

také předpoklad pro vzájemné probírání reportážních a beletristických zobrazovacích postupů.“

Grygar odhalil nehistoričnost Lukáčsova protikladu prózy epické a popisné (dokumentární reportáže) a historicky osvětlil vznik tzv. literatury faktu, připomenuv v této souvislosti vliv filmové tvůrčí metody na literaturu (např. vliv montáže) i práci italských neorealistů. Na příkladu Olbrachtových reportáží ze Zakarpatské Ukrajiny a románu Nikola Šuhaj Grygar ukázal, jak spolu reportážní a beletristické zobrazení skutečnosti souvisí a jak se navzájem prolétá i mísí. Přitom však Grygar neopomene zdůraznit, že tento fakt neospravedlňuje myšlenku o totožnosti obou zobrazovacích způsobů.

Pátá kapitola knihy se obírá výrazovými prostředky reportáže. Grygar ukazuje, jak reportáž jako malá literární forma s výrazným zaměřením publicistickým má svéráznou kompozici — stručnou expozici a vtipnou pointu, že jejím základním uměleckým postupem je v období kapitalismu využívání protikladu (u Fučika, Kische atd.). Za základní „ctností“ kompozice reportáže právem Grygar pokládá přehlednost, výraznost a výmluvnost. Někdy se viděl rozdíl mezi tradiční epikou a reportáží v tom, že reportáž je neszyzetový útvar. Grygar správně připomíná, že řada reportáží má děj (ovšem charakter děje reportáží se odlišuje od charakteru děje epiky), že z hlediska klasické epiky jsou děje ve skutečnosti a tím i v reportážích nedokončené, zlomkovité.

Škoda, že se závěr knihy spokojil jenom několika letnými poznámkami na okraj současné reportážní literatury. Grygar si tím zahradil cestu, aby vývody, k nimž došel studiem „klasické“ reportáže, prohloubil a diferencoval na materiálu reportáží současných. Zvláště když sám konstatuje v próze poslední doby u nás přítomnost celého reportážního proudu.

V úvodě své práce Grygar výslovně zdůraznil, že mu jde „o posízení literárního významu reportáže“. Tím vědomě rezignoval na specifické otázky historie a teorie žurnalistiky, na prozkoumání slovesných druhů novinových a na určení místa reportáže mezi nimi. Ke zdoání tohoto úkolu musejí se patrně v budoucnu spojit novináři a literární vědci.

Grygar prokázal ve své knize dobrou teoretickou připravenost hlavně tím, jak problémy domýšlí, a tím, že k jejich řešení dochází po širokém ohledání různých souvislostí nebo po průhledu historickém. Jeho kniha přináší nejenom základní odpovědi o podstatě umělecké reportáže, o jejím vztahu k beletrii a o jejích formálních osobitostech, nýbrž i řadu bystrých postřehů k obecným otázkám estetiky a literární vědy.

Artur Závodský

Л. Ф. Ершов, Советская сатирическая проза 20-х годов

(АН СССР, Москва—Ленинград, 1960, стр. 283).

V posledních letech věnují sovětské literární vědci zvýšenou pozornost teoretickým otázkám satiry, problematice komična, vyjasnění principů satirické typizace atd. Téměř současně se objevily knihy J. J. Elšberga (*Voprosy teorij satiry*, Moskva 1957), J. Boreva (*O komičeskom*, Moskva 1957), B. Minčina (*Dejaky pytanija teorij komičnogo*, Kyjiv 1959) aj.

Tyto cenné práce mají obecně teoretický a spíše syntetizující charakter. Dobře jsou zobecněny rysy klasické satiry. Vybraný materiál ze sovětské satirické literatury má v nich však více méně náhodný ráz. Zvláštnosti sovětské satiry tu nejsou sledovány soustavně. Materiál je zpravidla přizpůsoben té či oné předem výtýčené teoretické tezi, aniž sám napovídá teoretickou problematiku.

Je tudíž zcela nezbytný obrat k jednotlivým satirickým žánrům sovětské literatury v jednotlivých historických obdobích, aby teprve z tohoto kontextu vyplynuly údaje pro zobecnění hlavních rysů sovětského satirického umění.

