

OPERA SLAVICA

Slavistické rozhledy



● Literárněvědný sešit

XXX / **2020** / 3

BRNO

MASARYKOVA UNIVERZITA
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Studie v rubrice Články prošly recenzním řízením.

Přijímání příspěvků, jejich úprava a recenzování se řídí pravidly pro příspěvatele:
<http://www.phil.muni.cz/journals/opera-slavica>

Za jazykovou správnost a kvalitu obrazových příloh odpovídají autoři.

Plné texty článků jsou dostupné v Digitální knihovně FF MU:
<http://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/115645>

Časopis Opera Slavica je indexován v mezinárodní databázi ERIH PLUS.

Obsah

Články

- Елена Алексеевна Романова — Надежда Алексеевна Паршукова**
 K otázce o hlavní myšlence novely В. Ф. Одоевского «Opere del cavaliere
 Giambattista Piranesi» 5
About the Main Idea in Vladimir F. Odoevsky's Novella "Opere del cavaliere Giambattista Piranesi"
- Michaela Pešková**
 Transformace motivu cesty v podmínkách soudobé globalizace (Sorokin–Topol) ... 19
Transformation of the Motif of Journey in the Conditions of Contemporary Globalisation (Sorokin–Topol)
- Viera Žemberová**
 Žáner nehistorický román 31
Genre of a Non-Historical Novel
- Вероника Странц-Никитина**
 Принцип игры в романе Татьяны Толстой «Кысь» 43
The Concept of the Game in the Novel "The Slynx" by Tatyana Tolstaya

Zprávy—kronika

- Maska mima (*F. Všetická*) 59
- Štvrtá vedecko-praktická konferencia rusistov (*I. Cintula*) 60
- Odešla doktorka Hana Žofková (1947–2019) (*R. Hříbková*) 62

Recenze

- Osip Mandel'stam aus der Sicht des Performativen (*S. Simonek*) 65
- K výzkumu etnických stereotypů ve střední Evropě (*A. Mikulášek*) 68
- Творческое путешествие И. Ильфа (*Е. П. Иванян*) 74
- O význame a hodnote (literárnohistorického) vedenia a poznania (*V. Žemberová*) ... 77
- Podoby skazu (*I. Cintula*) 81
- Filmové adaptace ruské literatury jako transkulturní fenomén (*K. Hainová*) 84

К вопросу об основной идее новеллы В. Ф. Одоевского «Opere del cavaliere Giambattista Piranesi»

About the Main Idea in Vladimir F. Odoevsky's Novella “Opere del cavaliere Giambattista Piranesi”

Елена Алексеевна Романова — Надежда Алексеевна Паршукова
(Санкт-Петербург, Россия)

Абстракт:

Статья представляет новое прочтение новеллы В. Ф. Одоевского «Opere del cavaliere Giambattista Piranesi». Сюжет, который традиционно рассматривают в рамках нравственно-этических категорий, авторы осмыслиют в мистико-романтическом ключе, выдвигая на первый план проблему метафизики творчества как основную идею цикла о «гениальных безумцах», в который входит рассказ о Пиранези. В связи с размышлениями о природе творческого процесса в новелле возникает тема двоимирия, развернуто представленная в более поздних произведениях Одоевского. Характер ее разработки сближает автора не только с писателями-романтиками, но и с более поздними представителями неоромантической волны, такими, например, как Марина Цветаева.

Ключевые слова:

В. Ф. Одоевский; «Opere del cavaliere Giambattista Piranesi»; «Последний квартет Бетховена»; Э. Т. А. Гофман; тема двоимирия; природа творчества

Abstract:

The article offers a new interpretation of Vladimir F. Odoevsky's novella «Opere del cavaliere Giambattista Piranesi». The authors understand the subject of the story, traditionally accepted in moral and ethical categories, in the mystical-romantic way, highlighting the metaphysics of creativity as the main idea of the cycle of novellas

about «the mad geniuses», which includes the story of Piranesi. From the novella's reflections on the nature of the creative process emerges the theme of the dual reality conceptually inherent in Odoevsky's later works. The elaboration of the theme brings the author together with Romantic writers as well as with later representatives of the Neo-Romantic wave, for example, Marina Tsvetaeva.

Key words:

V. F. Odoevsky; «Opere del cavaliere Giambattista Piranesi»; «The last quartet of Beethoven»; E. T. A. Hoffman; the theme of the dual reality; the nature of the creativity

Новелла князя В. Ф. Одоевского о Пиранези («Opere del cavaliere Giambattista Piranesi») уже у современников вызывала недоумение. Ее философское содержание по большей части оставалось загадкой как для рядового читателя, так и для искушенного в литературных тонкостях критика. Парадоксальным образом здесь сходились во мнениях представители различных идейных направлений. Так, в журнале Н. И. Надеждина «Телескоп» отмечалось, что произведение Одоевского «есть прекрасный рассказ, которого, впрочем, истинный смысл угадать довольно трудно»¹. Схожего мнения придерживался критик консервативной «Северной пчелы»: «Статья искусно написанная, хотя цель оной сокрыта под непроницаемым покровом»².

Определенные трудности вызывает трактовка данного текста и у современных исследователей. Идейное содержание новеллы получило в научной литературе различное осмысление. Неоднозначны также оценки ее главного действующего лица — старика-архитектора, чья судьба заключает в себе семантическое ядро произведения. В большинстве исследователи склонны воспринимать новеллу о Пиранези в контексте проблемы морально-этического свойства, как размышления писателя о нравственных началах искусства и нравственной природе творчества³. Согласно данной концепции Одоевский выносит своему герою отрицательный вердикт, осуждая его «за бессмысленное, не направленное на благо расточительство таланта»⁴. «Вина» Пиранези

1 [BEZ AVTORA]: *Letopisi otečestvennoj literatury*. «Severnyje cvety na 1832 god». Teleskop, 1832, č. 7, № 2, s. 300.

2 [BEZ AVTORA]: *Novyje knigi*. Severnaja pčela, 1832, № 18, 23 janvarja, s. 2.

3 TUR'JAN, M. A.: «Strannaja moja sud'ba...»: O žizni V. F. Odojevskogo. Moskva: Kniga, 1991, s. 197; MOREVA, T. Ju.: *Avtorskij mir v cikle V. F. Odojevskogo «Russkije noči»*. Visnik Odes'kogo nacional'nogo universitetu, ser. «Filologija», 2013, t. 18, № 1 (5), s. 70; PLATONE, R.: *Obraz ital'janca v proze V. K. Kjuhel'bekera i V. F. Odojevskogo*. In: LEBEDEVA, O. B. – MEDNIS, N. Je. (red.): *Obrazy Italii v russkoj slovesnosti XVIII–XX vv.*: Sb. tr. Tomsk: Izdatel'stvo TGU, 2009, s. 249.

4 TUR'JAN, M. A.: «Strannaja moja sud'ba...»: O žizni V. F. Odojevskogo. Moskva: Kniga, 1991, s. 198.

перед Богом и людьми очевидна. Он — «носитель зла», его воображение *преступно*, а сердце исполнено *адских*, губительных замыслов, от него веет «почти бесовской силой»⁵. Идеи *злого гения* не только бесполезны, но и безнравственны⁶. Он «ставит себя над миром и над законом, стремится не к созиданию Божьего храма, но к возведению Вавилонской башни»⁷. Бессмертие Пиранези, его вечные муки являются, по мысли исследователей, «справедливым возмездием» за содеянное им зло. Драматическая коллизия новеллы сводится, таким образом, к проблеме преступления и наказания, греха и расплаты. Судьба Пиранези трагична, но виноват в этом сам художник. Бесцельно растроченный талант, бесплодные замыслы превращают его в конечном итоге в «падшего» гения, снедаемого собственными «адскими страстями». Такова в представлении сторонников нравственно-этической трактовки основная идея «Пиранези», таков «урок», вынесенный автором из судьбы главного героя.

Под иным углом рассматривают образ чудака-архитектора исследователи, для которых центральной в данной новелле является сквозная тема задуманного Одоевским в начале 1830-х годов, но так и не реализованного цикла о гениальных безумцах — «трагедия невоплощенного действия», «вечного порыва»⁸, в силу своей природы принципиально *невыразимого* на земном уровне бытия⁹. В данном контексте испытываемые Пиранези терзания воспринимаются как нечто неизбежное в несовершенном мире. Не вина, а *беда* гениальной творческой личности состоит в том, что ее замыслы здесь и сейчас неосуществимы. В Пиранези, по тонкому замечанию О. Н. Кулишкиной, «плачет Творец, обреченный на вечную муку невозможности адекватного воплощения переполняющих его творений»¹⁰. Он вовсе не «злой гений», его замыслы не бесплодны, фантазии не безжизненны, дар не иллюзорен. Он,

5 Ibidem, s. 198–199.

6 ПАШАJEVA, T. N.: *Značenije «poëtičeskogo» i «poleznogo» v knige V. F. Odojevskogo «Russkije noči»*. Vestnik Dagestanskogo gosudarstvennogo universiteta, ser. 2: Gumanitarnyje nauki, 2004, № 6, s. 7.

7 SYTINA, Ju. N.: *Chudožestvennaja proza V. F. Odojevskogo v kontekste periodičeskich izdanij pervoj poloviny 1830 ch godov: Avtoreferat dissertacii*. Moskva, 2013, s. 17.

8 TROICKIJ, V. Ju.: *Chudožestvennyje otkrytija russkoj romantičeskoj prozy 20–30 ch godov XIX v.* Moskva: Nauka, 1985, s. 220.

9 PUŠKAREVA, Ju. Je.: *Ital'janskaja živopis' v tvorčestve V. F. Odojevskogo: recepcija, motivy, alljuzii (na materiale novell i romana «Russkije noči»)*. Sovremennaja nauka: tendencii razvitija, 2017, № 18, s. 30.

10 KULIŠKINA, O. N.: *Koncepcija tvorčeskoj ličnosti v russkoj romantičeskoj povesti 1830 ch godov (V. F. Odojevskij)*. In: ZACHAROV, V. N. (red.): *Sovremennyye problemy metoda, žanra i poëtiki russkoj literatury*. Petrozavodsk: PGU, 1991, s. 71.

как и гениальный Бетховен — герой еще одной новеллы Одоевского, — «избранник духа», «художник, устремленный за грань Вселенной, к безмерности, в бесконечность»¹¹.

Столь очевидные разночтения в трактовке образа героя имеют под собой определенные основания. Две редакции текста, а также вставной характер новеллы, включенной позднее в рамочную структуру «Русских ночей» (роман опубликован в 1844 году), создают заметный «люфт» в ее толковании. Однако следует иметь в виду, что первоначальный вариант «Пиранези» практически выпадает из поля зрения исследователей. Новелла подвергается анализу главным образом как составная часть первого русского философского романа, вследствие чего ее идейное содержание оказывается в своеобразном семантическом плену у общего, более позднего замысла, отражающего воззрения Одоевского начала 1840-х годов — периода серьезного духовного кризиса. Текст новеллы в подавляющем большинстве научных работ цитируется по второй редакции (вставная новелла в романе «Русские ночи»), изменения и текстовые дополнения, внесенные автором, специально не оговариваются. Кроме того, в идейный контекст произведения нередко включаются элементы рамочного обрамления — комментарии Фауста по поводу прочитанного отрывка, а также дополнительный фрагмент в виде своеобразного эпилога к рукописи путешественников-духовидцев. В итоге первоначальный замысел новеллы оказывается под спудом более поздних напластований. И даже при обращении к «Пиранези» как к самостоятельной повести 1831 года исследователи зачастую опираются в своих выводах на текст более позднего времени¹². Между тем, чтобы составить представление об исходном замысле автора, необходимо хотя бы на время освободиться от идейного плена «Русских ночей» и окупнуться в текст и контекст начала 1830-х годов.

Новелла Одоевского «Opere del cavaliere Giambattista Piranesi» была опубликована в конце 1831 года в альманахе «Северные цветы». Именно эта первая редакция текста и составит предмет нашего дальнейшего анализа. В примечании к заглавию автором была подтверждена связь нового произведения с повестью «Последний квартет Бетховена», появившейся в печати в тех же «Северных цветах» годом ранее: «...считаем нужным заметить, что они суть отрывки из одного и того же сочинения, лишь несколько

11 SAVČENKOVA, T. P., ОБМЕТКИНА, P. A.: *O roli architektury v romantičeskoj koncepcii «Gesamtkunstwerk» V. F. Odojevskogo i Ė. T. A. Gofmana*. Vestnik Išimskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta, 2014, № 1, s. 19, 21.

12 См.: TUR'JAN, M. A.: «*Strannaja moja sud'ba...*»: *O žizni V. F. Odojevskogo*. Moskva: Kniga, 1991, s. 198.

округленные»¹³. Предполагалось, что обе новеллы в дальнейшем войдут в задуманное Одоевским монументальное полотно о гениальных безумцах под названием «Дом сумасшедших».

Четыре новеллы¹⁴, которые должны были войти в этот цикл, исследователи, как правило, трактуют в рамках реалистической традиции, не затрагивая мистического аспекта. Принято считать, что тема двоимирия в произведениях Одоевского появляется впервые в «Пестрых сказках» (1833) и наиболее ярко предстает в мистических повестях второй половины 1830-х годов: «Сильфиде» (1836), «Орлахской крестьянке» (1838), «Космораме» (1840), «Саламандре» (1841). Между тем есть неоспоримые доказательства присутствия данной темы в более ранних произведениях автора, в частности — в новеллах о гениальных безумцах. Двоимирие возникает здесь в контексте размышлений о природе творчества. И размышления эти перекликаются не только с мистико-философской концепцией Гете или Гофмана, но и с более поздними представлениями неоромантиков, в частности с цветаевской формулой творца как исполнителя «духовного (не собственного) задания». Наиболее отчетливо мистический аспект творчества проявлен в двух первых новеллах цикла — «Последнем квартете Бетховена» и повести о Пиранези.

Далеко не случайно в творческой лаборатории молодого писателя-идеалиста фигуры Бетховена и Пиранези оказались в столь тесном соседстве. Между героями двух новелл прослеживается очевидная типологическая связь, основанная как на сходстве их творческих темпераментов, так и на круге затронутых автором философских проблем. Оба персонажа — незаурядные личности, творцы из разряда «одержимых», по образному выражению Марины Цветаевой. Воображением Пиранези владеют духи-формы, воображением Бетховена — ряды гармонических созвучий. И в том, и в другом случае творческий процесс описывается как попытка обуздать некую стихийную силу, с трудом поддающуюся человеческой воле.

Бетховен одержим страстным желанием воплотить в музыку те неземные звуки, которые, точно мириады таинственных существ, проносятся в его воображении. Творческий процесс для него — высокое усилие, череда бесконечных терзаний, вечная яростная борьба с непокорной стихией. От этой борьбы «кровь [...] кипит в жилах, дрожь проходит по телу и волосы на голове шевелятся!...»¹⁵.

13 ODOJEVSKIJ, V. F.: *Opere del cavaliere Giambattista Piranesi*. In: FRIZMAN, L. G. (red.): *Severnyje cvety na 1832 god*. Moskva: Nauka, 1980, s. 26.

14 Кроме двух указанных, имеются в виду «Импровизатор» (1833) и «Себастьян Бах» (1834).

15 ODOJEVSKIJ, V. F.: *Poslednij kvartet Betchovena*. In: DEL'VIG, A. A. (red.): *Severnyje cvety na 1831 god*. Sankt-Peterburg, 1830, s. 117.

Невозможностью воплотить в реальность собственные идеи истерзан и герой второй новеллы Одоевского — архитектор Пиранези. Многие годы его преследуют фантомы им же задуманных, но до конца не осуществленных творений. «Я узнал теперь горьким опытом, — признается чудаковатый старик случайному собеседнику, — что в каждом произведении, выходящем из головы художника, зарождается дух-эфирод; каждое здание, каждая картина, каждая черта, невзначай проведенная по холсту или бумаге, служит жилищем такому духу. Эти духи свойства злого: они любят жить, любят множиться и терзать своего творца за тесное жилище»¹⁶. Призраки в образе дворцов, палат, домов и замков составляют навязчивый кошмар героя новеллы. Подобно бесплотным существам тонкого мира, они гонятся за ним с ужасным хохотом, давят своей громадой, требуя полновесной жизни, формы, объема. Даже умереть не дают духи-мучители своему несчастному создателю.

Замыслы безумца-архитектора — скрыть, например, до основания Монблан, дабы он не закрывал вида на спроектированный им увеселительный замок, или соорудить триумфальную арку, которая соединила бы Этну с Везувием, — для здравого рассудка представляются чудовищными порождениями большого воображения. Заведомая невыполнимость подобных проектов как будто очевидна. Следовательно, как полагает ряд исследователей, талант Пиранези растрочен впустую, а его деятельность не направлена на созидание: несчастный старик «одержим замыслами грандиозными, быть может, даже гениальными, но бесплодными»¹⁷.

В итоге трагедия Пиранези, согласно традиционной трактовке, оказывается трагедией творца, предавшего свой талант. Суть же его предательства — в заведомой безжизненности «прекрасных фантазий». Настаивая на невыполнимых проектах, Пиранези, по сути, закапывает свой талант в землю. Здесь, по мысли большинства исследователей, и таится коренной изъян его натуры, источник зла и главная причина творческого краха¹⁸. Бессмысленное расточительство таланта приводит Пиранези к духовному «падению»: чудовищные изобретения, изображенные им на гравюрах, — разного рода темницы с бездонными пещерами, цепями, приспособлениями для казней и пыток, — красноречиво свидетельствуют о деформации его личности и его дарования. Отсюда — мысль о «„зле“ как неизбежном следствии измены художника своему высокому назначению»¹⁹. В рамках данной трактовки принципиально иной тип творца

16 ODOJEVSKIJ, V. F.: *Opere del cavaliere Giambattista Piranesi*. In: FRIZMAN, L. G. (red.): Severnyje cvety na 1832 god. Moskva: Nauka, 1980, s. 31–32.

17 TUR'JAN, M. A.: «*Strannaja moja sud'ba...*»: O žizni V. F. Odojevskogo. Moskva: Kniga, 1991, s. 197.

18 Ibidem, s. 203.

19 Ibidem, s. 205.

представляет собой главный герой «Последнего квартета». Бетховен одержим «безумием», которое «дышит священным огнем вдохновенного провидения»²⁰. Это и составляет его коренное отличие от бесплодного прожектора-архитектора.

Однако рассматривать Пиранези как своеобразного антипода Бетховену и напрямую связывать с его образом разгадку природы «злого гения» нам кажется не вполне правомерным. Еще менее правомерной представляется в этой связи мысль о суде, который якобы проводит автор над «блаженством безумия», наказывая своего героя за «тяжкий грех» безжизненности и пустоты.

Вообще применительно к «Пиранези» идея авторского суда над героем возникает в научной литературе в основном благодаря мотиву «темниц», связанных со знаменитой книгой итальянского архитектора «Carceri»: именно она является в новелле средоточием адского, макаберного колорита, из которого, собственно, и выводится исследователями образ «злого гения», творца «чудовищных изобретений» и «губительных» темных замыслов²¹. Но дело в том, что «темницы» появились лишь во второй редакции текста Одоевского, то есть при подготовке «Русских ночей». Ранний вариант 1831 года не содержал фрагментов, связанных с «Carceri»; они были добавлены писателем позднее, в иное время, в ином душевном состоянии.

Согласно первоначальному замыслу, трагедия Пиранези не мыслилась автором как трагедия темного гения. Вопрос о нравственных началах искусства, об ответственности творца за свои творения не являлся для новелл о великих безумцах приоритетным.

В ранней редакции новеллы Пиранези отнюдь не предстает изощренным изобретателем терзаний. Он — автор *колоссальных* проектов и *превосходных* гравюр с изображениями скал, фонтанов, гигантских дворцов, палат, причудливых замков. Его творения не окрашены в мрачные тона, от них не веет адским холодом, и рассказчик не захлопывает неволью книгу, содрогаясь от ужаса при виде плодов «преступного воображения». Напротив, воплощенная мысль архитектурного гения настолько феерична и восхитительна, его проекты настолько грандиозны, что юноша-библиофил в порыве энтузиазма решает купить драгоценные произведения «сей же час». В колоссальных идеях Пиранези, вне всяких сомнений, угадывалась рука мастера, одержимого огнем вдохновения. Но есть ли у нас в таком случае основания для обвинения художника в измене своему предназначению, в бессмысленной расточительности таланта? Разве не являются воплощением его творческой фантазии те самые прекрасные гравюры, которые уносит с собой восхищенный

20 Ibidem, s. 198.

21 Ibidem, s. 198.

юноша-библиофил? Разумеется, бумажные проекты являются лишь слабым отражением общего грандиозного замысла, но ведь и музыка Бетховена, записанная им на нотном стане, — лишь слабый отголосок гармонических созвучий, проносящихся в его воображении.

Талант отнюдь не изменил Пиранези в конце жизни. По крайней мере прямых указаний на это в тексте мы не находим. Напротив, по утверждению самого персонажа, с годами его портфель час от часу более и более наполнялся. Даже в старости он не ощутил спада творческого вдохновения. Не оскудением сил, а недостатком времени он объясняет свое решение создать серию гравюр вместо реальных архитектурных ансамблей. И надо сказать, именно этими гравюрами, сделанными уже на излете жизни, казалось бы — на излете таланта, восхищается его случайный собеседник в книжной лавке.

По первоначальному замыслу повесть о Пиранези гораздо ближе к «Последнему квартету», чем принято считать в литературоведческой традиции. Духи-эфироиды преследуют Пиранези в первой редакции единственно за то, что он не сумел дать им полноценной жизни, то есть, иными словами, за ту же *бездну* между мыслью и выражением, которой, согласно замыслу Одоевского, мучился всю жизнь Бетховен и преодолеть которую ему так и не удалось.

Идеи, которыми одержим великий композитор в последние часы жизни, ничуть не менее безумны, чем фантастические замыслы чудака-архитектора. И осуществить их немногим легче, чем, скажем, соединить триумфальной аркой Этно с Везувием. По существу, и Бетховен и Пиранези мечтают «о том, чего нет на свете». Их чаяния неосуществимы в принципе в рамках здешнего мира. Бетховен желает соединить «все тоны хроматической гаммы в одно созвучие» и доказать педантам, «что этот аккорд правилен»²². Чтобы добиться желаемого, он старается всей рукой покрыть как можно больше клавиш одновременно. Но фортепьяно, на котором играет маэстро, не издает ни звука, на нем нет ни одной целой струны. Немой инструмент под пальцами глухого композитора — говорящая метафора.

Утопичен по сути и другой проект великого музыканта — ввести в произведение аккорды *сотни* колоколов, настроенных по различным камертонам, в сочетании с хроматической мелодией двадцати литавр, барабанным боем и ружейной пальбой. С точки зрения здравого смысла это ничуть не меньшее безумие, чем строительство гигантского увеселительного замка, о котором мечтает Пиранези. Фантазии обоих творцов оторваны от реальности настолько, что вызывают в обычных людях недоумение. Глухая стена непонимания

22 ODOJEVSKIJ, V. F.: *Russkije noči*. Leningrad: Nauka, 1975, s. 109.

отделяет гениальных безумцев Одоевского от мира, где все подчинено строгим законам рассудка.

Ни Бетховен, ни Пиранези не вольны в выборе идей, атакующих их сознание. Оба они одержимы творческим неистовством, оба ни на минуту не задумываются о благе или пользе, которую должно нести человечеству их искусство. Бетховен убежден, что люди не способны судить о его творениях, не способны понять мук творца, в ярости и гневe высекающего божественные звуки из неподатливой каменной оболочки. Состояние искусства в современной действительности не удовлетворяет композитора. Но надежды его в основе своей утопичны. Он хотел бы заменить все известные инструменты другими, теми, которые бы в совершенстве исполняли произведения гениев.

Пиранези на стезе новаторских преобразований продвигается гораздо дальше. Обветшалые формы он жаждет снести с лица земли в буквальном смысле слова. Доведенный до отчаяния невозможностью облечь в плоть свои идеи, он готов рукоплескать стихийным бедствиям, уничтожающим творения его счастливых конкурентов. Однако тайная радость, которую он при этом испытывает, доставляет ему одновременно и сильнейшие страдания. Обнаженное сердце поэта сочувствует людским невзгодам, в то время как его бессмертный гений поет осанну бурям и землетрясениям, благодаря которым освобождается пространство для воплощения колоссальных архитектурных замыслов. Потуги безумного архитектора ускорить разрушение великих творений своих предшественников настолько гиперболизированы, что едва ли правомерно относить их к разряду реальных «злодеяний» «падшего» гения. *Слабые* руки, которыми он ударяет по ночам в купол собора святого Петра, грозят творению Микеланджело не больше, чем кружащие в воздухе голуби. На счету Пиранези, как и на счету Бетховена, нет ни одного уничтоженного творения (в отличие, скажем, от героя гоголевского «Портрета»). Оба гениальных безумца лишь в воображении позволяют себе сметать с лица земли обветшалые, отжившие, по их представлениям, формы.

Талант гениального архитектора остается не востребовавшимся. Внешние препятствия не дают ему возможности осуществить задуманное. В итоге — он оказывается на смертном одре с ворохом нереализованных проектов. И ворох этот настолько пронизан жизненными токами, настолько отягощен жаждой формы, что даже смерть не может развязать земных узлов. Творец, не выполнивший возложенной на него миссии, становится заложником тонкого мира. Ему не дано освобождения. До тех пор, пока духи-идеи не получают плоти, он будет вынужден скитаться по земле, не находя желанного покоя.

В новелле о безумном архитекторе тема невоплощенности замысла, трагического разрыва между мыслью и ее воплощением в итоге перерастает

в другую более глобальную тему — о метафизической природе творчества. Представление о том, что каждое зарождающееся в голове художника произведение имеет природу духа, обладает некоторыми зачатками сознания и живет своей, отдельной от творца жизнью, уходит корнями в мистические учения эзотерической традиции. Взгляд на творческий акт как процесс «улавливания» идей-духов, витающих в тонких пластах бытия, был характерен для писателей романтического склада. Достаточно вспомнить «Крейслериану» Гофмана или более позднюю «Спириту» Теофиля Готье. «Колдовскую игру» заводят с капельмейстером Крейслером им же самим сочиненные ноты. «Они оживают и в виде маленьких черных хвостатых чертиков спрыгивают с белых листов»²³, увлекая их автора в «дикое, бессмысленное кружение». Творец не в силах совладать с дивно-прекрасными голосами духов, которые роятся в его сознании. «Мощно и непреодолимо пробирается наружу» музыка, заключенная в его душе. «Она так меня обволокла и опутала, что мне никак не освободиться», — признается композитор²⁴.

Духи из волшебного царства звуков, которыми одержим Крейслер, далеко не всегда добры и благодатны. Иногда в его душе «отвратительно вопят» «неразрешившиеся диссонансы» и «ядовитые, словно змеи, септимы» про- скальзывают в «мир приветливых терций»²⁵. Как и в случае с Пиранези, духи-идеи даруют безумному капельмейстеру не только блаженство, но и муки, ибо природа творчества, по убеждению Гофмана, амбивалентна. С помощью крыльев фантазии художник может попасть и на вершину блаженства, и в царство темных враждебных стихий, способных разрушить хрупкий сосуд вдохновения.

