

snaze přizpůsobit Gogolovo drama slovenským poměrům, což narušilo ideový záměr díla i jeho formální vyváženost, jednak ve slabém provedení dramatu na ohotnické scéně, a hlavně v nepochopení ze strany maloměstského obecnstva. V rukopise zůstal i Nosákův překlad Krylovovy komedie Urok dočkam (ve slovenském překladu Dobrá lekcia). Nosákovu adaptaci pokládá autor za zdařilejší. Ve výběru hry v údobí klasicismu vidí Popovič snahu kompenzovat nedostatky původní dramatické produkce. Obraz slovenského překladatelství z ruské dramatiky doplňuje ještě Leškův prozaický překlad Gribojedovova dramatu Gore ot uma, které je druhým překladem ve slovenských literaturách (po překladě polském z r. 1831). Nebyl to však překlad zdařilý; nebyl úspěšný u čtenářů a nedostal se na scéně.

Při konečném hodnocení podílů ruské literatury na utváření slovenské realistické literatury zdůrazňuje Popovič, že celou situaci ovlivnilo více činitelů, přesto však přiznává ruské literatuře kladnou úlohu.

Přestože práce A. Popoviče je věnována poměrně krátkému časovému úseku, přináší řadu zajímavých podnětů. Poněvadž jde o práci syntetickou, není samozřejmě možné, aby vyčerpávala celou látku, čemuž ostatně brání i torzovitost dosavadního průzkumu v oblasti slovensko-ruských i česko-ruských literárních a kulturních vztahů. Jak ostatně uvádí Popovič v úvodní kapitole své práce, není literatura k této problematice příliš rozsáhlá a možno dodat ani systematická. Připravovaným syntetickým pracím širšího rozsahu by mělo předcházet podrobné materiálové studium jak časopiseckého, tak archivního materiálu. Po této stránce Popovič svůj úkol nepochybně splnil, i když to samozřejmě nevylučuje další podrobnější průzkum tohoto údobí slovensko-ruských literárních vztahů. Ke kladům jeho práce patří i ta okolnost, že se autor neomezoval jenom na slovenské prostředí, že svůj obraz slovenských literárních poměrů doplňoval srovnáváním především s prostředím českým. Podobně jako si všimá dalších bezprostředních slovenských sousedů — Maďarů, bylo by třeba přihlídnout i k problému, jak dalece na Slovensku působilo prostřednictvím německé, čehož se Popovič dotýká jen letmo a náhodně. Podrobnějšího zkoumání by si zasloužila také problematika překladatelská, zvláště překládání ruského verše, jež není na Slovensku dosud systematicky zpracováno.

Po stránce metodologické navazuje Popovič na práce F. Wollmana, od něhož se učí i syntetickému zpracování dané problematiky. Vzhledem k malé zpracovanosti dějin slovensko-ruských literárních i kulturních vztahů, kde prozatím převládají především práce monografického charakteru, je studie A. Popoviče cenným přínosem pro slovenskou literární vědu.

*Danuše Kšicová*

A. S. Bušmin, **Satira Saltykova-Ščedrina** (Izd. AN SSSR, Moskva—Leningrad 1959, 643 stran).

Bušmin ve své knize, věnované převážně Ščedrinově umělecké metodě, navazuje na výsledky práce svých předchůdců (Makašina, Elsberga, Pokusajeva, Kirpotina) propracovává a domýšlí jejich podněty. Je to kniha svého druhu ojedinělá, neboť autorovi se podařilo udržet zdravou rovnováhu mezi činiteli společenskohistorickým, filosofickým i estetickým a demonstrovat na Ščedrinově díle vzájemnou podmíněnost obsahu a formy.