Knihla leningradského badatele v oblasti historie i teorie sovětské satiry L. F. Jeršova *Sovetskaja saticeskaja proza 20-ch godov* je vlastně první zevrubnou literárněhistorickou prací, která přináší teoreticky fundovanou analýzu konkrétního, historicky uspořádaného uměleckého materiálu z dějin sovětské satiry.

Práce L. Jeršova se vyznačuje marxistickým pojetím vývoje sovětské satirické prózy; autor jej vidí v těsném sepětí literatury se životem, v závislosti na daných historickosociálních podmínkách. Svým rozбором dotvrzuje myšlenku o intenzivním vývoji satiry v období revolučního vzestupu, převratných změn a otřesů, za nichž se satira stává účinnou zbraní v boji nového světa se starým.

Jeršovova práce nezačíná přímo sovětským obdobím. Badatel jde do 19. století, hledá historické předpolí sovětské satirické prózy, její historicko-umělecké spojitosti a snaží se vysledovat progresivní vývojovou linii, na níž sovětská satirická próza později navazuje. Cesta ho vede v první kapitole zcela přirozeně k *satirické žurnalistice*, kde byly během dlouhého vývoje pěstovány nejrozmanitější časopisecké formy satirického prozaického umění. Jeršov podává důkladný přehled nejdůležitějších období v dějinách ruské satiricko-humoristické žurnalistiky od 2. poloviny 19. století po sovětské období — dvacátá léta 20. století. Přitom zachycuje situaci v celé složitosti protikladných dobových tendencí. Proto, i když soustřeďuje pozornost především na revolučně demokratickou satiru, odhalující společenské zlořády (Šcedrin, Dobroľubov, časopisy Iskra, Svistok), neopomíná její ideový protipól — buržoazně liberální humoristiku s její ochrannou funkcí — obhajobou carského režimu. Časopisy Iskra a Svistok, tiskový orgán revolučních demokratů, jsou ukázány jako předchůdci revoluční satiry let 1905—1906 i sovětské žurnalistiky právě pro svůj rozhodný boj proti liberálně usvědčujícímu směru. Utvrzovaly rozmanité druhy časopisecké umělecké i politické satiry, přehodnocovaly funkci satiry, propagovaly osvobozené ideje i za carské cenzury — zvláštním ezopským jazykem.

Analýza konkrétního časopiseckého materiálu sovětského období provádí Jeršov v úzké spojitosti se stavem a pohybem teoretického myšlení 20. let v oblasti satiry. Zaznamenal, i když v neúplnosti, některé dobové spory s jejich hlavní diskutovanou problematikou, týkající se osudů satiry v sovětské epoše. V těchto sporech zaujímali někteří účastníci krajně nihilistickou pozici, vylučovali satiru ze specifických uměleckých prostředků boje proti společenským neduhům.

Cenná je v práci L. Jeršova velká šíře analyzovaného materiálu (našel mnohé zapomenuté věci); materiál je pečlivě roztržěn, charakterizován a zobecněn. Nesporným přínosem k rozpracování sovětské satirické žurnalistiky je ta část Jeršovovy knihy, v níž se pojednává o vzniku, vývoji a charakteru satirickohumoristického časopisu Krokodil, který ovlivnil utváření satirické žurnalistiky dvacátých let. V přesvědčivé polemice poopravuje Jeršov mnohé nepřesné názory na postavení Krokodila v satirické žurnalistice tohoto období. Vyslovuje kritické připomínky k práci K. D. Muratovové *Gorkij a sovětská satira (1919—1936)* (Voprosy sovetskoi literatury, díl V), které se dotýkají závažných širších teoretických otázek. Nedostatečné uvážení svéráznosti způsobů a cest boje satirického časopisu přivedlo K. D. Muratovovou například k následující kritice: „Redakce »Krokodilu« konala velkou novátorskou práci čekající dosud na svého badatele, ale její pozornost byla v podstatě zaměřena jednostranně. V časopise se neobrázel život země v celistvosti, časopis se téměř nedotýkal otázek kultury a umění a zřídka zaznamenával otázky mezinárodní politiky; svou palbu soustřeďoval pouze na vnitřní nedostatky.“ Jeršov píše, že s touto poznámkou je možno souhlasit jen v tom, že redakce Krokodilu konala „velkou novátorskou práci“. Vše ostatní vyžaduje podstatných oprav a zpřesnění. „Autor stati Gorkij a sovětská satira“, píše L. Jeršov, „vytýká kolektiv Krokodilu, že zaměřoval svou pozornost »v podstatě ... na jednu stranu«, to jest, že pravděpodobně nezobrazilovav u patřičné míře jak záporné, tak kladné jevy. Ale jak má tedy postupovat satirický týdeník? Vždyť i Gogol ve své geniální poemě ukázal Rusko pouze z jedné strany. Zvláštnost satiry, ztělesňující ideální životní obsah v záporných obrazech, spočívá právě v utvrzení tohoto »jednostranného« principu volby.

