

Skaz a Michail Zoščenko

Hana Kosáková

Univerzita Karlova

kosakova.hana@gmail.com



SKAZ AND ZOSHCHENKO

The present study deals with the narrative strategy which B. Eikhenbaum explored during the first two decades of the 20th century, and which is closely connected with the spontaneous verbal praxis. The Russian writer Mikhail Zoshchenko (1894–1958) offered a wide scale of application of this strategy in his work, including the communication with his readers. The goal of the study is to examine Zoshchenko's variable types of skaz usage, and to offer alternative readings of his texts.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Michail Zoščenko — skaz — ruský formalismus — fikce — komunikace

Mikhail Zoshchenko — 'skaz' — Russian Formalism — prose fiction — communication

Ve dvacátých letech 20. století skazový způsob vyprávění zaznamenal v Rusku neobyčejný rozkvět. To mělo bezpochyby řadu důvodů: ostře byla vnímána krize tradičních prozaických vypravěčských způsobů, ustupuje se od dějového, fabulačního vyprávění, hledají se nové cesty ztvárnění skutečnosti. Výrazně vzrostla obliba krátkých prozaických útvarů a v neposlední řadě ožívá gogolovská a leskovovská tradice (modernističtí autoři se přímo hlásí ke Gogolovi jako ke svému předchůdci).¹

Zvláště u Michaila Zoščenka prošel skaz velmi dynamickým vývojem. Kromě nehledanosti a spontánnosti vyjádření, na něž kritika upozorňovala od samého počátku, je pozoruhodné, v jaké míře se do Zoščenkova skazu promítá změna společenských podmínek po říjnu 1917. Další výrazný posun, k němuž v rámci skazu došlo, je způsob, jakým autor anticipuje a modifikuje komunikaci mezi mluvčím a recipientem, což učinil vlastním materiálem další tvorby. Pro zmíněnou šíři a mnohost skazových postupů, které Zoščenko užívá, je výklad založen na bohatším materiálu.

Na úvod je nutné předeslat, k jakému vymezení skazu se přítomná studie hlásí. Jde nejen o iluzi mluveného způsobu vyprávění, tedy vymezení,² kterého užil ve svých

1 K otázce vztahu Zoščenka ke Gogolovi viz např. Bicilli 1994, Kadaš 1994. K téže tradici lze přiřadit i postřeh o „probleskování směšného a zruďného skrze tragické“ (Volpe 2015, s. 714).

2 K vymezení skazu viz též Ohme 2015, kde je k dispozici další literatura k tématu. Vycházím zde z výsledků svých dříve publikovaných studií o dané problematice: Kosáková 2012, 2013, 2016, 2018.



skazových studiích B. Ejchenbaum (1924a, 1924b, 1987), ale i o další vypravěčské strategie. V mnoha ohledech Zoščenko navazuje na techniky, jež se pro skazový způsob vyprávění ustálily již v předcházejících údobích — vypravěč, který podává svůj specifický způsob vidění; posílen je výrazně mluvní charakter vyprávění.

Některé další složky, jako situovanost subjektu v proměnlivém a nestabilním dějinném čase, deformace verbálního projevu, jsou u něj využity s větším důrazem. Na znetvoření jazyka Zoščenkových postav bylo již nejednou poukazováno: „Iluze dialektu není vytvářena dialektismy, ale idiotizací řeči,“³ což se stává „prostředkem charakteristiky jistého typického vědomí, určité kultury myšlení.“⁴ Je třeba na ně upozornit znovu jako na významný posun ve skazovém narativu.

Jak již zmíněno, M. Zoščenko nebyl ve své době zdaleka jediný autor, který skazové postupy pěstoval a rozvíjel. Již B. Ejchenbaum upozornil na příklon ke skazovým formám v modernistické próze počátku 20. století (u Alexandra Remizova, Andreje Bělého, Jevgenije Zamjatina)⁵ a na jejich vzrůstající oblibu (ne-li módu) právě u začínajících autorů v první polovině 20. let (vedle Zoščenka je to Nikolaj Nikitin, Konstatintin Fedin, Boris Pilňak, Vsevolod Ivanov).⁶ Ze skupiny Serapionových bratrů, jež je ve výčtu bohatě zastoupena, by se daly připojit ještě některé povídky Lva Lunce. V další odborné literatuře jsou zmiňovány i některé prózy Isaaka Babela, Maxima Gorkého, Michaila Bulgakova, Ivana Šmeljova nebo Leonida Leonova. Důležitější místo v tomto kontextu zaujímá Jevgenij Zamjatin,⁷ na jehož povídku „Slovo má soudruh Čurygin“⁸ [Slovo predostavljajetsja tovarišču Čuryginu, 1926/1927] budu též místy odkazovat.

Zoščenko tvoří v době, kdy začíná se stále větší silou zaznívat poptávka po umění, jež by pojmenovávalo společenské změny v jasném ideologickém klíči. Marxističtí teoretici uvalili na literaturu úkol zobrazovat boj protikladných dějinných sil, podávat utváření nového světa (proletáři měli být jak původci takových textů, tak i jejich hlavními hrdiny). Dějinný přerýv měl být následován i uměleckým, který by — v představách marxistických estetiků — přesně a náležitě vystihl dalekosáhlé společenské změny.

3 Volpe 2015, s. 708.

4 Tamtéž, s. 709.

5 Ejchenbaum 1987.

6 B. Ejchenbaum zároveň poukazuje na to, že v řadě případů dochází u soudobých prozaiků v rámci skazových forem k odklonu od mluvního principu a k posilování spíše folklorní vypravěčské stylizace, často se střídající s jinými (lyrizujícími) strategiemi (badatel tuto tendenci označil pojmem „ornamentální“ skaz).

7 Skazu u Zamjatina věnuje kapitulu své práce M. A. Chatjamova (Chatjamova 2008, s. 77–115). Velmi podnětný pokus o srovnání obou autorů podává ve své studii M. Drozda. Konstatuje, že Zamjatin se ve dvacátých letech od skazu, který pěstoval v předešlém desetiletí, odklonil, neboť se „obával, že užívání skazu hrozí popisnou mravolichností, „zimpressionizovaným, folklorně zbarveným realismem““ (Drozda 2002, s. 141). Úhrnem badatel nachází mezi oběma prozaiky více rozdílu než shod.

8 Drozda soudí, že v Zamjatinově povídce dochází k narušení sourodosti mezi vypravěčem a auditoriem. Řečnický monolog, uvržení posluchačů do pasivity a afirmace vlastního mocenského postavení řečníka znamená podle něj vyloučení „pravé skazové situace promluvy“ (Drozda 2002, s. 144). Zde přítomný rozbor je naopak zaměřen na hledání společných rysů mezi oběma prozaiky.