Recenzovaná práce má dvě části. První je věnována vývoji, obohacování a zpřesňování filosofickoestetických názorů satirika v souvislosti s vývojem, obohacováním a krystalizací uměleckých forem. Druhá část obsahuje zohlednění získaných závěrů a určení hlavních principů Ščedrinova realismu. Ve Ščedrinově tvorbě vidí Bušmin sedm základních etap, z nichž každá následující je umocněním výsledků etap předcházejících. Předmětem Bušminovy pozornosti nejsou všechna díla daného období, nýbrž jen díla charakteristická, v nichž je již předznamenán další ideový i formální vývoj. Tak např. v první etapě Ščedrinovy tvorby soustřeďuje se hdatel na Gubernské obrázky. Satiry v próze a Náš veřejný život. Přitom opomíjí Protiklady, Zamotanou záležitost a Nevinné povídky, které nemají podle jeho názoru určující význam pro utváření Ščedrinova uměleckého slohu. Beletrie i publicistika jsou tu rovnocenným předmětem zkoumání. Jejich vzájemná podmíněnost je sledována v průběhu celého spisovatelova vývoje. To je nesporným kladem monografie.

Pozoruhodná je Bušminova snaha postihnout rozdílnost Ščedrinova slohu v jednotlivých obdobích, proměnlivost jeho literárních druhů, tvárných prostředků i jazyka. Vycházeje z prací Pokusajevových, ukazuje Bušmin Ščedrina nejen jako mistra společenské satiry,

nýbrž i hluboké psychologické kresby, která je souměřitelná s psychologickou kulturou vynikajících literárních současníků, jako byl Tolstoj nebo Turgeněv. Odlišnost psychologické charakteristiky u Ščedrina a u ostatních realistických spisovatelů té doby netkví v hloubce a uměleckosti, nýbrž ve významu, který jí ve svém díle jednotliví spisovatelé přisuzují. Ščedrin viděl těžiště své práce v charakteristice společenského prostředí, které utváří psychologický profil jednotlivců, kdežto jeho současníci se soustřeďovali na psychologickou charakteristiku jednotlivce, která se odráží v sociálním prostředí. Jisté omezení možnosti psychologického rozboru postav je podle Bušmina dáno samým předmětem satiry, která nemá popisovat, nýbrž kriticky hodnotit. Psychologismus zlidštuje, satira však má odhalovat zvířecí rysy v člověku (str. 383). Toto tvrzení je nesprávné, neboť psychologický rozbor postavy nevyklučuje její záporné zhodnocení, naopak je zdůvodňuje. Příklady z díla Ščedrina osvědčí o tom, že všestranná psychologická charakteristika, se světly i stíny, nijak nemůže zastítn společenskou škodlivost typu (srov. postavy Razumova z Bolavého místa a kupce Děrunova z Loyálních řečí). Na základě postřehů Pokusajevových v knize *Mistrorství satirického umělce* Bušmin velmi pěkně ukázal, jak se psychologická pozorování a výsledky charakterového rozboru u Ščedrina objektivizují. Tajné myšlenky a přání postav se převádějí do roviny individuálních a společenských aktů, čímž se Ščedrin zásadně liší od svých literárních současníků.

Zajímavý je Bušminův pohled na změnu Ščedrinova uměleckého stylu v letech osmdesátých. Ztotožňuje se s míněním svých předchůdců (Olminského, Lunačarského, Mečšerjakova, Kirpotina), že světový názor Ščedrinův se ke konci života nejen nezměnil, nýbrž že v něm ještě zesílily prvky revolučně demokratické. Podrobuje však kritice snahy některých sovětských badatelů (zvláště Kirpotina a Mečšerjakova) spojovat stálost pokrokového přesvědčení s neměnností umělecké metody. Na základě rozboru děl tohoto období dokazuje Bušmin, že zde nelze mluvit o „zaostření výsměchu“ a „zesílení satiry“, že naopak invektivní satira v osmdesátých letech přechází v epiku s tragickým zabarvením. Tragika se tu neobjevila náhle, ale byla spolu s komikou stálou složkou Ščedrinovy tvorby. Změnil se jen poměr těchto konstantních složek díla, těžiště se přesunulo k tragičnosti. Tragičnosti v dílech posledního období Ščedrinovy tvorby si všiml již Olminskij a vysvětloval ji jako důsledek názorové krize satirikovy na přechodu od socialismu utopického k socialismu vědeckému. Bušmin vidí její příčiny v neutěšených veřejných poměrech (řádné reakce, odpadlictví) i soukromých (ztráta veřejné tribuny odnětím časopisu, vleklá choroba). Odmítá však ztotožňovat tuto tragičnost s domnělým názorovým pesimismem autorovým, jako to činil ve svých literárněkritických studiích A. V. Lunačarskij. Bušmin dále ukazuje, že změna uměleckého stylu v tomto období (v Pošechonských starých časech, Malichernostech života a v posledních Pestrých dopisech) je dána mimo jiné také změnou tématu. Místo prostředí, z něhož společenské zlo vychází, stávají se objektem Ščedrinovy pozornosti vrstvy, na něž zlo dopadá a které mu postupně podléhají. Zlobný a útočný sarkasmus je vystřídán hořkým smíchem, satira postupně přechází v těžkou a chmurnou epiku.

