



na dvě části – na epicky laděný oddíl první a lyricky zaměřený oddíl druhý). Z něj pak odvodil symetrie další – tematickou, architektonickou ad., s nimiž souvisí rytmus kompozice textů.

Blok uzavírá syntetická studie *Česká próza desátých let 20. století z hlediska kompoziční poetiky*, v níž se Všečička znovu vrátil ke studiím předchozím a utřídil své dosavadní parciální soudy. Také zmínil jistě paralely se soudobou poezií a ještě významnější souvislosti s tvorbou dramatickou. Tehdejší prozaickou produkci pak rozčlenil do tří vrstev (podle uplatňování či neuplatňování morfologických principů a postupů). A zdůraznil přítomnost kulturního kontextu česko-rakousko-uherského při formování této etapy vývoje české prózy – mj. zmínil práce rakouských autorů J. Wassermanna, A. Schnitzlera, H. Bahra a samozřejmě R. Musila a L. Perutze.

Ludvík Štěpán

ROMANTICKÁ IRONIE V RUSKÉ LITERATUŘE

A. С. Смирнов: *Романтическая ирония в русской литературе XIX века и творчество Н. В. Гоголя*. Гродненский Государственный Университет, Гродно 2004.

Dílo, které se navenek deklaruje jako učební pomůcka (пособие) pro studenty se specializací rusistika a bělorusistika, je ovšem výsostným vědeckým dílem, které vzešlo ze známé grodněnské poetologické školy, která je v Evropě i jinde známa – kromě edicí monografií a tematických sborníků – organizováním velkých mezinárodních konferencí soustřeďujících především slavistické i jiné badatele východoevropského areálu, ale také Poláky, Němce, Čechy a Slováky i jednotlivce ze zámoří, kteří se společně zamýšlejí nad lingvistickými, literárněvědnými a kulturologickými i jinými důsledky zájmu o rétoriku a poetiku, komparatistiku a její nové podoby a polohy a genologii i její varianty v různých národních společenstvích (I. Pospíšil: *Grodno kak novyj vostočnoslavjanskij centr teoretičeskoj i istoričeskoj poetiki*. Russkij jazyk v centre Jevropy 3, Asociacija rusistov Slovakii, Banská Bystrica 2000, s. 51–53, 3–4).

Alexandr Semjonovič Smirnov patří k čelným představitelům této školy, jejíž spiritus agens je Tatjana Jevgeňjevna Avtuchovičová známá svými knihami a studii o rétorice a jiných tématech. Autor nemůže nepočítat s prostředím, které pojem „romantická ironie“ vypracovalo: tedy s německou romantickou filozofií (Fichte, Schelling), ale také s německou tvorbou, která k ní dávala popud (E. T. A. Hoffmann aj.). Co je hned zpočátku na této knížce pozitivní, je právě široký okruh materiálu, i když jádro zůstává v podstatě ruské. Romantickou ironii chápe Smirnov jako součást celé romantické kultury (1. kapitola: *Романтическая ирония как компонент культуры романтизма*), v podstatě jako projev mentální, duchovní převahy jedince nad společností. Zajímavým exkurzem jsou současné ruské koncepty romantické ironie a její teoretické reflexe a vývoj u F. Schlegela aj.

Když víme, že E. T. A. Hoffmann měl mezi východními Slovany, zejména Rusy a ruskými písničnicemi autory, řadu následovníků, takže se v Rusku i na Západě již dávno mluví o škole ruských hoffmanistů, je zřejmé, že i koncept romantické ironie logicky vyplývající ze Schlegelovy doktríny, našel v Rusku živnou půdu. K tomu bych poznamenal následující. I když je zřejmé, že romantická ironie vychází z nového romantického pojetí světa a jedince v něm, že je vetknuta do tkáně romantické poetiky a její poetologické reflexe, přece jen nemůže nebýt navázána na tradice v podstatě

osvícensko-klasicistické; to je zejména pro Rusko typické, když si uvědomíme klasicisticko-osvícenské počátky Puškinovy i Gogolovy. Myslím, že by to mělo být vzato více do úvahy, zejména pro ruské prostředí.