Zoščenko na tuto objednávku reaguje po svém.⁹ Od počátku své tvorby na sebe upozornil tím, že příběhy inscenuje do prostředí všedních životních reálií: do městských ulic, komunálních bytů, kuchyní, veřejných lázní. Hrdinové jeho próz pocházejí zpravidla z nižších vrstev; oslavnému, patetickému tónu se vyhýbá, nebo jej i persifluje. Společenskou realitu tematizuje v jiném než hrdinském klíči — spíše ve sféře nízké, všední životní praxe. Revoluce není podána jako historický mezník, počátek nového času a zrodu nového člověka, ale jako rozvrat dosavadního, ustáleného společenského a životního řádu. Obyčejný člověk je vystaven mnoha nejistotám, zaměstnávají ho zpravidla základní starosti materiálního charakteru jako obstarávání obživy, bydlení apod.

Místo revolučních konfliktů epochálního dosahu spisovatel ukazuje boje v jiných měřítkách: denní spory, rvačky, šarvátky a také úskoky, intriky. Účastníci takových „bitev“ si nejsou vědomi jejich nicotnosti, naopak zůstávají přesvědčeni o jejich dalekosáhlém významu — vždyť z perspektivy jednotlivého osudu tomu tak skutečně je.¹⁰

Navzdory hlásanému ustavení nového řádu a morálky zůstávají předměty touhy i pohnutky lidí stejně přízemní jako dřív. Kromě úsilí o holé přežití je tím, co pohání aktivitu Zoščenkových hrdinů, často prospěchářství, podřízení se, přijetí role, slepé opakování zavedených vzorců (ať již převzatých z doby carského režimu, nebo propagovaných novou mocí). Pozornosti literárních vědců neuniklo také to, že proklamovaný nástup sovětského člověka se projevuje hlavně na úrovni jazyka postav, zejména v jeho deformaci.¹¹

Marietta Čudakovová postrehla, že hlavní významové dění se u Zoščenka přenáší do sféry mluvní aktivity vypravěčů. Toto základní zjištění rozvádí slovy, že se dominanta z dějových složek (v rámci skazu zaujímajících ještě podstatnou roli u Leskova) přesouvá na konstrukční princip: „Skutečné události se v těchto povídkách neuskutečňují na rovině fabule, ale na rovině vyprávění.“¹² Badatelka vidí klíčový moment zoščenkovského skazu v přijetí cizího hlasu: „Pro Zoščenka byla náhrada ‚svého‘ hlasu ‚cizím‘ šťastným literárním objevem.“¹³ Tento postup spojuje s Blokovou poemou *Dvanáct* (1918) a ukazuje, že rozhodujícím pro oba spisovatele není uplatnění

9 Není bez zajímavosti, jak distancovaně Zoščenko sám charakterizoval vlastní spisovatelskou pozici: „Věc se má tak, že jsem proletářský spisovatel. Či spíš: svými texty paroduji tu představu opravdového proletářského spisovatele, který by existoval v současných životních podmínkách a v současném prostředí. [...] Dočasně zastupuji proletářského spisovatele“ (Zoščenko 1928, s. 10).

10 Pojem „boj“ v Zoščenkových miniaturách přímo figuruje. Např. v povídce „Poctivý občan (Dopis milici)“ [Čestnýj graždanim (Pismo v miliciju), 1923], jehož formu tvoří udavačský dopis milici, v němž si pisatel, o němž jinak nic bližšího nevíme, mnohohlavně stěžuje na chování svých sousedů, je použita věta: „Zač jsme bojovali?“ V překladu Jaroslava Huláka do češtiny z roku 1967 je příslušná věta vynechána.

11 Jednu z ilustrací zmíněného paradoxu podává ve své stati V. V. Vinogradov: „‚bořitelé‘ knižního jazyka v každodenním životě, vytvářející z jeho prvků smíšené ‚měšťácké‘ dialekty, vystupují v Zoščenkově próze jako tvůrci nových forem literárně umělecké řeči“ (Vinogradov 1928, s. 76).

12 Čudakova 2001, s. 112.

13 Tamtéž, s. 144.



hovorového stylu a vulgarismů jako takových, ale právě to, že zcela nahradily básníkův hlas.¹⁴ Zoščenkova próza se navíc — v míře dosud nebývalé — vyznačuje zájmem o „slovo pokažené, nestvůrné, použité ne tak, jak se má, ale nevhodně.“¹⁵

Vyprávění v raném údobí Zoščenkovy prozaické tvorby má velmi často podobu rozvedené anekdoty, podávané specifickým, konkrétním mluvčím (v ich- či er-formě), nese známky uvolněné rozmluvy. Dojem bezprostředního mluvního aktu je navozen „vstupy“ implikujícími jedinečný případ, který se vypravěči stal (někdy je základem závěrečného „poučení“) a jenž je zacílen na konkrétního posluchače: „V tramvaji vždy jezdím v druhém vagonu“, „Cizince vždy umím odlišit od našich sovětských občanů“ apod. Oslovení adresátů vytváří dojem, že je sdělení určeno okruhu blízkých, „svých“ lidí: „Tuhle jdu v noci po ulici“, „V únoru jsem, přítel, onemocněl“, „Zlodějina — to je, mí draží, velká a celistvá věda“. Povídky v er-formě začínají lakonickým uvedením mluvčího: „Grigorij Ivanovič zmateně vzdychnul, utřel si bradu a začal vyprávět“.

Vypravěči u Zoščenka většinou představují neprivilegovanou sociální skupinu. Vypravěčský akt může být uvozen pomocí verba dicendi (ono „začal vyprávět“) a nese výrazné rysy přirozené, nehledané promluvy. Vypravěč bývá přímým svědkem, divákem či pamětníkem líčeného příběhu. Stejně jako v předešlých textech skazové tradice neprovází vypravěčskou promluvu žádný verifikující akt. Typ anonymního vypravěče s nárokem na objektivizaci faktů a jasnou autoritativnost je zcela potlačen. Tato stvrzující vypravěčská dikce je ovšem zahlazena tak, aby mohly do popředí vystoupit jiné složky próz: situovanost jedince, jeho až tělesná blízkost, vyhrocená perspektivnost či — a pro Zoščenka charakteristická — dezorientace v dění. Podmínky vytvořené válkou, revolucemi a novým režimem nejsou odsuzovány přímo, zřetelně se zato čtenáři dává pocitit ztráta jistot a nastolování chaosu.