Úlohu cenzury ve vývoji Ščedrinova stylu osvětluje Bušmin velmi důkladně. Proti názorům některých badatelů (V. Cernova, K. Čukovského) o výlučné záporném vlivu cenzury na literární díla hájí Bušmin stanovisko, že právě cenzurní tlak dodával Ščedrinovi bojovnosti, rozněcoval jeho tvůrčí vynalézavost a uvolňoval fantazii. Rozvtýjí zde již dříve vyslovenou myšlenku Lunačarského, že tlak cenzury láme slabé, ale silným dodává energii k odporu. Na variantách Ščedrinových rukopisů autor monografie ukazuje, že přepracování původních textů nebylo vždy ke škodě, nýbrž často k prospěchu umělecké formy a přispívalo ke zvýraznění myšlenky.

Na mnoha místech čerpá Bušmin z cenných postřehů Elsbergových, rozvíjí je a dokládá faktickým materiálem: např. geneze literárních druhů, zvláště románů, přehodnocování cizích literárních typů u Ščedrina (Čackij, Molčalin, Rudin, Nozdrev), výklad sporných, dvojnásobných postav jako dialektického spojený nástroje a předmětu satiry (Glumov, vyprávěč stát. rada Ščedrin, Podchalimov, Sup v Pohádkách) aj. Elsbergova myšlenka o postupném vytváření svérázného Ščedrinova románu (roman-oboznenije) podnítila Bušmina k důkladnému prozkoumání evoluce jiných literárních druhů: povídek, publicistické črty, pohádky. Drama zůstalo zatím mimo jeho zájem. Tyto partie monografie patří k nejceňnějším.

Kniha není prosta dilčích onulů: tak např. rozdíl ve zvířecím přirovnání u Ščedrina a Swifta vidí Bušmin v tom, že prý Ščedrin satiricky srovnává se zvířaty jen příslušníky vykořisťovatelských tříd, kdežto Swift všechny třídy bez rozdílu. Tomu odporuje fakt, že Ščedrin drobné úředníky nazývá piskoři, kteří sami nevědí o tom, že jsou určeni za potravu štikám, rolnictvo vystupuje v podobě zajců nebo vran apod. Málo přesvědčivá je rovněž snaha vyloučit Ščedrinovy Pohádky jako tematicky i žánrově jednotný celek a přidat je

k fantastickému literárnímu druhu (str. 238 a 514), ačkoliv tzv. „pohádky“ po r. 1886 jsou zjevně nefantastické a inklinují spíše k povídce nebo lidovému apokryfu.

Diskusní je celá čtvrtá kapitola druhé části knihy, jejímž předmětem je umělecká hyperbola. Autor v ní reaguje na známý spor o podstatě typičnosti v umělecké literatuře v letech 1952–1955, snaží se dokázat, že nadsázka není tvárný prostředek pouze satirický, že je to pojem široký a značně proměnlivý podle charakteru historického období, podle umělcova světového názoru a podle estetického směru, k němuž patří, ideového záměru, zvláštností individuálního nadání, literárního druhu atd. Dochází dokonce k závěru, že „každé zobecnění, skutečně v individualizovaných postavách, je již svého druhu nadsázka, neboť tato postava předčí reálné prototypy stupněm vlastností v ní vyjádřených“, a že ignorováním některých rysů v typech jiné rysy vystupují plastičtější (str. 472). Satirická nadsázka vzniká prý zdůrazněním jediného rysu charakteru za účelem „zaostření v jednom směru“ (str. 496). Z takového Bušminova tvrzení plyne ovšem závěr, že rozdíl mezi nadsázkou satirickou a nesatirickou je kvantitativní a ne kvalitativní. Pojem grotesknosti v satíře Bušmin zcela odmítá jako bezobsažný a zbytečný. Ve snaze vyjasnit některé literárněteoretické pojmy dosahuje autor monografie pravého opaku, stírá hranice mezi nimi a zbytečně rozšiřuje nebo zužuje jejich obsah.

