

nictví a její souvislosti s ruskou literaturou klasickou, zaujímá přední místo Dmitrij Sergejevič Lichačov, jehož spis *Človek v literatuře dřevněj Rusi*, vydaný v roce 1958 a znovu r. 1970 v Moskvě, vyšel v roce 1974 v české verzi.

Vydáním této knihy se nakladatelství Odeon — spolu s překladatelkou Světlou Mathauserovou i autorkou doslovu Evou Fojtíkovou — přičinilo o seznámení našich zájemců s různými způsoby zobrazení člověka nejen ve staré ruské literatuře, ale i v umění výtvarném, zejména v ikonografii. Právě ve spojení hlediska literárního a výtvarného je přínos knihy a zároveň podnět pro naši vědu, která se nepropracovala ještě ke kompletnímu pohledu na umělecký obraz člověka (a všechno, co ho obklopuje — dobové sociální prostředí, příroda aj.). Člověk zůstává objektem speciálních disciplín od sebe ostrými hranicemi oddělených, z nichž každá vykládá složitý materiál minulosti jen pod svým zorným úhlem a podává obraz třeba detailní, ale jednostranný a neúplný.

Akademik Lichačov hledá a nalézá spojnice mezi způsobem zobrazení člověka a jeho psychiky v literatuře a v malířství. Obě umělecké oblasti měly v týchž obdobích stejnou nebo podobnou funkci, i když jejich vývoj byl někdy nerovnoměrný; proto v určitém období zrcadlí člověka lépe jedna oblast, v jiném období oblast druhá. Na základě rozsáhlého studia stanovil Lichačov několik stylů v ruském kulturním vývoji od 11. do 17. století, ovšem stylů chápaných v širokém uměnovědném smyslu. Dobovou skutečnost 11. až 13. století odráží podle Lichačova epický styl a styl monumentálního historismu, na přelomu 14. a 15. století vykrytalizoval styl expresivně emocionální, pro styl ikon Rubljevovy školy a duševního světa literárních postav 15. století je charakteristické „psychologické uklidnění“, v 16. století se vyhraňuje styl idealizujícího biografismu. Přelom ve vývoji od středověkosti k novověkosti nachází Lichačov na počátku 17. století, kdy se v umění objevují výrazně individualizované charaktery, a to proto, že pod vlivem zkušenosti ze sociálních zápasů dochází k odklonu od náboženského chápání člověka. Lichačov si klade otázku estetických hodnot uvedených stylových systémů, jejichž výrazem jsou různé žánry.

K přednostem Lichačovových výkladů patří odhalování literárních a portrétních schémat zobrazení člověka a přesné vymezení odborných termínů, s nimiž autor pracuje. To platí např. pro termín „realismus“, užívaný v uměnovědné literatuře pro rozdílné epochy mnohovýznamově, nebo termín „barokní styl“. Lichačov výstižně charakterizuje jeho ruskou specifičnost a odlišnost od baroka západoevropského, neboť na rozdíl od západu, kde baroko bylo do jisté míry návratem ke středověku, zatlačilo baroko v Rusku středověk do pozadí a zároveň plnilo některé funkce renesance.

V Lichačovově knize, přeložené podle druhého vydání (v porovnání s prvním poněkud upraveného), je důsledně aplikováno materialistické pojetí dějin na vývoj umění a to přineslo nové pohledy na člověka ve staroruské literatuře. Východisko a metoda knihy upravují cestu k řešení problematiky uměleckého zobrazení člověka v české literatuře epochy feudalismu, k řešení samozřejmě na základě specifických rysů společenských, politických a hospodářských v různých etapách našeho vývoje. Lichačovova průkopnická studie — stejně jako jeho další spisy (především *Nacionalnoje samosoznanije dřevněj Rusi*, 1945, *Voznikovenije ruskoj literatury*, 1952, *Poetika dřevněrusskoj literatury*, 1967¹, 1971² a *Razvitije ruskoj literatury X—XVII vekov*, 1973) — je následováníhodná také ústrojným spojením vysoké odbornosti s citlivou aktualizací a slohovou poutavostí, což jistě podněcuje zájem o kulturu minulosti i mimo okruh odborníků.