Zmíněný anekdotický půdorys vyprávění je jedním z důvodů, proč postavy raných próz neprocházejí žádnou proměnou (připomínají právě gogolovské pózy, figurky), přijímají určité pevné role (ty jsou také vyznačeny skrze jednu provždy dané „atributy“, často gesta a typické pohyby). Subjekty fungují jako ozvláštěné hledisko, skrze něž je pohlíženo na současnou dějinnou epochu, samy ovšem žádnou reflexi neprovádějí. Jak již řečeno, k velkým dějinným projektům se chovají spíš netečně a jednájí přirozeně, instinktivně a pudově. Tím autor dociluje zdání autentického záznamu živé skutečnosti. Mluvní aktivita postav je tedy pouze jednou, byť velmi výraznou, složkou této komplexní narativní strategie.

S ohledem na formující se porevoluční skutečnost je zajímavé, že zde figuruje ještě jeden, nový subjekt — dav projevující stádní chování. V Zoščenkových povídkách vystupuje velmi často, účinkuje v roli přihlížejícího rozhodčího, který v rozhodnou chvíli (často slepě) zasahuje do chodu děje. Posun je zřetelný v tom, že se dav stává reprezentantem instinktivní, těžko ovladatelné síly (doslova „hmotné“ působí např. v povídce „Filmové drama“ [Kinodrama], kdy vypravěči masa lidí svou holou přítomností brání v tom, aby vůbec pronikl do sálu). V jaké míře to lze chápat jako vědomou Zoščenkovu parodii „úlohy dějinných mas“, zůstává otázkou.

14 Tamtéž, s. 92.

15 Tamtéž, s. 114.



Jak jsem již uvedla, Zoščenko bohatě čerpá z odklonu od knižní normy, v mnoha případech přímo z oblasti jazykové patologie:¹⁶ lidové výrazy nejsou používány tolik jako zdroj svěžesti a životnosti (tak tomu bylo ve folklorním typu skazu), spíše odkazují na deformaci jazyka a odtud na proměnu dosud závazných uměleckých a společenských norem a konvencí. Mluvíci zpravidla projevuje hulvátství a nekulturnost, někdy se úpěnlivě snaží osvojit si kultivovaný či oficiální (notně ideologizovaný) způsob vyjadřování, aby dosáhl prestiže a upevnění své společenské pozice. Tato snaha vychází naprázdno: vlastní řeč jej zrazuje a prozrazuje. V povídce „Oběť revoluce“ [Žertva revolucii] vypravěč, před revolucí sluha na panském sídle, opakovaně používá spojení, že ho „přimáčkl motor revoluce“ [был задавлен революционным мотором]. Aniž by chápal obrazný význam tohoto klišé, používá jej v přímém významu k označení toho, že se ve zmatku dostal pod kola nákladáku.

Komika Zoščenkových próz se vytváří právě z napětí zmíněných nepoměrů a rozporů: ze srážky patetické, ambiciózní a ideologické gestace se spontánním, konkrétním a reálným slovem, oficiálních hesel se sférou banalit, utopického projektu nového světa s běžnými, všedními a malichernými životními situacemi. Role se ukazují jako vnějškové, špatně sehrané, takže „odstávající“ masky odhalují tvář svého nositele. Komika, k níž se spisovatel uchyluje, se stala jedním ze způsobů, jak čelit životu vyvrácenému ze svých kořenů.

Jako bližší ilustrace Zoščenkovy vypravěčské metody poslouží anekdotická povídka „Aristokratka“ (1923). Vyniká způsobem, jímž odhaluje povrchní osvojení pevných životních rolí, pomocí nichž se postavy snaží ve svých životech obstát. Vypravěč příběhu se prohlašuje za instalatéra, ale podle všeho vykonávání této profese jen předstírá, aby dosáhl svých cílů a pronikl k vysněnému objektu milostných snah — dámě nazývané „aristokratka“. I její společenská pozice, budovaná skrze soubor vybraných (a opakovaně zmiňovaných) atributů — klobouček, punčochy, mopslík a zlatý zub — je pravděpodobně jen předstíraná, o to větší se však na ni klade důraz. K hlavnímu dějovému zvratu dojde při návštěvě divadla, kam na popud dámy dvojice zavítá. Jsme tu konfrontováni s vyhraněným (a zcela omezeným) obzorem hrdinů: vlastní představení je vlastně nezajímavé (nic bližšího se také o něm nedozvíme), nejsou ani schopni náležitým způsobem přijmout vhodný kulturně-komunikační kód, takže vystupují v zajetí svých přijatých rolí a nastolených životních situací: on se ptá, zda v divadle funguje vodovod, ona se zajímá pouze o bufet. V něm konflikt vyvrcholí poté, co je dáma svým průvodcem odbyta, když se pouští již do čtvrtého mouč-

16 Tento rys detailně sledovala zejména M. O. Čudakovová, A. G. Barmin a také, v souladu se svým odborným zaměřením, V. V. Vinogradov: „skaz má vždy za sebou, jako druhý plán výstavby, významový systém knižního jazyka dané epochy“ (Vinogradov 1928, s. 57). Čudakovová upozorňuje na „demonstrativní zkompromitovanost ještě nedávno zcela vhodných, knižních slov a výrazů“ (Čudakova 2001, s. 126), druzí dva badatelé na vnitřní složitou výstavbu Zoščenkova skazu — zabývají se posuny v sémantice slov a jejich emocionálního zabarvení. Zdůrazňují, že se ve skazu jedná o útvar umělý a značně složitý, jenž neimituje praxi běžné, praktické mluvy, ale je založený na zkřížení [smeščenije] prvků různých žargonů a stylistických rovin; v řeči postav je „nejméně ze všeho lidovost“ (Vinogradov 1928, s. 65). Ke konstrukci Zoščenkova skazu jako kombinace více jazyků a intonací s normou spisovné ruštiny v pozadí viz též např. Volpe 2015, s. 706–707.



níku, ačkoli ji jednoznačně vyzval ke konzumaci jednoho kusu. Následuje srocní davu, který vynáší své soudy (hlavně k otázce, jak moc je moučník „načat“), nakonec se v jeho středu najde člověk, jenž je ochoten jej dojíst. Konflikt končí rozchodem dvojice. Závěrečné vypravěčovo poslání „v penězích není štěstí“ nemusíme číst jen jako odpověď na repliku dámy, rozhořčenou tím, že ctitel si s ní vyšel nedostatečně zajištěn, ale i jako evokaci oficiální fráze o zrušení peněz v budoucí komunistické společnosti.