Hlavním tématem knížky je ovšem Gogol a romantismus a Gogol a romantická ironie. Tu lze s autorem téměř bezvýhradně souhlasit s tou výjimkou, že by měl romantismus možná probírat ve spojitosti s faktem, že Gogolova poetika je smíšená a lze jen stěží říci, že by v něm romantismus měl dominantní postavení; není to ani realismus, i když *Mrtvé duše* z roku 1842 jsou spíše symbolicky pokládány za počátek ruského realismu, ani klasicismus. *Mrtvé duše* jsou typickým příkladem prolnutí poetiky klasicismu (apsychologismus, postavy nomen omen), romantismu (román jako poema, lyrické digrese, rus. лирические отступления) a realismu (klasicisticko-osvícenská stavba spojená s líčením detailů staré Rusi se symbolickým přesahem, popisy krajiny, Rusko jako šedivé skladiště harampádí, Pljuškinova hromada).

Samozřejmě síla romantismu a romantické ironie je v Gogolových dílech různá. Autor postupně analyzuje Gogolovy „maloruské“ povídky ze sbírek *Večery na dědince blízko Dikaňky*, *Mirhorod*, ovšem i *Mrtvé duše* a „petrohradské povídky“, z nichž samostatnou pozornost věnuje Plášti, všimá si však i povídky Starosvětští statkáři. Škoda, že právě tam více nevyužil všech poloh této klíčové povídky – klíčové právě kvůli romantické ironii s klasicisticko-osvícenskými kořeny – již se zabývala řada zahraničních badatelů. Zastavme se u ní tedy v souvislosti s Gogolovým dílem jako celkem podrobněji i proto, že může být relativně důležitou komplementací Smirnovovy práce.

Gogolovo dílo vyvolává totiž neustále otázky (a to, že se autor v dílku o romantické ironii nevěnuje Puškinovi, Lermontovovi, Boratynskému či jiným, ale právě Gogolovi, je víc než signifikantní) a působí do značné míry i dnes tajemně – proti výkladům o realistickém Gogolovi stojí modernistické pojetí z pera Vladimira Nabokokova a jiných. Gogol elitní a výlučný hledí na čtenáře například ze stránek mezinárodního sborníku *Gogol: Exploring Absence. Negativity in 19th-Century Russian Literature* (Edited by Sven Spieker. Slavica, Bloomington, Indiana University, 1999), kam přispěli známí slavisté, jejichž studie byly anglicky napsány nebo do angličtiny (povětšinou americké) přeloženy. Ona elitnost se však netýká ani tak idejí a koncepcí jako jejich vyhraněnosti a jednosměrnosti: přeškrtnuté „o“ (ø) v Gogolově jménu v titulu není proslulé dánské „ø“, tedy speciální grafém, ale signál oné v podtitulu proklamované negativity, ambivalence, „0“ (zéro), jak je uváděna v některých studiích – sám Gogol zdůrazňoval tuto „nulovost“ ve svém jménu.

Gogol byl a je chápán dvojným způsobem: buď jako typický Rus reflektující ruství v širokém slova smyslu (byť je rodem Ukrajinec), nebo jako milovník groteskna a absurdna, jako ruský hoffmanista, který šel ve stopách svého učitele až do krajnosti, a stal se tak předchůdcem moderny a v němčem i postmoderny. Oba přístupy vycházejí z reality Gogolova díla, jsou sice v rozporu, ale mohou být chápány i komplementárně. Editor uvedeného svazku (z katedry germánských, slovanských a semitských studií v kalifornské Santa Barbaře) **Sven Spieker** nazývá svůj článek, v němž sumarizuje všechny příspěvky, *The Presence of Absence in Gogol*. Tato stať se seriózně opírá o vybrané pasáže z Gogola, o jeho snahu zmizet, stát se nulou, absentovat, vytvářet onu zmíněnou negativitu, formovat oscilaci mezi vším a ničím, hypertrofovat a hypotrofovat. Klíčovým místem, které se ve sborníku několikrát vrací, je pasáž z prvního dílu *Mrtvých duší*, kde se materializuje Rusko, avšak negativně: píše se, co Rusko není, a srovnává se v podstatě s italskou scenérií, kde Gogol *Mrtvé duše* psal. Nemusi to však být tajuplné, ale podle mého soudu jsou tyto groteskní fragmenty folklórní antiteze. Řekl bych, že je to problém, který prochází jako červená niť celým Gogolovým dílem a je snad i pravou příčinou zmíněné dichotomie jeho vnímání: folklór k nerozeznání zapojený do tzv. moderních postupů, groteskních a absurdních.