Свое представление о природе творчества Гофман ясно формулирует в новелле «Дождь и догаресса»: «В том-то и особенность искусства, [...] что с его помощью туманные, витающие в пространстве образы, пройдя сквозь душу художника, получают форму и краски и оживают, словно найдя свое отечество»²⁶. Мысль о творце как о проводнике неких высших сил автор вкладывает в уста поэта Натанаэля из новеллы «Песочный человек». Натанаэль полагает, что своим поэтическим даром «служит страшной игре темных сил» и «что безумно верить в свое самостоятельное творчество в науке и искусстве, так как вдохновение, под влиянием которого только и можно творить, не

23 GOFMAN, È. T. A.: *Polnoje sobranije sočinenij v dvuch tomach: v 2 t. T. 1.* Moskva: Al'fa-Kniga, 2011, s. 214–215.

24 Ibidem, s. 213.

25 Там же.

26 Ibidem, s. 265.

исходит из души, а есть только воздействие какого-нибудь высшего принципа, независящего от нас самих»²⁷.

В новелле о Пиранези, рисуя образ гениального безумца, Одоевский близок к гофмановскому варианту трактовки творческого процесса. Его герой, подобно Крейслеру, одержим *живыми* идеями. Колонны и пилястры, созданные рукой Пиранези, спрыгивают со страниц огромного фолианта с той же фантастической ловкостью, что и нотные знаки с белого листа чудака-капельмейстера. Справиться с порожденными им идеями-духами Пиранези не в состоянии, как и Крейслер не в состоянии воспротивиться дикому кружению, в которое увлекают его ожившие ноты. Маленькими хвостатыми чертиками, то есть существами inferнальной природы, представляются композитору знаки нотного листа. Видения Пиранези во многом сходны по колориту с видениями Крейслера. Его духи «свойства злого». Точно разъяренные эринии, «с ужасным хохотом» они набрасываются на своего творца, требуя от него воплощения.

Спустя годы в открытом письме к Краевскому, своеобразной авторской исповеди, Одоевский признавался, что хотел выразить в новелле о Пиранези собственное душевное состояние: «...Я знаю по опыту, что невозможно приказать себе писать то или другое, так или иначе; мысль мне является неожиданно, самопроизвольно и, наконец, начинает мучить меня, разрастаясь беспрестанно в материальную форму, — этот момент психологического процесса я хотел выразить в Пиранези, и потому он первый акт в моей психологической драме»²⁸.

Приведенная цитата, как нам представляется, в сжатом виде отражает круг идей, составивших основу авторского замысла: явление мысли, в представлении Одоевского, столь же чудесно и необъяснимо, как явление ангела или демона. Его невозможно предсказать, невозможно вызвать по собственному произволу. Творческая идея, образ рождаются помимо воли творца, вне границ его сознания. Иными словами, творческий процесс есть процесс *вслушивания* в вещь, еще не написанную, но уже существующую; и рука творца — лишь исполнитель того, что «через тебя хочет быть», как много позже писала о природе творчества М. Цветаева в одном из своих литературных эссе²⁹.

Еще не воплощенная мысль, по логике Одоевского, уже имеет *материальную* форму. Форма эта не только существует, но и *разрастается* без видимого участия творца, то есть обладает характеристиками самостоятельной *живой* субстанции, по собственному усмотрению вступающей в контакт с физическим

27 Ibidem, s. 362–363.

28 ODOJEVSKIJ, V. F.: *O literature i iskusstve*. Moskva: Sovremennik, 1982, s. 103–104.

29 CVETAJEVA, M. I.: *Sobranije sočinenij: v 7 t. T. 5*. Moskva: Ėllis Lak, 1994, s. 366.

миром. В новелле о Пиранези эта своеобразная метафизическая идея получила конкретное воплощение в образе духов-эфироидов, населяющих всякое не свершенное до конца творение.

Как мы имели возможность убедиться на основе проведенного анализа, при рассмотрении новеллы В. Ф. Одоевского о Пиранези следует учитывать наличие двух авторских редакций — первоначальной (1831) и более поздней — в рамках романа «Русские ночи» (1844). Разночтения в текстах имеют в данном случае принципиальное значение. Правка 1844 года внесла заметные коррективы в идейное содержание новеллы: мотив «темниц», введенный во вторую редакцию, дополнил произведение ранее отсутствовавшей в нем морально-этической проблематикой. Именно эти изменения в дальнейшем позволили исследователям трактовать рассказ о Пиранези как одно из художественных воплощений темы «гений и злодейство».

Между тем в первоначальном варианте новеллы вопрос о нравственных началах искусства, об ответственности творца за свои творения не ставился в принципе. Замысел автора лежал в иной семантической плоскости. В центре рассказа 1831 года — размышления писателя-романтика о природе творчества, о механизмах творческого процесса. Ряд характерных аспектов в разработке данной темы, безусловно, свидетельствует об ориентации Одоевского в период работы над «Домом сумасшедших» на мистико-окультистную традицию, в свете которой и был разработан образ гениального безумца-архитектора — жертвы мира тонких материй, наполненного духами-демонами.

Литература:

[BEZ AVTORA]: *Novyje knigi*. Severnaja pčela, 1832, № 18, 23 janvarja, s. 1–4.

[BEZ AVTORA]: *Letopisi otečestvennoj literatury*. «Severnnye cvety na 1832 god».

Teleskop, 1832, č. 7, № 2, s. 295–304.

GOFMAN, È. T. A.: *Polnoje sobranije sočinenij v dvuch tomach: v 2 t. T. 1*. Moskva: Al'fa-Kniga, 2011, 1263 s. ISBN 978-5-9922-0765-1, 978-5-9922-0766-8 t. 1

KULIŠKINA, O. N.: *Koncepcija tvorčeskoj ličnosti v russkoj romantičeskoj povesti 1830-ch godov (V. F. Odojevskij)*. In: ZACHAROV, V. N. (red.): *Sovremennye problemy metoda, žanra i poëtiki russkoj literatury*. Petrozavodsk: PGU, 1991, s. 69–79.

MOREVA, T. Ju.: *Avtorskij mir v cikle V. F. Odojevskogo «Russkije noči»*. *Visnik Odes'kogo nacional'nogo universitetu, ser. «Filologija»*, 2013, t. 18, № 1 (5), s. 65–73. ISSN 2307-8332.

- ODOJEVSKIJ, V. F.: *Opere del cavaliere Giambattista Piranesi*. In: FRIZMAN, L. G. (red.): Severnyje cvety na 1832 god. Moskva: Nauka, 1980, s. 26–33.
- ODOJEVSKIJ, V. F.: *O literature i iskusstve*. Moskva: Sovremennik, 1982.
- ODOJEVSKIJ, V. F.: *Poslednij kvartet Betchovena*. In: DEL'VIG, A. A. (red.): Severnyje cvety na 1831 god. Sankt-Peterburg, 1830, s. 101–119.
- ODOJEVSKIJ, V. F.: *Russkije noči*. Leningrad: Nauka, 1975.
- PAŠAJEVA, T. N.: *Značenije «poètičeskogo» i «poleznogo» v knige V. F. Odojevskogo «Russkije noči»*. Vestnik Dagestanskogo gosudarstvennogo universiteta, ser. 2: Gumanitarnyje nauki, 2004, № 6, s. 5–10. ISSN 2542-0313.
- PLATONE, R.: *Obraz ital'janca v proze V. K. Kjučel'bekera i V. F. Odojevskogo*. In: LEBEDEVA, O. B. – MEDNIS, N. Je. (red.): *Obrazy Italii v russkoj slovesnosti XVIII–XX vv.*: Sb. tr. Tomsk: Izdatel'stvo TGU, 2009, s. 240–255. ISBN 978-5-7511-1889-1.
- PUŠKAREVA, Ju. Je.: *Ital'janskaja živopis' v tvorčestve V. F. Odojevskogo: recepcija, motivy, alljuzii (na materiale novell i romana «Russkije noči»)*. Sovremennaja nauka: tendencii razvitija, 2017, № 18, s. 22–35. ISSN 2308-667X.
- SAVČENKOVA, T. P. – OBMETKINA, P. A.: *O roli arhitektury v romantičeskoj koncepcii «Gesamtkunstwerk» V. F. Odojevskogo i È. T. A. Gofmana*. Vestnik Išimskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta, 2014, № 1, s. 17–22. ISSN 2305-1663.
- SYTINA, Ju. N.: *Chudožestvennaja proza V. F. Odojevskogo v kontekste periodičeskich izdanij pervoj poloviny 1830-ch godov: Avtoreferat dissertacii*. Moskva, 2013.
- TROICKIJ, V. Ju.: *Chudožestvennyje otkrytija russkoj romantičeskoj prozy 20–30-ch godov XIX v*. Moskva: Nauka, 1985.
- TUR'JAN, M. A.: *«Strannaja moja sud'ba...»: O žizni V. F. Odojevskogo*. Moskva: Kniga, 1991, 400 s. ISBN 5-212-00457-8.
- CVETAJEVA, M. I.: *Sobranije sočinenij: v 7 t. T. 5*. Moskva: Èllis Lak, 1994, 720 s. ISBN 5-7195-0016-2 (T. 5).

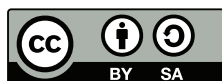
About the authors

Elena Alekseevna Romanova

independent researcher, Saint-Petersburg, Russian Federation
zerlina@inbox.ru

Nadezhda Alekseevna Parshukova

independent researcher, Saint-Petersburg, Russian Federation
iverskaya-nad@yandex.ru



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

Transformace motivu cesty v podmínkách soudobé globalizace (Sorokin–Topol)

Transformation of the Motif of Journey in the Conditions of Contemporary Globalisation (Sorokin–Topol)

Michaela Pešková

(Plzeň, Česko)

Abstrakt:

Stat' analyzuje a porovnává romány Vladimira Sorokina *Manaraga* a Jáchyma Topola *Citlivý člověk* z hlediska ztvárnění motivu cesty. Sleduje, jak se literární motiv cesty transformuje v procesu postupující globalizace, jehož zachycení je jedním z dominantních námětů obou próz. Syžety románů potvrzují, že mobilita je průvodním jevem globalizace, osudy postav kopírují novodobou migraci národů a kultur. Bytí na cestě je pro hrdiny výhradním způsobem existence, je pro ně bezpříznakové. Autorka dospívá k závěru, že kompoziční struktura textu navázaná na cestu je pro vyprávění stabilně efektivní a nosná: autoři rozvíjejí motiv cesty jako symbolu životní dráhy, využívají putování hrdinů coby sociální sondu. Dílčí tradiční funkce motivu cesty jsou však výrazně modifikovány. V přerychleném, unifikovaném a „zmenšeném“ světě zaměřeném na trh a konzum ztrácí cesta rozměr duchovní, přestává být způsobem poznání světa i sebe sama, přináší jen mělké výzvy a nevede k zakotvení, respektive k domovu. I život tak ztrácí jasný směr, mění se v těkání, defilé povrchních podnětů i prezentaci povrchních soudů, a především sled neustálých proměn, což beze sporu odráží existenciální stav současného člověka.

Klíčová slova:

ruská literatura 20. století; česká literatura 20. století; Vladimír Sorokin; Jáchym Topol; imagologie; globalizace

Abstract:

This study analyses and compares Vladimir Sorokin's novel *Manaraga* and Jáchym Topol's novel *A Sensitive Man* (Citlivý člověk) in terms of the development of the motif of journey. It observes how the literary motif of journey is being transformed in the process of globalisation, whose depiction is one of the dominant themes of both narratives. Both storylines confirm that mobility is an attendant feature of globalisation. In addition, life stories of literary characters copy a contemporary migration of nations and cultures. Being on the way is an exclusive way of their existence, which is, moreover, asymptomatic for them. The author arrives at the conclusion that the compositional structure related to journey is steadily effective and significant for the narration: the authors develop the motif of journey as a symbol of a way of life. Furthermore, they use wandering of characters as a social probe. However, particular traditional functions of the motif of journey are considerably modified. In a fast-paced, unified and "scaled-down" world aimed at business and consumerism, the way loses its spiritual dimension and ceases to be the way of knowing the world and itself, but brings only superficial challenges and does not lead to moorings, and particularly home. Even life loses a clear direction, changes into volatility, a parade of superficial impulses and a presentation of superficial judgements, and especially to a sequence of constant changes, which undoubtedly reflects an existential state of contemporary man.

Key words:

20th-century Russian literature; 20th-century Czech literature; Vladimir Sorokin; Jáchym Topol; imagology; globalisation

V roce 2017 byly paralelně publikovány romány dvou významných současných spisovatelů, *Manaraga* Vladimira Sorokina (1955) a *Citlivý člověk* Jáchyma Topola (1962). Přestože autoři pocházejí z jiného prostředí a řadí se k jiným generacím, vykazují texty řadu společných prvků. Především jde o zachycení geopolitických a kulturních posunů v současném globalizovaném světě. Oba autoři pro tento účel volí efektivní centrální kompoziční princip cesty. Topol provází čtenáře Evropou po roce 2014, Sorokin celým světem blízké budoucnosti. *Manaraga* i *Citlivý člověk* představují svéráznou variantu roadmovie a částečně i pikareskního románu. Cílem stati je analyzovat, jakým způsobem se motiv cesty transformuje, zda je v něm možné i nadále rozeznat stabilní, archetypální jádro a oproti němu vydělit dynamickou složku, zda je vzhledem k aktuálním podmínkám naplněn novým obsahem a co tento obsah vypovídá o soudobém světě a jeho prožívání. Můžeme předeslat, že

uchopení cesty u Topola je tradičnější. Při komparaci s ním pak vynikne Sorokinův přístup jako výrazněji novátorský, soustředěný na podchycení a anticipaci kardinálních společenských změn.

Hrdinové obou sledovaných románů putují po rozsáhlém prostoru, a to ve zběsilém tempu. U Sorokina cestuje kuchař Géza po klientech z řad novodobé aristokracie, kteří si u něho objednávají ilegální službu book'n-grill, tedy přípravu jídel na hořících originálech knih, v Gézově případě ruských. Topolovi hrdinové, rodina složená z táty, mámy a dvou menších synů, se po pobytu v zahraničí, kde vystupovali s estrádními čísly na různých festivalech, navracejí přes Velkou Británii, Maďarsko, Slovensko a Novorusko (Donbas) do rodného Posázaví. Tam ovšem v menším měřítku pokračují v potloukání se, respektive protloukání se bez šance na zakotvení a na závěr opět odjíždějí neznámo kam, aby si vůbec zachránili život. Cestování střídají zřetězená zastavení, jež ale nepřinášejí žádný klid: u Sorokina postupně graduje podivnost zákazníků a jejich vrtochů, u Topola se stupňuje nehostinnost míst, hromadí se pohromy, co na rodinu dopadají, stupňuje se odpudivost popisovaných situací. Cesty mají charakter turné a pracovních „šňůr“. U Sorokina po celém světě: „Po teplém Japonsku jsem najednou na severu. Pak budu zase na jihu. A poté opět na severu. C'est la vie! Dnes mi do uší duje severák, zítra mi vlasy protřepe tropický monzun.“¹

Románové světy jednoznačně vykazují rysy globalizovaného světa², kdy Sorokin některé atributy globalizace vzhledem k umístění děje do budoucnosti ještě domýšlí a hyperbolizuje. Základními aspekty globalizace jsou: mezinárodní obchod, přeshraniční pohyb investic a kapitálu, celosvětová migrace osob a šíření znalostí. Dochází k proměně prostorové organizace, společenských vztahů a transakcí. V současné vlně globalizace do hry navíc vstupují nová média, informační technologie, které umožňují globální komunikaci s možnostmi nepřetržitého spojení jejich účastníků v nadúzemním prostoru.³ Všechny tyto prvky oba spisovatelé, jak uvidíme dále, reflektují.

Globalizace nutí lidi k mobilitě, vysílá je na cestu, její podstatou je šíření, pohyb, migrace. Literární hrdiny daly v obou případech do pohybu vnější okolnosti. Jejich křížování světem je takřka paralelní novodobému stěhování národů. V *Manaraze* je vyvoláno válkou s islamisty, po níž se přeskupil svět (a podle všeho zaniklo Rusko, což je v kontextu ruské literatury velmi netypické východisko vyprávění), v *Citlivém*

1 SOROKIN, V.: *Manaraga*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2017, s. 42.

2 Jáchym Topol komentuje otázku globalizace a *Citlivého člověka* přímo: „Michael Žantovský mi řekl, že je *Citlivý člověk* protiglobalizační román, ale mně nepříjde protiglobalizační, jen v žertovné zkratce zachycuje, jak se na globalizaci dívají lidé žijící na venkově kousíček od Prahy, že ji vnímají jen prostřednictvím mekáčů a prodejen Bushman.“ ŠIMŮNKOVÁ, T.: *O nicotě a ponižování. Rozhovor s Jáchymem Topolem*. [online]. Novinky.cz, 28. června 2017. [Cit. 18. 7. 2019] Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/salon/441814-o-nicote-a-ponizovani-rozhovor-s-jachymem-topolem.html>.

3 *Globalizace*. [online]. Wikipedie. Otevřená encyklopedie, 2019. [Cit. 18. 7. 2019] Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Globalizace>.

člověku se vpád „barbarských kmenů“ a přerozdělení světa teprve chystá, obyvateli Posázaví jsou však pocíťovány jako bezprostřední hrozba stejně jako je očekávána nová válka. Krajina má místy postapokalyptické kontury. U Topola je to důraz na spodní prostory, zničené či zanedbané objekty, Sorokin odhaluje „... dozvuky války: jakési hangáry, všude potrhaný ostnatý drát a zbytky zrezivělé vojenské techniky, které nemá kdo a kam odklidit.“⁴

Směr popsaneho stěhování národů rámcově odpovídá reálným přesunům z Východu na Západ: Gézovi rodiče přišli do Maďarska coby východoslovanští běženci, rodina se vrací domů přes Duklu a objevuje se také postava tátova bratra, který kdysi odešel do SSSR a nyní se pokouší emigrovat zpět. V souladu se soudobými globalizačními trendy je to euroatlantická civilizace, jež v obou prózách představuje epicentrum šíření trendů v celosvětově podobného životního stylu. Topol se obává zvyšujícího se vlivu Číny, s čímž se Sorokin vyrovnával jižve *Dni opričnika* (2008). V *Manaraze* už Čínu marginalizuje a z její image vybírá jen příznaky „národ šikulů“ a „čínští lékaři“.

Cestování je v podmínkách „turbulentní reorganizace ekonomického života“⁵ nezbytné rovněž pro zajištění obživy: Géza musí jezdit za klienty, nikoli oni za ním, rodina pendluje mezi kulturními akcemi, ale za stále se zhoršujících finančních podmínek. Jak známo, globalizací není dosaženo sociální spravedlnosti, nýbrž naopak. Rozpoutaná migrace rozděluje obyvatele na lidi nerovnoměrných kategorií, kdy migranti jsou vždy „podlidmi“: Gézova matka v emigraci již nikdy nemohla vykonávat herecké povolání a musela se živit jako kuchařka ve školní jídelně, lékařská péče nebyla dobrá, protože na běžencích bavorští lékaři šetřili atd.

Sorokin i Topol tematizují globalizační fenomén konzumu, který také spojují s pohybem. Veškeré zboží služby jsou mobilní, vše může být okamžitě dodáno a přesunuto. Globálně cestují i prostitutky: „Překvapení pro tebe... Lien a Tiao, ty dvě okouzující Vietnamečky, dvojčata. Přesně ty, s níž jsem už třikrát byl šťastný – v Phuketu, v Miami a v zálivu Chalong.“⁶ Okamžité sdílení stejného zboží, technologií a lidí smazává ostrost geografických hranic mezi zeměmi. Ty na trasách hrdinů obou próz skoro mizí, i fyzické přechody mezi jednotlivými státními útvary jsou jakoby bežešvé.

V globalizovaném světě dochází na jedné straně ke sjednocení, nivelizaci a akulturaci, probíhá „stlačování světa a stále silící vědomí světa jako jednoho celku“⁷. Oba autoři zmiňují různé zastřešující mezinárodní organizace, v *Manaraze* vládne i jednotný Zákon a používá se společný jazyk. Na druhé straně sílí lokální diversifikace: zvyšuje

4 SOROKIN, V.: *Manaraga*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2017, s. 145.

5 Tamtéž.

6 Tamtéž, s. 164.

7 Tamtéž.

se multikulturnost sociálního života ve společnostech, regionech a městech. Hrdinové obou próz se ocitají v nepřetržitém sledu mezikulturních situací. Topol promíchává kultury a zejména jazyky (kontaminace češtiny a ruštiny), lokalita Posázaví však zůstává etnicky homogenní. I sem ale se zprávami zvenčí pronikají obrazy cizinců, například v kázání prezidenta Zemana o Rusech a Číňanech. Zatímco klasicky je právě motiv cesty spojen s poznáním cizího, s viděním nevidaného, v podmínkách globalizace se tento aspekt mění. K „jinému“ není třeba cestovat, skoro každé prostředí je multikulturní. U Sorokina jsou to jak mezinárodně osazená organizace Kuchyně, tak megapole s národnostně vyhraněnými čtvrtěmi, a dokonce i malé vesnice: „Rusové i Somálci, Gruzíni, Tataři, Čečenci, a dokonce i dvě stářím ohnuté habešské babky... Šest opálených Albánců, kteří ve vesnici žili teprve třetí měsíc... lidé se začali křížovat a v několika jazycích mumlat modlitby... pak se to slilo do jedné mantry.“⁸

Romány jsou velmi nasyceny z imagologického hlediska, jde literární texty, v nichž lze prostřednictvím obrazu cizího (heteroimage) a vlastního (autoimage) efektivně zkoumat obraz „jiného“.⁹ V případě světoběžníka Gézi máme možnost sledovat přes dvacet národů, tkáň románu lze číst i jako imagologickou mapu světa, i když velmi zploštělou. Se zjednodušením vnímání cizího souvisí právě i odpadnutí funkce cesty coby výpravy do neznáma (neznámo v podstatě neexistuje). Všeobecné sdílení informací, včetně vizuálních, nezakládá potřebu něco objevovat a preferovat osobní zkušenost. Podnětů je navíc příliš mnoho, není čas nad nimi hloubat. Na proniknutí do cizí kultury se rezignuje. Co se týče národů, tyto jsou reprezentovány pouze hotovými stereotypy a vykonstruovanými autoimagemi a heteroimagemi, ba dokonce pouhými brendy.¹⁰ Sorokin u mnoha etnik uvádí pouze jeden atribut, evidentně brend (i kultura je v globalizaci zbožím, z každé se prosadí jen to nejvýraznější): Thajci rovná se masáže a nic jiného, Tibeťané rovná se mniši, Japonci suši apod. U Topola jde především o sled stereotypů o Rusku a Rusech¹¹, brendem je vodka a Puškin. Islamisty redukuje Sorokin na vrahy s „křivými údy“, obdobně jako Topol: „No, serou se sem ve vlnách, islámci paťatý... Navíc nás všechny zabijou...“.¹²

8 Tamtéž, s. 49.

9 ZELENKA, M.: *K teorii komparatistickej imagológie (úvodné tézy)*. In: ZELENKA, M., TKÁČ-ZABÁKOVÁ, L. (eds): *Imagológia ako výskum obrazov kultúry*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozova v Nitre Fakulta stredoeuroopských štúdií Ústav stredoeuroopských jazykov a kultúr, 2018, s. 8.

10 K diferenciaci jednotlivých pojmů viz: PEŠKOVÁ, M. „Avtoimidž“ i „geteroimidž“ naroda v jazykovej kartine mira i ich metodičeskaja razrabotka. In: DOHNAL, J. (ed.): *Opredelenije kartiny mira v russkom jazyke, kul'ture i literature*. Brno: Tribun, 2018, s. 151.

11 Více viz: PEŠKOVÁ, M.: *Hodnotový obraz Česka a Ruska u Jáchyma Topola*. In: DOHNAL, J. (ed.): *Revitalizace hodnot: umění a literatura*. Brno: Ústav slavistiky FF MU, 2018, s. 447–456.

12 TOPOL, J.: *Citlivý člověk*. Praha: Torst, 2017, s. 270.

Klasické (mytické) paradigma archetypu cesty je definováno jako schéma odchod z domova – svody a zkoušky – návrat.¹³ Jak se tedy v podmínkách globalizace zachycených ve sledovaných textech mění? Vztah cesty a domova oba autoři problematizují. Románové děje nezachycují opuštění domova, zastihují hrdiny už na cestě. Iniciační rituál osamostatnění se, vydání se do světa na zkušenou proběhl již dávno – ovšem je otázka, zda domov vůbec existoval. Obraz domova je spojen se stabilitou, soustředěním, důvěrností, poklidem, obranou vůči venkovním destruktivním silám.¹⁴ Některé tyto dojmy si Géza matně pamatuje z dětství v Budapešti, spíše ale nebyly naplněny. Navíc má pocit bezdomoví přímo geneticky zakódovaný, jelikož jeho rodiče byli uprchlíci. U Topola by vlídným prostorem domova měl být Ladův kraj, v němž ještě žijí přímí předkové rodiny. Po návratu se ale takto dané místo rozhodně neprojevuje, žádná malebnost ani otevřená náruč zde nečekají, „ztracený syn“ je vypuzen. Synové prožitek domova neznají vůbec, vyrostli na cestě. Nelze ale tvrdit, že hrdinové jsou doma všude. Permanentní nomádství je vynucené a navozuje stav bezdomoví, u Topola vzhledem k tomu, v jakých podmínkách rodina přežívá, už rovnou stav bezdomovectví. Odevšad je vyhánějí, při jejich ilegální, ba kriminální činnosti se musejí většinou rychle spakovat a prchat před pronásledováním. I Géza smí u klientů zůstat jen přesně vymezenou dobu. Cesta jako útěk je tradičním motivem a stvrzuje status hrdinů coby bludných postav z polosvěta přebývajících na okraji společnosti. To u Gézy podtrhuje jeho převládající pohyb ve vzdušném leteckém prostoru: jako padlý anděl náleží této vrstvě nikoho mezi nebem a zemí. Cestování znamená záchranu, je strategií přežití. I Géza si uvědomuje, že jen díky neustálým přesunům je stále naživu.

Ztráta domova a kočování zakládají nejednoznačnou osobní identitu hrdinů. V globalizovaném světě je stále obtížnější definovat sebe sama, přechodová identita a mimikry se také stávají strategií přežití. Géza disponuje šesti cestovními pasy na různá jména a jeho prsty mohou otisky měnit jako rukavice. Rodina naopak pro zastření identity žádné dokumenty nevlastní, ale také se musí maskovat, táta například v jedné epizodě obléká ženské šaty a vydává se za matku.

Bytí na cestě je tedy pro hrdiny obou románů stálý, normální, bezpříznakový stav. Géza zdůrazňuje, že nejdůležitější prostory jsou pro něj letiště, nádraží, hotely, půjčovny aut, tedy tranzitní zóny. K tomu poznamenává: „Samozřejmě to není žádný domov, přinejlepším jen taková předsíň...“¹⁵ Přestože už devátý rok nemá „... žádnou stálou střechu nad hlavou, jen několik velkých kufrů s oblečením a vybavením“¹⁶

13 MELETINSKIJ, J. M.: *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989, s. 323.

14 BACHELARD, G.: *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009

15 SOROKIN, V.: *Manaraga*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2017, s. 23.

16 Tamtéž

žádný domov nehledá a ani nebuduje, stav neukotvenosti mu zcela vyhovuje. Přesto román navozením domova končí. Gézovi je poskytnut v útrobách hory Manaraga, kde se jeho cesta uzavírá: „Jen si pobřeč, pobřeč si, chlapče, hladí mě těma velkýma rukama otcovsky po ramenou. Však jsi doma.“¹⁷ Zpětně lze Gézovo putování vnímat jako způsob dosažení místa klidu, spočinutí, konečného řešení, což je velmi archetypální model. Dalo by se mluvit o dosažení ráje (teplá, světlo, libé vůně a chutě, přivnutí k otcovské osobě, vnitřní klid, ustání bolesti, příliv energie), kdyby se ovšem nejednalo o klasický antiutopický motiv, násilné podvolení si vzpurnějšího jedince navozením blaženého stavu umělým zásahem do mozku.