V jiných případech Zoščenkovu prózu utváří čistě jen monolog mluvčího. Přírozený mluvní ráz vyprávění je tím ještě více zdůrazněn, zvláště není-li promluva nijak uvozená. Typická v tomto ohledu je povídka „Řeč pronesená na banketě“ [Reč, proznesennaja na banketě, 1923] psaná formou nekultivovaného proslovu: „Drazí přátelé, dovolte mi, abych dnes, když jsme se dnes sešli v úzkém kroužku starých kolegů“¹⁷ atd. Slova svého původce zrazují: „Rozhlédneme-li se po současnosti, zjišťujeme, že úplatek bývá dvojího druhu — peněžní nebo naturální. Peněžní je pochopitelně příjemnější... Totiž, pardon, co to říkám?“¹⁸ Próza je vystavěna na střídání dvou poloh, přijaté oficiální role na jedné straně a spontánního, přirozeného projevu člověka, hledajícího svůj prospěch. V povídce „Agitátor“ (1923) je vrátný leteckého učiliště vyslán na venkov, aby tam propagoval leteckou techniku. Jeho projev se stává zhola nesouvislým: „Tak teda tento... letectvo, soudruzi rolníci... To se ví, vy jste lidi zaostalí, tak vám tento... povím něco o politice. Tak to bysme měli Německo“¹⁹ atd. Vstupy posluchačů (prostých mužiků) ho buď žádají o vysvětlení: „O čem nám vlastně chceš vykládat?“, nebo ho chtějí popohnat: „Nezdržuj!“²⁰ avšak míjejí se účinkem. Když je mluvčí konečně schopen souvislého projevu, spustí spontánně: „Stává se všelicos. To se jednou u nás připletla pod vrtuli kráva. To bylo raz dva, šmik šmik a byla na kousky.“²¹ V tu chvíli mají mužici jasno: letadlo je něco zhola neúčinného, ba škodlivého. Řečník nepořídí, schůze končí.

Ve zmíněné Zamjatinově povídce, založené na proslovu soudruha Čurygina, je také využita persifláž autoritativního monologického řečnického projevu (oficiálního agitačního proslovu) i výrazná řečová deformace: „Vážení občani — a rovněž občanky, který se tam, jak vidím, smějete, nehledě na moment zvanej večer vzpomínek. Já se vás, občani, ptám: Přejete si připojit ke svejm i moje vzpomínky? No, esli je to tak, prosím vás, abyste seděli a nehihňali se, nerušili nadcházejícího řečníka. / Nejprv a především se omluvím, že moje vzpomínky protivá všemu vostatnému sou opravdovej hořkej fakt; vy ste mluvili jako kniha, ale co řeknu já, nebude krásný, ale bylo to doopravdy tak a stalo se to v naší dědině Kujmani v izbiščenský volosti, což je můj drahej domov.“²² Před petrohradským publikem s těmito slovy vystupuje řečník, který vzpomíná na revoluční události v provincii. Snaží se všemožně podrhnout svou účast na líčených dějích (např. zdůrazňuje, že byl očitým svědkem události, příznává se k neznalosti jistých faktů, vyjadřuje také jisté limity svých zkušeností).

17 Zoščenko 1967, s. 95.

18 Tamtéž.

19 Tamtéž, s. 40.

20 Tamtéž.

21 Tamtéž, s. 41.

22 Zamjatin 1999, s. 173.



Byť Čurygin za každou cenu usiluje o nastolení autoritativní řečnické pozice, zmatený proud událostí se odráží ve výstavbě zmíněné chaotické promluvy mluvčího (i jeho vědomí). Ztráta orientace subjektu v dění je vyjádřena také formulacemi typu „na co sme čekali, nevíme.“²³ Ztráta jasných životních opor je zřejmá i u dalších aktérů vyprávění: vesničané jsou zprvu oddáni slepé víře v Grigorije Jefimoviče (tj. Rasputina), který „stojí nad všemi ministry, všem jim ukáže“. Zpráva o jeho smrti se — vedle ohlasu převratu v hlavním městě — stává jedním ze spouštěčů vzpoury na vsi. Poté dochází mezi vesničany ke groteskní záměně jména boha Marse (jehož sochu znají ze statkářova parku) se zbožštěným Marxem, s figurou obdařenou všespásnou a nadpřirozenou silou. Přes všechn proklamovaný ateismus k ní revolucionáři chovají až modloslužebnickou úctu. S ní je spojena víra ve výstavbu nového ideálního světa: „všichni pak budeme žít jako chudej proletariát podle bejvalýho evandělíja, jenomže to teď všecko bude podle vědeckej zákonů našeho drahýho Marxe.“²⁴ Revoluční dění je však, navzdory vši osvoboditelské rétorice a euforické víře („Kamarádi, kamarádi! Vláda je svržená, máme revoluci, srdce se ve mně může z tolika svobody rozskočit, hurá!“²⁵; „takovej neobyčejnej den novýho života“²⁶) podáno jako vlna rozpoutaných neukočírovatelných násilnických a pudových emocí, akt drancování a ničení.

Přirozený a spontánní mluvní akt může zastoupit i písemný dokument, nesoucí výrazné prvky mluvenosti. Zoščenkovu povídku „Poctivý občan“ tvoří denunciační žádost psaná s cílem potrestat sousedy, snažící se v době NEPu podnikat. Jazyk, jaký se tu užívá, je deformovaný; čím víc pisatel usiluje o knižní či úřední vyjadřování, tím fatálněji sklouzává do hovorovosti a defektních větných konstrukcí: „A dále dávám jako poctivý občan na vědomost, že byt č. 3 je taky určitě podezřelý z kořalky, do kteréžto nejspíš kvůli chuti přidávají houby václavky nebo snad pomerančovou kůru, po které člověk zvrací víc, než je na to norma.“²⁷

V polovině 20. let nastává v Zoščenkově tvorbě zlom:²⁸ krátkou anekdotickou osnovu svých povídek zvolna opouští a začíná tvořit rozsáhlejší prózy. S tím je také spojena snaha o složitější vývoj hlavních postav a zachycení jejich mentality v odstíněnější psychologii. To provází i vhléd do širších sociálních struktur; do popředí se dostávají i takové charaktery, jež usilují o jistý způsob vzdoru či distanci vůči soudo-

23 Tamtéž, s. 177.

24 Tamtéž, s. 179.

25 Tamtéž.

26 Tamtéž, s. 180.

27 Zoščenko 1967, s. 96.

28 Na konstatování zlomu se literární vědci většinou shodují; nejčastěji je mezník spatřován ve vydání povídkového souboru *O čem zpíval slavík. Sentimentální povídky* (O čem pel so-lovej. Sentimentalnoje povesti, 1927), z něhož pocházejí prózy, jimž se dále věnuje. Podle A. G. Barmina se v nich spisovatel dokonce přesouvá „mimo čisté skazový způsob podání“ (Barmin 1928, s. 45). M. O. Čudakovová oproti tomu soudí, že je „na skaz položeno jakési jiné, nové umělecké zadání“ (Čudakova 2001, s. 116); je však nepopíratelné, že další vývoj Zoščenkových próz (nejvíce v období třicátých až padesátých let) spěje k silicím uplatnění „přímého slova“, k upevnění jednoznačné autorské pozice, čemuž se v raných prózách vyhýbal. Naopak C. S. Volpe přítomnost zmíněného zvratu v Zoščenkově tvorbě relativizoval ve prospěch přetrvávající konstanty: tou má být ironický podtext, tvorba autorských „masek“ a deziluzivní potenciál textů (Volpe 2015, s. 716–718, 747 aj.)