Podobné rysy má v Gogolovi práce s antickými motivy. Ve sborníku je i skvělá stať **Borise Gasparova** *Alienation and Negation: Gogol's View of Ukraine*, s níž by však mnozí Ukrajinci asi nesouhlasili, ale která zprostředkovaně souvisí s naším tématem. Jádrem jeho výkladu je Gogolovo dvojí odcizení od Ukrajiny i od Ruska, přičemž Ukrajina je přítomna v jeho Rusku (Velkorusko a Malorusko) i v odstupu od něho.

Gogol měl ctížádost naplnit svoje poslání Malorusa (Ukrajince) skrze velikost Ruské říše, která je dědičkou velkých říší starověku; odtud jeho zdůrazňování historie a historicity a jeho přednášky

na Petrohradské univerzitě, touha napsat Dějiny světa. Souvisí to ovšem s dávnou ruskou středověkou koncepcí Moskvy jako třetího Říma, přičemž čtvrtý už nebude. Na Ukrajinu situoval ostatně Gogolův krajan a vskutku první autentický ukrajinský, ale i ruský spisovatel, biliterát Ivan Kotljarevskij na sklonku 18. století děj své travestie Vergiliovy Aeneidy s postavkami Ukrajinců, Rusů a Poláků jako vystřižených z lidové loutkohry verterpu; tedy již první velké ukrajinské literární dílo se opírá o antický text.

Gogolův pobyt v Itálii, kde v Římě na Via Felice (nyní Via Sistina) napsal *Mrtvé duše*, jeho přitahování univerzalizmem katolické církve a s ní spínaných uměleckých projevů, zejména baroka, a odkazy na antiku v jeho díle jsou všeobecně známy. Dokládá jimi spojitosti své první, druhé i třetí vlasti (tedy Ukrajiny, Maloruska, Ruska a Itálie) a přesvědčení o své východoslovanské říši jako nástupci antiky a její dědiče.

Gogolovo dílo se vyznačuje vysokou mírou otevřenosti textu. Tato vlastnost je u Gogola dána mimo jiné nejasností základních časoprostorových kategorií. Například angličtí badatelé se domnívají, že tzv. Gogolovy chyby, například v *Mrtvých duších*, jsou způsobeny nepozorností spisovatele, jeho neukázněností, zatímco J. Mann je chápe jako součást poetického systému (Mann, J.: Formula onemenija u Gogola. Izvestija AN SSSR, serija literatury i jazyka, 1971, n. 1; Týž: O žanre „Mrtvých duš“. Izvestija AN SSSR, serija literatury i jazyka, 1972, n. 1). Například na otázku, kdy a kde se prozaická poéma *Mrtvé duše* odehrává, dává text různorodé, navzájem se vylučující možnosti. Proti koncepci Gogolovy nedůslednosti stojí Mannovo pojetí, spatřující v každé Gogolově „chybě“ filozofický záměr, související například s postuláty osvícenské a romantické estetiky. Otázka, jak vznikaly tyto nedůslednosti, které se podílejí na formování „otevřeného“ textu, není tak důležitá, jako příčiny této otevřenosti, respektive odpověď na otázku, jaké konkrétní prvky strukturu díla „otevřívají“. Je zřejmé, že tzv. složitý text demonstrující na první přečtení svou mnohoznačnost a symboličnost, nemusí dávat tolik interpretačních možností jako jednoduchý syžet, který se však několika prvky rozevírá do větší významové hloubky.