Milan Kopecký

E. E. Соллертинский, *Русский реалистический роман первой половины XIX века. Проблемы жанра*. (Вологодский государственный педагогический институт, Вологда 1973, 173 с.)

Problém žánru je jednou z nejsložitějších a dosud nejméně zpracovaných otázek teorie umění. Proto není divu, že nás zaujala z velkého počtu nových sovětských literárněvědných prací právě útlá kniha Sollertinského *Ruský realistický román první poloviny 19. století. Problémy žánru*. Má charakter převážně teoretický. Literárněhistorické, filosofické a psychologické komentáře plní funkci služebnou. Autor se pokouší postihnout žánrovou specifičnost, vznik a evoluci ruského realistického románu od Puškina do mladého Dostojevského, tj. od dvacátých do čtyřicátých let 19. století. Tato dese-

tiletí považuje za počáteční období dějin ruského realistického románu. Výslovně to podtrhuje. Rozkvět tohoto žánru klade až do druhé poloviny minulého století.

V dějinách ruského realistického románu první poloviny 19. století rozeznává badatel dvě vývojové etapy: analytickou (dvacátá léta — počátek čtyřicátých let) a syntetickou (čtyřicátá léta). V knize, o níž referujeme, však píše jenom o první etapě (analytické). Rozebírá tu ve třech kapitolách tři romány dané doby: Evžena Oněgina, Hrdinu naší doby a Mrtvé duše. Teprve v druhé knize, kterou nyní připravuje do tisku, pojedná o románu druhé etapy, konkrétně o románu *Kdo je vinen?* od Gercena, *Obyčejná historie* od Gončarova a *Chudí lidé* od Dostojevského.

V úvodu své práce věnuje Sollertinskij velkou pozornost některým otázkám teorie žánru. Jeho výklady o hierarchii žánrových složek v slovesném díle a o teorii žánrové dominanty nejsou ovšem samostatné. Seznamují nás s badatelovým metodologickým hlediskem v řešení zvolené problematiky. Sollertinskij uplatňuje důsledně v celé své knize tezi, že žánrová dominanta literárního díla určuje jeho žánrovou specifčnost a charakter všech jeho kompozičních prostředků. Proto není divu, že jeho pracovní metoda je vesměs deduktivní. Autor určí nejdříve žánrovou dominantu příslušného románu a pak dokazuje na vhodně voleném materiálu její vliv na ostatní žánrové složky. Rozbory syžetu a kompozice Puškinova, Lermontovova a Gogolova románu tvoří vždy podstatnou část příslušné kapitoly a jsou velmi zajímavé. Sollertinskij tu často koriguje nebo vyvrací ustálené představy (např. legendu o děkabristovi Oněginovi). Jindy nastiňuje nové aspekty studia určitého problému (např. Gogolova názvu *Mrtvých duší* poemou).

V první kapitole *Svobodný román od A. S. Puškina (Evžen Oněgin)* označuje autor za žánrovou dominantu Puškinova románu svobodné utřídění materiálu, charakteristik, lyrických a epických složek a jiných kompozičních prostředků. Puškinovu volbu právě takového žánru románů zdůvodňuje společenskou a historickou situací tehdejšího Ruska. Sollertinskij soudí, že básníkovi šlo o realistické zachycení života v jeho nejrozmanitějších projevech a ve vývoji, a to v té podobě, v jaké se jemu samému jevil. K tomu potřeboval úplnou svobodu kompoziční výstavby díla, která by mu umožňovala neustálý přechod od obrazů vesnického života k obrazům velkoměsta, od času minulého k přítomnému a naopak, od kresby všedních jevů k filosofickým úvahám apod. Tomuto požadavku už nevyhovovala poetika starého románu. Netradiční forma Evžena Oněgina vedla k tomu, že současníci Puškinův román nepochopili. Bylo by však mylné se domnívat, že svoboda kompozice Evžena Oněgina je živelná a chaotická, zdůrazňuje Sollertinskij. Puškin podřídil výstavbu syžetu svého díla přísnému vnitřnímu řádu. Autor podepírá tuto svou myšlenku pěkným pojednáním o tzv. zrcadlové kompozici Evžena Oněgina. o kompoziční úloze a struktuře jeho lyrických a epických strof, o uměleckých detailech a jejich vlivu na vývoj syžetu, románu, o vyprávěcích formách a o konfliktu díla atd. Některé badatelovy postřehy jsou v dosavadním studiu Evžena Oněgina zcela nové. Žánr Puškinova svobodného románu považuje Sollertinskij pouze za jednu z mnoha možných odnoží (variant) ruského sociálně-psychologického románu 19. století.