bým poměrům a ideologii. Skazový charakter vyprávění se výrazně proměňuje. Oslabuje se pól bezprostředního monologického podání a posilují se jiné složky. Ke skazu inklinuje²⁹ např. próza „Hrozná noc“ [Strašnaja noč, 1925], jejíž děj je rozvolněný, pointa nevýrazná, jednotlivé epizody mají oslabenou návaznost. Leckteré zvolené postupy navazují buď přímo na poetiku Leskovových práz, nebo je můžeme vnímat jako velmi zdařilé ilustrace Leskovových formulací, vyjadřujících přání poddat se životnímu toku a odmítajících uměle deformovat a pointovat příběh „dotvářením“ fabule.³⁰ Vypravěč své zadání explicitně pojmenovává — zdůrazňuje snahu o zachycení autentické životní látky a na řadě míst vynáší soud o nepevnosti a vratkosti života. Povídka je příběhem muzikanta hrajícího v orchestru na triangl (tvorí tak komponentu velkého tělesa). Propadne náhlé, ale utkvělé myšlence o náhodnosti a nevyočitatelnosti života, v náhlém vnuknutí se vytrhne z ustáleného způsobu života, prchá, pronásledován davem lidí vyleze na věž a město zalarmuje poplachem. Tím ale jeho „vzpouza“ končí, zaplatí pokutu a jeho život se navrací do starých kolejí.

Mohlo by se dokonce zdát, že se zde vlastně Zoščenko odklání od čistě mluvního principu podání. Jako původce vyprávění tu totiž nefiguruje lidový vypravěč, ale subjekt pojmenovaný „autor“,³¹ řemeslný spisovatel či spíš neprofesionální literát, jehož aura je notně degradována. „Člověk píše a píše, a sám neví proč“³² — tak je samotné vyprávění uvozeno. Spisovatel posléze líčí svou ambici podat hrdinův „celý život“. „Autor se pokusí velice stručně, v deseti minutách, avšak přesto se všemi podrobnostmi vylíčit celý život Borise Ivanoviče Kotofejeva“³³ — zajímavá je přesná zmínka o čase nutném k odvyprávění příběhu, ta by mohla evokovat spíš mluvený způsob podání. Dojem spontánního projevu je však budován a podtrhován i novými postupy. Pozici vypravěče lze označit jako veskrze naivistickou: sugeruje nám podání „ze života“, nesleduje žádný jasný plán, vyhýbá se tomu, aby byl příběh dějově vyhocen, fabule vyostřena: „Má snad autor tenhle případ rozřezávat fantazií? Má kolem něho vytvářet lacinou přitažlivou zápletku se sňatkem? Nikoliv! O tomhle ať si píšou Francouzi, ale my si budeme počínat pěkně pomalounku a polehounku v souladu s ruskou skutečností.“³⁴ Neškolenost, nehledanost a naivní upřímnost sdělení je vysunuta do popředí i následující formulací: „Autor nemá vysokoškolské vzdělání a přesná chronologická data a vlastní jména mu dělají potíže, proto se nepouští do nepodložené argumentace. Ale věř mu, čtenáři, i tak nejde o žádný podvod.“³⁵ Stejnou (řekněme autentifikační) funkci u Zoščenka plní silící výpady vůči kritikům, kteří vyžadují ideologicky, vědecky podložený či jinak svazující přístup k látce.

29 Jiným příkladem je povídka „Rybí samice (Vyprávění otce diakona Vasilije)“ [Rybja samka, Rasskaz otca d'jakona Vasilija)], jež evokuje archaizující rétorický způsob jáhna vyprávění, obsahující protest proti soudobému režimu.

30 Ejchenbaum 1987, s. 415.

31 Jedná se zde přirozeně o jednu z autorských „masek“, tj. o textovou entitu neztotožnitelnou s psychofyzickým původcem textu. Konceptualizování „autorské“ role, včetně diskreditace autority a hry s ní se stává novým Zoščenkovým uměleckým postupem.

32 Zoščenko 1967, s. 129.

33 Tamtéž, s. 133.

34 Tamtéž.

35 Tamtéž, s. 138.



I v povídce „O čem zpíval slavík“ [O čem pel solovej, 1925], pocházející z téhož souboru, Zoščenko inscenuje komunikaci jednak mezi spisovatelem a čtenářem, jednak mezi spisovatelem a kritikem, a propast uvnitř druhé dvojice se ještě prohlubuje. To je důvod, proč je nejprve až deklarativně vyzdvihován typ spisovatele, pro něhož je nejvyšší normou „pravda života“ a „obyčejný člověk“: „[autor] prostě nechce lhát a nemá proč lhát, kdy mu nakonec jde o to, aby uviděl celý život takový, jaký je, bez špetky lži a bez příkras.“³⁶ Tyto proklamované ideály spisovatelského řemesla i obecné estetické normy jsou ale v závěru povídky strhány a zesměšněny.

Až do tohoto okamžiku jsou ale vypravěčské postupy budovány tak, aby posílily iluzi bezprostřednosti a nehledanosti. O hlavní postavě říká: „Pro autora je to cizí člověk. Autor si od něho nikdy nevypůjčil peníze. Ani ideologicky s ním není spjat. / Zkrátka, máme-li nalít čistého vína, je autorovi hluboce lhostejný. A malovat ho kdovíjakými barvami se autorovi nechce. Mimoto mu obličej toho Bylinkina, Vasilije Vasiljeviče Bylinkina, příliš neutkvěl v paměti.“³⁷ S naivním přesvědčením mluví o maximální možné míře obeznámenosti se svou látkou: „Ale informací má autor habaděj“, „vidí ho před sebou jako živého,“ oscilující někdy s vědomím mezi svých znalostí: „to je pro autora zahaleno rouškou tajemství.“ Všechny uvedené postupy mají za cíl vyvolat zdání naprosté a neskrývané vypravěčovy upřímnosti a u vnímatele posléze důvěru. Důležité jsou i výhrady proti konvenčním, tradičně uplatňovaným literárním postupům a rozhodnutí na ně rezignovat: „Čert aby se v něm vyznal. Do každé psychologie člověk nevnikne.“³⁸

Zoščenko v této próze rozvádí Gogolovu detailizaci, jež se střídá tu s přiznanou nezalostí jistých faktů, jinde zase s odbočkami, vytvářejícími ve vyprávění vedlejší linie, zpomalující jeho hlavní tok. Uvedu jeden explicitní příklad: „Pokud jde přímo o starou paní, tak říkajíc maminku Rundukovovou, bude nám mít čtenář stěží za zlé, když stařenku ve svém popisu docela opomeneme. Tím spíš, že stařenky se vůbec těžko poddávají uměleckému popisu. Zkrátka a dobře stařenka. Ostatně, co by komu prospěl dejme tomu popis jejího nosu? Nos jako nos.“³⁹