Nefunguje ani cesta coby prostředek tužení individuálního charakteru. Hrdinové se nechávají zlákat různými svody (neřesti, přisvojení si cizího majetku), nijak se jim nesnaží odolávat. V průběhu a způsobu prožívání cesty přesto nacházíme u obou spisovatelů značný rozdíl. Géza cestuje velmi komfortně, hladce, létá a nechává se vozit. Jen zřídka zabrousí na periferie – v *Manaraze* coby nejzapadlejší periferie z neznámých důvodů vystupuje okolí Brna: „Po půldruhé hodině letu jsme přistáli – ve vzdálenosti 72,3 km od Brna. V Brně jsem taky jednou četl. Jenže kde jsme my kuchaři nečetli, hrome!“¹⁸ V *Citlivém člověku* začíná periferie hned kilometr za sjezdem z dálnice D1, kde se odehrává větší část děje, typické jsou návštěvy přechodových zón (ukrajinsko-ruská fronta). Cestování rodiny má povahu vysloveně úmorného harcování, jež se projevuje občas smrtelnou únavou a újmami na zdraví. Dopravní prostředky rodinu, až na přelet do Donbasu, příliš neakcelerují, bývají to vraky aut a motorek na hranici životnosti. Tradičnější je varianta Topolova: cesta se prodlužuje, zasekává, objevují se na ní překážky, má nečekané zvraty, odbočky. Přináší ztráty (smrt mámy). Jde o existenciální stav potulky, nicméně natolik diskomfortní, že mu úplně chybí prožitek tulácké volnosti a svobody. I přes tuto zátěž není na pojetí cesty jako cesty za poznáním, dobráním se smyslu nebo nazření sebe sama ani v *Citlivém člověku* čas, energie a schází k tomu evidentně i intelekt: Táta jako hybatel rodiny po cestě krade, loupí a ničí a pak musí unikat. Možná probíhá reflexe v rámci toho, že si táta píše deník, ale s jeho obsahem není čtenář seznámen. Máma se sotva vleče a synkové jsou velmi zvláštní, například vůbec nemluví. O jejich duševním světě nevíme nic. Cesta by jim přitom dle klasických modelů měla přinášet zrání (iniciační, výchovný román), ale není tomu tak. Jeden z bratrů se dokonce symbolicky vůbec nevyvíjí, neroste, zůstává batoletem.

Můžeme říci, že Gézovy cesty vykazují určité rysy odyssey: překonávání nebezpečí, absolvování zkoušek, vydání se z mnoha sil, poznání pravých přátel a poražení nepřátel. Nicméně všechny tyto motivy jsou velmi změkčeny a zmírněny, nepojí se s heroismem.

17 Tamtéž, s. 163.

18 Tamtéž, s. 136.

Nebezpečná je například situace, kdy „dřevo“ nehoří, zkoušky se zakládají zejména na sebeovládání před zákazníky, Géza bývá unaven, ale bezprostředně regeneruje, osobní hluboké mezilidské vazby se na cestě nevytvářejí.

Nerealizuje se ani ruská poutnická tradice cesty za pravdou a opravdovostí, navštěvování svatých míst nebo hledání bájných zemí (hora Manaraga skutečně existuje), symbolické sestupy do jiných světů či do podsvětí. Celá Kuchyň je de facto podsvětí a tento prostor je tedy pro hrdinu neutrální.

Gézovy cesty globalizovaným světem tak mají pouze profánní rozměr, jde o jakési povrchní klouzání terénem bez snahy o jeho hlubší pochopení. Géza coby pikaró sice ukazuje na poměry v různých prostředích, své klienty svádí ke zhřešení a jistým způsobem je obnažuje, sám však zůstává nedotčen a nezměněn, pouze pozoruje či se maximálně podivuje. Další příčinou, proč se cestě odnímá meditační, kontemplační složka, je rychlost – zrychlení je také jedním z průvodních znaků globalizace. Využívání letecké dopravy jakoby smazává čas a vlastně i prostor a je destruktivní pro intenzitu prožívání. Cestu mění v sérii zastávek po nedalekém okolí letišť. Co se nachází mezi těmito zastávkami, nemůže být z výšky nijak rozlišeno. Cestu v pravém slova smyslu tak hrdina vlastně vůbec neabsolvuje, protože jí neprojde, jen v přískocích vnímá jakési záblesky míst.

Přímý kontakt se světem a jeho skutečné prožití znemožňují Gézovi také všezahrnující digitalizace, nepřetržitý online režim a technologická vylepšení jeho těla. Jakýsi poloorganický ochranně-informační systém chytrých elektronických blech-implantátů vyladěný podle jeho psychosomatiky z něj snímá nutnost se na cestu i nějak chystat, vše má předpřipraveno. Svět pro něj ani nemůže být nijak cizí prostor v archetypálním smyslu neznámý neosvojený, neovládnutý, neboť mu blechy vše dopředu zjistí a hlásí (informace se sítě). Za Gézovy pocity také ve větší míře odpovídají blechy, případně různá chemická povzbuzení, nikoli vnější vlivy. Nelze se přitom spolehnout ani na pravost toho, co hrdina po cestě vidí. Okolní prostředí často jen digitálně bliká, namísto skutečných lidí se zjevují hologramy, prostory stylově čisté (jakoby starý japonský dům, rumunský zámek či usedlost Lva Tolstého) bývají vystavěny uměle, replikovány podle idealizovaných předobrazů. Pouť světem je putováním klamem: „V naší době si nakonec můžete hrát, na koho chcete.“¹⁹ Topolův svět je tradiční, bez virtuálních prvků, využíván je pouze mobilní telefon, a proto jsou i cestovní zážitky hrdinů syrové, neodfiltrované, autentičtější.

Chybí-li mezní situace a kontempace, chybí i podklad pro meditace na věčná témata a zážitky, které aktivují hlubinné sféry podvědomí, jak se tomu děje na cestě v tradičním pojetí.²⁰ Géza neprožívá cestu jako existenciální záležitost vrženosti do

¹⁹ Tamtéž, s. 48.

²⁰ BUDIL, I. T.: *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha: Triton, 2003, s. 153.

nějakého, ať třeba jenom psychicky, extraordinárního stavu, pokud je na cestě pořád. Jeho cesta nemá, kromě honby za penězi a požitky, žádný cíl, osobní ani nadosobní. Géza není žádným nositelem osvěty nebo misionářem (výprava kulturního reka), tedy alespoň zatím. Je důležité, že trajektorie Gézových cest nevytváří lineární trasu, ale sít s určitými uzlovými body, mezi nimiž se hrdina nepravidelně pohybuje. V tomto multisměrovém modelu cesty se zračí chaotická povaha globalizovaného světa. Cesty nevedou odněkud někam, ale odkudkoli kamkoli, cyklí se. Ztrácejí tedy jasnou lineární strukturu kompozičním smyslu: romány mají přes dominantní kostru cesty podobu fragmentární struktury a vzniká syžet „tkáně“, „tříště“.²¹

Románová cesta obvykle symbolizuje model životní dráhy. Pakliže se ani na cestě neodehrává žádný vývoj, je to tak i se životem jako takovým. U Gézy těkavost a povrchnost generuje jakýsi zrychlený model životní dráhy, kdy hrdina ve svých kristových třiceti třech letech plánuje odchod na zasloužený odpočinek za pět let a na čtyřicetku si chystá výměnu všech vnitřních orgánů, plastiku obličeje, nasazení superblech atd. Existenciální rozměr tedy neztrácí jen cesta, ale i život sám: nejde v něm o vývoj, ale o upgrade. U Topola, jak jsme viděli, se vývoj, respektive vývin jedince také neprojevuje. Překotné přesuny ale vedou k opaku: nikoli ve zrychlení životní dráhy (to možná u dospělých v předčasné míře jejich opotřeбенí), ale k zastavení (chlapci).

Tradiční je rovněž význam cesty jako zasvěcení. Ten se objevuje pouze u Sorokina v závěrečné kontrastní pasáži románu, v nečekané a mimořádné cestě na Severní Ural, na Manaragu. V ději *Manaragy* se průběžně vyskytují i určité veřejně nepřístupné prostory, jako luxusní místa tajných schůzek Kuchyně nebo skryté příbytky klientů (soukromé hrady nebo ostrovy). Ty ale před Gézou bez problémů otvírají své brány. Teprve vstup do Manaragy je opravdu utajený a je třeba ho fyzicky dobýt. Cesta na Manaragu má oproti jiným váhu výpravy: hrdina plní přidělený velký úkol, má zničit nepřítele, co vyrábí padělky prvotisků. Hrozí mu skutečné nebezpečí. Jakmile cesta získá tento archetypální rozměr, mění se i psychické nastavení hrdiny. Jenom zde se objevuje výraznější emoční rozkolísání: pocity nepohodlí, ztráta jistoty, strachu, že tu také může skončit, ale také první transcendentní zážitek, totiž pohled do nekonečného hvězdného nebe. Následuje past a pak zasvěcení do tajných plánů odpadlíků Kuchyně. S aktivizací prastarého významu cesty se aktivizují i jisté tvůrčí síly, v důsledku čehož se prázdnota mění na naplňování vyššího díla, obnovuje se časová perspektiva, navrácí se linearita: „Naše oslnivá budoucnost. Do tý vemem všechny! Kuchyň bude vlídná na všechny, Gézo. Všechny budeme mít rádi.“²² Apropos, ve vizi jednotné Kuchyně

21 HODROVÁ, D. a kol.: ... na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001, s. 393.

22 SOROKIN, V.: *Manaraga*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2017, s. 79.

otevřené všem v podobě mezinárodního řetězce (pro někoho utopické, pro někoho antiutopické) vrcholí románový obraz globalizace.

Archetypální jádro je v motivu cesty v analyzovaných románech stále přítomno, neboť cesta je literární (a mytický) konstrukt natolik silný, že není takřka možné, aby v současných literárních textech nasycených v postmoderním duchu odkazy, symboly a mnoha významy nenesl žádné klasické atributy, zvláště u vysoce erudovaných autorů, jakými jsou Vladimir Sorokin a Jáchym Topol. Stabilní tedy zůstává tradiční struktura opuštění domova – zkoušky – návrat, ovšem všechny tyto fáze jsou problematizovány: absence výchozího domova – cesta, která žádné mimořádné situace nepředkládá, neboť je permanentním rutinním stavem – nemožnost se někam vrátit, případně domov jako zajištění. Literární motiv cesty se při reflexi aktuálního stavu globalizovaného světa výrazně a výmluvně transformuje. Z obrazů cesty dominují ty, které jsou spojeny s nejistotou, tedy bloudění, útěk, mizení. Trajektorie cest je zmatená, roztržštěná, má podobu sítě nikoli linky, nevede k jasnému cíli, hrdinové po ní těkají. Umocňuje se dojem chaosu, vše se promíchává. V ujednoceném a zrychleném globalizovaném světě, kde jinakost je často jenom umělou hrou na jinakost, se vytrácí smysl cesty jako prostředku poznání světa i sebe sama. Posuny vnější nezpůsobují posuny vnitřní. Zaznamenávat okolní svět lze v tak intenzivním rozkmitu jen povrchně a často pouze zprostředkovaně, navíc není při celosvětovém sdílení informací ani co poznávat. Absentuje význam cesty jako pouti, chybí jí transcendentní a kontemplativní rozměr. Cestování se redukuje na kořistění a konzum. Svět je, zejména u Sorokina, syntetickým produktem. Stav člověka v těchto souřadnicích je trýznivý: jediná jistota je nejistota a permanentní změna, časovým horizontem je dočasnost, dochází ke ztrátě ukotvující identity, existenciální prožívání se zplošťuje. Ke štěstí, smyslu a spočinutí žádná cesta nevede.

Literatura:

- BACHELARD, G.: *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009. ISBN 978-8086702-61-2.
- BUDIL, I. T.: *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha: Triton, 2003. ISBN 80-7254-321-0.
- Globalizace*. [online]. Wikipedie. Otevřená encyklopedie, 2019. [Cit. 18. 7. 2019]
Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Globalizace>.
- HODROVÁ, D. a kol.: *... na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.
- MELETINSKIJ, J. M.: *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989.

PEŠKOVÁ, M.: *Hodnotový obraz Česka a Ruska u Jáchyma Topola*. In: DOHNAL, J. (ed.): *Revitalizace hodnot: umění a literatura*. Brno: Ústav slavistiky FF MU, 2018, s. 447–456. ISBN 978-80-263-0379-4.

PEŠKOVÁ, M. „Avtoimidž“ i „geteroimidž“ naroda v jazykovej kartine mira i ich metodičeskaja razrabotka. In: DOHNAL, J. (ed.): *Opredelenije kartiny mira v ruskom jazyke, kul'ture i literature*. Brno: Tribun, 2018, s. 151–156. ISBN 978-80-263-1402-8.

SOROKIN, V.: *Manaraga*. Praha: Pistorius & Olšanská, 2017. ISBN: 978-80-7579-005-7.

ŠIMŮNKOVÁ, T.: *O nicotě a ponižování. Rozhovor s Jáchymem Topolem*. [online]. Novinky.cz, 28. června 2017. [Cit. 18. 7. 2019] Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/salon/441814-onicote-a-ponizovani-rozhovor-s-jachymem-topolem.html>.

TOPOL, J.: *Citlivý člověk*. Praha: Torst, 2017. ISBN 978-80-7215-541-5.

ZELENKA, M.: *K teorii komparatistickej imagológie (úvodné tézy)*. In: ZELENKA, M., TKÁČ-ZABÁKOVÁ, L. (eds): *Imagológia ako výskum obrazov kultúry*. Nitra: Univerzita Konštantina Filozova v Nitre Fakulta stredoeuroopských štúdií Ústav stredoeuroopských jazykov a kultúr, 2018, s. 7–16. ISBN: 978-80-558-1294-6.

About the author

Michaela Pešková

University of West Bohemia, Faculty of Education, Department of Russian Language, Pilsen, Czech Republic

peskova@krf.zcu.cz



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-SA 4.0 International (<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.

Žáner nehistorický román

Genre of a Non-Historical Novel

Viera Žemberová

(Prešov, Slovensko)

Abstrakt:

Ruský autor Jevgenij Vodolazkin sa profesijne venuje literárnohistorickému výskumu stredovekej ruskej literatúry a kultúry. Ide o výnimočné dejinné a duchovné obdobie známe pod názvom Stará Rus. Ruský stredovek v jeho spoločenských črtách zvyrazňuje dobu zodpovedajúca forme štátneho útvaru a ním utváraný systém politickej, ekonomickej a vojenskej moci a rozvinutosť humánneho vedomie obyvateľstva. Stará Rus je krajina uzavretá a zaostávajúca svojou vzdelanosťou, vyspelosťou, právnym vedomím za západnými časťami kontinentu, má nerozvinutú sociálnu a kultúrnu štruktúru v prevažujúcom vidieckom spôsobe života. Ten sa sústreďuje na poznávanie, na mravnú a tradovanú normu života, ktorú určuje a ovláda dobové kresťanské duchovenstvo. Laurus ponúka príbeh ľudského života, od ranej mladosti ide o sirotu Arsenija, mladého muža a liečiteľa bez rodiny s novým menom Ustin, po zložení sľubu už o mnícha Ambróza až po smrť toho istého muža vo veku svätca pomenovaného Laurus. Autor na premene mien tej istej postavy ilustruje jedinečnosť stredoveku, ktorý poskytol za dobových okolností premeny a zmeny všetkého neživého aj živého, aby sa všetko a všetci vytratil do času a z pamäti potomkov.

Kľúčové slová:

žáner; román; literárny čas; literárny priestor; rozprávač; postava; meno postavy; cesta; kláštor; historické informácie; ahistorická fikcia

Abstract:

Genre of a non-historical novel. Russian author Yevgeny Vodolazkin is professionally engaged in literary-historical research of medieval Russian literature and culture. This is an exceptional historical and spiritual period known as the Old Russian. The Middle Ages of Russia, in its social features, accentuate the time corresponding to the form of the state and the system of political, economic, and military power and the development of the human consciousness of the population. Old Russia is a closed country and lagging behind with its education, maturity, legal consciousness beyond the western parts of the continent, it has an undeveloped social and cultural structure in the prevailing rural way of life. It focuses on cognition, the moral and traditional norm of life, which is determined and controlled by contemporary Christian clergy. Laurus offers a story of human life, from the early age of an orphan Arsenija, a young man of a healer without a family named Ustin, to the promise of the monk Ambrose, to the death of the same man, the age of the saint named Laurus. In transforming the names of the same figure, the author illustrates the uniqueness of the Middle Ages, which in good circumstances provided the transformations and changes of all inanimate and alive so that everything and everyone would disappear into time and memory of the offspring.

Key words:

genre; novel; literary time; literary space; narrator; character; character name; path; monastery; historical information; ahistoric fiction

Prolegomena

Do miléniového kultúrneho a literárneho života vstupuje ruský prozaik Jevgenij Vodolazkin svojím, v ruskom literárnom prostredí najúspešnejším románom Laurus z roku 2012, ktorý slovenský vydavateľ opatril týmto vyznačením, „Laurus je neobyčajná kniha o neobyčajnom svete a neobyčajných ľuďoch v ňom“¹. Prozaik

1 Jevgenij Vodolazkin (1964, Kyjev) pracuje v Oddelení staršej ruskej literatúry v Inštitúte ruskej literatúry Ruskej akadémie vied, je známy pod názvom Puškinov dom. Popri literárnohistorickom výskume ruskej stredovekej literatúry a kultúry je J. Vodolazkin úspešný autor v ruštine vydaných románov *Soloviov a Larionov* (2009), *Lavr* (2012), *Aviator* (2015) a *Brisbane* (2018). Prozaik získal v roku 2019 literárnu Cenu Alexandra Solženicyna za literárnu tvorbu a nomináciu na Cenu Andreja Belého za román *Soloviov a Larionov* v roku 2005, ako aj cenu Boľšaja kniga za najlepšiu prózu roka v ruštine; Cenu Arkadija a Borisa Strugackých a opäť výročnú cenu Boľšaja kniga v roku 2015 za román *Aviator* (Letec).

Vodolazkin pripojil k názvu románu Laurus spresňujúcu a do podtitulu vloženú genologickú a žánrovú informáciu – „nehistorický román“. Na tomto pozadí žánrovej typológie a oslovenia o trojnásobnej neobyčajnosti románu prirodzene vzniká, popri paradoxe formy a iniciácie na zdôvodnenie prítomnosti gradovaného vymedzenia z neobyčajností (taký by vlastne mal byť každý literárny artefakt aj ambícia autora, aby jestvovala príčina zverejniť jeho text pre čitateľov), závažný podnet na uvažovanie, aké sú kvalita, prečo a či skutočne sú poetologické danosti románu Laurus – byť neobyčajný – obsiahnuté v žánrovej, strategickej, poetologickej, tematickej opozícii vyjadrenej v typológii historický román a nehistorický román / prozaický text. Žánrová problematika historickej prózy má svoje výskumom podporené dávne aj hlboké zázemie v genológii, užšie v teórii epiky, žánru román a v poetológii textu látkou a tematikou iniciované dejinami, užšie históriou exponovaného komponentu (overiteľná verzus len aktualizovaná udalosť, osobnosť atď.). A to znamená i to, že si (ne)historické zázemia z minulosti vložené do podtitulu názvu románu Laurus zvolil ruský prozaik a literárny historik vedome a vkladá ho do žánru románu ako širší literárnovedný problém a pre genologický výskum poznávaciu výzvu. Aj na pozadí autorom vedome vytvorenej rozčesnutosti formy a sémantiky vlozenej do príčinne zostavenej kompozície, teda aj do funkcie umeleckého textu (vedenie–poznanie; príbeh–odkaz), nazdávame sa, nie pre žánrovú, to by čitateľa nenadchlo, ale pre príbeh, ktorý je vnorený do histórie stredovekého Ruska a stredovekého času v živote kontinentu, a to doslova „po celý čas“ autorom do mozaiky organizovanej literárnej reči (dejiny jazyka), dvojakým grafickým záznamom dobovej a súčasnej ruštiny, ale predovšetkým rozprávačským obnovením myslenia a hodnôt stredovekej spoločenskej konvencie pestovanej vo východnom sveta kontinentu. V tom spočíva, a taká je stratégia jedinečnej zovretosti látky a tematiky zo spoločenských a duchovných dejín Starej Rusi. Kompozičná dominancia verifikovateľného a výskumom overeného, objektívne plynúceho času dejín a autorom využitého literárneho času našla svoju podporu na udržanie tak rozsiahleho naračného celku v literárnom priestore, pri náčrtoch z geografie Starej Rusi a v odkazoch na dobovo významné a všeobecné reálie, vedomosti, informácie, no medzi vzdelancami známe dobové lokality s vyspelými etnickými spoločenstvami stredovekého kontinentu, či už ide o vzdelanosť, umenie a duchovný stav dobovej Itálie alebo o významom a zložitým jestvovaním odlišných náboženstiev a kresťanov vo vtedajšej Palestíne.

Priama os kompozície voči literárnemu priestoru počíta s dvoma ústrednými bodmi pri putovaní od Florencie po Jeruzalem, ale tie sa utvárajú početnými opismi odbočení na súš či more. Myšlienka pohybu zo zadubenosti po poznanie, zo zabudnutia na výslednie, teda života zloženého z cesty, putovania, hľadania, poznávania, úspechu a prehier sa mení v stratégii autora románu Laurus na aktuálnu a univerzálne účinnú výzvu adresovanú rozhladenému čitateľovi. Na náročne zhotovenú umeleckú

a poznávaciu výzvu pre tých, ktorí prijmu autorov výber látky (Stará Rus), jej torzo zachytené v tematike (príbeh Arsenija) a filozofovanie, rozvinuté v stratégii autora do príbehu textu (hodnoty svetské a duchovné), ale predovšetkým do poznania dejín ako jestvovanie „ľudského“ celku (minulosť v prítomnosti, prítomnosť v budúcnosti), je rozvinuté do stratégie textu tak, aby sa zreteľne oddelilo to, čo je obsiahnuté v „nehistorickom románe“ do reálneho spoločenského času vzniku románu v miléniu a navodilo výzvu zvažovať pri jeho typológii verdikt, ako sa dá ujasniť význam a hodnota autorom nenáhodne podsunutého paradoxu, ide o tendenciu literárneho príbehu verzus neliterárneho poznania navodeného žánrovým znejasnením „ponuky“ na koexistenciu historického a nehistorického románu. Napokon za súčasť výzvy na zvažovanie o prítomnosti nazeracej koexistencie románu v románe podporia tie vrstvy románu Laurus, ktoré spočívajú v stroho obnovovanej polarite a súčasne v premene dejinného a spoločenského pohybu v objektívne plynúcom reálnom / literárnom čase.

Čas v príbehu vymedzujú termíny stredovek a novovek, numerické informácie rok 7000 a 2019, geografické posuny pri ujasnení si roly javov svet a starodávne Rusko v komentároch, dopovedaniach, poučených výkladoch o javoch či detailoch zo stredoveku i novoveku pre súčasníka, v kompozične a tendenčne obnovovaných ruptúrach medzi kategóriami literárny čas a verifikovateľný historický čas. Čas a na jeho podloží aktualizovaný priestor vymedzili pre román Laurus epicentrum dotyku stratégie autora a stratégie textu: nezanikne to, čo bolo, lebo sa nezmení to, na čo si spoločenstvo vo svojej pamäti a skúsenosti zvyklo, a tak zostáva otázka bez odpovede, kde a kedy sa nájde ten, kto dokázal prekročiť svoj tieň a čas.

*Život pripomína mozaiku a rozpadáva sa na kúsky.
mních Innokentij*

Kompozíciu textu Laurus vytvorilo – v súlade s kultúrnou tradíciou a praxou stredovekej vzdelanosti – prepojenie štyroch kníh. Reálnu predstavu knihy v románe Laurus predchádzajú písomnosti na vypracovanej brezovej kôre, teda na počiatku Knihy poznania sú brezové zvitky múdreho, starého, chorého, ale nadovšetko zduchoveného liečiteľa Christofora. Všetko, čo starec vie, to učí Arsenija; autor túto postavu ustanovil za objekt na sledovanie premeny od osirelého vidieckeho nesocializovaného dieťaťa po uctievaného liečiteľa a svätca do jeho poslednej chvíle vo veku starca s ničím a nikým neotrasiteľnou kresťanskou mravnou normou. Filozofujúca gnóma o plynulosti a večnosti života spočíva v prepojení jeho začiatku, streda a konca. Týmto postupom autor tézu a kompozíciu dostredivo zovrel do stratégie textu a podriadil jej doslova všetko, čo poskytla látka a jej príbehové rozvinutie do univerzálnych paralel medzi plynutím ročných období, zrodom a zánikom ľudského života, nevedomosťou a poznaním, krutosťou a obetavosťou. Vlastne tým, s čím sa

v Starej Rusi vyrovnával jednotlivcov, keď ho jeho osobné okolnosti dostali do špirály pohybujúcej sa prostredníctvom kladenia otázok a hľadania odpovedí, teda do cibrenej individuálnej schopnosti rozpoznať svoje nadanie a nezištne pomáhať životu (liečiteľ – bylinkár), ale aj umáraniu sa vinou za jeho zmarenie (smrť Ustiny a narodeného syna), strohým rozlišovaním vzťahu k ľuďom: biedni a bohatí, krutí a nápomocní, zločinci a zduchovení, zadubení a fanatici.

V každej zo štyroch kníh sa rozprávačova pozornosť precízne venuje podnetom a následkom všestrannej premeny postavy Arsenija, porozumieť jemu, znamená porozumieť histórii, a tak získať návod na zručnosť, ako odlíšiť podstatu, príčinu a hodnotu opustenosti, odcudzenosti a samoty, ale aj zmyslu uloženého do mlčania a sile reči vyjadrenej dopĺňaním línie príbehu staroruskými dobovými literárnymi a duchovnými písomnosťami, pritom neobísť popri uchovaných o tie vznikajúce z moderných ruských literárnych slov.

Román Laurus vytvorili časom a postavou prepojené príbehové celky: *Kniha poznania* (Arsenij a Christofor), *Kniha odriekania* (Arsejin, po smrti Ustiny sa s ňou identifikuje, predstavuje sa ako dvojediniec Ustin), *Kniha cesty* (jurodivý Ustin, jurodivý Floro, taliansky vizionár a spoluputovník Ustina do Jeruzalema s večným svetlom Amrogio Flechia, po jeho vražde nekresťanom v Palestíne prijme Arsenij meno Ambróz a vráti sa do Ruska), záverečná *Kniha pokoja* (Arsenij a Innokentij, pustovník, sľub mnícha a meno Laurus, Anastasija a jej syn, smrť Arsenija).

Stredoveká Rus, ako ju predstavuje román Laurus, obchádza panovnícke rody a systém sociálnej štruktúry spoločnosti stredovekého Ruska. Arsenijov modelový príbeh (jeden výnimočný za všetkých dobových liečiteľov, jurodivých, pútnikov, pustovníkov a mníchov) sa rozvinie do navrstvovanej, vždy tenzijnej (dole–hore–dole) sondy zo zábermi do praktického jestvovania, morálky, správania sa a činov, ale zvlášť do poverami a bájkami, rozprávkami a mýtmi živeného (ne)vedomia najnižšieho, zadubeného, nevzdelaného, vrchnosťou opusteného vidieckeho a malomestského spoločenstva.

