

nebudou vracet. Mám tu na mysli především některé práce „oficiální“ prózy socialistického realismu, o nichž sama autorka říká, že je „nelze číst bez úsměvu“. Snaha nevynechat nic významného vedla někdy autorku k objektivistickému vyjmenování autorů umělecky nesrovnatelných (ve vesnické próze např. Šukšin, Abramov, Astafjev a další vedle Alexejeva, přičemž chybí Nosov). Totéž lze říci o úsilí autorky zaznamenat hlasy kritiky a různost názorů na určitou knihu, ovšem s dávkou opatrnosti při vyjadřování vlastního hodnocení (např. v případě Solženicynova *Rudého kola*). Obdobně se domnívám, že ve válečné próze bylo možné více odstínit umělecký přínos některých autorů ve srovnání s jinými: např. zvýraznit prózu V. Kondraťeva jako nový stupeň zobrazování tragičnosti války (snad jen K. Vorobjov ho předešel) po období „civilnosti“ typu V. Někrasova a „zповědí“ mladých důstojníků. Naopak méně shovívavosti bych projevil vůči exhibicionismu E. Limonova a některých postmodernistů, jež próza přežije jako spalničky. Velmi oceňuji stránky věnované A. Kimovi nebo Č. Ajmatovovi, jež jiné práce obcházejí, snad proto, že je nechtějí zařazovat do ruské prózy. Je otázka, zda práce neměla pojednat i o řadě uměleckých jevů minulosti, které teprve v tomto období mohly vstoupit do literárního procesu (Charms aj.) a ovlivnit jej.

Mnoho faktů L. Ševčenkova uvedla o samizdatu a literatuře ruské emigrace, o významu almanachu *Metropol*, o satíře atd. Možná bylo vhodné připomenout více roli poezie (bardi!), třebaže je studie věnována próze. I o próze devadesátých let Ševčenkova shromáždila rozsáhlý materiál, který je pochopitelně zatím málo umělecky zhodnocen. Hojně využívá kritické literatury, zejména ruské a polské, a v závěrečném bibliografickém soupisu dává studentům i badatelům možnost rychle se orientovat.

V recenzi jsem možná příliš akcentoval problematické stránky monografie L. Ševčenkové, ale nechtěl bych tím vůbec zpochybnit její význam. Obraz vývoje ruské literatury je tu totiž nejen podrobný, ale i srozumitelně podaný. Je nesporně plodem náročné práce na shromáždování materiálu, jeho utřídění a zhodnocení. Bude zřejmě dobrým základem pro zpracování celého literárního procesu v Rusku XX. století, k čemuž autorka zřejmě směřuje.

Miroslav Zahrádka

Romantismus a triadickost

Makara, S. – Kyseřová, N.: Výhonky triadickosti. Выходы романтического. Katedra slovanských jazyků, Filologická fakulta, Univerzita Mateje Bela, Banská Bystrica 2002.

Banskobystrické slavistické pracoviště na Filologické fakultě se v posledních letech pod vedením Sergeje Makary a Andreje Červeňáka soustředilo na fenomén slovanského romantismu v evropských a světových souvislostech.¹ Romantismus se tu chápe hodně široce jako specifická dominanta slovanských literatur s manifestacemi v žánrovém systému a s klíčovým modelem triadickosti, v němž se romantismus prolíná s realismem a vrcholí ve vizi. Jiná pojetí – jak víme – jsou méně univeverzální a patetická, spíše

¹ Slovanský romantismus. Banská Bystrica 1999. Slovanský romantismus. O poetice. Banská Bystrica 2000. Slovanský romantismus. Poetika romantična. Banská Bystrica 2002.

zdůrazňují historickou ukotvenost, konkrétnost a časovou vymezenost romantismu a oddělují od něj jiné nerealistické směry, jako jsou dekadence, symbolismus apod. V českém prostředí byla vždy obava z monopolizace jednoho směru nebo z binárních opozic typu buď – nebo (realismus – nerealismus, realismus – modernismus, realismus – romantismus): to bývalo vždy doprovázeno vyhraněnými hodnotovými postoji a právě sovětská literární věda pokládající jednu dobu realismus za vrchol všeho uměleckého usilování nejenže hodnotila všechno modernistické záporně, ale i romantismus chápala nikoli jako jiný umělecký směr a styl, ale jako něco nezralého, nedospělého, co nutně musí dorůst do realismu (i A. S. Puškin byl potenciální realista – to je však značně složité a souvisí se vztahem realismu a klasicismu a každý apriorismus tu může škodit).