Snad může překvapit, že posud nepadlo ani slovo o vlastní fabuli analyzované prózy. Ve shodě s výše uvedeným tvrzením M. Čudakovové děj skutečně není vlastní dominantou Zoščenkovy prózy. Líčen je tu zprvu idylický románek mezi Bylinkinem a dívkou Lizočkou, k níž se, s vidinou společného života, hrdina nastěhuje. Situace se výrazně proměňuje v okamžiku, kdy se na scéně objevuje prádelník, o něž se Bylinkin utká s matkou své snoubenky: Lizočce vysvětluje, že je „bez prádelníku jako bez rukou a že on, zocelený bojem, nejlíp ví, co je život.“⁴⁰

To je chvíle, kdy dochází k persifláži velkých, zdánlivě všepłatných a nezpochybnitelných norem, včetně těch, jež vypravěč proklamoval na počátku příběhu. Pojmy „život“ a „pravda“, výchozí spisovatelovy premisy, jsou nyní ukázány ne jako absolutní a trvalé, ale ve srážce s životní praxí. Vycházejí z ní ironizovány, ořeseny

36 Tamtéž, s. 148.

37 Tamtéž, s. 150.

38 Tamtéž, s. 152.

39 Tamtéž, s. 150.

40 Tamtéž, s. 164.



a deformovány. „Ze všech stran bylo proneseno mnoho trpkých a urážlivých pravd.“⁴¹ Sklon ke stržení plakátových, nadnesených ideálů jakožto iluzí a strnulých dogmat je vskutku konstantní pro celou Zoščenkovu tvorbu. Závěrem povídky je takto nasvícen i její titul: dozvídáme se, jak v době vzájemného okouzlení hrdina svou družku sice přesvědčoval, že „slavík zpívá o nějakém budoucím nádherném životě“,⁴² sám ale věřil tomu, že zpívá, protože „má hlad“.⁴³ Děje jsou ukázány ve svých rozporech⁴⁴ a tragikomic, hmatatelně tak vystupuje do popředí současný „živý“ život.

Je tu ale ještě jeden aspekt, jež jsem zatím zmiňovala jen okrajově, který se ale ukazuje být pro Zoščenkův způsob psaní velmi podstatný. Fakt, že se prózy přimykají k mluvenému projevu a těží z jeho kvalit, jsem ukázala již dostatečně obsírně. Zajímavější — a u Zoščenka produktivní — je komunikační zřetel. Spisovatel nově inscenuje způsob, jakým je utvářena komunikační situace mezi vypravěčem a (implikovaným) čtenářem — zde se prozaikovi podařil navodit zvláštní druh komunikační strategie. Jde jednak o způsob, jakým Zoščenko navazuje kontakt s adresátem na rovině textové, jednak za hranicemi textu, směrem k reálnému čtenáři. Oba způsoby se stávají předmětem dalšího literárního zpracování a zdrojem nově vynalézaných technik. Plodem je jednak „osobní tón vypravěče, který určitým způsobem čtenáře naladí“,⁴⁵ takže „čtenář se cítí být spolupachatelem, přizvaným k tomu, aby se zasmál vypravěči“ a nevládné realitě.⁴⁶

Vladislav Chodasevič již na konci dvacátých let charakterizuje příslušnou narativní situaci tak, že postavy nemluví s „nějakým čtenářem, osobou abstraktní, stojící mimo jejich kruh, ale *mezi sebou*, jeden s druhým, právě ve svém kruhu [...], v němž se nerozcházejí ani v hodnocení, ani v přesvědčení.“⁴⁷ Dojem souladu, jednoty, vzniku pocitu spřízněnosti mezi Zoščenkem a skupinou jeho čtenářů a iluze fyzické blízkosti mluvčího je skutečně mimořádně silný. Sám autor si toho byl dobře vědom: „téměř všichni [čtenáři] se dožadovali podpory, pochvaly, uklidnění a jakéhosi zázraku.“⁴⁸ Spisovatel svůj dialog se čtenářem ještě dále rozvine a umělecky zužitkuje.

Sledovaný jev má totiž další závažný důsledek pro konstruování fikčního světa Zoščenkových próz. Počítá se s tím, že čtenář je ve srovnání s postavami příběhů schopen odkrývat širší významy a začleňovat je do komplexnějších interpretačních systémů,

41 Tamtéž.

42 Tamtéž, s. 166.

43 V originále zní vyjádření ještě o poznání drsněji: „Хочет, оттого и поет“ („Жрать хочет, оттого и поет“).

44 V tomto ohledu mám jisté výhrady vůči jinak zajímavé stati Ju. K. Ščeglova, jejímž cílem je u Zoščenka zmapovat kategorii nekulturnosti. Výchozím bodem analýzy je kontrast mezi konvencí a nekonvenčností na různých rovinách interpretace; včetně protikladu mezi knižními, jazykově vyvinutými postupy a spontánním podáním. Potíž spočívá podle mého názoru v tom, že ve výsledku Ščeglov Zoščenka interpretuje skrze vítězství první oblasti nad druhou (Ščeglov 1994, s. 218–238). Zoščenko je však podle mého mínění pozoruhodný právě v místech, kde nepřítakává ani jednomu pólu, paroduje a hyperbolizuje je oba.

45 Barmin 1928, s. 44.

46 Tamtéž, s. 46.

47 Chodasevič 1994, s. 146.

48 Zoščenko 1929, s. 7.



než jaké se dávají vědomí textových subjektů. Na tento aspekt⁴⁹ poukázal již V. Šklovskij ve svém článku nazvaném „O Zoščenkovi a velké literatuře“ [O Zoščenko i bolšoj literatuře], otištěném roku 1928. U prozaika rozlišuje sémantickou dvouplánovost v interpretaci faktů: 1. na úrovni postav, 2. — a to jej přirozeně zajímá nejvíc — na úrovni vztahu mezi vypravěčem a čtenářem. Teprve tam se totiž odehrává samotné významové dění; slovo zde nevystupuje ve svých přímých významech, není vystižením etnografie, neoznačuje člověka jako představitele jisté society (jak říká: autor „nesleduje cíle ilustrativní a zobrazování osob“⁵⁰), ale upoutává pozornost *způsobem* podání svého předmětu. Jak známo, základem Šklovského pojmu ozvláštňení je na jedné straně „nové vidění“, na straně druhé prožitek slovního pojmenování. Šklovskij jej zde používá v negativní formě: vypravěč (a postavy) „věci nevidí“, zato čtenář ano, a nadto vidí (a domýšlí) daleko za přímé významy slov. Narážky a nepřímé významy zůstávají skryty textovým subjektům, zřetelné jsou ale mimotextovému vnímání. To — vedle komiky — upevňuje zvláštní sounáležitost mezi autorem a čtenářem.