Ukazovat »život země v celistvosti« neznamená u satirického časopisu psát stejnou měrou o úspěších i nedostatecích. Podle našeho názoru ukazovat v satirických časopisech pravdivě soudobou skutečnost znamená obrazět velké i malé činy lidu z hlediska jeho zájmů, z pozice socialistického ideálu, ale vždycky pod zorným úhlem satirickým, humoristickým. Právě tak postupoval autorský kolektiv Krokodilu.“

To je velmi závažná otázka, jejíž správné pojetí je třeba jednou provždy probojovat. Podobné „kritické“ výtky byly časté rovněž u jiných satirických děl, například u satirické komedie. V třicátých letech vyskytovaly se názory, které zbavovaly komedii kritické podstaty, jež je pro ni specifická. Banální pravdy, že kladné postavy Stěnice a Horké lázně V. Majakovského jsou vykresleny méně plasticky než záporné, jsou v podstatě téhož druhu jako výše uvedená „kritika“ K. Muratovové. Není tu vzat zřetel ke specifčnosti satiry jako díla, kde v popředí stojí právě záporné jevy, postavy atp. A je přece velké umění, dokáže-li satirik v účinné formě zapojit do tkáně takového díla právě kladný jev, kladnou postavu, aniž je narušena stylová jednota díla.

Vedoucím žánrem Krokodilu, jenž svou satiricko-humoristickou činností určil tvářnost sovětské satirické žurnalistiky dvacátých let, byl *fejeton*, jako vysoce operativní uměleckopublicistický žánr, jeden „z průkopníků »revolučního« (řekli bychom socialistického) realismu“. Jeršov se tudíž v další kapitole logicky obrací k této malé umělecké formě. Ani zde, jako

ostatně ani u satirických periodik, autor nezachycuje vývoj fejetonové formy izolovaně. Uvádí bohatý časopisecký a literárněvědný materiál, načrtává v hučné zkratce genezi fejetonu jako žánru a základní etapy a tendence jeho vývoje v 19. století i v období sovětském. Repro-
dukuje obraz vývoje sovětského fejetonu se vši teoretickou složitostí.

Zásluha předních fejetonistů dvacátých let, jak je vyličeeno v Jeršovově knize, spočívala v tom, že dokázali překonat povšechnost a bezkonfliktnost předrevolučního fejetonu i způsobující ilustrativnost tzv. „malého fejetonu“ období porevolučního. Jeršov se podrobně zabývá vývojem sovětského fejetonu dvacátých let, sleduje formování jeho hlavních typů a druhů, zaznamenává jeho formování z fejetonu-korespondence s jeho stylem schůzového projevu a s polemickými postupy. Podrobně, z hlediska uměleckého obsahu, rozebírá další typ sovětského fejetonu — fejeton publicistického stylu (M. Kolcov) a fejeton beletrizovaný (A. Zorič, Lebeděv-Kumač, V. Katajev), stranou pozornosti nezůstal u něho ani fejeton veršovaný (D. Bednyj, V. Majakovskij).