S. Makara a N. Kysel'ová mají pravdu v tom, že vymezovat romantismus koncem 18. a první třetinou 19. století by neodpovídalo skutečnosti: na druhé straně připustíme, že romantismus je hnutí, které si samo sebe historicky uvědomuje v určitém právě zmíněném období a formuluje to, co bylo v literatuře přítomno již dříve. A. S. Puškin viděl romantismus jako opozici klasicismu (nikoli však novodobého, ale antiky), takže pro něho jsou prvními romantiky provensálská trubadúři. Další problém spočívá v tom, že romantismus – od doby, co byl ideologicky zformulován – se vyvíjel (a zejména v slovanských literaturách) přetržitě, ve skocích, že přerůstal v nové vývojové fáze (novoromantismus, moderna, různé propojené systémy): ono minuciózní rozlišování uměleckých (literárních) směrů beroucích počátek od romantismu má svůj smysl; jistě se od sebe liší poetika K. H. Mácha a J. Karáska ze Lvovic, F. L. Čelakovského a S. Čecha – abychom uvedli jen příklady z české literatury. Minucióznější rozlišování směrů a vůbec směrůvosti má smysl potud, pokud je rozlišovací funkcí plochou poetiky jako komplexního tvaru umění.

Tzv. romantické vidění světa (romantično) jako podloží romantismu je pak jistě oprávněné. Úskalí se zjevuje tehdy, když chceme vlastnosti takového romantismu taxativně vyjmenovat; ukazuje se, že takřka všechny mohou náležet v podstatě jakémukoli uměleckému systému.

To se ukazuje zejména v první studii *Романтический синкретизм „Слова о полку Игореве“*. Pokud připustíme, že *Slovo* není falzem, musíme dospět k názoru, že žánrový synkretismus (nikoli tedy syntetismus) je výsledkem nerozvinutosti a nespécifikovatelnosti literárních žánrů; tedy synkretismus je přirozeným vývojovým stadiem; teprve pak se žánry výrazněji diferencují a posléze se zase prostupují, tedy intencionálně syntetizují: není tedy synkreze totéž co syntéza. *Slovo* má vskutku řadu romantických nebo spíše preromantických vlastností: podezírání N. M. Karamzina je o to argumentovanější, že bychom ke všem rysům, které autoři vyčerpávajícím způsobem uvedli, mohli připojit dynamizaci přírody a metatextovost. Nepopírám koncepci triadickosti *Slova*; nicméně literatury o *Slově* je mnoho na Západě i na Východě a bylo by zapotřebí všechny tyto koncepce – i jazykovědné – vzít v úvahu. Jako promyšlená hypotéza je však koncepce obou autorů přinejmenším inspirativní.

Hlavním hrdinou svazku je V. F. Odojevskij, jímž se zejména S. Makara po léta intenzivně zabývá. Řekl bych, že tak vyzvedl – řečeno se zvěčnělým V. Kostřicou – autora neprávem odsouvaného do „druhé řady“ ruské literatury 19. století; jak to tak bývá, skýtají takoví víceaspektoví, pro mnohého poněkud chaotičtí autoři více poetologických impulsů než syntetičtí a završující koryfeové. Nový „objev“ Odojevského v slovenských souvislostech je Makarovou zásluhou; totiž to, že specifikum jeho díla uvádí v řadě svých prací jako systém romantismu a realismu ústí ve vizionářství. Sám to nevidím tak vyhraněné,

neboť tzv. triadickosť môže byť jen dualitou, neboť co je romantičtější než vize? Makara však ukázal i na dynamičnosť, plasticitu a vnímavou schopnosť romantizmu pferústat do groteskna a absurdna; práve žánrová pestrosť Odojevského je vlastne morfologickým projevom ideologického komentování a hľadání stylizovaného vypravěče, jak tomu je např. v *Ruských nocích* (1844).

