

Rosendorfský, Jaroslav

[**Bukáček, Josef. Carlo Goldoni**]

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1959, vol. 8, iss. D6, pp. 123-127

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108708>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Podle tvrzení Mackiewiczova nebyl Dostojevskij přesvědčeným členem kroužku Petraševského, nýbrž jenom náhodným účastníkem jeho schůzek. Dopis Bělinského Gogolovi prý četl s pocity osobní urážky za kritiku svých spisů a s vnitřním nesouhlasem (str. 62—63). To jsou Mackiewiczova osobní, ničím nezduvodněná tvrzení. Avšak v diskusi kolem Běsů říká Dostojevskij, tehdy již přesvědčený stoupenec politické reakce, velmi určitě, že celým svým srdcem schvaloval činnost Petraševrů a byl tehdy schopen i teroristických činů, podobně jako Něčajevovci. Dostojevskij praví, že on i ostatní členové kroužku zachovali věrnost svým ideálům i na popravišti.

Z poměru Dostojevského k Bělinskému a k revoluční činnosti vychází Mackiewicz při určování prototypů Fomy Fomiče, hrdiny Vsi Stěpanůvka. Názor, že Bělinský byl prototypem Fomy Fomiče, je vlastně jediné, co přináší kniha nového (autor si hned vyhrazuje patent na tento objev, str. 103). Avšak ani tento závěr nevycházel z důsledné znalosti fakt.⁶

O východisku pro rozbor Bratří Karamazových výmluvně svědčí název kapitoly, která je tomuto dílu věnována — „Psychologická autoanalýsa“. Zde zvlášť jasně vyniká autorova pravoúhlá přímočaost při hledání prototypů, z které autor obviňuje sovětskou vědu. Na str. 248 čteme „Dostojevskij — Dimitrij Karamazov, ... Dostojevskij — Alexej Karamazov, ... Dostojevskij — Ivan Karamazov ...“ O ideově-tematickém rozboru Běsů a Bratří Karamazových je třeba poznamenat, že při ideových posicích autora není možné mluvit, zejména u těchto děl, v nichž se nejvíce projevily reakční názory Dostojevského, o vážném pokusu o rozbor. Mackiewicz se spokojuje snůškou duchaplnických, zloha subjektivistických poznámek, vycházejí ze základní these, že Dostojevskij se stal velkým teprve tehdy, až se plně zřekl revolučních názorů z dob svých počátků. Aby této these dodal co nejvíce věrohodnosti, libuje si Mačkievitz v rigoristických výrociích: Z Gogolova Pláště „vychází celá tvorba Dostojevského, od Chudých lidí, vytištěných poprvé v lednu 1846, až do Uražených a ponižených v r. 1861. V tomto období Dostojevskij ještě převážně vůbec není Dostojevským, ale pouze pokračovatelem Pláště, žákem Pláště a kopii Pláště, a to jenom Pláště, ani v nejmenším ne celého Gogola!“ (str. 29), „Uražení a ponižení jsou nepochybně nejslabší román Dostojevského“ (str. 98), „Všechny otázky, s kterými se (Dostojevskij) trýznil a o jejichž rozřešení se snažil, mají svou genesi v Evangelii“ (str. 79).

Rada nepřesností, libovolného zacházení s fakty nebo zamlčování či překrucování skutečnosti, neznalost nebo záměrné opomíjení novějších výsledků literárního a historického bádání — ať už jde o publikace napsané v kterémkoli jazyce — subjektivistický psychologismus při rozboru děl a událostí, to jsou, obecně shrnuto, základní znaky Mackiewiczovy práce o Dostojevském. Ruku v ruce s nimi krácejí politické a společenské názory autora, které by činily čest, kterémukoli z politických příznivců Dostojevského v carském Rusku z posledního údobí jeho tvorby. Při takovém přístupu k problematice nemohou ani vtíp, přístupný výklad, živý jazyk a svěží styl zastříť základní nedostatky této knížky.

J. Burian—J. Pelikán

Josef Bukáček, Carlo Goldoni. (Praha 1957, nakladatelství Československé akademie věd, str. 404.)