V této části práce je řada zajímavých postřehů, které vyvolávají různé paralely s jinými literárními druhy, a tím pomáhají osvětlit utváření satiry už v počáteční etapě vývoje sovětské literatury. Ve spojitosti s tzv. „malým fejetonem“ (1918—1921) se dozvídáme, že vzešel z principu zobrazení kontrastnosti třídních pólů — protikladného srovnání (сопоставление-противопоставление.) Jeho tvůrci nevládli ještě umění soustředit tyto linie v jednom syžetovém uzlu; i když už sama revoluční epocha navozovala jejich spojení, autoři se nenačili spájet různorodá témata příčnými stehy jednotné konstrukce a vytvářet ucelený tvar. Zdá se, že to byl tehdy společný rys i jiných druhů literárního umění. Byl příznačný například i pro počáteční formu sovětské komedie, která se vyvíjela od satirické komedie s pouze zápornými postavami (*Mandát N. Erdmana*, *Učitel Bubus A. Fajka*) přes syžetovou dvojtvarost (jedna syžetová linie — kladné postavy, druhá — záporné: *Konec Krivorylsku B. Romašova*) k složitějším, syntetičtějším formám soustřeďujícím v jednom, jednotném syžetu protikladnost společenských vztahů a tendenci (V. Majakovskij *Stěnice a Horká lázeň*). Byla to zákonitá vývojová forma, podmíněná přirozenými společenskohistorickými vývojem.

Jeršovovy postřehy z oblasti fejetonu, teoreticky fixující jeho raný kompozičně strukturální tvar, napomáhají tak širšímu zobecnění vývoje sovětské satiry nejrůznějších druhů a odrůd dvacátých let.

Autor si důkladně všimá umělecké podstaty fejetonu, svéráznosti fejetonistovy estetické pozice, osvětluje charakter zobecnění ve fejetonu, analyzuje specifické principy a zákony fejetonové výstavby, podává i zároveň srovnání fejetonu s povídkou. Jeršov vždy hledá tvarové paralely, spojitosti či odlišnosti daného druhu od jiných literárních útvarů. A právě v tomto vyjasňování specifičnosti různých malých prozaických forem spočívá velká badatelská hodnota Jeršovova zkoumání.

Stěží byla tudíž na místě výtka jednoho z recenzentů Jeršovovy knihy, který obviňuje hadatele, že „nepodává vědeckou definici tohoto žánru“ (I. Smolnikov v časopise *Zvezda*, 1960, č. 10, str. 217). I když Jeršov neformuluje definici, celou svou analýzou podává hluboce vědecké vymezení umělecké podstaty fejetonu a ukazuje ho přitom nikoli jako jednu provždy daný a neměnný útvar, ale ve vývoji, v jeho tvarové proměně. Svým vědeckým rozбором Jeršov ukazuje, že „fejeton se zdokonaloval, diferencoval, čerpal z elementů umělecké literatury a přetvářel se v soulase s zákony žánru“ (str. 123), že je to v podstatě „hybridní žánr spojující v podivuhodném celku elementy a funkce stati, satiricko-humoristické novely a aktuální publicistiky“ (str. 152).

Závěrečná, třetí kapitola je věnována zkoumání vývoje a specifičnosti *satirické povídky, értý, příběhu* (повесть) a *románu*. Je to nejobsáhlejší část knihy, teoreticky hluboce fundovaná. Je to dosud nejúplnější a nejpracovitější rozbor tvorby takových satiriků a humoristů dvacátých let, jakými byli M. Zoščenko (u něho zkoumá Jeršov tematiku satiry, zvláštnosti jeho uměleckého stylu, autorskou intonaci i světónázorovou rozpornost jeho tvorby) a dále V. Šiškov, Mich. Volkov. V nevolných tvůrčích medažlóncích všimá si Jeršov tvorby V. Lebeděva-Kumače, V. Katajeva, Svcna (I. Kremljova), J. Petrova aj., s jejichž jmény je spojena nová etapa v historii sovětské satiricko-humoristické povídky dvacátých let (1924--1928).