Fakt, že Zoščenko patřil k nejoblíbenějším autorům své doby, je všeobecně znám; v odborné literatuře posledních let se ale množí poukazy i na další specifické rysy dialogu mezi ním a vnímatelem. Jak jsem již zmínila, jednotící postoj, prostředek navazování kontaktu a naslouchání „cizím“ hlasům (prvotně postup umělecký, dlužno říci, že ve skazových narativech již do značné míry zautomatizovaný), přerostl do svérázné formy či přesněji do vzájemné komunikační strategie mezi spisovatelem a jeho reálnými čtenáři, jež byla Zoščenkem druhotně umělecky využita, takže se stává součástí jeho tvůrčí metody. Mezník tu tvoří soubor textů nazvaný *Dopisy spisovateli* (Pisma k pisatelju, 1929), knižně vydané autentické dopisy čtenářů adresované Zoščenkovi, provázené jeho komentáři. Za zvláštní pozornost tu — s ohledem na skazový narativ — stojí konstruování „autorské“ role. Autorské slovo je v předmluvě a komentářích komponováno tak, aby nás jako čtenáře ubezpečilo ve víře v jeho naprostou upřímnost (pouhým výběrem dopisů je prý v knize obsažena „moje tvář, moje myšlenky a mé přání“⁵¹) a pokračovalo ve vytváření iluze zachycení současného „živého života“: „Je tu, abych tak řekl, dech našeho života. Dech lidí, které se my, spisovatelé, snažíme zachytit v tak zvaných ‚uměleckých dílech‘ [...] Lze tu uvidět skutečnou tragédii, mimořádný úsudek, naivní dobrotu, ubohé tlachání, hloupost, nadšení, měšťáctví, podvodnictví a ohromnou nevzdělanost.“⁵² Svůj cíl deklaruje také přáním „ukázat skutečný a nefalšovaný život, skutečné živé lidi s jejich tužbami, vkusem, myšlenkami.“⁵³

Zároveň však jako by Zoščenko připouštěl, že momentem zveřejnění dopisů se čtenáři a dopisovatelé stávají novou *textovou* entitou, podílejí se na verbálně modelovaném světě a vstupují do opětovné komunikace s novými čtenáři. Uznává tedy, že tu předkládá pouze svou vlastní projekci čtenáře: „Nechci říci, že v této mé knize lze uvidět skutečnou tvář čtenáře.“⁵⁴

49 Tento aspekt se stal se předmětem výzkumu hlavně německo- a anglickojazyčné produkce — viz Ohme (2015).

50 Šklovskij 1990, s. 284.

51 Zoščenko 1929, s. 8.

52 Tamtéž, s. 6.

53 Tamtéž.

54 Tamtéž, s. 5.



Vztah mezi tvůrcem a jeho adresáty získává proto další dynamiku. Ukazuje se, že styl Zoščenkových próz jednak ovlivňoval jazyk jejich soudobých čtenářů,⁵⁵ spisovatelovy postupy se odrážely v konkrétních „živých“ promluvhách, ale vzájemná komunikace dosáhla té míry, že čtenáři spisovateli posílali vlastní prozaické (ale i básnické) pokusy, v nichž napodobovali jeho styl či mu poskytovali materiály a konspiky k dalšímu uměleckému zpracování (Prokofjev 2015, Papazian 2009). Vznikající komunikaci Zoščenko popisuje jako značně mnohovrstevnatou: „Ptají se mě, jak žít, jak psát verše a co číst. Nabízejí mi příběhy, kritizují mě, podporují a nadávají mi. Jak vidno, čtenář mě vnímá jinak než kritik.“⁵⁶ Dalším dokladem této komunikace (či strategie) je i Zoščenkova výzva, aby ti pisatelé, již dosud nedostali za publikaci svých dopisů zapláceno, se na něj v dalších dopisech obrátili. Zachyceny jsou i případy, kdy korespondenti ve svých listech vyslovují obavy, aby se na ně nezlobil za troufalost, že jej oslovují, jiní ho zase žádají o fotografii. Vyskytly se i pokusy o přizivení se na jeho slávě: jeden ze ctitelů ho žádá o svolení, aby mohl publikovat pod pseudonymem „Nezoščenko“, jiný přichází s následujícím návrhem: „Já vám budu posílat povídky a témata, Vy je zpracujete a podepíšete a mně pošlete část honoráře.“⁵⁷ Na takto koncipované textové subjekty (pisatelů dopisů) lze nahlížet jako na pokračování Zoščenkovy původní umělecké tvorby 20. let a další rozvíjení jejich postupů,⁵⁸ přičemž moment, který je asi nejvíce fascinující, je úsilí sugerovat bezprostřední kontakt s živou skutečností.

Spisovatel tedy měl při tvorbě k dispozici nejen vlastní zápisky, ale i záznamy posílané jeho čtenáři, v rámci jeho tvorby jedno plynule přesahovalo do druhého.⁵⁹ Podle M. Čudakovové úkolem, který si prozaik kladl, bylo mj. provázat „vzájemné vztahy mezi oblastí prostředí a oblastí literatury.“⁶⁰ Sám autor se vyslovil takto: „Píšu tím jazykem, kterým teď mluví a myslí ulice [...], abych překlenul ten ohromný rozdíl, který se vytvořil mezi literaturou a ulicí.“⁶¹ Zdá se tedy, že M. Zoščenko můžeme chápat jako autora, kterému se mj. díky důmyslnému rozvíjení skazových postupů ve značné míře podařilo překlenout propast mezi uměním a žitou praxí — tedy to, oč usilovala — mnohem deklarativněji a je otázkou, zda úspěšněji — ve stejné době i umělecká avantgarda.

55 Papazian 2003, s. 825. Lze snad mluvit dokonce o jisté módě; v *Dopisech spisovatelů* např. zazní: „Vašich slov, oblíbených ‚zoščenkovských‘ slov, slov, která teď všichni používáme“ (Zoščenko 1929, s. 135) nebo „mezi námi se již ujal ‚zoščenkovský‘ jazyk“ (tamtéž, s. 146).

56 Zoščenko 1929, s. 5.

57 Tamtéž, s. 16.

58 Papazian 2009, s. 184.

59 M. Zoščenko v *Dopisech spisovatelů* přímo tematizuje, že korespondence někdy posloužila jako předloha jeho povídek (Zoščenko 1929, s. 67). E. A. Papazian chápe problematiku jako jednu z manifestací jeho metody a poukazuje na to, že dopisy čtenářů, jak faktuální, tak fiktivní, se pro Zoščenko staly hojně využívaným uměleckým prostředkem již počínaje dvacátými lety (Papazian 2009, s. 175–178, 250); zmiňuje též fakt, že spisovatel dále reflektoval reakci čtenářů na otištění jejich dopisů ve své knize (tamtéž, s. 183–184).