V druhé kapitole *Román-portrét od M. Ju. Lermontova (Hrdina naší doby)* vychází Sollertinskij z teze, že žánrovou dominantou Lermontovova románu je psychologický portrét mladého pokolení určitého, na rozdíl od Evžena Oněgina pozdějšího období dějin Ruska (konce třicátých až počátku čtyřicátých let 19. století). Tím určil i své pojetí žánru Hrdiny naší doby. Je to podle něho román-portrét a jako takový je novou, od Evžena Oněgina odlišnou odnoží (variantou) ruského sociálně-psychologického románu první poloviny 19. století. Zajímavý je autorův dodatek k této definici. Sollertinskij píše, že Lermontov užívá ve svém realistickém románu dosti často romantických prostředků typizace (97). Lermontova jako spisovatele pak považuje za realistu, který však zůstával romantikem (65). Rozpor v badatelových názorech je toliko zdánlivý. Rozporná byla totiž doba, v níž básník žil. Není proto divu, že i ruská literatura těch let byla rozporná.

Z celého vějíře tvárných prostředků a postupů, jichž Lermontov užil k vykreslení vnitřního světa svého hrdiny, věnuje autor nejvíce pozornosti vyprávěcím formám a způsobům, zvláště dialogu a monologu. Pokouší se též o jejich klasifikaci. Dokazuje na příkladech, že základním prostředkem typizace v daném románu byl psychologismus. Všechny charaktery a události básník motivoval psychologicky. Svě pojetí žánru Lermontovova díla podepírá Sollertinskij neotřelými výklady o kompozici syžetu, obrazu hlavního hrdiny, úlohy detailů ve vývoji vedlejších postav aj. Za velmi zdařilé považují badatelovo pojednání o vnitřním světě Pečorinově. Snad překvapí autorův soud, že Pečorina nemůžeme považovat — z hlediska etického — za hrdinu a že tedy román *Hrdina naší*

doby je bez hrdiny. Možná, že tímto hrdinou díla je někdo jiný, třebaš důstojník-vypravěč, usuzuje Sollertinskij. Autor se nevyhýbá ani svízelným otázkám, např. otázce Lermontova vztahu k Pečorinovi apod. Cenná jsou též hojná srovnání kompozice Hrdiny naší doby s kompozicí Evžena Oněgina.

K čtení třetí kapitoly *Román-poéma dvoji perspektivy (Mrtvé duše od N. V. Gogola)* přistupujeme s vědomím, že ani více než stoleté úsilí ruské a zahraniční literární vědy o určení svérázu žánru a kompozice Mrtvých duší nevedlo dosud k cíli. I dnes je to nejasná otázka. Podle Sollertinského je Gogolův román román-poéma dvoji perspektivy. První perspektivu tvoří epická složka s ostrou sociální satirou. Zobrazuje umírající Rusko v postavách ruských statkářů od Korobočky až po Čičikova. To je negativní perspektiva díla. Tvůrce Mrtvých duší však pevně věřil v slavnou budoucnost svého národa. Vyjádřil to v lyrických částech svého románu. Tyto lyrické odklony od syžetu v Mrtvých duších považuje Sollertinskij za druhou, tentokrát světlou perspektivu díla. Obě perspektivy pak prolínají celý syžet románu. Tuto svou myšlenku autor dokazuje rozborem některých částí architektiky Mrtvých duší. Je zajímavé, že právě v těchto místech má recenzovaná kniha vzrušený tón, někdy i polemický. Tak např. autor tu energicky vyvrací jinak zajímavý názor sovětské badatelky Je. Kuprejanovové, že Mrtvé duše jsou „národním utopickým eposem“.