V kompozičnom systéme románu Laurus je v poradí tretia kniha vymedzená zmenami priestoru – osada Rukinova rokľa, panstvo Belozersko, mesto Pskov. Kniha cesty ponúkne výpravné rozprávanie o putovaní dobovým svetom, priestorom, po súši aj mori, medzi nevercami a kresťanmi, medzi životom a vraždou, pripomenie nemeckých kupcov v Rusku až po kruté výjavy živočíšnych útokov pri presadení dobového chápania mať majetok, uplatniť spravodlivosť a formovať mocou kolektívnu morálku. Realitou, hodnotou a želaním sa prirodzene, na pozadí „ničoty“ a beznádeje, stáva mýtus smrti: navodí ju choroba, zločin, povedomie viny a prirodzené doznievanie ľudského života v čase.

Literárny priestor ponúka opis prírody a činností, dotvára ich estetický zážitok prejavový ústrednou literárnou postavou, jeho komorný záznam o rozpätí dobového

poznanie súčasníkov o sveta na západ od stredovekého Ruska. Rozprávač sa detailným opisom sústreďí na postavu mladého Florentána so schopnosťou predpovedať udalosti, ktoré nastanú v blízkej či vzdialenej budúcnosti, na Ambrogia Flecchia. Mladík získava vedomosti v domovine, ale okolnosti ho zavedú do Ruska, aby udalosti okolo smrti dcéry pskovského zbohatlíka ho vyslali na spoločnú pútnickú cestu s Arsenijom do Jeruzaleme k večnému svetlu. Pôvodný duchovný zámer cesty pútnikov sa nenaplní, pretne ho Ambrogiova vražda nekresťanom a Arsenijov návrat do Pskova.

Kniha cesty odbočuje od Knihy poznania a Knihy odriekania v súlade so stredovekým konceptom svetský a duchovný v tendenčne ladenom „príbehovom“ románu, naberá na napätí, aktualizuje detailnými a vizionárskym zábermi cestu, putovanie, ohrozenie na živote, predsavzatie, nenaplnenie poslania, prírodné a ľudské prekážky, strácanie spoločníkov z vôle morských a prírodných živlov; ide o postupy z náčrtov dobrodružnej výpravnej prózy, ktorá sa nevenuje priestoru, ale subjektu a jeho prijímaniu aj vyrovnávaniu sa s osudom, človekom a ním vyvolávaným nebezpečím. Postava Arsenija nachádza nové riešenie na osobný život v budúcnosti v návrate do pôvodného bodu, teda tam, odkiaľ sa vydal na zamýšľanú výpravu. Následok rozhodnutia iniciuje znova sa navrstvujúca identita postavy v inej postave – Arsenij, Ustin, Ambróz – zahľadená, sklamaná, opustená, odcudzená, preto oddaná len svojmu vnútru a hľadaniu spôsobiť. Postava zvažuje, ako môže a dokáže odčiniť vinu sa smrť tých, ktorých mená prijal. Arsenija zneistila morálka západného sveta, nelíši sa ničím od moci zločinu a nespravodlivosti, ako sa praktikuje v stredovekom Rusku. Zmena spočíva v tom, že si z cesty po svete a s uzatým problémom viny za smrť blízkych upevní mužská postava predsavzatie, venovať sa duchovnému a pustovníckemu životu bokom od ľudí: „Nebol osamelý, lebo nemal pocit, že ho ľudia opustili. Všetkých, ktorých niekedy v živote stretol, vnímal akoby boli pri ňom. Ďalej si ticho žili v jeho duši – či už odišli na druhý svet, alebo boli ešte nažive. Pamätal si všetky ich slová, intonácie a pohyby. Ich staré slová plodili nové slová, pôsobili na neskoršie udalosti iba slová samostatného Laura. Život bežal ďalej v celej svojej pestrosti“². Relatívnosť patrí do stratégie a filozofovania autora, zámer vzdať sa ľudí sa nenaplní, ľudia ho vyhľadávajú a chcú pomoc liečiteľa, čo Arsenij nikdy neodmietne, lebo sa neodmieta pomoc blížnemu svojmu.

Zorientovanejšie sú vedomosti literárnej postavy pri uplatnení empirie v osobnej existencii, reči tela, poryvov mysle, pri poznaní sociálnych lokalít, v ktorých nebol a nikdy ich nenavštívi, a predsa vie, aká je vzdialenosť medzi Pskovom a Moskvou, Kyjevom, Novgorodom. Znova poznávací paradox, tieto lokality na ceste Arsenija a jeho sujetových partnerov do kompozície a kníh nevstupujú a okrem odkazu na ne sa v texte neaktualizujú.

2 VODOLAZKIN, J.: *Laurus. Nehistorický román*. Bratislava: Petrus, 2019, s. 359.

Tematizovanie liečiteľstva – podložie vedy na sofistickovanú záchranu ľudského života – obsiahla a objasňuje praktické prejavy dobového javu v staroruskej spoločnosti. Popri nej sa prejavuje aj jurodivosť, nositelia tohto javu (mrzák od narodenia) sa vo vyspelých kultúrach západu po úspešnej liečbe menili na nositeľov a šíriteľov jeho humánneho uplatnenia. Po morálnom zdôvodnení prejavov spočívajúcich v útokoch dobovej spravodlivosti voči besom, ktoré v románe Laurus konajú jurodiví, záleží rozprávačovi na tom, aby si čitateľ uvedomil, že aj medzi nimi existovalo kastovníctvo, násilie a moc uplatneného vodcovského princípu. Pôvodný význam jurodivosti spájali starí Gréci s mrzákom od narodenia, v stredovekom Rusku sa za jurodivého človeka označoval jedinec bláznivý, slabomyseľný alebo bigotne veriaci, ktorého okolie považovalo za božieho človeka s prorockým darom a malo ho v primeranej úcte, alebo aspoň prejavovalo voči nemu ohľaduplné správanie; jurodivosť je známa aj v ďalších vyspelých dobových kultúrach a náboženstvách³.

*Nesmúť Laure, lebo zatvorený v čase zostaneš už len krátko.
mních Innokentij*

Tenzijné miesto vytvorí v Arsenijovom príbehu sledovanie osudových premien a skúšok jeho telesného života na život duchovný; tento svet v stredovekom Rusku patrí vo svojej úplnosti a uplatnení sa do moci a rešpektu spoločenstva duchovných služobníkov v kláštoroch. Tí svojimi víziami, radami, proroctvami a rituálmi praktikovania viery si vynucujú pokoru, dôveru a služby, ovládajú chod staroruskej spoločnosti. Autor s mocou a rešpektom voči kláštorom spája zvesť o zániku sveta v roku 7000⁴. Od počiatku príbehu osamelého chlapca sa všetko vôkol neho spája s nekončiacou morovou epidémiou a ňou vyvolanou vzťahovou krízou, okolo ktorej sa sústreďí Arsenijov život a udalosti stredovekého Ruska. A tie sú vysvetľované duchovenstvom tak, ako o nej hovorí florentský kupec, „v roku 1492 na Rusi očakávajú koniec sveta“⁵.

3 Bláznovstvo pre Krista, nie raz aj nástroj jednotlivca, ako upozorniť na problémy jednotlivca alebo spoločnosti je známe predovšetkým z Ruska, jav jurodivosť a prejavy jurodivosti poznali starí Gréci, Byzantínci, západné kresťanstvo, pripomínajú ho aj ďalšie náboženstvá.

4 Autor intenzívne a gradujúco, dokonca vo vzťahu k vzniku a ukončeniu života postavy Arsenija, kompozične pracuje ako s poznávacou pointou románu Laurus s číselnými údajmi rokov ako s odkazmi toho, čo sa stane v nich, či s nimi v ďalekej budúcnosti; predpokladáme, že ide o hodnotové a mravné poznávacie podložie (nehistorického románu) literárneho textu, keď formou literárnej veštby jurodivých oslovuje svojich súčasníkov, z pamäti dejín spoločnosti sa nič nestratí, hoci sa to z jej praktického života na prvý pohľad vytratí. Nazdávame sa, ide o intelektuálne, poučené a premyslené autorovo memento mori venované súčasnosti. Iné či inak zakomponované počítanie letopočtov autor neaktualizoval, uvádza rok narodenia Krista, roky námorných objavov, kultúrne či konkrétne umelecké reálie a ďalšie, faktami verifikovateľné reálie z dejín ľudstva.

5 VODOLAZKIN, J.: *Laurus. Nehistorický román*. Bratislava: Petrus, 2019, s. 205.

Hra s číslami, ktorú prekryjú udalosti zachytené v tretej Knihe cesty a štvrtej Knihe pokoja sa zmení na dva na sebe nezávislé informačné a vedomostné prúdy, ktoré organizuje rozprávač. Prvý prúd kompozične opúšťa príčinnú líniu premien Arsenijovho literárneho života, odkazuje verifikovateľnými faktami a rokmi na vojny, katastrofy, objavy kontinentov, na námorné výpravy smerujúce do Ameriky, pokračuje menami a činmi odvíjanými od významu a účinku ďalších objaviteľov, ale aj na udalosti, ktoré sa stali v storočiach, ktoré nastali podstatne neskôr, teda prežili systémy aj príbehy rozprávané o živote v stredovekom Rusku a priamo sa nedotýkajú histórie ani dejín tejto krajiny. Druhý prúd sa sústredil na príbeh Arsenija, odohráva sa v stredovekom Rusku tak, že sa pod vplyvom okolností mení jeho typová a ľudská podstata, čím ho z konkrétneho a osobného príbehu literárnej postavy postupne presúva do schémy historického človeka, teda do všeobecného a mechanicky tradovaného vzorca predka. V jeho literárnej spoločnosti očakávanie konca sveta vrcholí v poučenom (vy)riešení zmyslu tajomnej hry s číslami, hry s osudom a veštbami, paradoxne, s ďalšou, inak a inou hyperbolou zostavenou z iného čísla: „*Osemnásteho augusta roku 7028 od Stvorenia sveta a roku 1520 od Kristovho narodenia, keď počet návštevníkov dosahuje stoosemdesiatitisíc, Laurovo telo dvíhajú zo zeme a opatrne ho nesú cez les. Prenášanie sprevádza pohrebný spev vtákov. Zomrelého telo je ľahké. Stoosemdesiatitisíc návštevníkov čaká na okraji lesa*“⁶.

*Laurus je dobré meno, lebo rastlina, ktorá ti je oddnes menom, je liečivá*⁷.
mních Innokentij

Autorský rozprávač sa neubrání profesii svojho tvorcu, či už ide o literárnu históriu, starovekú a stredovekú literárnu a folklórnu kultúru, odkazy na spisovateľské (Joyce) či vedecké (Einstein) osobnosti, ktoré so stredovekom nesúvisia, čím vstupuje do logiky a následnosti Arsenijovho príbehu nečakane, prekvapujúco, ale vždy poučene rozprávač vysvetľuje jeho odkazy, aby v zátvorke dopovedal, čo so stredovekou reáliou – predbiehajúc, či vracajú sa v reálnom spoločenskom a dejinnom čase – súvisí. Postup je taký, že rozprávač, lebo on to vie, „predbehne“ v čase sekvenciu, ktorá je venovaná postave, alebo čitateľa orientuje, ba až učí historické reálie, čím sa rozprávačove vstupy dotýkajú odborných vedomostí hlbšieho poznania stredoveku a spôsobu jeho spoločenského organizovania, chápania, hodnotenia života, čo vyjadrí rozprávač i takto: „*Ambrózove rukopisy sú v súčasnosti uložené v Kirillo-belozerskej zbierke Ruskej národnej knižnice (Petrohrad). Bádanelia, ktorí ich skúmajú, sa zhodujú na tom, že pisár mal pevnú ruku a zaoblené písmo. Svedčí to podľa nich o Ambrózovej*

6 Tamže, s. 385.

7 Tamže, s. 353.

*duchovnej sile a vnútornej harmónii. Vysoký horný doťah (grafémy) písma mäkký jer prezrádza, že v tom čase už definitívne odišiel z kuchyne a o otázky telesnej pohody sa zaujímal vo veľmi malej miere*⁸.

Kategória literárneho času sa tak dostáva do napätia s rozprávačom verifikačne neohraničeným reálnym dejinným časom, čo je nielen zámer, ale aj prvok vplývajúci na žánrový pôdorys textu Laurus. Dejinnú symboliku vnáša do textu aj pomenovanie protagonistu vo vrcholiacej časti jeho duchovne premyslene organizovaného životného príbehu premeny z mladého chlapca na uctievaného liečiteľa – starca s odovzdaným duchovným životom viere; napokon aj preto dostane v závere vzácnu odmenu v mene Laurus. Naisto sa tak stane preto, lebo autor premýšľal o hodnote a dosahu symbolu vloženého do starorímskeho venca pre víťazov, vavrín pravý má liečivú silu⁹.

*... udalosti neprebiehajú vždy v čase. Niekedy prebiehajú len tak,
samy od seba. Vyňaté z času*¹⁰.
liečiteľ Arsenij

Autor určil príbehu o minulosti stredovekého Ruska žánrové „povedomie“ zachytené v podtitule jeho názvu (Laurus), opätovne paradoxom – nehistorický román. A tak, keď je román nehistorický, teda je to historický román? Či ako je to s jeho žánrom? Historiografia má metodologickú sústavu na vymedzenie toho, čo považuje za historické a nehistorické, za relevantne historický artefakt a za fakt. Literárna veda sa pohybuje genologickou podstatou svojho systému a terminologicky pri textoch, v ktorých sa strategický dôraz kladie na význam a príbehovú invenciu témy, na overiteľné fakty, čísla, javy, udalosti a osobnosti taký dôraz, aby odlišila historický od historizujúceho a nehistorického prozaického žánru. Znova precízne odlišuje historicky verifikovateľný fakt, ktorý sa mení na látku, alebo ho tematizuje, čím zhodnocuje spôsob jeho získania a zapojenia do žánrovej schémy románu a do vymedzenie výberu, do zapojenia a prerozprávania alebo invenčného beletrizovania materiálu prostredníctvom rozprávačských postupov, ktoré v texte Laurus o Arsenijovi aktualizoval ruský prozaik.

Pohyb textu/príbehu medzi realistickým/reálnym a artistným sprevádza i tento výklad: „Zapojení literárního díla do pragmatických souvislostí se jen zdánlivě podobá konzervativnímu vyhledávání prototypů a mimoliterárních „vzorů“: tam šlo jednosměrný pohyb od reality k dílu, zatímco tu jde o zapojování dynamismu, z něhož vzniká, ale

8 Tamže, s. 343.

9 Laurus nobilis – bobkový list, vavrín pravý, vavrín lekársky s tvrdými kožovitými listami kopijovitého až ovalného tvaru a viacfarebne kvitnúcimi kvetmi, trpkou až horkou chuťou.

10 VODOLAZKIN, J.: *Laurus. Nehistorický román*. Bratislava: Petrus, 2019, s. 184.

ktorej také pomáha vytváreť“¹¹. Nazdávame sa, že žánrové uchopenie textu Laurus smeruje k románu s hybridným komponovaním odborného a literárneho (pôvodného) zdroja, informačného podložía a autorov zámer nespočíva v rekonštrukcii dejín alebo časti z dávnej minulosti, ale v autorovom filozofovaní o existencii, o formách bytia, o obsahu a hodnote, o užitočnosti a zmysle živote jednotlivca a o zmysle, či potrebe a význame minulosti sebazáchovne voči ľudskosti a poznaniu presakujúcej do dejov prítomnosti.

Laurus je nehistorický román len v tých a v takých súvislostiach, keď autora primárne nezaujímali dejepis z uchovaných análov o stredovekom Rusku a rozhodol sa pre – v najširších zdôvodneniach – o spoločenský román predovšetkým tým, že obnovuje príbehom poznanie kontinuity v ľudských dejinách utváraných z činov, presvedčenia a odvahy prekračovať vôľou, vzdelaním, odvahou, mravným imperatívom prežívajúce spoločenské konvencie, kým sa len dá, dôsledne a v súlade s humanitou zapojenou do podstaty dejov, činov a postojov spojených s človekom a spoločnosťou.

Literatúra:

- BÍLIK, R.: *Historický žáner v slovenskej próze*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008. ISBN 978-80-8101-137-5.
- ČERVENKA, M. a kol.: *Na cestě ke smyslu. Poetika díla 20. století*. Praha: Torst, 2005. ISBN 80-7215-244-0.
- DOHNAL, J.: *Proměny modelu světa v ruské próze na přelomu XIX. a XX. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2012. ISBN 978-80-210-5943-6.
- Historický román*. [online]. [cit. 4. 10. 2020]. <https://sk.wikipedia.org/wiki/Historický_román>.
- HRABÁK, J.: *Úvahy o literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1983.
- HVIŠČ, J.: *Problémy literárne genológie*. Bratislava: Veda 1975.
- HODROVÁ, D.: *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel, 1989.
- LUKÁCS, G.: *Historická próza*. Bratislava: Tatran 1976.
- PEŠKOVÁ, J.: *Role vědomí v dějinách a jiné eseje*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. ISBN 80-7106-217-0.
- POSPÍŠIL, I.: *Rozpětí žánru*. Brno: Sprint-Print, 1992.

11 POSPÍŠIL, I.: *Rozpětí žánru*. Brno: Sprint-Print, 1992, s. 7.

POSPÍŠIL, I.: *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Brno: Masarykova univerzity, 1995. ISBN 80-10-1083-5.

POSPÍŠIL, I.: *K teorii ruské literatury a jejím souvislostem*. Brno: Masarykova univerzita, 2013. ISBN 978-80-210-6216-0.

Vavrín pravý. [online]. [cit. 4. 10. 2020]. <https://sk.wikipedia.org/wiki/Vavrín_pravý>.

VODOLAZKIN, J.: *Laurus. Nehistorický román*. Bratislava: Petrus, 2019. ISBN 978-80-89913-14-5.

ŽEMBEROVÁ, V.: *Z morfológie prózy*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2012. ISBN 978-80-555-0510-7.

About the author

Viera Žemberová

University of Prešov, Faculty of Arts, Department of Slovak Literature and Literary Studies,
Prešov, Slovakia

viera.zemberova@unipo.sk



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

Принцип игры в романе Татьяны Толстой «Кысь»¹

The Concept of the Game in the Novel “The Slynx” by Tatyana Tolstaya

Вероника Странц-Никитина
(Прага, Чехия)

Абстракт:

В статье рассматривается проблематика концепта игры в постмодернистическом романе «Кысь» Татьяны Толстой. Работа представляет собой попытку анализа типологии игры в тексте романа, кроме того, поднимается вопрос о роли и значении интертекстуальности для восприятия постмодернистического текста читателем. В качестве основных концепций игры в статье рассматривается реализация в романе трех принципов. Во-первых, это игра текста, как свободная игра запущенного механизма, благодаря изначальной заряженности текста на игру, она порождается соположением двух основных идейно-стилистических формаций и активным проникновением интертекстуальных вкраплений в текст (скрытый диалогизм языковых структур, игра ассоциативных полей советских/русских реалий и игра в перевод между двумя упомянутыми формациями). Во-вторых, это разыгрывание знаков, т. е. языковая игра в широком смысле слова, игра автора, как скриптора, с читателем (многочисленные языковые игры, основанные на угадывании, додумывании разных аспектов номинаций, дополнении или просто игре слов и смыслов). И, наконец, игра с правилами игры, присутствующая как предложение вернуться в пункт начала текста / основной игры, начать новый виток спирали, создать новый вариант игрового пространства (игра как продуцирования новизны посредством цикличности и бесконечной повторяемости).

1 Статья была написана в рамках проекта FF UK Progres Q10, Jazyk v proměnách času, místa, kultury.

Ключевые слова:

принцип игры; постмодернистический роман; Татьяна Толстая; «Кысь»; стилистика

Abstract:

The paper is concerned with the issue of the concept of the game in the Russian postmodern novel “The Slynx” by Tatyana Tolstaya. The article gives an analysis of the typology of the games in the text. Besides this, it deals with the problem of Intertextuality in postmodern text and its impact on the reader. The article considers the implementation of three principles in the novel as the main concepts of the game. First of all, play of the text, as a free play of a running mechanism, initiated thanks to the initial charge of the text for the game. It is generated by the juxtaposition of the two basic ideological and stylistic formations and the active penetration of intertextual inclusions into the text (hidden dialogism of linguistic structures, the game of associative fields of Soviet/Russian realities and the game of translation between the two mentioned formations). Secondly, it is the playing of signs, namely language game in the broadest sense of the word, game of the author, as a scriptor, with the reader (numerous language games based on guessing, thinking out various aspects of nominations, supplementing or simply playing of words and meanings). And, finally, the game with the rules of the game, which is present as a proposal to return to the point of the beginning of the text / main game, start a new round of the spiral, create a new version of the playing space (play as the production of novelty through cyclicality and endless repetition).

Key words:

the concept of the game; postmodern novel; Tatyana Tolstaya; The Slynx; stylistics

1.0 Предпосылки исследования

Идея игры принадлежит к основополагающим принципам эстетики и философии постмодернизма, во второй половине двадцатого века она нашла многообразное развитие в трудах основных представителей философии постмодернизма. Жан-Франсуа Лиотар, например, исходит из мысли, что общение и язык самоценны, они призваны приносить человеку удовольствие своим соревновательным характером: «говорить значит бороться — в смысле играть; языковые акты показывают общее противоборство»², поэтому и развитие языка

2 LIOTAR, Ž.-F.: *Sostojanije postmoderna*. Sankt-Peterburg: Aletejja, 1998, s. 33.

мыслится как соревнование или игра. В то время как Жорж Батай³ видит в человеческой жизни два главных процесса: накопление сил, и растрату, причем смысл накопления ресурсов и заключается только в том, чтобы их затем неосторожно растратить, в растратности заключается смысл. Игра же дает человеку возможность разрешить данное противоречие, ведь в игре человек растрчивает себя и свои ресурсы правда безрассудно, но всегда не по-настоящему и всегда не до конца. Онтологическая идея игры Жюль Делеза⁴ представлена посредством понятия хаосмоса — модели мира, в которой хаос вечно повторяется в несвязанных между собой бесконечных вариантах якобы порядка, т. е. чистая игра предполагает отсутствие не только правил, но и того, во что играют, каждый ход в такой игре — выигрышный. Как подмечает исследовавший мышление Делеза В. А. Аликин⁵: «Различия — это игровые ходы без правил и без критерия правильности, а повторения — это собственно вечное повторение и возвращение этих ходов, но каждый раз уникально. Но такая игра не хаос, а хаосмос, потому что каждый ход, „бросок“ сориентирован всё же на некий образ. Это образ перманентно неопределённого будущего, симулякр, который всегда присутствует, но всегда „ускользает“. Центр круга вечного возвращения постоянно смещается».

Жак Деррида определяет игру как первоначало смысла: «Смысл есть функция игры, он вписан где-то в конфигурацию не имеющей никакого смысла игры.»⁶. Время и пространство выстраиваются из последовательности сменяющих друг друга игр, а под «гениальной игрой мира»⁷ Деррида понимает бесконечное смыслотворчество, которое реализуется в форме письма, таким образом на смену смысла жизни человека приходит письмо — текстотворчество. В противоположность такому пониманию Жан Бодрийяр⁸ видит игру как несвободу, т. к. усматривает в ней необходимость следования произвольным правилам. Далее Бодрийяр постулирует тройную оппозицию, где имеется сфера обыденного, сфера игры и сфера симуляции, причем под симуляцией понимается такая форма бытия, в которой отсутствуют предметы реальности, истинное, есть только видимость: «Нет больше вымысла, с которым могла бы сравняться жизнь, хотя бы даже побеждая его, — вся реальность сделалась игрой

3 BATAJ, Ž.: *Istorija èrotizma*. Moskva: Logos, 2007, s. 84–88.

4 DELEZ, Ž.: *Različije i povtorenije*. Sankt-Peterburg: Petropolis, 1998.

5 ALIKIN, V. A.: *Ž. Chežinga i Ž. Delez: ob ontologičeskich granicah igry*. Istoričeskije, filosofskije, političeskije i juridičeskije nauki, kul'turologija i iskusstvovedenije. Voprosy teorii i praktiki, 2012, № 1, č. 2, s. 15.

6 DERRIDA, Ž.: *Pis'mo i različije*. Sankt-Peterburg: Akadem. projekt, 2000, s. 329.

7 Ibidem, s. 26.

8 BODRIJJAR, Ž.: *Simvoličeskij obmen i smert'*. Moskva: Dobrosvet, 2000.

в реальность»⁹, в результате сущее творит иную реальность непосредственно из себя самого.

Мишель Фуко рассматривает игру применительно к различным областям человеческой жизни, например, применительно к отношениям власти или истории сексуальности. Что касается игры в отношении к тексту, то она как имманентный внутритекстовый принцип приобретает значимость вследствие смерти автора: «письмо есть игра знаков, упорядоченная не столько своим означаемым содержанием, сколько самой природой означающего; но это означает и то, что регулярность письма все время подвергается испытанию со стороны своих границ; письмо беспрестанно преступает и переворачивает регулярность, которую оно принимает и которой оно играет; письмо разворачивается как игра, которая неминуемо идет по ту сторону своих правил и переходит таким образом вовне.»¹⁰. Еще большее значение имеет концепт игры для мышления о тексте Ролана Барта в контексте его деконструктивистских методов исследования текста. В работе «От произведения к тексту» Барт противопоставляет чтение как потребление и чтение как игру с текстом: «Слово «игра» следует здесь понимать во всей его многозначности. Играет сам текст (так говорят о свободном ходе двери, механизма), и читатель тоже играет, причем двояко; он играет в Текст (как в игру), ищет такую форму практики, в которой бы он воспроизводился, но, чтобы практика эта не свелась к пассивному внутреннему мимесису (а сопротивление подобной операции как раз и составляет существо Текста), он еще и играет Текст.»¹¹. Таким образом игра здесь — это еще и игра означаемого и означающего, представляющая собой бесконечный творческий процесс смыслообразования, целью которого можно считать само творчество, новизну и многообразие равноправных неконечных, неистинных смыслов.

1.1 Цели и материал исследования

В нашей статье мы будем исходить именно из понимания игры, представленного Бартом, т. е. далее мы понимаем игру как конститутивный конструктивный принцип постмодернистического художественного текста, по-разному

9 Ibidem, s. 153.

10 FUKO, M.: *Čto takoje avtor? Vystuplenije na zasedanii Francuzskogo filozofskogo obščestva 22 fevralja 1969 goda v Kolledž de Frans pod predsedatel'stvom Žana Valja*. In: Volja k istine: po tu storonu znanija, vlasti i seksual'nosti Raboty raznyh let. Biblioteka Maksima Moškova, 1996. <<http://lib.ru/COPYRIGHT/fuko.txt>>. [online]. [cit. 12. 8. 2019].

11 BART, R.: *Ot proizvedenija k tekstu*. In: BART, R.: *Izbrannyje raboty: Semiotika: Poètika*. Moskva: Progress, 1989, s. 413–423. URL: <<http://socium.ge/downloads/komunikacisteoria/bart.pdf>>. [online]. [cit. 5. 8. 2019].

проявляющийся в различных типах текстов в бесконечном разнообразии форм. Целью нашего исследования, разумеется, не является охватить необъятное и комплексно описать постмодернистическую игровую бесконечность, мы ограничимся лишь рамками одного постмодернистического текста – романом «Кысь» Татьяны Толстой, поставив перед собой задачу типологизировать и на конкретных примерах описать, встречающиеся в нем, виды игры, ведь как справедливо отмечает У. Шольц¹², говоря о произведении Толстой «в романе господствует игровая функция литературы».