Objemná práce Bukáčkova, studující osobnost a dílo významného italského dramatika Goldoniho, je plodem dlouholeté trpělivé práce ještě v době autorova pobytu v Terstu, kde vyučoval na vysoké obchodní škole češtině. Byla dokončena v roce 1946. Kniha představuje svým rozsahem i významem dovršení životního díla známého českého italianisty. Jde o prvou část chystané dvousvazkové monografie, zachycující v širokém dějinném a kulturním rámci lidský i umělecký profil dramatika, jemuž vděčí Itálie za obrození svého divadla; estetickému rozboru díla Goldoniho bude věnován svazek druhý.

V úvodní stati *Tvář století* sleduje Bukáček zápas buržoazie a drobného lidu s feudální reakcí, nastiňuje politický vývoj Itálie v první polovině 18. století, poznamenaný plodným kvasem osvícenství (obě kapitoly, věnované této nové myšlenkové orientaci a jen velmi volně spojené s ústředním tématem, by bylo lépe sloučit v jeden celek). Potom si všimá historie i sociálního rozrvstvení Benátek a končí stručným přehledem italské literatury v settecentu. Autor začíná svůj výklad zhruba italskou renesancí a pokračuje historickým vývojem Itálie v následujících stoletích; přitom celkem příliš široce pojednává o ideologickém vývoji vzestupující západoevropské buržoazie, o němž se lze stejně dobře poučit i jinde. K této části Bukáčkových výkladů mám dvě drobné poznámky. Předně není

⁶ Mackiewicz při tom ani neuvádí poznámku Dostojevského o autobiografických rysech této postavy. Viz Ф. М. Достоевский, *Письма*, стр. М. 1928, 166—7.

přesné tvrzení, že v čele lidového povstání, jež vypuklo r. 1746 v Janově proti Rakušanům, „stál chlapec Balilla“ (str. 15), neboť dobové historické prameny mluví jen o jakémsi hochu, jenž první hodil kamenem po četě rakouských vojáků a tím podnítil vzpuru proti cizím vetřelcům. Zprávy o totožnosti tohoto mladého hrdiny jsou data značně pozdějšího a vzájemně se různí. Podrobnějšího vysvětlení a částečné opravy by vyžadovala i poznámka o jesuitech, kteří „poštvali domorodce Paraguaye k povstání proti Portugalsku“ (str. 39). Jesuité, ovládající od počátku 17. století obrovskou oblast, značně větší nežli dnešní Paraguay, vybudovali na svém území dokonalejší hospodářský a právní řád než španělsko-portugalští conquistadori v sousedních královských državách, kde byli domorodci nejen brutálně vykořisťováni, nýbrž i hromadně hubeni tvrdým kolonisačním systémem (encomienda). Proto také odnětí těchto území jesuitům znamenalo pohromu pro domorodé obyvatelstvo a návrat celých indiánských kmenů k původnímu divošskému způsobu života. Dějiny ostatně znají takové ironické paradoxy. Období francouzské buržoazní revoluce však již vlastně přesahuje dobový rámec této studie, neboť zahrnuje poslední léta života Goldoniho, kdy jeho tvorba — kromě retrospektivních *Memoárů* — byla již definitivně uzavřena.

Tvrzení, že „Benátky nebyly městem umělců jako Florencie, Řím nebo Milán“ (str. 59), platí nanejvýš pro období rané renesance, neboť později si právě Benátky vytvořily svou vlastní uměleckou tradici, která přetrvává hluboko do 18. století úpadek výtvarného citění na Apeninském poloostrově. Jestliže byly „Benátky městem obchodníků, kteří si kupovali umělce za peníze“, lze totéž říci rovněž o tehdejších papežském Římu. A jestliže povolávali Benátčané do svého města cizí umělce, neznamená to, že by neměli dost svých vlastních; vždyť z Benátek nebo nedalekého okolí pochází Bellini, Giorgione a mnozí jiní.