Přitom však vzápětí v rusky psané studii *Феномен среды в произведении В. Ф. Одоевского Катя, или История воспитанницы* ukázal Odojevského jako mistra deskriptivního až psychologického realismu a materialismu známého například z Lermontova (materiálně plodí duchovno – viz Lermontovovy popisy ženy jako koně – bílé, zdravé zuby, lesklá kůže apod. – v *Hrdinovi naší doby*) – to jsou již pokusy, které jsme popsali jinde v souvislosti s vytvářením koncepce nadčlověka jako vrcholné fáze vývoje od zoosféry k noosféře). Ostatně analyzovaná próza se k realismu hlásí již žánrově (*история* – tedy *historie*, *history*, *histoire* jako dokument kontra *roman*, *romance* jako fikce, výmysl). Odojevskij je tu jednak inspirátorem prostupování romantismu a realismu, jednak srostitostí prostředí a charakteru: to pak budou řešit jak revoluční demokraté (N. G. Černyševskij) pozitivisticky preferující determinantu prostředí, tak počvenici (F. M. Dostojevskij) setrvávající v mravní autonomii charakteru.

Za hlavní znak tvorby Odojevského pokládají spoluautoři knihy (*Специфика поэтики В. Ф. Одоевского с точки зрения современного литературоведения*) právě romanticko-realistický paralelismus ústící ve vizionářství. Z vertikální linie posléze sestupují do roviny horizontální: Odojevskij po řadě desetiletí tvaroval svou poetikou běloruský národní revival první třetiny 20. století vrcholící ve 20. letech (Janka Kupala, Michas' Čarot, Kuzma Čorny, Adam Babareka aj.); tu však byla romanticko-realistická souběžnost instrumentalizována v duchu národně obrodných snah.

Klíčem k vrcholu triadickosti (vizi) je analýza utopie a antiutopie – to je zde však jen zlehka načrtnuto; možná by to chtělo, aby autorům poněkud ztěžkla ruka a ponořili se do této problematiky hlubinněji. Jednou z možností sociálního ukotvení je analýza jen maně zmíněného F. V. Bulgarina formulujícího v Rusku úkoly třetího stavu jako unikátní šanci po rozdrčení rodové šlechty v letech 1825–1826.²

N. Kyseľová má však nepochybně pravdu, když Odojevského pokládá za svého druhu průsečík vývojových dominant ruské literatury 19. století (*В. Ф. Одоевский как выразитель исканий русской литературы XIX века*, s. 76–83). Zobecnující koncepcie triadickosti slovanského romantismu pak vrcholí v závěrečných studiích S. Makary včetně jeho oslavného článku o A. Červeňákovi.

Monografie o „výhoncích triadickosti“ je jednotná v tematice i ve způsobu výkladu; na druhé straně vyšší míra materiálové divergence by argumentaci autorů mohla více podpořit (např. co to je „realismus ve vyšším [nejvyšším] slova smyslu“ u F. M. Dostojevského). Ztlumil bych na můj vkus stále ještě silný patos a emoci; termín genologie a jeho odvozeniny jsou tu užívány i ve smyslu žánry, žánrový (genologický = vztahující se

² Viz naše studie: Problém autorského typu: Fadděj Bulgarin. *Slavica Slovaca* 1988, č. 4, s. 366–384. Hořce ironická science fiction Fadděje Bulgarina. *Svět literatury* 1993, 5, s. 22–28. Fadděj Bulgarin jako literární inspirátor. In: Biele miesta II. Univerzita Konštantína Filozófa, Fakulta humanitných vied (katedra rusistiky), Nitra 1998, s. 29–44.

ke genologii jako literárněvědné disciplíně zkoumající literární žánry, žánrový = vztahující se k žánru) – v tom se však obecně dosti chybje (podobně se nadužívá slova metodologie, metodologický ve významu „soubor metod“, nikoli „věda o metodách“ aj.).