2.0

Текст романа Татьяны Толстой мы вполне можем назвать игрой, которая «приняла форму книги, мимикрировала под нее»¹³. Игра прослеживается на всех уровнях текста: сюжетно-композиционном, идейно-смысловом и конечно на языковом, текст насквозь пропитан игрой, которая оживляет и расцвечивает душный и страшный мир, обрисованный антиутопией. Игра – это основа амбивалентности романа: с одной стороны, взгляду, брошенному в нем на русскую культуру, открывается поистине чудовищный, пугающий вид, с другой же стороны, по прочтении книги, по словам одного критика, «радостно и мышей хочется»¹⁴. Все, что только можно назвать патетическим и высоким, перестает быть таковым, и в то же время укрепляется в своем статусе посредством деконструкции, включаясь в игровое пространство. Можно ли с искренним удовольствием и улыбкой на губах прочитать страшную ретроантиутопию? Оказывается, в ситуации постмодернизма, постмодернистической игры – да. Однако, возвращаясь к конкретному тексту, какие же виды игры представлены в романе? Пытаться описать все подвиды игры в постмодернистическом тексте, пусть даже ограничиваясь пространством одного романа, невозможно, да и бессмысленно. Ведь игровая природа присуща текстам постмодерна как изначальная потенция, а это значит, что каждое новое прочтение открывает новые игровые возможности. «С приходом постмодернизма наступает эпоха, когда в отношениях между искусством

- 12 ŠOL'Č, U.: *Meždu konstrukcijej i dekonstrukcijej: utopičeskij ostrov v romane T. Tolstoj «Kys'»*. Vestnik Vjatskogo gosudarstvennogo universiteta, 2009. <<https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdu-konstruktsijey-i-dekonstruktsijey-utopicheskiy-ostrov-v-romane-t-tolstoy-kys>>. [online]. [cit. 7. 8. 2019].
- 13 MACHOV, A. Je.: *Čered brosat' kosti. Bog, Nikolaj Markevič, Lev Tolstoj, Stefan Mallarme, P'jetro Čerone, Jannis Ksenakis, P'jer Bulez, Džekson Pollok i dr.* Intrada books, 2015. <<http://www.intrada-books.ru/mahov/kosti.html>>. [online]. [cit. 7. 8. 2019].
- 14 DANILKIN, L. A.: *Recenzija dlja Afiši na «Kys'» Tat'jany Tolstoj*. Afiša, 2000. <<http://www.afisha.ru/book/7/>>. [online]. [cit. 6. 2. 2009].

и смыслом исчезает какая-либо однозначность: теперь это отношение чисто игровое. Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра приводит к ситуации неограниченного числа значений произведения: ведь его смысл уже никак не связан с предсуществовавшей реальностью...»¹⁵ И все же, несмотря на такой ускользающий из рук предмет исследования, как постмодернистический текст, можно выделить основные типы игры, имеющие для романа «Кысь» принципиальное, текстообразующее значение.

3.0 Игра текста

Во-первых, речь идет, несомненно, об игре текста, как ее понимал Барт, т. е. об игре, как «свободном ходе механизма»¹⁶. Автор изначально заряжает текст на игру, дает первоначальный толчок движению текста (или же, если принять во внимание концепт смерти автора, толчок дает сам язык сквозь автора). Говоря о романе «Кысь», мы имеем в виду две имеющиеся в нем стилистические и мировоззренческие формации, мир голубчиков (мутировавших людей, рожденных после взрыва) и мир прежних (людей нестареющих, переживших взрыв). Постоянное столкновение, взаимопроникновение, просто взаимодействие этих двух миров рождает основной конфликт романа, являющийся одной из основных характеристик текста. Случаи прямого взаимодействия этих двух формаций, однако, относительно редки, они служат как бы примером, приглашением к игре, ведь по большей части формации оказываются просто соположенными. Приведем пример очень важного для нас одного из первых в тексте приглашений к игре. Здесь в речи главного героя мы видим как раз столкновение формаций прежних и голубчиков.

«Бенедикт иной раз допытывался у матушки: отчего да отчего был Взрыв? Да она толком не знала. Будто люди играли и доигрались с АРУЖЬЕМ. Мы, говорит, и ахнуть не успели. И плачет. „Раньше, — говорит, — лучше жили“. А отец, — он после Взрыва родился, — на нее опалается: — Неча, мол, старое-то поминать! Как живем, так и живем! Не нами заведено! Матушка ему: — Мужичье! Каменный век! Хам! Он ее за волосы таскать. Она в крик, соседей зовет, а соседи — ни гу-гу: правильно, муж жену учит. Не наше дело. Битая посуда два века живет. Он на нее почему серчал: она все молодая да молодая, а он на убыль пошел; на ногу припадать стал и глаза, говорит, будто темная вода застит.

15 IL'JIN, I. P.: *Postmodernizm ot istokov do konca stoletija: èvoljucija naučnogo mifa*. Moskva: Intrada, 1998, s. 188.

16 BART, R.: *Ot proizvedenija k tekstu*. In: BART, R.: *Izbrannyje raboty: Semiotika: Poètika*. Moskva: Progress, 1989, s. 413–423. URL: <<http://socium.ge/downloads/komunikacisteoria/bart.pdf>>. [online]. [cit. 5. 8. 2019], s. 421.

Матушка ему: – Ты меня пальцем тронуть не смеешь! У меня ОНЕВЕРСТЕЦКОЕ АБРАЗАВАНИЕ! А он: – А я вот ты сейчас отшелушу: „абразавание“! Я тя собью с пахвей! Дала сыну собачье имя, на всю слободу ославила! И такое срамословие пойдет, такие перекоры, – пока свою бороду не оплюет, не уйметя. Крут был тятенька. Налаявшись, умается; нацедит браги полную криницу да и упехтается до бесчувствия.»¹⁷

Очевидно, что в дальнейшем игра текста с читателем (разумеется, при его участии и игре по правилам текста) заключается в следующем.

3.1

Любое высказывание голубчиков провоцирует его «перевод» читателем на язык прежних и наоборот. Благодаря колоритности обоих языков игра обещает быть весьма увлекательной. Например, как бы выглядел рассказ голубчика о посещении городка странниками при переводе его на язык прежних (для читателя здесь открывается весьма широкое поле игры)? *«Если завидят чеченцев, велено кричать: „Чеченцы! Чеченцы!“; тогда народ со всех слобод сбегится, палками в горшки бить начнет, чеченцев стращать. Те и шуганутся подальше. Раз так двое с юга подступили к городку: старик со старухой. [...] После много о них разговору было: все вспоминали, какие они из себя, да что за сказки рассказывали, да зачем они к нам-то шли. Ну, из себя они как мы, обычные: старик седой, в лаптях, старушка в платочке, глазки голубенькие, на голове – рожки.»¹⁸* Или, как при переводе в обратную сторону будет выглядеть рассуждение одного из прежних о будущем цивилизации голубчиков? *«Глядишь, говорит, через тыщу-другую лет вы наконец вступите на цивилизованный путь развития, язви вас в душу, свет знания развеет беспробудную тьму вашего невежества, о народ жестоковыйный, и бальзам просвещения прольется на заскорузлые ваши нравы, пути и привычки. Чаю, говорит, допрежь всего, РИНИСАНСА духовного, ибо без такового любой плод технологической цивилизации обернется в ваших мозолистых ручонках убийственным бумерангом, что, собственно, уже имело место.»¹⁹* В отрывке есть и открытое предложение к игре, т. к. размышление прежнего предано устами голубчика и процесс перевода уже намечен текстом (например: *язви вас в душу, Чаю, говорит, допрежь всего, РИНИСАНСА*).

17 TOLSTAJA, T.: *Kys'*. Moskva: Èksmo, 2007, s. 22.

18 Ibidem, s. 12.

19 Ibidem, s. 37.

3.2

Ассоциативные поля образованные ретроантиутопией (в которые попадают советские/русские реалии) прямо-таки взывают о продолжении игры. Например, в тексте встречается несколько указов о праздновании праздников (8 марта, Новый год) с последующим докладом главного героя об их прохождении, или просто рассказов Бенедикта о традиционных празднествах (Октябрьский выходной). Очевидно, что каждый из них предлагает читателю продолжить ряд: «А как бы праздновалось ...» исходя из иронического кода игры. Подтип, к которому относится пример, — один из самых распространенных в романе. Еще одним примером того же вида может служить игра в политические лозунги, где адаптация к новым реалиям вызывает комический эффект и одновременно предлагает читателю продолжить преобразования в духе мира «Кыси», например: «Мышь — наша опора!»²⁰. Или игра в клише, например в речи по случаю похорон: «В преддверии славной годовщины двухсотлетия Взрыва [...] А, верно. Извиняюсь. Это на другой случай. Спутал. [...] В преддверии траурной годовщины, двухсотлетия Взрыва...»²¹.

3.3

Каждое высказывание прежних активизируется и ведет себя как реплика скрытого диалога с формацией голубчиков и, соответственно, наоборот. Речь идет главным образом не о диалогизме²² личностного типа, перед нами диалог структур двух языков. Задача автора здесь сводится к созданию формаций и запуску механизма взаимодействия (т. е. то, что мы назвали приглашением к игре). Остальное принадлежит сфере читателя и тексту в игровом пространстве. Таким образом возникает своеобразное двоение диалогизма в тексте.

С одной стороны, перед нами диалогизм личностный, постиженный глубоким кризисом смысла. Кризис смысла проявляется в тексте романа во всей силе в стилистической формации голубчиков. Язык голубчиков, как следствие лингвистической катастрофы, действительно мутирован, искажен, естественное истирание смыслов произошло в нем как бы в ускоренном

20 Ibidem, s. 247.

21 Ibidem, s. 171, 172.

22 Здесь и далее мы будем базироваться на бахтинском понимании диалога, как модели мысли, языка, сознания, личности и общества в целом и классификации прозаического слова с точки зрения диалогизма/монологизма, разработанной Бахтиным в книге «Проблемы поэтики Достоевского» ВАСНТИН, М. М.: *Problemy poëtiki Dostoevskogo, tom 6*. In: ВАСНТИН, М. М.: *Sobranije sočinienij v 7 tomach*. Moskva: Russkije slovari: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2002, s. 222.

порядке. Убожество и серость причудливо, гротескно сочетается в нем с эмоциональной яркостью и образной колоритностью. Понятия, означающие реалии времен Взрыва, своеобразно преобразовались в соседстве с понятиями новыми, не менее своеобразными. Просторечия и общая сниженность стиля при этом вольно и естественно переплетаются с фольклорными мотивами или редкими элементами книжности, речь идет о языке антиутопического будущего. Мутированный язык голубчиков провоцирует нарушение коммуникативной функции при столкновении с носителями прежнего языка, что можно видеть и на следующем примере, когда один из прежних, наслушавшись голубчиков, задается вопросом: «— Отчего бы это, — сказал Никита Иванович, — отчего это у нас все мутирует, ну все! Ладно люди, но язык, понятия, смысл! А? Россия! Все вывернуто!»²³. На что тут же получает ответ по существу от главного героя — голубчика: «— Не все, — поспорил Бенедикт. — Вот разве если сыру съешь, то да, вnutрях мутирует и выворачивает. А если пирожок — то ничего...»²⁴.

С другой стороны, перед нами — диалог структур, охватывающий весь текст без исключения. Диалог структур языка отличается большой интенсивностью, ведь он не ограничивается на реплики диалога (внешнего, внутреннего или скрытого). Любая часть текста, относящаяся к одной из формаций, автоматически вступает в диалог с другой формацией как целым (направленность на другое слово, позиционирование себя с оглядкой на него, предвосхищение реакции и т. д.). Отсюда происходит и внутреннее напряжение текста, неослабевающее в течение его развертывания. Этот тип игры в корне отличается от предыдущих, так как не требует согласия читателя, это свободная игра механизма самодвижения текста, в которой читатель может принимать участие на различных уровнях, однако в рамках текста не может полностью выйти из нее.

4.0 Разыгрывание знаков

Следующим важнейшим типом игры является игра, которую можно условно назвать разыгрыванием знаков, она чрезвычайно многообразна и многообещающа для читателя в мире «Кыси». Это языковая игра в широком смысле слова, игра автора (как скриптора²⁵) с читателем. Рассмотрим здесь некоторые ее разновидности.

23 Ibidem, s. 299.

24 Ibidem, s. 299.

25 «Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время — время речевого акта, и всякий текст вечно пишется здесь и сейчас.» BART, R.: *Smert' avtora*. In: BART, R.: *Izbrannyye raboty*:

4.1

Самым распространенным, пожалуй, можно назвать подвид игры в «Угадайку» — это игра в номинации. Так выглядит одно из приглашений к игре. *«Вот в аккурат на восход от городка стоят клелевые леса. Клель — самое лучшее дерево. Стволы у нее светлые, смолистые, с натеками, листья резные, узорчатые, лапчатые, дух от них здоровый, одно слово — клель! Шишки на ней с человеческую голову, и орешки в них — объеденье! Если их вымочить, конечно. А то их в рот не возьмешь. На самых старых клелях, в глуши, растут огнецы. Уж такое лакомство: сладкие, круглые, тянучие. Спелый огнец величиной с человечесий глаз будет. Ночью они светятся серебряным огнем, вроде как месяц сквозь листья луч пустил, а днем их и не заметишь.»*²⁶

Сначала читатель приглашается разгадать этимологию окказионализма, что вначале, исходя из контекста и знания правил словообразования, несложно (клель = клен + ель, огнец — светящийся от радиации плод и т. п.). Затем автор, зарядив текст игровым кодом, приглашает читателя принять участие в сочинении все новых окказионализмов. Например, приводятся, насыщенные черным юмором, описания членовредительских игр голубчиков, как бы предлагая продолжить читателю их ряд: *поскакалочки, удушилова..., ...?* Интересен и вариант с декодированием окказионализмов (например: кукумаюлка — купол, колобашки — бигуди) и изобретением окказионализмов фонетических, что требует намного больших творческих усилий от читателя. *«Рассказал еще чеченец [...] как русалка на заре поет, кулдычет водяные свои песни: поначалу низко так, глубоко возьмет: ы, ы, ы, ы, ы, — потом выше забирает: оуааа, оуааа, — тогда держись, гляди в оба, не то в реку затянет, — а уж когда песня на визг пойдет: йййх! йййх! — тут уж беги, мужик, без памяти.»*²⁷ Волшебные существа, мутанты, во множестве появляющиеся в мире «Кыси» в дальнейшем как бы предлагают читателю дать им свой голос, т. к. далеко не все они обладают готовым звукоподражательным сопровождением.

Вообще эта разновидность игры имеет множество разнообразных реализаций. Например, встречающиеся на всем пространстве романа кулинарные игры: *«Спервоначалу за стол. Лепота на столе! Мыши печеные, мыши отварные, мыши под соусом. Хвостики мышинные маринованные, икра из глазок. Потрошки квашенные тоже с квасом хорошо идут.»*²⁸; *«Ну что в Складе дают? Казенную*

Semiotika: Poëtika. Moskva: Progress, 1989. <<http://socium.ge/downloads/komunikacisteoria/bart.pdf>>. [online]. [cit. 5. 8. 2019], s. 387.

26 Ibidem, s. 20, 21.

27 Ibidem, s. 18.

28 Ibidem, s. 190.

колбаску из мышатинки, мышинное сало...»²⁹. Здесь очевидно приглашение к изобретению все новых и новых фантастических блюд из мышатины. Описание стола появляется в романе многократно, с каждым разом становясь все более объемным и утрированным; параллельно с чем возрастает и аспирация на участие читателя в игре. Разыгрывание знаков состоит в постоянном изобретении все новых и новых штрихов. «— Ну, голубушка, вы ведь сырую мышь есть не будете? Шкурку сочтете, правильно? Ежели суфле али бланманже с ее взбить, вы ж ее всю пообдерете, верно? Ежели, к примеру, вам с ее, с мыши, вздумалось пти-фри а ля мод на ореховой кулисе изготовить, али запечь под бешамелью с крутонами? А то мышаток малых наловишь и давай шнель-клопс наворачивать, блинчатый, с волованчиками? Нешто вы их не почистите?»³⁰

4.2

Имеется и языковая игра как таковая, игра слов. Она принадлежит к одному из самых частотных явлений. Например, при описании Бенедиктом библиотеки из прежних времен. «А вот есть „Вопросы литературы“. Бенедикт посмотрел: никаких там вопросов, одни ответы. А должно, был номер с вопросами, да пропал. Тоже жалко.»³¹ Или прежней географии. «Дак этот Никита Иваныч начал по всему городку столбы ставить. У своего дома на столбе вырезал: „Никитские ворота“. А то мы не знаем. Там, правда, ворот нет. Сгнивши. Но пусть.»³² Надо признать, что текст «Кыси» — поистине неистощимый источник подобных игр. Кризис смысла, порождаемый коренным отличием видения мира голубчиками и прежними, автоматически, снова и снова, порождает ситуации непонимания, несостоятельного диалога (когда участник не желает или не способен адекватно воспринять сказанное собеседником, диалог распадается на два параллельных монолога.). А изначальная потенция текста, также автоматически, превращает данные ситуации в игровые.

Сюда же можно отнести игру в алфавит, дело в том, что азбука не только дала названия главам «Кыси», но и стала принципом сюжетостроения романа, т. к. обозначения букв напрямую соотносятся с содержанием соответствующих глав. Так в главе «Аз» нам представляется главный герой — Бенедикт, в главе «Мыслете» Бенедикт предается размышлениям о различиях между голубчиками и прежними, а в главе «Хер» Бенедикта, вдруг обнаружившего,

29 Ibidem, s. 20.

30 Ibidem, s. 88.

31 Ibidem, s. 255.

32 Ibidem, s. 37.

что книги кончились и он прочитал абсолютно все, постигает когнитивный диссонанс.

Или, далее, игру в синонимы, например: *«Чужой разбежится место оттяпать, глянет Бенедикту в личико, и, если духом послабей, отстанет: ну еще, подумает, с таким рылом связываться, не приведи Господь; сяду в уголок, подальше.»*³³, когда контекстуальными синонимами и наиболее употребляемыми элементами синонимической цепочки в тексте становятся стилистически наиболее отдаленные звенья. Уменьшительно-ласкательные и грубо-просторечные выражения сближаются, благодаря чему из-за каждого личика в тексте просвечивает рыло и наоборот. Тот же ряд языковых игр продолжает игра в имена, где карнавальным образом в мире «Кыси» появляются знаковые имена мировой культуры. Например: *«а о прошлом годе изволил Федор Кузьмич, слава ему, сочинить шопенгауэр, а это вроде рассказа, только ни хрена не разберешь.»*³⁴; *«Нам нужен кант в груди и мирное небо над головой.»*³⁵; *«Был пушкин, — подтвердил Бенедикт. — Тут, в сараюшке, он у нас и завелся. Головку ему выдолбили, ручку, все чин чинарем. Вы же сами волочь подмогали, Лев Львович, ай забыли?»*³⁶.

4.3

Еще один подвид разыгрывания знаков, на котором хотелось бы остановиться, это разыгрывание интертекстуальных элементов. Весь роман пронизан потоком литературных цитат без приведения авторства (что имеет опору в сюжете, так как автором всех литературных текстов в мире «Кыси» всегда является верховный правитель, на данный момент — Федор Кузьмич). Игра имеет множество аспектов, приведем некоторые из них в качестве примера.

- Игровой код (ситуация продажи книг на базаре) требует дополнения наименее подходящего формального определения. *«— А вот кому „Основы дифференциального исчисления“, популярнейшая брошюра, агромаднейший интерес!.. А другой и руки ко рту ковшом приставит, чтоб громче слышать было, зычным голосом выкликает: — „Коза-дереза“, последний экземпляр! Увлекательная эпопея! Последний, повторяю, экземпляр!»*³⁷ Соответственно, название каждой новой книги, появляющейся в тексте, провоцирует читателя к присвоению «подходящего» жанрового определения.

33 Ibidem, s. 52.

34 Ibidem, s. 107.

35 Ibidem, s. 373.

36 Ibidem, s. 347.

37 Ibidem, s. 110.

- Игровой код предлагает дополнить по смыслу схему, например классификацию главным героем книг. «„Кафка“, „Каши из круп“, „Как мужик гуся делил“, „Карты звездного неба“, „Камо грядеши?“, „Камское речное пароходство“». ³⁸
- Угадывание автора. Что может быть заданием очень простым, в следующем отрывке первая цитата принадлежит А. Блоку, вторая Б. Пастернаку. «— Знаете, Бенедикт, для меня стихи — это все. Наша работа — это такая радость. И вот я обратила внимание: Федор Кузьмич, слава ему, он как бы разный. Понимаете, что я хочу сказать? ... / — На то он и Набольший Мурза, долгих лет ему жизни, — насторожился Бенедикт. — Нет, я не о том... Не знаю, как вам объяснить, но я чувствую. Вот, скажем: „Свирель запела на мосту, и яблони в цвету. И ангел поднял в высоту звезду зеленую одну. И стало дивно на мосту смотреть в такую глубину, в такую высоту...“ Вот это один голос. А вот, допустим... [...] — Нет, нет, я не о том. Вы прислушайтесь: „Послушай, в посадке, куда ни одна нога не ступала, одни душегубы, твой вестник — осиновый лист, он беззубый, безгласен, как призрак, белей полотна!“ — ведь это же совсем, совсем другой голос звучит.» ³⁹

Или довольно затруднительным, как в следующем примере. Название песни «Вот идут Иван да Данила» ⁴⁰ является одновременно названием малоизвестной постмодернистической сказки-притчи авторства известного поэта и певца Б. Б. Гребенщикова, написанной, заметим, в 1986 году, в которой Гребенщиков также повествует о мире после атомного взрыва. Причем языковое пространство сказки имеет много общего с миром «Кыси».

Иногда же распознавание авторства практически невозможно. «Роджер вынул пистолет и прислушался. Скрипнула дверь.» ⁴¹.

В зависимости от тезауруса читателя игра предполагает разные уровни.

- Распознавание цитаты как цитаты.
- Идентификация автора / типа текста.
- Идентификация произведения.
- Расширяющаяся сеть коннотаций и ассоциаций, в соотношении с полным первоначальным текстом и знаниями об авторе (далее возможно о его времени, литературных направлениях времени, соотношениях с другими текстами, авторами, реалиями и т. д. до бесконечности).

38 Ibidem, s. 270.

39 Ibidem, s. 55, 56.

40 Ibidem, s. 121.

41 Ibidem, s. 258.

- Соотнесение описанного ассоциативно-коннотативного блока с собственной интерпретацией читателем цитируемого текста, интерпретацией в духе формации голубчиков и интерпретацией в духе формации прежних.

Там, где уровень интертекстуальности текста романа повышается, игра может принимать и более сложные формы, например, в местах соположения нескольких (принадлежащих разным авторам) необозначенных цитат. Однако это не означает, что только читатель, обладающий литературным тезаурусом на уровне кандидата филологических наук способен принять участие в игре. Для включения в процесс игры на первом-втором уровнях вполне достаточно базы общеобразовательной средней русской школы. Такое положение вещей как нельзя лучше иллюстрирует слияние элитарного и массового в ситуации постмодернизма. Впрочем, даже читатель, не обладающий и минимальной интертекстуальной компетенцией, оказываясь в игровом пространстве текста, вынужденно участвует в игре, даже не понимая ее, воспринимая ее серьезно. Помимо чисто игровой функции интертекстуальные вкрапления исполняют и функцию диалогическую, так как представляют собой субструктуры, вступающие в диалог с двумя основными языковыми формациями. Фрагменты интертекста появляются как часть плана рассказчика, как аккомпанемент его мыслей, чтобы затем зажить самостоятельной жизнью в рамках текста. Речь идет именно о диалогических отношениях, так как и интертекстуальное слово и слово главного героя — Бенедикта оказываются направленными на один предмет.

5.0

Третий тип игры, на который нельзя не обратить внимания, это игра с правилами игры. Вступая в текст романа «Кысь», мы попадаем в игровое пространство (которое можно было бы условно назвать «Россия после большого Взрыва») правила которого устанавливаются практически сразу и не меняются на всем его протяжении. Вплоть до заключительной сцены, где происходит опять же большой Взрыв, уничтожающий цивилизацию голубчиков/прежних, в реальности которых мы до сих пор и находились. С одной стороны так отменяются предыдущие правила, и игра заканчивается, но с другой, мы уже знаем, что в мире «Кысь», Взрыв — это ключевое спусковое событие, начинающее новую игру, ее новый виток, новый уровень. Игра с правилами игры появляется лишь в конце текста, однако и этого хватает для кардинального изменения статистики конструкции текста, т. к. возвращает нас к циклическому восприятию истории в апокалиптическом ключе. Игра здесь предстает как продуцирование новизны посредством цикличности и бесконечной

повторяемости, описанной Делезом, Бодрийяром и Батаем в упомянутых в начале нашей статьи работах.

6.0 Подведем итоги

К основным видам игры в постмодернистическом тексте романе «Кысь» принадлежат, по нашему мнению, следующие.

Игра текста, как свободная игра запущенного механизма. В мире «Кыси» этот тип, благодаря изначальной заряженности текста на игру, порождается соположением идейно-стилистических формаций голубчиков и прежних и активным проникновением интертекстуальных вкраплений в текст. Здесь особое внимание привлекает скрытый диалогизм языковых структур, игра ассоциативных полей советских/русских реалий и игра в перевод между двумя упомянутыми формациями. Все эти подтипы реализуется в процессе смыслопорождающего самодвижения текста.

Следующий тип мы условно назвали разыгрыванием знаков, это языковая игра в широком смысле слова, игра автора, как скриптора, с читателем. Разыгрывание знаков, то есть многочисленные языковые игры, основанные на угадывании, додумывании разных аспектов номинаций, дополнении или просто игре слов и смыслов. Здесь очень важным подтипом является многоуровневое разыгрывание интертекстуальных знаков в соответствии с предложенными текстом игровыми кодами и интертекстуальными компетенциями читателя, так как именно присутствие интертекстуальных знаков — других голосов — наполняет текст мощным диалогическим напряжением.

Игра с правилами игры. Присутствует, как предложение вернуться в пункт начала текста / основной игры, начать новый виток спирали, создать новый вариант игрового пространства. Этот тип — проявление игры как продуцирования новизны посредством цикличности и бесконечной повторяемости.

Литература:

- ALIKIN, V. A.: *J. Chejzinga i Ž. Delez: ob ontologiĉeskich granicach igry*. Istoričeskije, filozofskije, politiĉeskije i juridiĉeskije nauki, kul'turologija i iskusstvovedenije. Voprosy teorii i praktiki, 2012, № 1, ĉ. 2, s. 13–16.
- BACHTIN, M. M.: *Problemy poĉetiki Dostojevskogo, tom 6*. In: BACHTIN, M. M.: *Sobranije soĉinenij v 7 tomach*. Moskva: Russkije slovari: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2002.