Dokládají to interpretace *Starosvětských statkářů* ze sborníku Mirhorod: oba tzv. maloruské (ukrajinské) sborníky koncipoval Gogol jako exploatace tehdy módní látky – ukrajinský folklór byl tehdy v ruské metropoli v módě (viz Pospíšil, I.: Fenomén šilenství v ruské literatuře 19. a 20. století, Brno 1995, kapitola Podivinství a šilenství jako podloží tvorby N. V. Gogola, s. 46–53). Interpretace ní zrádnost povídky si uvědomoval už V. G. Bělinskij, když o ní mluvil jako o klasické slzavé komedii (sléznaja komedija) – srov. V. G. Belinskij o Gogole. Stat'ji, recenzii, pis'ma. Moskva 1949. Jako rozpornou charakterizují podstatu textu i badatelé ruští, západoevropští a američtí. V. V. Jermilov mluví o „satirické idyle“ (Jermilov, V. V.: Genij Gogolja. Moskva 1959), G. A. Gukovskij se kloní k idylické povaze povídky, ale nepopírá její tragikomickou strukturu. Text chápe jako souboj tragiky a komiky a nachází tu spojitosti s osvícenskou koncepcí růstu lidské osobnosti, s možností její obnovy (Gukovskij, G. A.: Realizm Gogolja. Moskva – Leningrad 1959). Tato dualistická koncepce Starosvětských statkářů se pak opakuje u dalších badatelů. Jako „satiric idyll“ ji hodnotí V. Erich (Erich, V.: Gogol'. New Haven and London, Yale University Press 1969), podobné názory prezentují V. Setsch Kareff (Setsch Kareff, V.: N. V. Gogol. Leben und Schaffen. Berlin 1953), F. C. Driessen (Driessen, F. C.: Gogol as a Short Story Writer. Mouton, Paris – The Hague – London 1965) a H. Günther. Güntherovu pojetí forem a funkcí groteskna u Gogola pochopitelně vyhovuje dualistická koncepce, která soubojem tragických a komických prvků implikuje grotesknost situací (viz Günther, H.: Das Groteske bei N. V. Gogol. Formen und Funktionen. München 1968). Driessen tvrdí, že bukolický materiál je traktován ironicky. Idyla se nemůže ztotožnit s vášní (vývoj vášně ve zvyk); autor se přiklání spíše k idylické povaze povídky – idyla není zničena zevnitř, ale zvnějšku (po smrti manželů Tovstogubových je idyla maloruské usedlosti zničena novými majiteli, kteří ji nechají zpustnout). Spíše satirickou vyostřenost povídky zdůrazňují R. Parolek a J. Honzík (Parolek, R., Honzík, J.: Ruská klasická literatura. Praha 1977).

S rozvojem genologie začíná vznikat monistická koncepce Starosvětských statkářů; povídka už není chápána jako rezultat souboje protikladných prvků, ale jako celistvost vybudovaná na základě obrácení žánrového půdorysu. R. Poggioli mluví o invertované ekloze (Poggioli, R.: Gogol's Old-Fashioned Landowners. An Inverted Eclogue. Indiana Slavic Studies, III, Bloomington 1963, s. 54–

72). Objevuje se i freudistické pojetí (srov. mj. Hugh Mc Lean: *Gogol's Retreat from Love: Toward an Interpretation of Mirgorod*. American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists. The Hague 1959, s. 225–243; R. A. Peace: *Gogol's Old World Landowners*. The Slavonic and East European Review, October 1975, s. 504–520). Koncepce „obrácení žánrového půdorysu“ se neomezuje jen na interpretaci Gogola; podobně byl například Kafkův Zámek pochopen jako invertovaný román s romantickou zápletkou – romance (Kröller, E.-M.: *Kafka's Castle as Inverted Romance*. Neohelicon IV, 3–4, Budapest 1976). V rámci obou koncepcí se realizují různá ideově tematická pojetí: povídka je chápána jako líčení transformace lásky a jako ústup od ní, jsou tu spatřovány opozice plodnosti a neplodnosti. Pulcherija Ivanovna umírá bezdětná; plodný svět jako by se vysmíval neplodnosti jejího manželství. Jindy se text chápe jako filozofická povídka o přerůstání vášně ve zvyk (podrobněji viz Pospíšil, I.: *Gogolovi Starosvětští statkáři* jako polyvalenční text. In: *Gogol a naše doba*. Univerzita Palackého Olomouc 1984, s. 92–99; Pospíšil, I.: *Gogolovi Starosvětští statkáři*, mýtus o Filemonovi a Baukidě a problém ruského středověku a novověku. In: *Druhý život antického mýtu*. Sborník z vědeckého symposia Centra pro práci s patristickými středověkými a renesančními texty. Ed.: Jana Nechutová. Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2004, s. 227–235).