Poté se Jeršov obrací k větším prozaickým formám, líčí vývoj tzv. románu-satiry a ukazuje, že zprvu probíhal v rámci dobrodružných syžetů založených převážně na zahraničním materiálu (J. Oleša, *Tri tolstjaka*: B. Lavreňev, *Krušeníje respubliky It'*; V. Katajev, *Ostrov Erendorf* — je třeba poznamenat, že autor někdy nedoceníl složitost žánru, například *Tři tlouštíků J. Oleši*) a později, v druhé polovině dvacátých let, v rámci tématiky sociálně utopické a fantastické. Sociálně utopický román — jako jednu větev románu-satiry — dělí Jeršov na revoluční a reakční (*My J. Zamjatina*, *Rokovyje jajca M. Bulgakova* aj.), který je zbavený všech společenskohistorických perspektiv.

Autor věnoval pozornost i sociálně-psychologickému satirickému příběhu (повесть) ze všedního života (V. Katajev *Defraudanti*, 1926, *Závist* J. Oleši), který znamenal počátek nové etapy v dějinách sovětské satirické prózy v druhé polovině dvacátých let. (Dilo J. Oleši *Závist*, které pro svou myšlenkovou složitost vyvolalo ve své době mnoho polemik a diskusí, Jeršov však poměrně málo prostudoval. Ideově-umělecká problematika příběhu se mu ztrácí.)

Zajímavým intermezem v literatuře dvacátých let, jevem souvisícím s celkovým úsilím spisovatelů vzkřísit v nové podobě umělecké tradice satirické literatury 19. století, bylo pěstování gogolovské tematiky. U některých spisovatelů to však bylo spíše slepé napodobování nebo parafrazování obrazů, postav a situací ze satirických děl N. V. Gogola (*Pověst o tom, jak pomírkilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem* M. Barkanova, *Syn Čičerinův* Světa (I. Kremljova).

Toto „učení“ u Gogola se však neomezovalo pouze na satirickou prózu. Je zajímavé, že se objevovalo například i v oblasti dramatiky, v komediografii. Jeršov připomenul pouze hru D. Smolina *Soudruh Chlestakov* (1922). Po celá dvacátá léta se však objevovala řada dalších „revizorských“ her: *Sočuvstvujuščij* (1925) I. Sarkizova-Serazini, *Brat Narkoma* (1926) N. Lerner, *Tovarišč Cackin i K^o* (1926) A. Popovského, *Tovarišč iz centra* (1928) N. Zadonského, *Priznanije Kluni* (*Revizor iz derevni Kluni* — 1929) S. Trusova aj. Byla to celá vlna napodobenin, prozrazující naivní epigonství, primitivně pojaté pokračování tradic klasické literatury.

Jako výraz hledání nových výrazových prostředků pro satirické ztvárnění nového životního materiálu v dvacátých letech hodnotí Jeršov Il'fovy a Petrovovy romány *Dvanáct židli* a *Zlaté telátko*, opírající se o nejlepší tradice ruského a světového satirického románu. Tato část knihy je jednou z nejlepších, prozrazuje autorův cit pro studium struktury uměleckého díla, jeho jasnou analytickou schopnost. V tomto ohledu je kniha L. F. Jeršova v určitých místech teoreticky mnohem hlubší než odpovídající pasáže v dosavadních monografiích o Il'fovi a Petrovovi autorů A. Vulise a B. Galanova (A. Vulis „*J. Il'f i J. Petrov*“, Moskva 1960); B. Galanov „*Il'ja Il'f i Jevgenij Petrov*“, Moskva 1964). Vulis i Galanov pronikají ve svých monografiích do tvůrčí laboratoře obou autorů, bohatě čerpají z archivních i časopiseckých materiálů k vyjasnění historie vzniku románů, ukazují, jak satirikové využívali v ztvárnění hlavních postav různých životních faktů, které přinesl periodický tisk i samotný život atd. V teoretickém ohledu však jejich úspěch už není tak pronikavý.