- BART, R.: *Ot proizvedenija k tekstu*. In: BART, R.: *Izbrannyje raboty: Semiotika: Poètika*. Moskva: Progress, 1989. <<http://socium.ge/downloads/komunikaciisteoria/bart.pdf>>. [online]. [cit. 5. 8. 2019], s. 413–423.
- BART, R.: *Smert' avtora*. In: BART, R.: *Izbrannyje raboty: Semiotika: Poètika*. Moskva: Progress, 1989. <<http://socium.ge/downloads/komunikaciisteoria/bart.pdf>>. [online]. [cit. 5. 8. 2019], s. 384–391.
- BATAJ, Ž.: *Istorija èrotizma*. Moskva: Logos, 2007.
- BODRIJAR, Ž.: *Simvolièeskij obmen i smert'*. Moskva: Dobrosvet, 2000.
- DANILKIN, L. A.: *Recenzija dlja Afiši na «Kys'» Tat'jany Tolstoj*. Afiša, 2000. <<http://www.afisha.ru/book/7/>>. [online]. [cit. 6. 2. 2009].
- DELEZ, Ž.: *Različije i povtorenije*. Sankt-Peterburg: Petropolis, 1998.
- DERRIDA, Ž.: *Pis'mo i različije*. Sankt-Peterburg: Akadem. projekt, 2000.
- FUKO, M.: *Čto takoje avtor? Vystupenije na zasedanii Francuzskogo filozofskogo obščestva 22 fevralja 1969 goda v Kolledž de Frans pod predsedatel'stvom Žana Valja*. In: *Volja k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti Raboty raznykh let*. Biblioteka Maksima Moškova, 1996. <<http://lib.ru/COPYRIGHT/fuko.txt>>. [online]. [cit. 12. 8. 2019].
- IL'JIN, I. P.: *Postmodernizm ot istokov do konca stoletija: èvoljucija nauènogo mifa*. Moskva: Intrada, 1998.
- LIOTAR, Ž.-F.: *Sostojanije postmoderna*. Sankt-Peterburg: Aletejja, 1998.
- MACHOV, A. Je.: *Čered brosat' kosti. Bog, Nikolaj Markevič, Lev Tolstoj, Stefan Mallarme, P'jetro Čerone, Jannis Ksenakis, P'jer Bulez, Džekson Pollok i dr.* Intrada books, 2015. <<http://www.intrada-books.ru/mahov/kosti.html>>. [online]. [cit. 7. 8. 2019].
- TOLSTAJA, T.: *Kys'*. Moskva: Èksmo, 2007.
- ŠOL'C, U.: *Meždu konstrukcijej i dekonstrukcijej: utopièeskij ostrov v romane T. Tolstoj «Kys'»*. Vestnik Vjatskogo gosudarstvennogo universiteta, 2009. <<https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdu-konstruktsiej-i-dekonstruktsiej-utopicheskij-ostrov-v-romane-t-tolstoj-kys>>. [online]. [cit. 7. 8. 2019].

About the author

Veronika Stranz-Nikitina, Ph.D.

Charles University, Faculty of Arts, Department of East European Studies, Prague, Czech Republic

veronikastranznikitina@gmail.com



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

<https://doi.org/10.5817/OS2020-3-5>

Maska mima

Jsou lidé, které osud obchvátí hned na začátku. Patří k nim také Piotr Myszyński (1960) z Białé u Prudniku. Již v dětství mu učarovala pantomima. Proto dělal všechno, aby byl přijat do Wrocławského Teatru Pantomimy, jemuž vévodil slavný Henryk Tomaszewski. Svět se Piotrovi zhroutil, když mu vypovědělo tělo, zbotilo se a on zůstal na vozičku. Zůstalo mu pouze pero a barvy, poezie a malířství. Silou své vůle však rovněž pantomima, kterou při nejrůznějších příležitostech předvádí na svém vozítku. Sám jsem byl účasten jednoho takového představení v červnu 2013 při básnickém plenéru ve Wieszczyň u Prudniku. Bylo to zajímavé a zároveň dotírající. Stále jsem nebyl schopen si odmyslet ten vozík.

Svému učiteli se stále obdivuje. Když roku 2001 zemřel, připsal mu ve své třetí sbírce nazvané Nebeská propast (Niebiańska czeluść) celý oddíl. K jeho skonu se váže báseň Moje mekka (Moja Mekka), v níž jsou mimo jiné tyto verše:

*Drobna skrzypaczka w czarnych pończochach
gra sonaty Jana Sebastiana Bacha
na śmierć wielkiego mima
tancerza Henryka Tomaszewskiego*

...

*Malá houslistka v černých punčochách
hraje sonáty Johanna Sebastiana Bacha
na smrt velkého mima
tanečníka Henryka Tomaszewského*

U Piotra Myszyńskiego jsem byl bezděčným svědkem obou lidských krajností. Ta negativní se týká nemoci. Před několika roky jsme jej spolu s básníkem (a jeho editorem) Wojtkem Ossolińskim navštívili v prudnické nemocnici. Ležel spolu s několika dalšími pacienty v podlouhlém pokoji jako učiněný lazar. Bez zájmu a bez naděje. Díkybohu, že byl se mnou Wojciech, jenž bizarně tísnivou situaci překlenul svou upřímnou a povzbudivou hovorností. Já za celou tu dobu jsem nebyl schopen cokoliv říci. Bylo to vskutku bolavé. A opačnou situaci, tu pozitivní, jsem zažil krátce před jeho pantomimickým vystoupením ve zmíněné Wieszczyň. Svůj chystaný program, jak podotkl, bude bez hudebního doprovodu, zalitoval toho on i já. A nato následoval vřelý hold Händelovi, Georgu Friedrichovi, jehož muzika obvykle doprovází jeho vystoupení. Obdiv k mistrovi byl pronášen nejen slovy, ale jako mim jeho velikost doprovázel také gesty rukou. Plavaly mezi námi a Piotr si mezitím zahrával s dvojicí slov Händel a Handel. Vše nakonec komentoval v anglickém jazyce. To proto, že rodák

z Halle skončil nakonec v Anglii? Není jistě náhodou, že tvůrce Mesiáše se objevuje rovněž v Nebeské propasti, konkrétně v básni Zkouška (Proba).

Myszyńskému vedle torzaické pantomimy zůstalo tedy malování a básnění. Svoji Nebeskou propast vydal Piotr spolu s matčinými básněmi pod titulem Pod věží (Pod Wieżą). Kniha je doprovázena reprodukcemi jeho olejů s krajinnou tematikou. Obdobně je tomu v jeho v pořadí druhé sbírce s provokujícím názvem Tančím (Tańczę), kde se jako ilustrace objevují jeho grafiky. Obojí, zejména však oleje se souboru Pod věží, má expresionistický ráz, ryze a rozmáchně expresionistický. Souvisí to nepochybně s jeho fyzickými omezeními. Je však docela možné, že zde zasahuje (proniká) i něco z jeho slezanství, jež má částečně také německé kořeny.

O autorově vlastní mentalitě a vzdornosti pak svědčí nejedna báseň sbírky Tančím, kupř. báseň Dům (Dom), jež končí těmito verši:

Bałagan i rozpacz

Troszkę czasu

Cisza = Zima = ni ma

Mima

Tylko niemy gest

Poruszenia przyborów

Siedzę w ogromnym fotelu

Sklerosis mól tip ex

Nepořádek a zoufalství

Trocha času

Ticho = Zima = nemá

Mima

Pouze němé gesto

Vzednutí stoupající vody

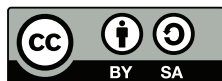
Sedím ve velké lenošce

Sklerosis mol tip ex

Explicit básně je přitom příznačný, neboť básník se v něm povznáší nad svou omezující a atakující sklerosis multiplex.

Piotrova matka Anna, podílející se na souboru Pod věží veršovanými texty, patří k lidovým písmákům slezského regionu.

František Všeticka



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-SA 4.0 International (<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.

<https://doi.org/10.5817/OS2020-3-6>

Štvrtá vedecko-praktická konferencia rusistov

Dňa 8. 11. 2019 sa v rámci Mezinárodního knižného veľtrhu „Bibliotéka“ v Bratislave z iniciatívy Veľvyslanectva Ruskej federácie v Slovenskej republike a za podpory ruskej agentúry Rospečať, Ruského centra vedy a kultúry v Bratislave, Moskovskej

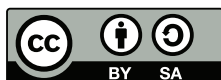
štátnej univerzity M. V. Lomonosova, Ruského prekladateľského inštitútu a Asociácie rusistov Slovenska, uskutočnila *Štvrtá vedecko-praktická konferencia rusistov venovaná metodologickým a literárnym aspektom štúdia ruského jazyka ako cudzieho*. Podujatie sa uskutočnilo na pozadí zvýšeného záujmu slovenskej mládeže o štúdium ruského jazyka na Slovensku v ostatných rokoch, na základe posilnenia vzťahov medzi ruskými a slovenskými vzdelávacími inštitúciami a rastúceho záujmu slovenských stredoškôľakov o získanie vysokoškolského vzdelania v Ruskej federácii.

Počas konferencie, ktorej pracovným jazykom bola ruština, odznela v dvoch blokoch séria zaujímavých prednášok. Prvý blok konferencie otvorila riaditeľka Inštitútu ruského jazyka a kultúry Moskovskej štátnej univerzity M. V. Lomonosova, pani J. N. Kovtunová, s prednáškou zameranou na metodické postupy výučby ruského jazyka na školách a multimediálne učebné zdroje ruštiny. Nasledovala prednáška M. Bujňáka, zástupcu riaditeľa Školy a gymnázia pre mimoriadne nadané deti v Bratislave, ktorý sa vo svojom príspevku venoval súčasnej filozofii vyučovania cudzích jazykov na Slovensku na príklade výučby ruštiny ako cudzieho jazyka. V rámci konferencie odznela aj prednáška ruského spisovateľa L. A. Danilkina, ktorý sa vo svojom vystúpení venoval problematike nového kánonu v súčasnej ruskej literatúre 21. storočia. V druhom bloku konferencie vystúpili pomocníčka kultúrneho atašé Veľvyslanectva RF na Slovensku A. V. Novgorodovová a hlavná odborníčka Ruského centra vedy a kultúry v Bratislave T. V. Dronská, ktoré sa venovali možnostiam štúdia ruského jazyka priamo v Rusku, či už formou študentských stáží, alebo letných škôl ruského jazyka a taktiež možnostiam pracovných pobytov pre učiteľov s cieľom povýšenia kvalifikácie.

Konferencie sa zúčastnili poprední ruskí a slovenskí odborníci na vyučovanie ruského jazyka ako cudzieho, pedagógovia, vedúci vzdelávacích inštitúcií, spisovatelia, zástupcovia škôl a univerzít, na ktorých sa realizuje výučba ruského jazyka.

Účastníci mali počas konferencie možnosť bezplatne nadobudnúť metodickú a umeleckú literatúru z fondov Ruskej štátnej knižnice, vrátane nových vydaní ruských klasických diel a diel súčasných ruských autorov, publikácií pre študentov ruského jazyka a prác o súčasnej ruskej slavistike.

Igor Cintula



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

<https://doi.org/10.5817/OS2020-3-7>

Odešla doktorka Hana Žofková (1947–2019)

Dne 15. března 2019 nás ve věku 71 let navždy opustila významná česká vysokoškolská pedagožka, lingvodidaktička a autorka učebnic ruského jazyka PhDr. Hana Žofková, CSc.

Celý profesní život Hany Žofkové byl spjat s Pedagogickou fakultou Univerzity Karlovy v Praze. V letech 1966–1970 na ní vystudovala ruský jazyk a historii a po tříletém působení na základní škole ve Velvarech v roce 1973 začala pracovat jako asistentka a později jako odborná asistentka se zaměřením na praktická cvičení a reálie, lexikologii a dějiny Ruska na katedře, která dnes nese název Katedra rusistiky a lingvodidaktiky. Jejími učiteli a někteří z nich poté i spolupracovníky byli významní čeští lingvisté a lingvodidaktici, profesoři Leontij Vasiljevič Kopeckij, Zdeněk F. Oliverius a Stanislav Jelínek, kterých si velmi vážila nejen jako odborníků a na něž svou pedagogickou i badatelskou činností navazovala. V roce 1976 získala titul PhDr. a v roce 1987 titul kandidáta věd, po řadu let vykonávala funkci tajemnice katedry, na níž pracovala až do roku 2018.

Odborné zájmy Hany Žofkové se kromě lexikologie a lingvodidaktické problematiky praktických cvičení a reálií stále hlouběji zaměřovaly na problematiku teorie a praxe tvorby učebnic cizích jazyků a profesionalizaci přípravy budoucích učitelů ruského jazyka. V souvislosti s tím se stala hlavní řešitelkou a spoluřešitelkou několika úspěšně obhájených grantů a výzkumných úkolů, podílela se na tvorbě školních osnov a přípravě státní maturity z cizího jazyka.

Teoretické poznatky Hana Žofková vždy úzce spojovala s jejich praktickým využitím. To se projevilo jak v její pedagogické a bohaté publikační činnosti, tak v tvorbě učebnic ruského jazyka pro střední a základní školy. Té se spolu s autorským kolektivem (S. Jelínek, R. Hříbková, J. Folprechtová, L. F. Alexejevová) věnovala od poloviny 90. let minulého století, kdy vznikla naléhavá potřeba učebnic nového typu, až do posledních dní svého života. Výsledkem byl zpočátku třídílný a v druhé verzi pětídílný učební soubor pro střední a jazykové školy *Raduga* a *Raduga po-novomu*, který je v současné době pod názvem *Raduga plus* znovu přepracováván. Na nové podobě Hana Žofková ještě začala pracovat, ale už ji bohužel nemohla dovést do konce. Na základě žádosti MŠMT a z pověření tehdejší vedoucí katedry vznikl pod vedením Hany Žofkové také šestídílný učební soubor *Pojechali* určený pro výuku ruštiny jako druhého cizího jazyka na ZŠ, na kterém spolupracovala s velmi zkušenou a kreativní učitelkou Klaudíí Eibenovou a členy katedry rusistiky Zuzanou Liptákovou a Jaroslavem Šarochem. Lze tedy říci, že odborně i časově velmi náročné a někdy nedoceňované tvorbě učebnic věnovala Hana Žofková dvacet pět nejproduktivnějších let svého života.

Kromě učebnic byla doktorka Žofková také autorkou vysokoškolských skript (*Cvičení a úlohy z ruského pravopisu I, II* – PedF UK 1995, 2013, *Cvičení a úlohy z lexikologie ruského jazyka* – PedF UK 1993), spoluautorkou rusko-českých slovníků (*Obrázkový rusko-český slovník*, Fraus 1997) a konverzačních příruček (*Rusko-česká konverzace*, Leda 2003, pod názvem *Ruština ihned k použití – jazykový aktivátor* vyšlo v r. 2013).

Rozsáhlá byla publikační činnost paní doktorky Žofkové a s ní spojená vystoupení na domácích a zahraničních mezinárodních konferencích a kongresech (Moskva, Petrohrad, Poznaň, Krakov, Varna, Pécs, Lipsko, Dortmund, Bratislava, Nitra) a bohatá přednášková činnost pro učitele v celé České republice.

Doktorka Žofková měla vždy na mysli i budoucnost oboru. Mnoho času a péče věnovala svým doktorandům, které vždy dovedla k úspěšné obhajobě.

Hana Žofková navždy zůstane v paměti kolegů, s kterými prožívala plodná, ale i složitá léta, jimiž procházela katedra, a několika generací studentů, kterým 45 let na Pedagogické fakultě neúnavně a nezištně předávala své znalosti a zkušenosti.

Čest její památce!

Radka Hříbková



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-SA 4.0 International (<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.

<https://doi.org/10.5817/OS2020-3-8>

Osip Mandel'stam aus der Sicht des Performativen

БОГЕН, С.: «Блаженное бессмысленное слово»: к перформансу несказанного в поэзии позднего Мандельштама. Berlin: Peter Lang (= Slavische Literaturen 51) 2018, 207 S. (Abb.). ISBN 978-3-631-77574-5.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem lyrischen Werk Osip Mandel'stams sowohl in Russland selbst als auch außerhalb davon wird seit Jahrzehnten von dem Bestreben dominiert, den vielfach verrätselten Texten des Autors immer neue Subtexte abzurufen, die Mandel'stam entweder als bewusst gesetzte Allusionen in seine Gedichte eingebaut hat oder die direkt über die sprachlichen Verweiszusammenhänge aktualisiert werden. Von daher eröffnet die vorliegende Untersuchung in ihrer Fokussierung auf die im Titel des Bandes angesprochene Funktion des Performativen einen deutlich markierten Kontrapunkt. Dabei lässt Bogen bedauerlicherweise rezentere theoretische Ansätze zu dieser Frage weitestgehend außer Acht und widmet sich im ersten, einleitenden Teil ihrer Studie vielmehr Fragen der Sprachphilosophie und hier wiederum bevorzugt der Problematik des (Un-)Nennbaren. Diese Punkte werden in teilweise recht knapp und cursorisch gehaltenen Unterabschnitten in der Auseinandersetzung mit Mandel'stams essayistischem Werk und den daraus resultierenden Bezügen zu Juden- und Christentum, aber auch zu zentralen philosophischen europäischen Verweisgrößen der Jahrhundertwende wie Friedrich Nietzsche, Henri Bergson oder Pavel Florenskij und zu dessen Konzept des „imjaslavie“ erarbeitet. Zusätzlich referiert Bogen ausgewählte Positionen der russischen wie anglophonen Sekundärliteratur zu Mandel'stam. Die deutschsprachige wissenschaftliche Erschließung von Mandel'stams Werk etwa von Ralph Dutli wird von Vf. dagegen nur in relativ knapp bemessener Auswahl zur Kenntnis genommen.

Problematisch scheint der am Ende des ersten Teils umrissene methodische Zugang zu den Primärtexten, der sich vorab eingenommenen theoretischen Positionen zugunsten einer „intuitiven Analyse“ (32) versagt, die im Akt der Lektüre der Bewegung einer (zuvor freilich nur ungenügend definierten) Substanz auf den verschiedenen Ebenen des Textes nachspüren soll. Bogen zählt abschließend zwar die ihren Zugang prägenden zentralen Fragestellungen taxativ und insgesamt konzise auf, dennoch mutet die Absage an jegliche Art von methodologischen Prämissen doch etwas seltsam an und wird von Vf. in den darauffolgenden Einzelanalysen de facto nicht wirklich durchgehalten: In Bogens auf Oppositionen wie etwa von Gesagtem und Ungesagtem und auf der Überschreitung von Grenzen aufruhender Argumentation schimmert

nämlich erkennbar das semiotische Modell Jurij Lotmans durch. Der von Vf. ins Treffen geführte intuitive Zugang war offenbar ebenfalls für die Zusammenstellung des Textkorpus verantwortlich – während die Berücksichtigung von Mandel'stams frühem Gedicht *Silentium* als Gegenpol zum Spätwerk noch ausargumentiert wird, findet sich für die Auswahl der späten Gedichte keine Begründung mehr angegeben.

Teil zwei der Studie versammelt dann zehn Einzelanalysen, die mit den Gedichten *Silentium* (1910), *Solominka* (1916) und *Komu zima – arak...* (1922) gleich drei Texte umfassen, die definitiv nicht dem Spätwerk Osip Mandel'stams zuzurechnen sind (insbesondere das intertextuell auf Fedor Tjutčev verweisende Gedicht *Silentium* wurde in der Sekundärliteratur aufgrund seiner Motivik im Zeichen des Übergangs vom Symbolismus zum Akmeismus gedeutet). Die nachfolgenden sieben Gedichte dagegen stehen im Kontext von Mandel'stams „Voronežer Heften“ und repräsentieren von daher eindeutig das Spätwerk des Dichters (soweit bei Mandel'stam überhaupt von einem solchen zu sprechen ist). Es handelt sich dabei im Einzelnen um folgende Texte, die chronologisch von Anfang Dezember 1936 bis zum 7. April 1937 reichen und auch in dieser Reihenfolge analysiert werden: *Ne u menja, ne u tebjja – u nich...*, *Ottogo vse neudači...*, *Čto delat' nam s ubitost'ju ravnin...*, das auf Leonardo da Vincis *Abendmahl* verweisende *Nebo večeri v stenu vljubilos'...*, *Možet byt', éto točka bezumija...*, *O, kak že ja choču...* und schließlich das nochmals die griechische Kultur aufrufende *Flejty grečeskoj tēta i jota...*

Über diese lyrischen Texte spannt Bogen ein Analyseraster, das im Wesentlichen die Positionen des lyrischen Subjekts gegenüber einem potentiellen lyrischen Du sowie der Objektwelt des Gedichts abgleicht und das die Kategorien Zeit und Raum ins Zentrum rückt. Besondere Intensität und Plausibilität gewinnt der so gewählte Zugang immer dann, wenn er sich stärker auf die Linearität des lyrischen Textes einlässt und dessen Sequenzen (Strophe, Zeile) schrittweise genauer auf das wechselseitige Interferieren von Phonetik, Metrik und Semantik und deren mögliches Auseinanderdriften hin abgleicht. Hier eröffnet Vf. tatsächlich analytische Zugänge, die ein neues und differenzierteres Verständnis der untersuchten Gedichte Osip Mandel'stams ermöglichen. Als wesentliche Prämisse dieses Vorgehens firmiert freilich eine fast durchgehend auf den einzelnen Text hin fokussierte und von daher ‚geschlossene‘ Analyse. Sie öffnet sich nur in wenigen Fällen den für Mandel'stams Poetik essentiellen intertextuellen und -kulturellen Querverweisen (etwa den Anspielungen auf die Figur des Odysseus in *Komu zima – arak...*) und verweigert sich einer genaueren biographischen Kontextualisierung der untersuchten Gedichte.

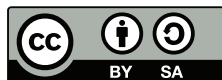
Diese primär auf den Einzeltext hin gerichtete Fokussierung, die von Bogen eindeutig bevorzugt wird, scheint gleichermaßen legitim wie stimmig. Freilich versagt sie sich gerade auf der semantischen Ebene der Gedichte der Möglichkeit, die

untersuchten lyrischen Motive durch den Abgleich mit anderen Texten des Autors gerade in deren wechselndem Bedeutungsgehalt zu bestimmen (konsequenterweise scheint die von Demetrius J. Koubourlis bereits 1974 edierte Konkordanz zu den Gedichten Mandel'stams, die einen derartigen Abgleich beträchtlich erleichtert, nicht im Literaturverzeichnis der Arbeit auf). Auch zu dem in Mandel'stams Essays beginnend mit *O sobesednike* durchgehend postulierten, dialogischen Interagieren der Kulturen steht das Vorgehen, zu dem sich Vf. entschlossen hat, in deutlichem Widerspruch. Es bewährt sich hingegen immer dort, wo die textinternen Bezüge und Querverweise des untersuchten Gedichtes besonders dicht gefügt sind und die für Mandel'stam grundlegenden textexternen Verweise von daher ein Stück weit in den Hintergrund treten, wie etwa bei *O, kak že ja choču...* Hier werden die Relationen zwischen dem gegenüber anderen lyrischen Texten Mandel'stams deutlich reduzierten Instanzen von „Ich“, „Du“, „Er“ und dem Motiv des Lichtes sowie den akustischen Emanationen von Flüstern („šepot“) und Lallen („lepet“) nachdrücklich und intensiv zur Darstellung gebracht (es ist wohl kein Zufall, dass Paul Celan gerade dieses sich dem Absoluten annähernde Gedicht als eines der wenigen aus Mandel'stams Spätwerk ins Deutsche übertragen hat).

Als möglicher Preis, der für die Wahl einer intuitiven (statt einer methodologisch abgesicherten und von daher konsequent umgesetzten) Form der Analyse zu entrichten ist, erscheinen die offensichtlichen Probleme, die teilweise durchaus überzeugenden Einzelanalysen der Gedichte abschließend dann auch zu einer stimmigen Synthese zusammenzuführen: Der elfte und letzte Unterabschnitt von Teil zwei der Studie verspricht über seinen Titel *Tekst kak model': obobščajuščij analiz* zwar genau dieses. De facto zerfällt er aber analog zu den zehn zuvor untersuchten Gedichten in ebenfalls zehn je rund eine Seite knappen Einzeldarstellungen wie etwa das „Modell des Lichtes“ zu dem obenerwähnten Gedicht *O, kak že ja choču...* Diese Medaillons lassen sich freilich kaum zu einem größeren gemeinsamen Ganzen zusammenfügen und stehen in letzter Konsequenz ähnlich lose verbunden hintereinander wie zuvor die Einzelanalysen der Gedichte. Analoges gilt auch für den dritten und letzten Teil der Studie, der auf gut fünf Seiten den Anspruch erhebt, Aussagen über die Natur des Textes zu treffen (vgl. den Titel *Priroda teksta*), diesen Anspruch freilich nur bedingt einlösen kann. Bogen postuliert hier eine prinzipielle „Unverständlichkeit“ der späten Texte Mandel'stams (und kommt damit Paul de Mans These von der „Unlesbarkeit“ des Textes nahe), sofern der Leser sich diesen Texten auf der Ebene der Semantik anzunähern versucht. Dieses Postulat scheint vor dem Hintergrund der vorangegangenen Darstellung durchaus schlüssig, die Gleichsetzung von Text und Substanz („Tekst kak substancija“) hingegen gewinnt ungeachtet des Umstandes, dass sie den gesamten Band hindurch ins Spiel gebracht wird, nicht zuletzt aufgrund der Komplexität des philosophischen Begriffs „Substanz“ keine klaren Konturen.

Insgesamt hinterlässt Svetlana Bogens Studie (deren Anmerkungsapparat passagenweise etwas nachlässig gearbeitet ist) einen ambivalenten Eindruck: Das ambitionierte Vorhaben, sich Mandelštams späten Gedichten im Zeichen des Performativen anzunähern, eröffnet ohne jeden Zweifel eine Vielzahl an Perspektiven, die ein intertextuell ausgerichtetem Zugang so nicht zu bieten vermag und die in den Einzelanalysen zum Teil auch eingelöst werden. Dessen ungeachtet hätte eine stringenter gehaltene Darstellung dem gewählten Ansatz wohl ein deutlich höheres Maß an Überzeugungskraft verliehen.

Stefan Simonek



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

<https://doi.org/10.5817/OS2020-3-9>

K výzkumu etnických stereotypů ve střední Evropě

ZELENKA, M. – TKÁČ-ZABÁKOVÁ, L. (eds): *Imagológia ako výskum obrazov kultúry: K reflexii etnických stereotypov krajín V4*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2018, 162 s. ISBN 978-80-558-1294-6.

Publikace je výstupem z vědecko-výzkumného projektu VEGA 1/0629/17 s názvem „Etnické stereotypy v literatúre krajín V4“ a je vydávána „*pri príležitosti 15. výročia založenia Fakulty stredoeurópskych štúdií Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre*“. Jak čteme už v metodologicky koncipovaném Úvodu, přináší tato kolektivní monografie, na níž se podílelo patnáct badatelů ze zemí V4 (jádem autorského kolektivu jsou členové špičkového badatelského týmu Stredoeurópske medziliterárne vzťahy při FSS UKF), „*teoretické, literárnohistorické a kulturologické reflexie z oblasti, ktorá je tradične vymedzovaná ako špecifická disciplína porovnávacej literárnej vedy s náležitou metodológiou*.“ (S. 5.) Imagologie by podle editorů svazku měla být „*chápaná ako spôsob medzikultúrnej, hermeneuticky orientovanej komunikácie, v ktorej analýza stereotypov nesmie slúžiť k vlastnej prezentácii a interpretácii „cudzieho“, ale k jeho pochopeniu, porozumeniu či nastoleniu dialógu*.“ (Tamt.) Právě na tomto místě je nutno připomenout další důležitý fakt, nejen pro badatele, ale i studenty literární komparatistiky, že editoři „*na záver zborníka pretláčajú slovenský preklad zásadnej štúdie jedného zo*

zakladateľov imagologickej metódy Huga Dyserincka *Komparatistická imagológia, ktorú možno považovať za metodologickú propedeutiku v imagologickej oblasti skúmania, a zároveň predpokladajú, že tento inšpiratívny text aj po dlhšom časovom odstupe sa stane čitateľsky zaujímavý pre bádateľskú i širšiu verejnosť.*“ (S. 6.) Pro čtenáře publikace je důležité nejen orientační anglické „summary“, ale také uvedení jmenného rejstříku, jenž usnadňuje práci s knihou; ta je psána slovensky, avšak s přehlednými anglickými abstrakty u každé studie.