Zato důkladně a přesvědčivě je v poslední kapitole monografie rozebrán Šcedrinův jinotaj a určeny jeho podstatné rysy, jako je využívání mnohovýznamovosti slov, přirovnání a metafor, vytváření perifrastických výrazů se satirickou funkcí, ironická intonace vyprávění spojená s maskou loajálního občana, demaskování pohlavářů v jejich nepatrných služebnících, kritika vysoké politiky v obrazech vědního života aj.

Bušminova práce je přínosem pro hádání o Šcedrinovi především tím, že se soustředila k prozkoumání v ý v o j e jeho uměleckého stylu. Bušmin se vyvaroval chyby, kterou pozorujeme např. u Axelrodové nebo Kirpotina, přistupujících k hodnocení Šcedrina s apriorními schématy, jímž přizpůsobují často výklad satirikova díla. Badatel vychází všude z důkladného poznání doby i sociálněhistorických podmínek Šcedrinovy tvorby a vyvozuje své závěry teprve po svědomité a všestranné analýze autorského textu.

Vlasta Vlašínová

**Via lucis v novém překladu.** Více než čtyřicet let jsme čekali na nový překlad významného pansofického spisu J. Á. Komenského *Via lucis* vydaného poprvé r. 1668 v Amsterodamu. Když byl spis r. 1920 přeložen do češtiny Josefem Šmahou, bylo jak odborníkům, tak širšímu publiku jasné, že tento překlad nevyhovuje požadavkům kladeným na překlady z-humanistické a barokní latiny. Šmahův na jedné straně primitivní, na druhé straně šroubovaně humanistický jazyk kontrastoval už v roce svého vydání s uhlazenou a moderní češtinou jiného komeniologického překladu — dílka Unum necessarium (Jednoho jest potřebí), které přeložil Jaroslav Ludvíkovský.

Kolektiv, který pro Státní pedagogické nakladatelství (1961) připravil edici spisu *Via lucis*, jeho překlad s poznámkami i doslov ke knize (Jaromír Kopecký, Jiří Kyrášek, Jan Patočka a Jiřina Popelová-Otáhalová), měl před sebou úkol velmi obtížný. Pokud jde o český překlad, umístěný v knize před latinský originál, mohli sice členové uvedeného kolektivu místy přihlédnout k překladu Šmahovu (event. k částečnému překladu Hendrichovu z r. 1941), ale k práci museli přistoupit z nového stanoviska (metodicky shodného se stanoviskem prof. Ludvíkovského), tj. vytvořit překlad moderní, naprosto srozumitelný dnešnímu čtenáři. Nesnaží se tedy o to, aby stylově nebo lexikálně navodili u čtenáře dojem, že má před sebou dílo vzniklé před třemi stoletími. To je jistě správné. Přesto však stojí za úvahu, zda i v moderním překladu nemají být respektovány některé umělecké prostředky předlohy. Vždyť Komenský byl nejen myslitel, ale také velký slovesný umělec užívající jistě záměrně paronomazii, inverzi i jiných uměleckých prostředků. Snad by aspoň některé z nich (vedu aspoň oblíbenou paronomazii Komenského „emendatio rerum humanarum omnium, in omnibus, omnino“) bylo možno zachovat také v českém překladu. I když přístup kolektivu k překladové práci byl velmi pečlivý, přece se mu někde nepodařilo najít k latinskému textu adekvátní český výraz. Tak např. věta „Perversa non possunt corrigi, et defectum non potest iniri numerus, qveritur post omnia tentata Salomo“ je přeložena „Zvrácenosti nelze napravit a nedostatků nelze sečíst, nařiká po všech pokusech Salomoun“ (III, 7). Zde snad bylo vhodnější slovo „pokušení“ než „pokus“, podobně jako pro slovo „ambiguitas“ by v kontextu více vyhovoval český termín „dvojznačnost“ nebo „dvojvýznamovost“ než „dvojsmyslnost“ (XIX, 12).