Spojitosť s mytickým vyprávěním o Filemonovi a Baukidě uvádí autor explicitně na samém počátku. Tato souvislost vyvolává představu idyly (eidyllion = obrázek), bezkonfliktního, statického „obrázku“ životní pospolitosti. Jak známo, stařenka Baukis a její manžel Filemon z Frygie poskytli podle tohoto vyprávění jako jediní z kraje pohostinství putujícím Diovi a Hermovi. Bohové trestají lakotné obyvatele kraje tím, že je zaplaví vodou, pouze Baukidin dům zůstává nedotčen a promění se v chrám. Oba stařečci v něm slouží a hlídají jej a po smrti je bohové odmění tím, že umírají společně: Baukis se promění v lípu a Filemon v dub a objímají se větvemi.

V ruské kritice 19. století mluvil V. G. Bělinskij o Gogolovi jako o mistru, který dokáže poetizovat všednodennost a mluvil o reálné poezii, tedy o realismu, N. G. Černyševskij zase o gogolovském směru. I zde si Gogol historik a manipulátor pohrál s mytizovanou narací.

Idyla v literatuře bývá tradičně pokládána za překonaný žánr nebo metodu vidění skutečnosti; nutno si však uvědomit, že její postavení v myšlení i v literatuře je také v současnosti významné. Idyla je naplněním ideálu, je to věčné království, věčná existence. Naplnění například společenského ideálu předpokládá také vytvoření svého druhu idyly, vyostřeně řečeno, smyslem ideálu je vytvoření idyly; idyla je projekcí ideálu. V *Starosvětských statkářích* je tato „věčnost“, státnost, neměnnost idyly narušována jejím poklesem a vytvářením sémantických opozic. Vyjdeme-li ze srovnání s mýtem o Filomenovi a Baukidě, zjišťujeme, že jejich pohostinství se mění v kulinařské požitkářství, láska a vášeň ve zvyk, velikost v malost, nesmrtnost v smrt. Služebnictvo manžele okrádá, dojemné dialogy jsou dětinské a trapné (šedesátiletý Afanasij Ivanovič chce jít na vojnu), tragičnost konce nabývá rysů směšnosti (okolnosti pohřbu Pulcherije Ivanovny, při němž svítí slunce, kojenci pláčou na rukou matek, zpívají skřivánci a pobíhají děti).

Na základě syntagmatické souvislosti (Filemon a Baukida, idyla) vytváříme další, vnitřní, paradigmatickou sondu (podlamování idyly) a od ní směřujeme k dalšímu syntagmatu – zánik idyly je způsoben tím, že se do idylického půdorysu projektuje životní dráha člověka (minulost a mládí jsou prezentovány v náznamech vzpomínek, přítomnost svědčí o úpadku sil a degeneraci citů). Státnost a věčnost idyly je tak zachována, zatímco v *Starosvětských statkářích* vede smrt protagonistů ke konci idyly. Statická idyla se dynamizuje líčením životní dráhy člověka a snahou dobrat se jejího smyslu. Místo cyklického času starořecké báje se zavádí čas lineární (postupný). Stěžejní úlohu ve sledování dráhy člověka a v aplikaci kategorie změny má vypravěč.

Na počátku pouze líčí idylickou scénérii, později do ní sám vstupuje a vstupem do scénérie se také dynamizuje jeho hodnocení. V prvních větách zdůrazňuje blahodárnou izolovanost idyly a její přirozenou a pozitivní uzavřenost před zlobou světa. Později si vypravěč uvědomuje, že hromadění nekonfliktních pozitiv může vytvářet směšné, groteskní situace. V jeho líčení se právě hromadění pohostinství mění v požívačnost, hromadění láskyplných gest v šedivý zvyk, hromadění velikosti v malost, vznešenosti v směšnost. Idyla tedy nekončí zásahem zvenčí, ale její zánik tkví v ní samé, respektive v lidech, kteří ji vytvořili a jsou její součástí. Historik Gogol ukazuje vypravěče jako volný prvek dějinného vývoje, jako jeho lidský faktor, spoluvytvářející historický pohyb: ani idyla se

nemůže zastavit, nestojí totiž vně dějinného vývoje, ale je jeho součástí. Člověk touží po zastavení času a nesmrtelnosti, ale zároveň po pohybu a změně, je nadšen idylou, ale vzápětí ji snižuje, neboť chce být spoluvůrcem skutečnosti. V statické idyle je naopak lidská aktivita, uvádějící v pohyb hodnocení, myšlení a činy, nežádoucí, neboť vede k její likvidaci.