Téměř deset stran textu věnuje Sollertinskij často diskutované otázce, proč Gogol nazval svůj román „poémou“. Soudí, že při řešení tohoto problému musíme vycházet především ze spisovatelových úvah o otázkách teorie literatury, obsažených zejména v jeho práci Učebnice slovesnosti. Sám se pak o to pokouší. Nejdříve zjišťuje, že Gogol dělil literaturu jenom na dva rody, a to na prózu a na poezii. Próza má zase podle Gogola tři rody: epos, román a „menší rody eposu“. Sollertinskij srovnává Mrtvé duše s Gogolovou definicí eposu a zjišťuje, že pro ně neplatí. Zato spisovatelova charakteristika „menších rodů eposu“ plně odpovídá žánru Mrtvých duší. Někteří badatelé prý dokonce tvrdí, že Gogol charakterizoval „menší rady eposu“ podle svého románu. Za „menší rody eposu“ považoval Gogol díla, zaujímající střední místo mezi eposem a románem. Ke konečnému označení Mrtvých duší termínem „poéma“ dospěl pak spisovatel s vydatnou pomocí Bělinského, tvrdí Sollertinskij.

Knihu doc. Je. Je. Sollertinského si přečte s užitekem každý literární historik. Netvrdím, že některé autorovy názory nemají diskusní charakter. Oceňuji však po zásluze badatelovu snahu řešit zcela osobitě, bez zbytečné úcty k zastaralým koncepcím takové otázky, jimž se jiní vyhýbají.

Jaroslav Mandát

Česko-bulharské přátelství v literatuře 19. století (Nakladatelství BAV, Sofie 1975, 205 stran)

Česko-slovensko-bulharské literární, kulturní a politické styky a vztahy mají tisíciletou tradici. Proto si po osvobození našich zemí čeští bulharisté a bulharští bohemisté kladli mimo jiné za úkol ukázat, jak tyto styky a vztahy pomáhaly ke vzájemnému poznání našich národů, jak se vytvářela novodobá tradice těchto vztahů.

Plodem vzájemné spolupráce akademických ústavů a vysokoškolských pracovišť obou zemí byl již sborník *Československo-bulharské vztahy v zrcadle staletí* (česky a bulharsky r. 1963), obsahující vědecké studie historické, literárněvědné a jazykovědné.

Nyní vydala BAV v redakci člena kor. BAV E. Georgieva, a nedávno zesnulého (r. 1975) člena korespondenta ČSAV J. Dolanského sborník vědeckých statí nazvaný dvojjazyčně *Bálgaročeskata družba v literatura na XIX vek*. Kniha obsahuje studie pěti bulharských a čtyř českých literárních historiků.

V rozsáhlé úvodní studii pojednává Emil Georgiev o významném podílu české obrozenské slavistiky na vytvoření bulharské literární vědy. Rozebírá díla J. Dobrovského, P. J. Šafaříka, V. Hanky a F. L. Čelakovského, v nichž nachází počátky bulharské literární vědy. Zdůrazňuje, že zvláště Dobrovského knihy *Institutiones linguae slavicae dialecti veteris* a *Cyril und Method, der Slawen Apostel* mají klíčový význam také pro vývoj starobulharské filologie a literární vědy, stejně jako díky Šafaříkovi se bulharská literatura dostává do literární historie. Šafaříkovo studium dějin starobulharské literatury, zvláště materiály o Bulharech, jejich jazyku a písemnictví v jeho *Slovanském národopise*, a studie *Rozkvět slovanské literatury v Bulharsku*, řadí Šafaříka k předním znalcům