60 Čudakova 2001, s. 171.

61 Zoščenko 1929, s. 58.

LITERATURA:

- Barmin, Alexandr Grigorjevič. „Puti Zoščenkí“. In *Michail Zoščenko: Staťi i matěrialy*. Leningrad : Academia, 1928, s. 27–50.
- Bicilli, Pjotr Michajlovič. „Zoščenko i Gogol“. In *Lico i maska Michaila Zoščenko*. Moskva : Olimp, 1994, s. 179–183.
- Čudakova, Marietta Omarovna. „Poetika Michaila Zoščenko“. In táž. *Izbrannyje raboty, t. 1, Litěratúra sovetskogo prošlogo*. Moskva : Jazyki ruskoy kultury, 2001, s. 71–244.
- Drozda, Miroslav. „Zamjatin a Zoščenko ve 20. letech. Pokus o srovnání“. In *Východoevropská moderna a její evropský kontext II*. Ed. Ladislav Zadražil. Praha : Univerzita Karlova, Karolinum, 2002, s. 141–149.
- Ejchenbaum, Viktor Michajlovič. „Illjuzija skaza“. In týž. *Skvoz litěraturu: Sbornik statěj*. Leningrad : Academia, 1924a [1918], s. 152–156.
- Ejchenbaum, Viktor Michajlovič. „Kak sdělena Šiněl Gogolja“. In týž. *Skvoz litěraturu: Sbornik statěj*. Leningrad : Academia, 1924b [1918], s. 171–195.
- Ejchenbaum, Viktor Michajlovič. „Leskov i sovremennaja proza“. In týž. *O litěratúre: Raboty raznych let*. Moskva : Sovetskij pisatel', 1987 [1925], s. 409–424.
- Chatjamova, Marina Albertovna. *Formy litěraturnoj samorefleksii v ruskoy proze pervoj treti XX. veka*. Moskva : Jazyki slavjanskoy kultury, 2008.
- Chodasevič, Vladislav Felicianovič. „Uvažemyje graždane“. In *Lico i maska Michaila Zoščenko*. Moskva : Olimp, 1994 [1927], s. 140–148.
- Kadaš, Tatjana Vladimirovna. „Gogol v tvorčeskoj refleksii Zoščenko“. In *Lico i maska Michaila Zoščenko*. Moskva : Olimp, 1994 [1927], s. 279–291.
- Kosáková, Hana. „Formalistické uvažování o povaze prozaického uměleckého díla (případ V. Šklovského a B. Ejchenbauma)“. *Slavia*, 2016, roč. 85, sešit 2, s. 192–203.
- Kosáková, Hana. „Koncepte skazu u B. M. Ejchenbauma, V. V. Vinogradova, V. N. Vološinova, M. M. Bachtina a dalších účastníků diskuse“. *Litikon*, 2018, roč. 3, č. 1, s. 55–71.
- Kosáková, Hana. „Problematika skazu a tzv. dokumentu, jejich vzájemné vztahy a širší souvislosti v rámci formalistického uvažování o identitě uměleckého textu“. *Svět literatury*, 2012, roč. XXII, č. 45, s. 195–207.
- Kosáková, Hana. „Stylizace mluveného slova a koláž u Bohumila Hrabala“. *Svět literatury*, 2013, roč. XXIII, č. 47, s. 43–58.
- Ohme, Andreas. *Skaz und Unreliable Narration: Entwurf einer neuen Typologie des Erzählers*. (Berlin — München — Boston : De Gruyter, 2015).
- Papazian, Elizabeth Astrid. „Ironic Mode. Mikhail Zoschenko's Reconstruction of the Reader“. In táž. *Manufacturing Truth: The Documentary Moment in Early Soviet Culture*. Illinois : Northern Illinois University Press, 2009, s. 167–207.
- Papazian, Elizabeth Astrid. „Reconstructing the (Authentic Proletarian) Reader. Mikhail Zoschenko's Changing Model of Authorship, 1924–34“. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 2003, roč. 4, č. 4, s. 816–848.
- Prokofjev, Vladimir Alexandrovič. „Pomety M. M. Zoščenko na pismach čitatěle“. In *Tvorčestvo Michaila Zoščenko, Novyje matěrialy. Issledovanija. Bibliografija*. S. Petěrburg : Izdatělstvo ruskoy christianskoj gumanitarnoj nauki, 2015, s. 64–85.
- Ščeglov, Jurij Konstantinovič. „Encyklopedija někulturnosti. Zoščenko: rasskazy 1920-ch godov i Golubaja kniga“. In *Lico i maska Michaila Zoščenko*. Moskva : Olimp, 1994, s. 218–238.
- Šklovskij, Viktor Borisovič. „O Zoščenko i bolšoj litěratúre“. In týž. *Gamburgskij sčjot: Staťi, vospominanija, esje (1914–1933)*. Moskva : Sovetskij pisatel', 1990 [1928], s. 413–419.
- Vinogradov, Viktor Vladimirovič. „Jazyk Zoščenkí (Zametki o leksike)“. In *Michail Zoščenko. Staťi i matěrialy*. Leningrad : Academia, 1928, s. 53–92.
- Volpe, Cezar Samojlovič. „Kniga o Zoščenko“. In *Michail Zoščenko: Pro et contra. Ličnosť*



- i tvorčestvo M. M. Zoščenko v perekrjostke mněnij (1915–2009)*. Ed. Igor Nikolajevič Suchich. S. Petěrburg : Izdatělstvo Russkoj christianskoj gumanitarnoj akademii, 2015 [1940], s. 684–802.
- Zamjatin, Jevgenij Ivanovič. *Bič boží*. Přel. Josef Sedlák. Brno : Host, 1999.
- Zamjatin, Jevgenij Ivanovič. *Sočiněnja*. München : A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1970.
- Zoščenko, Michail Michajlovič. „O sebe, kritikach i o svojej rabotě“. *Michail Zoščenko: Statji i matěrialy*. Leningrad : Academia, 1928, s. 8–11.
- Zoščenko, Michail Michajlovič. *Nervózní povídky*. Přel. Jaroslav Hulák. Praha : Svět sovětů, 1967.
- Zoščenko, Michail Michajlovič. *Pisma k pisatělju*. Leningrad : Izdatělstvo pisatělej v Leningradě, 1929.
- Zoščenko, Michail Michajlovič. *Rasskazy*. Moskva : Veče, BETA-Servis, 1999.