Studie jako celek svou vyhraněností, snad i krajností, „tahem na branku“ je – přes řadu možných výhrad – dokladem hledání současné slovenské slavistiky a její specifické profilace, která může být i obecně inspirativní.

Ivo Pospíšil

Zahrádkovy Toulky s ruskými spisovateli

Prof. PhDr. Miroslav Zahrádka, DrSc., patří mezi nejzkušenější české rusisty současné doby. Jeho devízou je rozsáhlá znalost primární literatury, široké kontakty mezi světovými rusisty, organizační zkušenosti i dlouhodobé kontakty v kritické a spisovatelské obci, a to nejen v Rusku. Právě tam hodně zažil, setkal se se zajímavými lidmi z oblasti literatury a kultury vůbec, byl svědkem zvrátů, ke kterým docházelo jak v životech a tvorbě některých spisovatelů, tak v historickém vývoji ruské literatury, ale i jejího místa v českém kulturním životě.

Právě z oblasti svých zkušeností, zážitků a svého promyšlení literárního kontextu čerpá materiál pro svoji novou knihu. Jedná se o specifické zčásti memoárové, zčásti reflexivní úvahové texty beroucí za základ jednak osobní kontakty s řadou ruských spisovatelů a literárněvědně orientovaných badatelů, jednak osobní vyrovnávání se s konkrétním literárním materiálem, který autor zná, a to jako málokdo jiný. Nepřekvapí pak, že kniha vychází jako skriptum – možná právě naopak: v současné beletrizující a někdy přespříliš povrchní době právě taková forma dokáže zaujmout a navíc vytváří jakýsi etalon žánru reflektující memoaristiky, něčeho, co je v tomto kontextu nové a „neokoukané“.

Autor se v mnohém otevírá čtenáři – vyslovuje jak své subjektivní názory, tak jejich vývoj, omyly, dělí se o teoretické i „praktické“ historické i literární zkušenosti, virtuálně se toulá i s těmi, koho nikdy potkat nemohl, či možná mohl, leč nesetkal (A. S. Puškin, L. N. Tolstoj, M. Bulgakov a další), i se zcela reálnými partnery (Kurajev, Granin, Asatafjev, Ajtmatov, Baklanov, ...), s nimiž jej životní cesty reálně dohromady svedly. A vždy je to setkání poučené, fundované, a přece navýsost subjektivní spojené s hledáním významů, možností doby i autora, s hledáním sebe a svého náhledu na svět, vždy je to dialog i monolog současně.

Zahrádka dokáže čtenáři „prodat“ dílo spisovatele, s nímž se „toulá“: ne proto, že je dílo „k máni“, ale proto, že má „cosi v sobě“. A právě o onom „vnitřním“ Zahrádka hovoří se zaujetím, s možností vřazovat to do kontextu vývoje ruské literatury, která zase není myslitelná bez ruské historické skutečnosti, tradice a všech peripetií jejich vývoje, jichž si je autor plně vědom (viz např. poznámka o kultech v kapitole o Astafjevovi). Kromě toho mluví o „svých“ autorech jako o lidech z masa a kostí, dokáže na ně i něco malého prozradit, takže jsou to najednou „obyčejní lidé“. To vše dělá umě, své soudy vyslovuje tu velmi otevřeně, tu zase zastřeněji, někdy „naplno“ ve vyjádřeních, za kterými čteme právě onu osobní, někdy bolestně nabývanou či nezbytně až neradostně sdílenou zkušenost.

Takto pojímaná publikace dokáže zaujmout jak čtenáře více, tak méně poučeného – jeden z ní čerpá nové poznatky, je uváděn do kontextů, ne vždy citovaných skutečností,