L. Jeršov zkoumá oba romány na pozadí satirické prózy dvacátých let především z hlediska jejich druhové podstaty, z hlediska syžetové kompozičních principů aplikovaných spisovateli při vytváření satirického románu nového typu, v němž navazovali nejenom na domáci gogolovské tradice, ale pokračovali též v tradicích světového satirického pikareskního románu.

Tato část knihy obsahuje zajímavé postřehy o syžetové kompozičním základu obou satirických románů, který je založen na postupu s cestováním hrdinů a na odklonu od autobiografického kompozičního principu. Ukazuje se, že autoři *Dvanácti židli* a *Zlatého telátka* rozvinuli klasické tradice nejen při výběru druhu syžetu, ale i ve vypracování typu hlavního komického hrdiny (Ostap Bender).

Il'fovo a Petrovovo novátorství při vytváření novodobého komického hrdiny spočívalo především v odstranění jistého folklórního pozadí, které bylo charakteristické pro komické hrdiny počínajíc pikareskními a dobrodružnými romány od Lazarilla z Tormesu a postavou Andy Tuckera spisovatele O'Henryho končíc, a dále v přetvoření věkové tradice při výstavbě komické postavy. Hluboká změna společenských podmínek vedla ke změně konfliktu těchto hrdinů s obklopujícím prostředím. V Il'fově a Petrovově zobrazení těchto staronových hrdinů dostává se do popředí už ne protest proti stávajícímu společenskému systému, ale konflikt mezi člověkem vyrůstajícím ve staré společnosti a celkovým duchem socialistické společnosti. Tudiž nikoli lidový, ale naopak protilidový základ se stal stavebním i estetickým principem postavy Ostapa Bendersa.

L. Jeršov věnoval pozornost zvláštnímu postavení O. Bendersa ve *Zlatém telátku*, proměně, kterou v průběhu děje prodělává z nástroje autorského posměchu v objekt satiry, v závěru románu tragikomicky poníženy. Osobitě a účinně sloučení odhalovatele a odhalovaného v jednu postavu, dialektická jednota tohoto novotvaru byla velkým tvůrčím úspěchem obou satiriků při řešení velkého soudobého satirického tématu. (A. Vulis se domnívá, že spojnicí těchto dvou protikladných stranek v jeden ucelený obraz je *ironie* jako osobitý satirický prostředek sloužící na jedné straně samotnému hrdinovi a na druhé autorům, vůči jejich posměchu je Ostap bezmocný; A. Vulis, „*J. Il'f i J. Petrov*“, Moskva 1960, str. 283). Přitom odhalování záporného, jak ukazuje L. Jeršov, nebylo uskutečněno přímo, nýbrž zprostředkovaně, v emocionálních obrazech, pomocí osobitých komediálních prostředků, parodistických paralel (tlupa taškářů X Ostap Bender), kontrastu „hrdinů“ románu se sovětskou skutečností.

Postavením Ostapa Bendera ve Zlatém telátku a otázkou vztahu dvou protikladných stránek této postavy se Jeršov zabývá poměrně hlouběji než A. Vulis a B. Galanov. Vulis mluví o „hrdinově dvojroli v knize“, o „složité koncepci postavy, která spoutává spisovatelům ruce“, a „činí syžetovou kresbu v posledních kapitolách Zlatého telátka poněkud úmyslnou a strojenou“ (str. 225). Složitý vztah spisovatelů k Ostapu Benderovi není však plodem jejich „filantropických rozmarů a nápadů“, ale je podmíněn osobitou, novátorskou transformací jistých momentů pikareskního románu v sovětské literatuře. Určitá pozitivnost O. Bendera (jeho vtipnost, svérázná šlechtetnost aj.) — výraz uměleckých snah Il'fa a Petrova o zživotnění postavy — vede právě k tradicím pikareskního románu, k tradicím jeho „šlechtetného taškáře“, jak ukazuje L. Jeršov. Přitom ve „svém prostředí“, mezi lidmi svého životního stylu Ostap Bender dominuje, vítězí, protože Il'f a Petrov odhalují především nepovskou sesedlinu. Bender však ztroskotává ve střetnutí se světem spravedlivých socialistických vztahů. (Tu je možno souhlasit s B. Galanovem, že „nejrůznější Ostapovy talenty ho neamnestují v očích autorů“, neboť se jim nechťelo mírnit osud „mazaného čerta“. Ve výsledném syžetovém řešení autoři nenarušili životní logiku evoluce charakteru — viz str. 132.) Narodil od hrdiny rošťáka z pikareskního románu, kladného ve své vzpouře proti staré společnosti, je hrdina románu Il'fa a Petrova hrdinou záporným právě pro svůj ziskuchtivý vztah a pro jednání namířené proti socialistické společnosti. Právě v tomto řešení, podmíněném samotným životem, novými společenskými i estetickými skutečnostmi, spočívá osobitě posunutí, transformace a přehodnocení starých literárních tradic.