Chci tím říci, že Gogolovo dílo vyvolává mnohem širší okruh úvah, spojený s romantickou ironií a jejími ruskými podobami, resp., že je třeba – nehledě na to, co jsem pochvalně uvedl na počátku – jeho dílo a vůbec samo téma romantismu a romantické ironie pevněji začlenit do internacionálního a interdisciplinárního kontextu, zmezinárodnit je. Tomu by měl odpovídat i podstatnější podíl využívání sekundárních děl neruských a nevýchodoslovanských badatelů, zvláště když zejména mladší generace již dávno překonaly jazykové bariéry.

Na druhé straně je třeba ocenit, že autor dává německé úloze v ruské literatuře místo, jaké jí náleží – stejně jako jeho předchůdce J. V. Mann. To by se mohlo více zdůraznit i v těch Gogolových prózách, u nichž se již tradičně uvažovalo o maloruské (ukrajinské) folklórní (tedy romantizující) inspiraci, např. v uvedených dvou povídkových sbírkách; je v nich více literárního, tedy hoffmannovského než ukrajinsky folklórního (Vij, Soročinský trh). Rozpojení těchto raných povídkových sbírek a petrohradských povídek včetně Pláště není tedy tak velké.

Jádro Smirnovovy knihy leží v komparativní teorii a z ní vyplývající konkrétní materiálové analýze. A ovšem ve zmapování tématu z hlediska sekundárních ruskojazyčných zdrojů. Je to dobrý příklad „grodněnského přístupu“ k literatuře, široce srovnávacího, otevřeného, poetologického a filozofujícího.

Ivo Pospíšil

КРУПНЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ ВЕНГЕРСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Поэтический мир Бориса Пастернака. Studia Russica XIX, 167–511.

Литературоведение. Под редакцией Анны Хан. Budapešť 2001, 436 s.

Литература и визуальность. Под редакцией Анны Хан и Жужи Хетени. Studia Russica XXI, Budapešť 2004, 436 s.

Sub Rosa. In Honorem Lenae Szilárd. Red. Denisa Atanasova-Sokolova, Anna Han, Attila Hollós. Budapešť, EFO Kiadó 2005, 652 s.

Три объемных сборника, вышедших в течение нескольких последних лет, вновь подтверждают высокий уровень венгерской русистики. В том же самом я могла убедиться уже раньше, приняв участие в нескольких конференциях, организованных университетами в Дебрецене, Печи, Будапеште и читая лекции в Сегаде и в будапештском докторском семинарии, возглавляемом Анной Хан, которая стала душой всех упомянутых томов. К заслугам издателей принадлежит тот факт, что им удалось привлечь к сотрудничеству ряд венгерских и зарубежных литературоведов.

Пастернаковский сборник содержит статьи, исследующие философское начало отдельных стихотворений, а также лирических циклов. Его поэтическое наследие изучается в типологическом и интертекстуальном сравнении с русским и европейским контекстом. Внимание уделяется не только его современникам: Мандельштаму, Ахматовой, Маяковскому, Цветаевой, а также Набокову или видному западноевропейскому экспериментатору Вирджинии Вульф. Сосредоточенное внимание уделяется романтизму, символизму, импрессионизму и футуризму в сопоставлении не только с лирическим, а также с литературоведческим наследием Пастернака. В связи с тем, насколько важным феноменом был в модернизме и авангарде сам поэтический язык, стоит упомянуть статью Каталин Теллер *Отзвуки концепции поэтического языка Андрея Белого и Велемира Хлебникова в ранних теоретических статьях Бориса Пастернака.* У автора столь широкого диапазона оценивается также внимание, уделяемое изучению взаимоотношения его поэзии и прозы (А. Радионова).