Jakkoli editoři prezentují monografické studie projektu jako „*metodologický stimul podnecující rozvíjající sa dialóg o charaktere imagologických reflexií, zároveň aj ako konkrétny literárnohistorický príspevok k hlbšiemu poznaniu kultúrnych dejín strednej Európy*“, nejde jen o podnět, nýbrž o ucelenou koncepci imagologického studia, kterou pokládáme za nosnou a významnou. Autoři v ní navazují na poměrně bohatou literaturu (její přehled podává Miloš Zelenka) věnovanou výzkumu stereotypů, auto- a hetero-stereotypů, „etnostereotypů“, „archestereotypů“, „obrazů“, „images“, „imagotypů“, mentálních obrazů „vlastního a cizího“ etc.; z nejnovější produkce jmenujme např. monografii Michaely Voltrové *Terminologie, Methodologie und Perspektiven der komparatistischen Imagologie* (Berlin: Frank & Timme, 2015, 195 s. ISBN 978-3-7329-0147-0), Małgorzaty Świdorské *Theorie und Methode einer literaturwissenschaftlichen Imagologie: dargestellt am Beispiel Russlands im literarischen Werk Heimato von Doderers* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013, 263 s., ISBN 978-3631-63594-0) nebo studie vědecko-výzkumného projektu *Etnické stereotypy v historickom výskume* (Eds Gabriela Dudeková a Enikő Csukovits. In: *Forum Historicae*, r. 6, 2012, č. 2, ISSN 1337-6861).

Úvodní literárněvědná studie **Miloše Zelenky** nazvaná „*K teorii komparatistickéj imaginologie (úvodné tézy)*“ má historicko-metodologický charakter a „*načrtáva teoretické základy a historický vývoj imagologie ako komparatívnej disciplíny, ktorá prostredníctvom obrazu „cudzieho“ a „vlastného“ skúma obraz „iného“ v literárnych textoch, sústreďuje sa najmä na prínos kľúčových osobností imagologie (H. Dyserinck, M. F. Guyard, D. H. Pageaux, B. N. Motlaghová, M. Beller, J. Leerssen atď.)*.“ Autor v ní rozděluje „*poslednú etapu imagologického skúmania (od 90. rokov 20. st. do súčasnosti) na literárnovednú líniu a antropologickú analýzu dejín mentalít, ktorá chápe stereotyp ako formu kanonizovaného kultúrneho obrazu určeného prevažne sociologickými východiskami*.“ Pripomína súčasne, že problémom zůstává „*interpretácia vzájomnej súvislosti estetickej hodnoty a národného charakteru obrazu z pohľadu jeho etnického vymedzenia*.“ (S. 7.) V návaznosti na výzkumy D. H. Pageauxe uvádí, že v „*imagologickej perspektíve texty nečleníme podľa estetickej povahy, ale podľa ich tematickej závažnosti a najmä podľa recepčného dosahu na okruh vnímateľov*.“ (S. 10.) V této souvislosti je třeba dodat, že (skutečná nebo iluzorní) schopnost autora uměleckého díla přesáhnout ustálený etnický či jiný obraz „vlastního“ a „cizího“ je už sama o sobě chápána

(literárním historikem nebo kritikem, popř. prezentována literární reklamou) jako element estetické hodnoty artefaktu – je totiž přirozeně spojována s noetickou, poznávací hodnotou literárního díla, které takto (skutečně nebo domněle) „narušuje“ etnické či jiné stereotypy. Závěrem autor dodává, že odideologizované „štúdium dôležitosti a funkcie národných obrazov a stereotypov v procesoch utvárania národov relativizuje nielen vo vedeckom diskurze chápanie národa a jeho jazyka ako objektívne danej, organizovanej taxonomickej jednotky pre štúdium literatúry. Komparatistická imagológia tak nemá význam iba pre porovnávaciu literárnu vedu, ale aj pre iné oblasti, ako politika, sociológia, psychológia.“ (S. 13–14.) Je tedy zřejmé, že studovaná metodologie má přesah k mnoha vědním oborům současně.

Studie **Tibora Žilky** „Etnicita ako prostriedok stereotypizácie (literárnych) postáv“ vychází ze skutečnosti, že „/t/opografické začlenenie postáv sa v literatúre často realizuje prostredníctvom zaužívaných predstáv spojených s pôvodom, národnou identitou a etnicitou. Kontrastný vzťah „vlastného“ a „cudzieho“ tak slúži autorom literárnych textov ako účinný identifikátor postáv“. Předmětem jeho badatelského zájmu „je vymedziť obraz Slováka v maďarskom literárnom kontexte, resp. maďarských postáv v slovenskej próze a naopak.“ (S. 17.) Slovenské postavy v maďarské literatuře (M. Jókai, I. Madách, K. Mikszáth ad.) autorovi studie vystupují jako dílem reprezentanti nezkaženosti a čistoty lidu, stojícího mimo vliv velkoměsta a technické civilizace, dílem jako humorné, nebo naopak tragické (vytěsněné a marginalizované), dílem pak jako součást manipulované a zmanipulované masy. Ve slovenské próze (P. Jaroš, M. Urban, L. Ballek, A. Hykisch ad.) vystupuje Maďar jako postava satirická (např. jako renegát, „Maďarón“), nebo jako představitel moci (kruté), také jako podnikatel spojený s městským prostředím (proti slovenskému rurálnímu typu), přičemž Maďarka je pak výrazně temperamentní postava, „ktorá erotizuje okolie“. (S. 20.) T. Žilka současně uvádí, jakými prostředky současná postmoderní literatura stereotypy narušuje (Pavol Vilíkovský).

Studie **Petra Káši** nazvaná „Akí sme my Rusíni?“ načrtává kontury formování kolektivní identity Rusínů ve středoevropském kontextu s jistými analogiemi se slovenským národním hnutím. Zaměřuje se především na analýzu básnických a esejistických textů současného rusínského básníka Štefana Suchého: „Umelecké diela interpretujem ako texty kultúry, v ktorých sú zakódované aj isté obrazy Rusínov, ako aj stereotypy v ich vnímaní v reláciách strednej Európy a krajín V4.“ (S. 29.) **Anna Zelenková** ve studii „K imagologickej reflexii toposu drotára v libretách J. K. Chmelenského a K. Želenského (,Obraz suseda' v česko-slovenských kultúrnych vzťahoch 19. storočia)“ autorka analyzuje libreto oper Dráteník a U Božích muk a dospívá k závěru, že „napriek časovému odstupu viac ako pol storočia poukazuje divácka obľúbenosť obidvoch opier na potenciálne konotácie tohto toposu (exotická inakosť, sociálne poníženie, typ slovenského vlastenca a pod.), ktoré vyhovovali

narastajúcej politickej aktualizácii česko-slovenskej vzájomnosti na konci 19. storočia.“ (S. 37.)

Ivan Halász se v příspěvku nazvaném „Ludovost“ a ‚dedinskost‘ slovenskej literatúry: stereotyp alebo realita?“ zabývá „častým stereotypom o ľudovom a dedinskom charaktere slovenskej literatúry v 19. a 20. storočí a snaží sa tento stereotyp relativizovať“. Podle autora značná část literární produkce 2. poloviny 19. století a začátku století dvacátého „sa tematicky venuje skôr malomestskému a farársko-strednostavovskému prostrediu, z ktorého vzišla väčšina autorov tohto obdobia“ (S. 45.) Stereotyp „ľudovo-dedinskej literatúry“ byl dle Halásze dále podpořen vznikem Československé republiky, která se snažila „vymedziť voči aristokratickému charakteru Rakúsko-Uhorska“, a tento přežíval i v letech po druhé světové válce.

Zoltán Németh v analýze nazvané „Deštrukcia etnických stereotypov v stredo-európskych románoch pod pseudonymom“ ukazuje, že různé formy odhalování etnických stereotypů jsou součástí právě postmoderní stylizace a s ní spjatého „znejistění“ a hry se čtenářskými očekáváními, nejednou také stereotypními, a to na dílech Jana Cempírka (pod pseud. Lan Pham Thi), Danieli Kapitáňové (pseud. Samko Tále) a Alfonze Talamona (pseud. Samuel Borkopf).

Gabriella Petres Csizmadia pojednává v příspěvku „Skúsenosť cudzoty v románe Katariny Durica *Milovať po slovensky*“ o obraze maďarské identity na Slovensku. Román „Szlovakul szeretni“ „sa zaoberá problematikou Maďarov žijúcich na Slovensku, pre ktorých sa pojmy vlasť, domov, rodisko, národ a materinský jazyk rozmazávajú“. Podle autorky právě komplikovanost a vícevrstevnatost identity „Maďarov na Slovensku vedie k odcudzeniu od ‚tých druhých‘“, vytvářejí se různé sebeobrazy a sebereprezentace. „V texte sa konfrontuje skupina ‚my‘ so skupinou ‚tí druhí‘ a odcudzenie od ‚vlastného‘ vedie k tomu, že ‚sa stáva druhým‘.“ (S. 61.)

Ján Gallik ve studii „Formovanie stereotypného pohľadu na Židov v slovenskej tlači“ přesunuje pozornost na aspekt, který je stejně důležitý jako popis a analýza stereotypů literárních, tedy na genezi stereotypů a reakcí na ně, a to v souvislosti s dobovou publicistikou a romány Martina Rázuse Krčmársky král (1935) a Gejzy Vámoše Odlomená haluz (1934). Připomíná, že umělecká reflexe stereotypů neznamená automaticky negativně vnímanou stereotypnost zobrazení, a současně upozorňuje na další faktory a na to, jak jeden a týž jev, postava jako „obraz etnicity“, byl vnímán ambivalentně, přirozeně jednoznačně negativně jen antisemitskou ideologií: ta na složitost problematiky vždy rezignovala ve prospěch „konečného řešení“, v extrémním případě i vyhlazení.

Informativní recenze bohužel nemůže představit všechny příspěvky badatelů, členů řešitelského týmu. Mezi všemi dalšími připomeňme např. **Štefana Timka** a jeho „Obraz židovskej menšiny v slovenskej kinematografii“, soustřeďující se na téma holocaustu, tzv. arizace a antisemitské argumentace. Např. o filmové adaptaci Obchodu

na korze oprávněně soudí, že sice je „pravdou, že Kadár s Klosom vyhrocujú v Obchode na korze konflikt medzi amorálnymi predstaviteľmi a prívržencami režimu a jeho relatívne bezbrannými a nevinnými obeťami, je však nekorektné tento konflikt vo filme čítať ako spor národnostný – teda spor zlých Slovákov a dobrých Židov (prípadne ich prívržencov). Obe ústredné postavy filmu sú precízne psychologicky vykreslené, postava starej židovky Lautmannovej je vzdialená melodramatickej a sentimentálnej hrdinke. V kontexte rozvíjanej témy dobového prenasledovania je síce obeťou nespravodlivého útlaku generujúcou súcit publika, jej plasticky vykreslená postava ponúka i komické momenty, vo vyhrotených situáciách prejavuje aj panovačnosť, vzdorovitosť i zlosť voči tragikomickému postavu arizátora Brtka. Postava Tóna Brtka síce v úvode sľubuje divákovi komický archetyp mentálne jednoduchšieho submisívneho smoliara, v tragickom vyústení však odhaľuje svoj rozmer nadpriemerne citlivej a ľudskej osobnosti.“ (S. 91.) Židovskou tematikou sa zabyvá i **Magdaléna Hrbáček** ve studii „Vybrané židovské stereotypy v strednej Európe“, zaměřující se na negativní i pozitivní stereotypy mj. ve světle karikatur a anekdot. Jak plyne z prezentovaného materiálu, nabízejí zvláště anekdoty ambivalentní texty: na jedné straně stereotypy prezentují, na druhé straně s nimi operují jako s materiálem a látkou, a tak je relativizují, nadsazují a přetvářejí zdaleka nikoli jen v předsudečném a zlovolném světle. I další přispěvatelé monografie (**Hana Guzmická, Tomáš Móri, Simona Mikušková, Dominika Hlavinová Tekeliová, Lenka Tkáč-Zabáková**) vnášejí nová a důležitá hlediska pro komplexní výzkum problematiky, jenž nechce být omezen jen na paušalizující charakteristiky.

Kolektivní monografii uzavírá metodologicky zásadní, přímo „zakladatelská“ studie **Huga Dyserincka** „Komparatistická imagológia“, reagující na kritiku, podle níž studium recepce a působení literatury povede k rozpuštění literárněvědné komparatistiky a její specifičnosti v sociologii nebo etnopsychologii. Badatel soudí, že tomuto argumentu „možno ešte dnes čeliť dvoma protiargumentami: Človek si môže položiť otázku, či je pravda, že imagológia ako taká patrí do oblasti skúmania, ktorá je špecificky „mimoliterárna“. Tiež sa môže opýtať, či je zasahovanie určitých aspektov skúmania obrazu do oblastí, ktoré presahujú hranice literárnej vedy, dostatočným dôvodom nato, aby sa ňou komparatista nezaoberal. Po hlbšej úvahe okamžite vyjde najavo, že odpoveď musí byť v oboch prípadoch negatívna.“ (S. 146.) V polemice s René Wellekem dovozuje, že „obrazy“ jsou tak úzce spjaté s obsahem i formou díla, že toto bez nich nelze smysluplně interpretovat. A dovádí přijatá východiska do důsledků, tedy že „skutočné odideologizovanie týchto medzinárodných literárnych súvislostí je možné len vtedy, keď sa spracujú na multinacionálnej úrovni z hľadiska, ktoré nie je viazané ani na germanistické, ani anglistické, romanistické, alebo hocikaké iné národnoliterárne modely myslenia.“ (S. 147.) Podle Dyserincka si dokonce komparatistická imagologie neklade za cíl hledat národní zvláštnosti literatury, které literatura nějakou formou zrcadlí, ba ani nepředpokládá, že by mohly „také faktory existovať.“ (S. 149.)

Vyjadřuje vůbec radikální skepsi „*k teóriám národnej svojráznosti*“, skepsi, „*ktorá je už dnes pre nás samozrejmosťou*“. Vzhledem k faktu, že celek „národní literatura“ a „národní specifičnost“ je hluboce vnořen do vnímání literárních jevů a má nesporně interpretační povahu, je to stanovisko dnes vyžadující další verifikaci materiálovou, literárněhistorickou: jde o to, zda naše představy „vlastního“ a „cizího“ jsou jen „obrazy“ a „zrcadla“, nebo se zakládají na něčem hlubším, dejme tomu objektivním, z čehož jsou vyvoditelné či alespoň pochopitelné. Dyserinck se neptá, čím je literární celek (jeho podstata či národní specifičnost, dává výraz „národ“ do uvozovek, neboť „nevychází z předpokladu existence národního charakteru“) „*nemeckej, francúzskej, alebo anglickej literatúry*“ (vše s. 149), ale které vlastnosti jsou zvenčí těmto literaturám připisovány. Jde mu o uchopení forem projevu obrazů, jejich vzniku a působení.

Přesto se nabízejí četné otázky, na které by další výzkum mohl dát odpovědi, v knize jen naznačené: do jaké míry je možné chápat polysémantické literární jevy (elementární motivy, postavy, symboly, idiomy, ritualizované chování) právě a jednoznačně jako „stereotypní prezentace a re-prezentace mentální reality“? Nehraje v tomto vnímání „obrazu jako stereotypu“ důležitou roli i samotný subjekt vnímajícího, jeho zkušenostní komplex a horizonty očekávání podporované školou, rodinou, médií, subjekt, jehož „Já“ klade obrazy identit „Já“ i „Nejá“ jako reprezentaci – stereotyp? Neukotvuje právě naše interpretace zkušenosti určité obsahy na ose – přijetí/odmítnutí, špatné/dobré, blízké/vzdálené, stereotypní/pravdivé? Do jaké míry je toto vnímání (autora, dobového i dnešního recipienta) „determinováno“ onou realitou samou? Do jaké míry jde o etnický stereotyp a do jaké míry jde o zkušenostní soud, nebo dokonce statisticky verifikovanou a verifikovatelnou skutečnost? Do jaké míry je stereotypní postmoderní „hra se stereotypy“? A má podobné zjištění, pozitivní nebo negativní, nějaký vliv na posuzování estetické hodnoty daného literárního jevu, textu, který je vždy polyvazebný, ambivalentní, naplněný interpretačním neklidem? Další výzkum by se mohl odvíjet právě naznačeným směrem. Ostatně monografie na některé z nich odpovídá, ale nezdá se, že by odpovědi mohly být paušální a jednoduché.

Kniha badatelského kolektivu poskytuje seriózní základ srovnávacího výzkumu etnického obrazu „našeho“ a „cizího“, obrazu nás samých v zrcadle nás samých, tak i obrazů druhého, v tom je její nesporný přínos. Metodologicky přesahuje výzkum stereotypů etnických, jakkoliv právě na ně se soustředí. Lze předpokládat, že představuje i bázi pro výzkum jiných stereotypů, nikoli už etnických a kulturních, ale dokonce politických (současný mediální image komunisty jako ďábla v kontrastu s oficiálním stereotypem komunisty jako „předobrazu nového člověka“, nebo stereotyp „převrácených“ mužských a ženských rolí v dnešní literatuře, ale i stereotypní prezentace „svobody“ a „totality“ v těch samých mainstreamových médiích, etc. etc.).

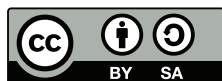
Forma, jíž jsou studie psány, umožňuje, aby tyto byly čteny nejen akademickou obcí, ale i studenty – nejen kulturologie, ale i filologických specializací, literární vědy,

žurnalistiky, politologie, ale i sociologie, pedagogiky etc., tedy aby se monografie stala rovněž užitečnou studijní pomůckou. Je zřejmé, že absolutizace jakékoliv metody, tedy i metody kontrastivně imagologické, by mohla být zneužita k cílům, před nimiž kniha varuje, tedy k ideologizaci („západní“ kultura je vyšší, protože před stereotypy varuje a odhaluje je, ukazuje tak svoji prevalenci před kulturou „východní“, ocitající se v zajetí autostereotypů neschopných sebereflexe), to je však nebezpečí aktuální nejen pro tuto metodologickou oblast a nic neubírá badatelskému týmu na záslužném a užitečném díle. Na díle, které by mělo být přeloženo minimálně do angličtiny, a na záslužném projektu, který by neměl být uzavřen jen jedním výstupem.

Alexej Mikulášek

Literatura:

ZELENKA, M. – TKÁČ-ZABÁKOVÁ, L. (eds): *Imagológia ako výskum obrazov kultúry: K reflexii etnických stereotypov krajín V4*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2018, 162 s. ISBN 978-80-558-1294-6.



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-SA 4.0 International (<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.

<https://doi.org/10.5817/OS2020-3-10>

Творческое путешествие И. Ильфа

ПОЗДНЯКОВ, К. С.: *Возвращение в Одессу. Проза И. А. Ильфа*. Самара: АНО «Издательство СНЦ», 2018. 128 с. ISBN 978-5-6042205-2-8.

Современное состояние российского литературоведения и удаленность настоящего времени от эпохи, когда творил И. Ильф, позволили нашему современнику К. С. Позднякову создать увлекательную монографию, в историко-литературном аспекте исследующую творчество данного мастера слова.

Поэтика прозы И. Ильфа анализируется в широком контексте русской и зарубежной литературы: описаны и убедительно охарактеризованы предметность художественного высказывания названного писателя традициям Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Ч. Диккенса, А. Конан Дойла. К. С. Поздняков выявляет творческий диалог И. Ильфа со своими современниками М. Зощенко,

М. Булгаковым, Ю. Олешей, И. Бабелем, Е. Зозулей, В. Маяковским, Д. Хармсом и др.

Монография выполнена в лапидарном стиле, составляет всего 128 страниц. Однако концентрированная подача фактов позволяет автору донести до читателя значительный объем информации, можно говорить о значительной информационной загруженности рецензируемой монографии.

К. С. Поздняков распределяет творчество И. Ильфа на три периода: 1923–1924 гг., период поиска оригинального художественного высказывания; 1924–1926 гг., период освоения художественно-публицистических жанров журналистики; 1927–1930 гг., работа в соавторстве с Е. Петровым. Ученый полагает, что последние годы жизни И. Ильфа (1931–1937) тесно примыкают к третьему периоду¹, это время, когда начинается постепенное расхождение соавторов. В те годы «круг в творческом путешествии И. А. Ильфа замкнулся»². Мастер слова в набросках нового романа вернулся в пространство родного города Одессы, обращаясь к узнаваемому речевому жанру, неожиданным сюжетным поворотам.

Структура монографии соотносится с периодизацией: в каждой главе раскрыты особенности, ведущие черты того или иного периода, всего 4 главы. Последняя — посвящена творчеству последних лет жизни писателя, сопоставлению соцреалистических опытов соавторов и планов И. Ильфа из «Записных книжек». Каждая глава предваряется аннотацией, результирующей содержание. Библиографический список соответствует лапидарному стилю, не поражает читателя избытком. Автор подает научную информацию, снабжая немногочисленными постраничными ссылками. Литературоведческие обобщения даются описательным образом и не перегружают научный текст. При этом очевидно, что подобные обобщения автор осуществляет на основе исчерпывающих знаний литературного процесса, биографических фактов И. Ильфа и его окружения; очевидна уверенная ориентация К. С. Позднякова в море литературных направлений и фактов 20-х–30-х гг. XX вв.

В монографии по-современному, без установки на аксиологию характеризуются художественный метод социалистического реализма в литературном процессе первой четверти XX вв., особенности творческого тандема И. Ильфа и Е. Петрова с учетом сильных сторон творческой организации каждого из соавторов. К. С. Поздняков опровергает сложившийся в российском «литературоведении» общепринятый подход к творчеству И. А. Ильфа и Е. Петрова: до

1 POZDNJAKOV, K. S.: *Vozvraščeniye v Odessu. Proza I. A. Il'fa*. Samara: ANO «Izdatel'stvo SNC», 2018, s. 7.

2 Ibidem.

дилогии ничего весомого авторами по отдельности создано не было», а также «соображение о второстепенности, некоей неполноценности самостоятельного творчества каждого из авторов»³.

Характеризуя поэтику прозы И. Ильфа, ученый определяет ведущие черты творчества, среди которых называет: креативность (склонность к языковой игре, созданию каламбуров, ориентация на одесский юмор и проч.), пессимизм⁴. Характеризуемые К. С. Поздняковым темы творчества И. Ильфа ярко определяют обстановку и время создания произведений мастера слова; таковы, например, коммунализация страны, инициация провинциала, тема страха. Названные темы предопределили создание характерных образов: образ коммунального пространства⁵; образ многофункционального работника⁶, образ обывателей, названных «непугаными идиотами»⁷. Последний образ возник как литературная переключка с произведением М. Пришвина «В краю непуганых птиц. Онего-Беломорский край». Отметим, что данное выражение И. Ильфа закрепилось в русском дискурсе и фиксируется «Энциклопедическим словарем крылатых слов и выражений» В. В. Серова⁸.

В монографии значительное внимание уделено средствам выразительности, формирующим поэтику прозы И. Ильфа, — тропам и фигурам речи. С литературоведческих позиций характеризуются свойственные идиостилю писателя оригинальные метафоры, показаны употребления приема метонимии и синекдохи⁹, сравнения¹⁰, ирония¹¹, каламбур. К. С. Поздняков отмечает, что творчеству И. Ильфа характерны интертекстуальные отсылки. В монографии анализируются штампы советской эпохи, употребленные в ироническом ключе, особенности применения синонимов, специфика антропонимии И. Ильфа и творческого тандема с Е. Петровым, например¹²; исследуется применение новояза в характерологической функции. По всему тексту монографии прослеживается внимание К. С. Позднякова к библейскому

3 Ibidem, s. 4.

4 Ibidem, s. 59 и др.

5 Ibidem, s. 105 и др.

6 Ibidem, s. 84 и др.

7 Ibidem, s. 82 и др.

8 SEROV, V. V. *Ėnciklopedičeskij slovar' krylatych slov i vyraženij*. Moskva: OOO Izdatel'stvo «Lokid-Press», 2005.

9 POZDNJAKOV, K. S.: *Vozvraščenie v Odessu. Proza I. A. Il'fa*. Samara: ANO «Izdatel'stvo SNC», 2018, s. 22 i dr.

10 Ibidem.

11 Ibidem, s. 99 и др.

12 Ibidem, s. 68.

слову в творчестве И. Ильфа, например¹³); показано ироническое и пародийное переосмысление библейских сюжетов, имен и проч.

Особым достоинством рецензируемой монографии следует назвать обращение ученого к произведениям автора, ранее не исследовавшимся в литературоведении; подробно рассмотрены фрагменты и наброски незавершенных произведений.

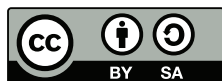
В целом, монографию К. С. Позднякова можно считать свежим, актуальным исследованием поэтики прозы И. Ильфа в историко-литературном аспекте. Такое исследование будет интересным самому широкому кругу читателей: специалистам-филологам, аспирантам и студентам, всем любителям хорошего русского слова.

Елена Павловна Иванян

Библиография:

POZDNJAKOV, K. S.: *Vozvraščeniye v Odessu. Proza I. A. Il'fa*. Samara: ANO «Izdatel'stvo SNC», 2018, 128 s. ISBN 978-5-6042205-2-8.

SEROV, V. V. *Ènciklopedičeskij slovar' krylatych slov i vyraženiij*. Moskva: OOO Izdatel'stvo «Lokid-Press», 2005, 677 s. ISBN 5-320-00323-4.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

<https://doi.org/10.5817/OS2020-3-11>

O význame a hodnote (literárnohistorického) vedenia a poznania

TATÁR, J.: *Umelecký profil Štefana Krčméryho*. Banská Bystrica: Belianum, 2015. 105 s. ISBN 978-80-557-0949-9.

Do prirodzenej výbavy literárnovedného výskumu patrí latentné obnovovanie vývinovo obsažných javov, ktoré sa svojou aktuálnosťou či akútnosťou prirodzene posúvajú v čase a sú navrstvované, znova prirodzene, novými reáliami, osobnosťami,

¹³ Ibidem, s. 36–37.

umeleckými pohybmi a všetkým tým, čo spontánne i premyslene vstupuje do umeleckej výpovede či už v generačnej podobe, alebo ako nástroj na kontinuitu pohybu vo vývinovom procese.

Spravidla to spôsobia spoločenské, kultúrne aj jubilejné udalosti, alebo ide o výsledok sústredeného výskumu konkrétneho literárnoestetického obdobia, generácie, autora a diela, ktoré prinášajú spontánne aj zámerne parciálne a potrebné vklady do latentne ústretového literárnohistorického priestoru. Získané spresnenia, doplnenia, detail, novozískaný materiál, nájdenie nepoznaného textu či inej súvislosti potrebnej na objasnenie autorského, alebo generačného pohybu v kultúre a v literatúre stanú sa prínosom. Pritom je motivácia na vznik, tvarovanie a na šírku výskumného pôdorysu konkrétneho javu rozlične iniciovaná aj určená, v jednotlivosti a vo väzbách na kontext získané informácie z výskumu ho rozširujú, čím sa spresňuje a prehĺbuje poznanie, ktoré sa upevňuje aj spevňuje nielen svojím navrstvovaním, ale predovšetkým poučeným výkladom a zdôvodňovaním významu, hodnoty aj naliehavosti prínosu z výskumu do utvárania národnej a kultúrnej tradície prostredníctvom docenených hodnôt zvolených artefaktov, ich autentickej interpretácie zvlášť v umeleckej literatúre a pri personálnom výskume autorskej dielne.