Stranou Jeršovovy pozornosti nezůstalo ani zobrazení sovětské skutečnosti ve *Zlatém telátku*, které vidíme v sérii kladných obrazů hrdinské doby a v autorských lyrických odbočkách (navozujících atmosféru budování socialistické společnosti a kontrastujících se snahami nepovských šejdířů), rozestavených v nejdůležitějších kompozičních uzlech díla, v nichž se svázejí cesty Ostapa Bendera s cestami nového světa. Jeršov však teoreticky hlouběji neřeší problém zobrazení a zapojení kladných principů v díle svou povahou satirickém. A přece by tato závažná otázka zasluhovala podrobnějšího osvětlení.

Zamyšlení a rozbor by vyžadovala také otázka samotného životního materiálu ztvárněného satiriky v typických a doposud živých obrazech, i otázka možnosti pokračování v tradicích pikareskního románu a tradic il'fovsko-petrovovských v dnešní době. B. Galanov píše o románech Il'fa a Petrova jako o začátku konce tradic pikareskního románu: „... Il'f a Petrov dvěma svými veselými knihami o Ostapu Benderovi tuto tradici obnovili i zároveň vyčerpali pro sovětskou literaturu. Ostap odchází ze scény spolu s jinými výplody epochy nepů“ (str. 158). Zdá se nám, že Galanov příliš brzy pochovává možnost existence benderovského typu v dnešním životě i v dnešní literatuře. Nemusí to být teuto hrdina v dřívější podobě, měl by to být typ, který z dnešního života nevymizel a přitom má benderovskou genealogii.

Jak už bylo řečeno, L. Jeršov analyzoval sovětskou satirickou prózu z hlediska evoluce druhů, z hlediska tvůrčí individuální metody spisovatelů a specifických satirických postupů, kterých autoři užívají. V tom je práce nesporně cenná a objevná. Málo však bylo řečeno o samotném *charakteru* sovětské satiry v jejím utvrzujícím účinu (otázka dialektické jednoty patosu negace a utvrzení skutečnosti v sovětské satíře).

Badatelskou metodu L. Jeršova charakterizuje soustavná pozornost k tradicím domácí satirické literatury 19. století spolu s tématicko-ideově-uměleckými průřezy do světové literatury, hluboký historismus, cit pro evoluční princip a aspekt srovnávací. Tyto vědecké kvality, jimiž se Jeršovova kniha vyznačuje, pomohly vytvořit dílo, které je nesporným přínosem k zpracování teoretických základů sovětské satiry.

Miroslav Mikulášek

Základy marxisticko-leninské estetiky (Napsal kolektiv autorů za redakce V. F. Berestněva a G. A. Nėdošivina; Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1961, 650 stran),

V období dovršování kulturní revoluce hrají všechna umění významnou úlohu — přispívají k morálnímu i kulturnímu růstu širokých vrstev.

Marxisticko-leninská estetika, těsně spjatá s výstavbou socialismu i se současnou uměleckou praxí, pomáhá v dvojitým směru: umělcům poznat zákonitosti umění, masám pochopit do hloubky umění, vyznat se v jeho dynamice.

Odpůrci Marxismu-leninismu často prohlašovali, že neexistuje marxisticko-leninská estetika. Pravda, mnohé otázky z této oblasti zůstávaly dlouho nerozpracovány. A dosud nejsou vše-