Literárny vedec a spisovateľ Jozef Tatár (1954) vymedzuje názvom publikácie *Umelecký profil Štefana Krčméryho* ním sledovaný vývinový záber, osobnosť, druh a metódu, aby sa vedome, navyše v roku jubilea, svojím prieskumom včlenil do línie tých literárnovedných bádateľov, ktorí vnútorne, s empatiou, rešpektom a porozumením sa vyrovnávali so všestrannou a v kultúrnom aj literárnom živote svojej doby s mysliteľsky iniciatívnou a tvorivou osobnosťou Štefana Krčméryho (1892 – 1955).

Autor publikácie venovanej literárnej osobnosti Krčméryho sa k dejom vo vývine slovenskej spoločenskej a kultúrnej pamäti vyjadril v prácach *Básnická medzigenerácia (od realizmu k moderne)* (2002), *Básnik a láska* (2006), *Z poézie troch storočí* (2013) a inštruktážne v spoluautorstve s Júliusom Lomenčíkom v *Interpretačnom minime. Z modernej slovenskej poézie* (2002).

Rozhodnutie Jozefa Tatára vstúpiť do rozvetvenej bádateľskej spoločnosti okolo Štefana Krčméryho je z jeho literárnovedného postu zámer sústrediť do celku osobný viacročný výskum aj s parciálnymi výstupmi, tie utvorili kompozičnú os rekonštrukcie formovania osobnostného profilu Štefana Krčméryho. Termíny profil a portrét odlišujú metódy aj ambície, rozsah aj hĺbka prístupu k osobnosti. Termín profil v koncepte Jozefa Tatára naznačuje výrez z budúcej syntézy, torzo aj prierez, univerzum aj osobitosť ako súčasť budúceho celostného a vyťaženého dotyku s autorom a jeho tvorbou.

Umelecký profil Štefana Krčméryho komorne, argumentačne presvedčivo sleduje straty a prínosy času a dejov do života Krčméryho a do politických a spoločenských premien, ktoré vplývali na slovenskú kultúru a literatúru, otázky jazyka a národnej

identity po vzniku Československej republiky, pritom neobíde ani udalosti od polovice minulého storočia tak, aby publikácia reagovala a dala odpovede na absenciu syntetizujúceho výkladu tvorivého potenciálu Krčméryho, na jeho „širokospektrálnosť“, na umeleckú, vedeckú, publicistickú a osvetovú činnosť.¹

Kým sa tak jeho pričinením stane, spresňuje Jozef Tatár svoju ambíciu, „*Náš monografický záber naplníme dvojlíniovo – tematizovaním nových problémov a systematizovaním doterajších výskumných záverov s konfrontačnou a aktualizáčnou participáciou nášho čítania*“.² Autor pokračuje pri precizovaní a vymedzovaní koordinátov pre publikáciu: „*Z textového aspektu monografia zahŕňa tematicky a žánrovo orientovaný výber z autorovej básnickej a prozaickej tvorby, s výskumným dôrazom na tematicko-motivickú štruktúru a poetologické zložky. [...]. Heuritický výskum (archívne pramene – predovšetkým korešpondencia) a interdisciplinárna zameraná najmä na filozofický, sociologický a psychologický kontext sú limitované mimoliterárnovednými cieľmi: identifikácia textov z aspektu umelecko-estetického progresu na pozadí literárnovinových súvislostí...*“.³

Dostupný krčméryovský výskum má bohaté zázemie, ale Jozef Tatár naznačuje, „*Za jediné prácu monografického charakteru možno považovať biograficko-bibliografický portrét autora Slovo čisté s podnázvom Život a dielo Štefana Krčméryho v dokumentov (1979) od A. Maťovčika*“.⁴ Pripomenie aj sa odvoláva na viacero literárnych historikov, ale zaujali ho Zamborove interpretácie Krčméryho poézie, práce *Anny Zelenkovej Slovenská prozódia a verzifikácia v rukopise Štefana Krčméryho (1935)* vydaná v roku 2006 a *Veci na dne duše. Dva neznáme rukopisy Štefana Krčméryho (2012)*. Za autora možno doplniť, po vydaní Umeleckého profilu Štefana Krčméryho zverejnil *Anton Baláž* literárne vyrozprávaný osobný príbeh Štefana Krčméryho v románe *Povedz slovo čisté (2018)*.

Teda význam a rešpekt, vedenie a poznanie, univerzálne a jedinečné, asi tak bude účinné prijímať a doceniť postup Jozefa Tatára k rozsiahlemu celku krčméryovského autorského materiálu. Za epicentrum osobného a spoločenského výkladu reálií spojených s osobnosťou Štefana Krčméryho, za prínos dostupných analýz a za osobne motivované poetologické, sémantické a emotívno-morálne iniciované interpretácie básnických textov z viacerých zbierok Krčméryho si Jozef Tatár zvolil za východisko, hovorí o zlomovom období, zázemie vytvorené druhým a tretím desaťročím minulého storočia. Pripomenuté desaťročia spojili Krčméryho so Slovenskými pohľadmi, s obhajobou rigorózneho práce *Príspevok k dejinám básnickej školy Štúrovej (Univerzita*

1 TATÁR, J.: *Umelecký profil Štefana Krčméryho*. Banská Bystrica: Belianum, 2015, s. 4.

2 Tamže.

3 Tamže, s. 5 – 6.

4 Tamže, s. 4.

Karlova, 1930) a s osobnosťami jemu tak dôvernými, aby sa bolo možné sústrediť na Krčméryho korešpondenciu, na za vec národnej svojbytnosti zaujatej publicistiky, či ide o odkazy na iné písomnosti zo spomenutých rokov aj preto, aby sa v Tatárovom výklade sformovala a zosúladiła osobná a profesijná cesta s umeleckým, mravným a nazeracím poznaním výnimočného Štefana Krčméryho a toto „zlomové obdobie“ zotrvalo v centre literárnovedného prostredia v Tatárovom rozhladenom prieniku do *Umeleckého profilu Štefana Krčméryho*.

Pri výklade a interpretácii okolností života a tvorby, občianskeho a národného vymedzovania sa Krčméryho sa Jozef Tatár koncentruje na umelecké texty a na početný sekundárny materiál, predovšetkým na roky Krčméryho pôsobenia v Slovenských pohľadoch z dvadsiatych rokov, na korešpondenciu, zápisky, publicistické zdroje z toho aj nasledujúceho desaťročia. Jozef Tatár činí tak na prospech „neučebnicového“, širšieho a prenikavejšieho poznanie zázemia jeho osobnosti, čo zužitkuje pri interpretovaní poetiky, sémantiky, symbolov, motívov, statusu lyrického subjektu básnika, sám ho označil za romantika, dodajme, dôsledného a kultivovaného humanistu.

Za objekt interpretácie si zvolil Jozef Tatár básnické knihy, alebo jedinú báseň či prózu, aby nuansovým pohybom po veršoch, vetách a významových celkoch mohol čitateľ doceniť jemné, premyslené a s rešpektom komparované závery dotýkajúce sa spoločenských a osobných dejov, napríklad aj nenáhlivým prenikaním do genézy a zmien v nazeraní na existenciu a dobový svet, ktoré si Krčméry v mladosti osvojil zo štúdia F. Nietzscheho a A. Schopenhauerových spisov.

Krčméryho zložitá osobnostná línia našla v Tatárovom zhodnocovaní a výklade ním aktualizovaného básnického, prozaického, publicistického textu, ale i pri odkazoch na jeho prekladovú slovanskú a neslovanskú básnickú tvorbu oporu v samotnom Štefanovi Krčmérym, „*Je nesporné, že v rámci osobných aspirácií, životných aj pracovných cieľov, mal zadefinovaný ideálny sebaobraz národu oddanej, vzdelanej, uznávanej, potentnej a reprezentatívnej osobnosti svojej doby. [...], podľa Krčméryho osobnej angažovanosti nám vychádzajú maximálne výkonové aspirácie, dokazujúce aj preceňovanie sa, čo akiste počas sebahodnotenia spôsobovalo nazeranie týchto cieľov do kategórie dosiahnutých úspešných výsledkov a mohlo viesť k psychickej labilitate osobnosti.*“⁵

Záujem o osobnosť a tvorbu Štefana Krčméryho má v koncepte genézy a utvárania sa jeho umeleckého (poézia, próza, preklad) profilu pre Jozefa Tatára, ako to naznačil na počiatku, dve línie. Prvú líniu sprevádza rekonštrukcia dejinno-spoločenských procesov navodených geopolitickými zmenami na prelome devätnásteho a začiatku dvadsiateho storočia, udalosťami a vážnymi národnými problémami (jazyk, identita,

5 Tamže, s. 21 – 22.

svojbytnosť, samostatnosť) spojené so vznikom Československej republiky, zvlášť dvadsiate roky a Krčméryho názorové formovanie Slovenských pohľadov, jeho v danej situácii názorom a postojmi aktívna spoločenská publicistika. Druhá línia sa nasycuje Tatárovými významovými (romantické gesto) a poetologicky dopovedanými interpretáciami Krčméryho poézie (od realizmu po modernu), dôvodením jeho záujmu o minulosť tematizovanú v próze a šírkou prekladateľského záberu v časti K slovensko-slovansko-európskej dimenzii tvorby s pointou „[...] možno Š. Krčméryho vnímať ako harmonizátora idey slovanskosti, európskosti, ale aj česko-slovenských vzťahov v medzivojnovnej Československej republike“.⁶

Obidve literárnohistoricky a textovo vedené línie upäté na vývinové pohyby nebránili Jozefovi Tatárovi v poučenej kritickej reflexii, tak ju označil sám. Tá sa odvíjala od jeho profesijnej zorientovanosti v slovenskej medzivojnovnej literatúre a v dobovej literárnej vede, no ukazuje sa aj v osobnej zahľadenosti do poézie Štefana Krčméryho. *Umelecký profil Štefana Krčméryho* vstúpil do už jestvujúcej a dostupnej výskumnej zásobnice ako časť z celku s poslaním osloviť odbornú a kultúrnu verejnosť Tatárovým videním a vedením, poznaním a porozumením autentickému šperku z dejín modernej slovenskej literatúry v európskom kultúrnom prostredí.

Viera Žemberová

Literatúra:

TATÁR, J.: *Umelecký profil Štefana Krčméryho*. Banská Bystrica: Belianum, 2015. 105 s. ISBN 978-80-557-0949-9.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

<https://doi.org/10.5817/OS2020-3-12>

Podoby skazu

KOSÁKOVÁ, D.: *Podoby skazu. K jedné linii moderní prozaické tvorby*. Praha: Filozofická fakulta UK v Praze, 2019. 230 s. ISBN 978-80-7308938-2.

Publikácia Hany Kosákovéj s názvom *Podoby skazu. K jedné linii moderní prozaické tvorby* je venovaná naratívnej stratégii, navodzujúcej dojem spontánneho hovoreného rozprávania, ktorú pod názvom *skaz* vypracoval v druhom desaťročí 20. storočia

6 Tamže, s. 67.

ruský literárny vedec Boris Michajlovič Ejchenbaum. Ním predstavená koncepcia opúšťa hranice tradičného chápania žánrového vymedzenia skazu ako folklórneho či ľudového rozprávania počutých príbehov, prípadne zažitých udalostí. Skaz vymedzuje ako špecifickú naratívnu formu, ktorá navodzuje dojem spontánneho prehovoru, vytvára ilúziu rozprávania videných udalostí, či už z pozície postavy, alebo rozprávača. Autorka si v publikácii kladie za cieľ priblížiť definíciu *skazu* danú B. M. Ejchenbaumom a interpretuje nadväzujúce štúdie iných literárnych vedcov, ktorí sa danej problematike venovali po ňom. Kniha je rozdelená na teoretickú a interpretačnú časť, čím sa autorkine teoretické závery vhodne demonštrujú na konkrétnych literárnych dielach vybraných autorov.

V teoretickej časti knihy je úvodom predstavená koncepcia formalistickej školy v literatúre, z ktorej B. M. Ejchenbaum vychádzal pri vymedzovaní pojmu *skaz*. Vo svojej štúdii, ako upozorňuje autorka, definoval Ejchenbaum aj jednotlivé postupy a prostriedky, ktoré práve dojem skazovej výpovede vytvárajú. Tradične totiž chápeme literatúru v modalite písaného slova a zabúdame na skutočnosť, že práve písané slovo je zastupujúcim znakom živej reči, hoci niektoré jej prvky ako mimika, intonácia či gestikulácia sa do grafickej podoby, napriek rôznym pokusom, transformovať nedajú. Vo formalistických kruhoch (V. B. Šklovskij a iní) bola koncepcia skazu vypracovaná Ejchenbaumom vnímaná ako pokus o definovanie novej, nezaujatej naratívnej stratégie, a zároveň ako návrh objektívneho prístupu, ktorý by, ako uvádza autorka, zahŕňal „... všeobecne aplikovateľné nástroje v podobe terminologie, umožňujúci analýzu, popis a klasifikáciu umelckých faktů“.¹

Autorka pripomína v publikácii konštruktívnu kritiku Ejchenbaumových myšlienok v prácach V. V. Vinogradova či M. M. Bachtina v širšom analytickom kontexte. Prichádza k záveru, že uvedení autori v mnohých oblastiach priamo neodmietajú koncepciu Ejchenbauma (naopak, nachádza v ich prácach množstvo paralelných téz), no odhalili jej nedostatky, ktoré identifikovali a následne vypracovali vedecké hypotézy k ich odstráneniu. Pôvodná koncepcia Ejchenbauma tak bola z pohľadu autorky doplnená, získala prepracovanejšie i konkrétnejšie teoretické zázemie a zároveň odhalila početné skryté paralely s jeho myšlienkami.

V interpretačnej časti publikácie popisuje autorka viaceré prvky vplývajúce na štruktúru skazovej výpovede (napr. postupy, posuny, transformácie a pod.). Svoju pozornosť smeruje najmä na rozprávača a s ním spojené naratívne postupy, akými sú formovanie hlavnej postavy, spôsob a štýl skazovej výpovede či jej kompozíciu. Zdôrazňuje, že rozprávač vystupuje v skaze často v úlohe priameho svedka, účastníka naratívnych udalostí a sprievodcu vlastných životných peripetií. Preto je u autorky

1 KOSÁKOVÁ, D.: *Podoby skazu. K jedné linii moderní prozaické tvorby*. Praha: Filozofická fakulta UK v Praze, 2019, s. 34.

v tejto časti publikácie v centru pozornosti „... *narativní gesto vypravěče a s tím spojené uspořádání dalších složek vyprávění a vyprávěčských specifik*“.² Avšak, ako zdôrazňuje, „... *nabízejí se ale i další možnosti rozboru: problematika situovanosti subjektu, ztvárnění vypravěčovy minulosti, povaha činu a jednání, status události jako faktu hodného zaznamenání či zachycení celku zkušenosti*“.³

Na materiáli ruskej literatúry (Avvakum, N. V. Gogoľ, M. M. Zoščenko, V. V. Jerofejev a iní) sleduje autorka vývojovú líniu skazu kontinuálne a systematicky, poukazuje na možnosti aplikácie naratívnej stratégie skazu v praxi. Paralely úspešne nachádza aj u vybraných autorov českej literatúry (B. Hrabal, L. Vaculík), no tie sú viac-menej výberové a slúžia len k dokresleniu niektorých významných vývojových medzníkov opisovaných v publikácii. Sama autorka sa neprikláňa ani k jednej opisovanej formulácii skazu v publikácii, ostáva nestranná a berie na seba úlohu pozorovateľky, ktorá komentuje videné bez toho, aby dávala nejaké zastrešujúce hodnotiace stanovisko. Dodáva, že problematika skazu má ešte aj dnes čo ponúknuť a jej vymedzenie nie je doteraz definitívne.

Záverečnú časť publikácie tvorí resumé v anglickom i ruskom jazyku. Súčasťou je pomerne obsiahly zoznam literárnych zdrojov. Autorka tak zároveň zoznamuje recipienta s tematicky zameranou literatúrou, vhodnou pre ďalšie štúdium naratívnej stratégie skazu, ktorá, ako vyplýva z publikácie, nezasahuje len do izolovaných oblastí literárnej teórie, ale dotýka sa najaktuálnejších problémov súčasnej literárnej tvorby, napr. „... *úvahami o transponování látky, o oproštění od vykalkulované a vypointované fabule, svým směřováním k oblasti dokumentu*“.⁴

Premyslená štruktúra textu a ucelenosť podávaných informácií robí z publikácie vhodného sprievodcu v kontexte česko-slovenského skúmania problematiky stratégie skazu, ktorá dnes vyvoláva nové otázky i výzvy a zároveň ponúka ďalšie možnosti práce s textom.

Igor Cintula

Literatúra:

KOSÁKOVÁ, D.: *Podoby skazu. K jedné linii moderní prozaické tvorby*. Praha: Filozofická fakulta UK v Praze, 2019. 230 s. ISBN 978-80-7308938-2.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

2 Tamže, s. 103.

3 Tamže.

4 Tamže, s. 206.

<https://doi.org/10.5817/OS2020-3-13>

Filmové adaptace ruské literatury jako transkulturní fenomén

BURRY, A. – WHITE, F. H. (eds): *BORDER CROSSING: Russian Literature into Film*. Edinburgh: University Press, 2016, 298 s. ISBN 978-1-4744-1142-4.

V roce 2016 vydalo nakladatelství Edinburské univerzity sborník textů věnovaných světovým filmovým adaptacím klasických děl ruské literatury. Na první pohled by se mohlo zdát, že publikace je určena primárně oboru filmová studia, z bližšího seznámení je však patrné, že svým zaměřením překračuje obory a propojuje v sobě společenské, kulturní, historické a politické otázky Ruska a jejich reflexi v jiných kulturách. Spojovacím tématem totiž není pouze přepis literárního textu do filmového či sledování míry věrnosti mezi původním a nově vzniklým textem, jak filmové adaptace bývají nejčastěji hodnoceny. Již samotný název *Border Crossing* může napovědět, že autoři sborníku zvolili v pohledu na adaptaci jiný přístup a přenos originálního díla na filmové plátno vnímají z pohledu kulturního překročení hranic, ke kterému v textu dochází při jeho zasazení do odlišných prostorových či časových kontextů. Předložené studie tak otevírají diskusi ohledně vlivu zfilmovaného literárního díla na různé aspekty mezikulturní komunikace a jeho místa ve stěžejních bodech společenského vývoje.

Nový náhled na filmové adaptace vymezuje v úvodní kapitole Alexander Burry. Donedávna se studium této problematiky zakládalo jednak na zhodnocení míry věrnosti látky, jednak na hierarchické struktuře, kde pojmy „originál“ a „adaptace“ neumožňovaly nahlížet na obě díla stejně bez tendence je mezi sebou porovnávat. Tento přístup téměř vždy upřednostňoval originální dílo před jeho výslednou transformací do jiného média, kdy originál zůstával „hodnotícím standardem“ a jeho adaptace jen podřadnou a nedokonalou kopií. Na rozdíl od nejpopulárnějšího přístupu „kritiky věrnosti“ (*fidelity criticism*) editoři sborníku navrhuji zkoumat složité vztahy literárního díla a jeho zfilmované podoby z kulturologického hlediska. Vztah literárního a filmového díla pak připomíná spíše kulturní dialog – původní význam zde ruského literárního díla musí být přizpůsoben pro odlišné teritorium (adaptování reálií pro místní publikum, přihlížení k jednotlivým lokálním konceptům v rámci pojetí díla atd.), čímž dochází k prolínání několika významových polí, které v celém procesu vede ke vzniku nových významů. Právě toto prolínání a křížení významů je reflektováno i v názvu a centrálním konceptu knihy „Border Crossing“.

Kniha je dále rozdělena do 11 kapitol, z nichž se každá věnuje konkrétní případové studii, čímž na jednu stranu usnadňuje kontakt s určitým dílem, jež čtenář vyhledává,

ale zároveň také poukazuje na široké možnosti aplikovaného přístupu na vybraná díla v širokém časovém rozmezí a s různým místem vzniku. Tento přístup ovšem také člení knihu na samostatné uzavřené texty a nehledě na společné základní téma mezi nimi vytváří jistý odstup. Autoři studií se navíc liší pojetím svých analýz. Některé příspěvky jsou zaměřeny na porovnání více filmů ve vztahu jak k originálu, tak k jiným filmovým prepisům: například studie Ronalda Meyera se zaměřuje na více adaptací Dostojevského *Bílých nocí* a zkoumá vliv filmů na formování obecného povědomí o příběhu; Yuri Leving se vydává směrem hledání intertextuálních odkazů a jejich interpretací v několika verzích *Anny Kareniny*. Další se soustředí pouze na jedno konkrétní dílo ve zvoleném kontextu: Olga Peters Hastýová a Sara Ceilidh Orrová analyzují ve svých studiích *Kapsáře* Roberta Bressona a režisérovu inspiraci díly Dostojevského nebo Alberta Camuse; Alexander Burry nabízí zajímavý pohled na modernizaci povídky Antona Pavloviče Čechova „Pavilon č. 6“ ve stejnojmenné adaptaci z roku 2009; Frederick H. White a Robert Mulcahy zkoumají přizpůsobení látky pro amerického diváka po zasazení literárního příběhu do jiného časového a prostorového kontextu, jmenovitě v případě panpsychického dramatu *Ten, kdo dostává políčky* a sovětské satiry *Dvanáct křesel*; a Dennis Ioffe analyzuje Nabokovovo *Zoufalství* ve Fassbinderově interpretaci po jeho přesazení do kulís nacistického Německa. Některá literární díla sice jsou považována za specifická pro určitou společnost (v tomto případě většinou pro Rusko a Sovětský svaz), autoři ale dochází k závěru, že právě zasazením látky do jiného kulturního, časového či prostorového kontextu vzniká nový náhled na dílo, jež se ve filmové podobě osvobozuje od prostorových a časových hranic a odhaluje univerzálnost svého tématu. Mimo výše popsané kategorie stojí text Otto Boela, který dále otevírá téma zachování kulturní paměti skrze filmovou adaptaci povídky „Můj mladší bratr“ Vasilije Aksenova, její historické hodnoty a fungování jako „okna do minulosti“ a historického artefaktu.

Autorský kolektiv také poukazuje na to, že princip překročení hranic pro znovunalezení a odhalení nových významů umožňuje nahlížet z nové perspektivy nejen na adaptace literárních děl, ale i na tato díla samotná. Thomas Leitch uvádí ve svém textu metaforu Cristiny Della Colettaové, jež přirovnává způsoby transkulturního a transnárodního překročení hranic z geografického hlediska v podobě cestování k hermeneutickému hledisku při setkání diváka s jakoukoliv adaptací. Stejně jako při cestování se i odhalení nových zkušeností kříží s přehodnocením těch, které už známe – „nový horizont“ se tak skládá jak z nových znalostí a prožitků, tak z nového pohledu na ty staré. Hlavní idea knihy se vyznačuje novým pohledem na interkulturní komunikaci, vnáší originální přístup v náhledu na kulturní hranice, jejich transformace, posouvání a samotnou existenci.

Stejně jako v jakékoliv publikaci tohoto typu se texty vyznačují nejen odlišným zaměřením, ale i různou kvalitou zpracování. Zatímco většině příspěvků se daří

přijít s podnětnými myšlenkami a impulzy, text Yuriho Levinga s příznačně překombinovaným názvem „The Eye-deology of Trauma: Killing Anna Karenina Softly“ otevírá příliš mnoho témat současně a nezřídka přichází s extrémními závěry, které nelze označit jinak než jako nadinterpretaci. Článek na příkladu filmového zobrazení scény sebevraždy Anny Kareniny zkoumá vizuální hranice Tolstého hypotextu a jeho proměnu pod vlivem interpretačních teorií. Detailní záběr na Annino oko v posledních chvílích jejího života se například v autorově výkladu stává odkazem na Kino-oko Dzigy Vertova či slavný záběr z Buňuelova *Andaluského psa*, což ve spojení s dalším akcentovaným motivem ostrého předmětu reflektuje podle autora ženskou sexualitu a sebestrukci. V podobném duchu autor nahlíží i na další aspekty Tolstého románu a jeho filmových adaptací a pokouší se v nich snad až příliš samoúčelně odhalit překvapivé souvislosti.

Nehledě na jistou nesourodost a (očekávatelnou) kvalitativní nevyrovnanost považují tuto publikaci za velice přínosnou právě díky jejímu mezidisciplinárnímu charakteru, což má velký potenciál zejména v dnešní době, kdy křížení kultur nabývá na síle a vyžaduje tak nový pohled na mezikulturní komunikaci. *Border Crossing* totiž zaujme zejména svým celkovým přístupem než konkrétními esey. Kniha má zároveň díky interkulturnímu dialogu, který otevírá a k němuž vybízí, potenciál oslovit odbornou veřejnost se zájmem o různé oblasti – od filmových a adaptačních studií až po slavistiku a literární vědu.

Ksenia Hainová

Literatura:

BOGEN, S.: «*Blažennoje bessmyslennoje slovo*»: *k performansu neskazannogo v poèzii pozdnego Mandel'stama*. Berlin: Peter Lang (= Slavische Literaturen 51) 2018, 207 S. (Abb.). ISBN 978-3-631-77574-5.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

OPERA SLAVICA

Slavistické rozhledy

Literárněvědný sešit

XXX / 2020 / 3

Web časopisu

www.phil.muni.cz/journals/opera-slavica

Archiv časopisu v Digitální knihovně FF MU

<https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/115645>

Redakční rada

Ivo Pospíšil (předseda), Jelena Valer'jevna Abramovskich, Aleš Brandner, Josef Dohnal, Oleg Fedoszov, Anna Gawarecka, Jiří Gazda, Lubomír Guzi, Andrzej Charciarek, Natal'ja Vasil'jeuna Ivašyna, Adam F. Kola, Krištof Jacek Kozak, Pavel Krejčí, Pavol Markovič, Sorin Paliga, Oldřich Richterek, Stanislav Alexandrovič Rylov, Ute Marggraff Scholz, Jana Sokolová, Václav Štěpánek, Zdeňka Trösterová, Miloš Zelenka

Výkonní redaktoři

Josef Dohnal, výkonný redaktor pro literárněvědná čísla

Jiří Gazda, výkonný redaktor pro jazykovědná čísla

Adresa redakce a administrace

Redakce Opera Slavica, Ústav slavistiky FF MU, Arna Nováka 1, 602 00 Brno

E-mail

os@phil.muni.cz

Vydává Masarykova univerzita, Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno, IČ: 00216224.

Vychází 2x ročně, toto dvojčíslo vychází v listopadu 2020.

Grafická úprava obálky a typografie Pavel Křepela

Sazba v LaTeXu písmy Linux Libertine a Source Sans Pro Zbyněk Michálek

Tisk Reprocentrum, a. s., Bezručova 29, 678 01 Blansko

Časopis je evidován MK ČR pod. č. E 11418.

© 2020 Masarykova univerzita

ISSN 1211-7676 (print)

ISSN 2336-4459 (online)

Cena dvojčísla 100 Kč (pro individuální předplatitele 60 Kč)