Dále mluví Bukáček o italské literatuře settecenta a podrobně zkoumá vývoj předgoldoniovského divadla, ovládaného komedií dell'arte. Na úpadku toho dramatického útvaru se jistě značně podílela i ta okolnost, že „příslušníci bohaté buržoazie a zámožné šlechty se stávají rentiéry, kteří nemají zájem na tom, aby divadlo odráželo skutečnost“ (str. 84). Nelze však proto přehlížet důležitý fakt, že komedie dell'arte se začíná prostě přežít, její původní spontánnost a improvisační možnosti se stávají čím dále tím více šablonou, konvenčním schématem; ostatně zárodek úpadku vězel již v samé podstatě tohoto druhu divadla, založeného jen a jen na komické zápletce; místo charakterově rozrůzněných a psychologicky odstupňovaných lidských typů předvádělo jen stereotypní formy, vyjádřené maskami podle různých krajových oblastí a v podstatě se stejnými povahovými rysy. Také pokles španělské moci v Itálii během settecenta a tím stále méně citěná životnost některých masek, vyjadřujících protest lidu proti nenáviděné cizí nadvládě (kapitán Spaventa, Spaccamonti), vedly k úpadku tohoto dramatického žánru. Vždyť mnoho španělsky romantického bylo i v italské komedii dell'arte, často vydatně čerpající — i když samozřejmě s pochybným úspěchem — z bohatého repertoáru španělského divadla, hlavně z Lope de Vegy. Zajímavé o tom píše B. Croce ve studii *I teatri di Napoli*. Tento úpadek byl neodvratný, neboť doba zvolna zrála svým dějinným a filosofickým vývojem pro komedii charakterovou, mravoličnou. Improvizovaná komedie, původně projev přirozené pohotovosti ducha a tvůrčí improvisace, se stále více zvrhala v mechanickou frašku, ztrácela spojení se společenským prostředím, z něhož vznikla, stávala se obhroublým kýčem a volala po reformě a radikální očistě. Tato nutnost byla již před Goldonim citěna Giglim, F a g i u o l i m, A m e n t o u (Bukáček o nich hovoří v jiné souvislosti) a hlavně M a f e i m, který se zařadil svou tragedií *Merope* mezi předchůdce Alfieriho. Také Boloňan Pier Jacopo M a r t o l l o, autor několika dosti zdařilých veseloher s mírně satirickým ostřím, se obrací proti výstředkům komedie dell'arte. M u r a t o r i volá po odstranění improvisace na scénách, přeje si, aby bylo užíváno s mírou komických prvků, aby se herci zdržovali nevzázaných nebo dvojsmyslných žertů a více přihlíželi k povahové diferenciaci jednotlivých postav. A posléze je možno vzpomenout v této souvislosti též Luisy B e r g a l l i, manželky Goldoniho příznivce Gaspara Gozziho, která v komedii *Le avventure del poeta* líčí osudy zchudlé benátské rodiny, předjímajíc tak skoro o dvě století téma některých dramát Gallinových nebo Giacsových.

To všechno jsou ovšem jen skrovné náznaky nového zaměření, v nichž je více dobré vůle než skutečného nadání; zanedlouho přichází Goldoni a nalézá částečně připravenou půdu pro svou reformu. Ostatně ani on, jak podotýká Mario F u b i n i, „nežil jen mezi knihami a teoriemi, ale patřil divadlu a své době a z toho divadla, zejména z komedie dell'arte vycházel, i když usiloval o jeho reformu“. To připouští i Manlio D a z z i, když podotýká že „vliv soudobého divadla byl u Goldoniho tak mocný, že zasáhl velmi pronikavě jeho divadelní tvorbu“; dodává však, že tuto napodobivost je třeba chápat jako přizpůsobení se staré divadelní manýře ve věcech méně podstatných a „zroveň jako schopnost obnovy,

pokud jde o uplatnění nového goldoniovského divadla, které překonalo dobu a uchovalo si svou životnost, třebaš je staré již dvě století, zatím co komedie jeho vrstevníků již dávno pohřbil čas“. Také Natalino Sapegno sledává, že Goldoni je silně ovlivněn starými vzory a „jako první čerpá v oblasti umění z jejich bohatých zdrojů fantasmie, z pohybu a plnosti děje, z rychlého a poutavého střídání scénických situací“. A posléze A. K. Džizvelegov zdůrazňuje úzký vztah mezi improvizovanou komedií a goldoniovským divadlem; mylí se však, vidí-li v harlekýnovi nový typ sluhy, úzce spjatý s dobou a prostředím, poněvadž ve skutečnosti harlekýn u Goldoniho byl konvenční figurou, zachovávající celkem rysy chytráckého hňupa, jak ho známe z dřívější italské divadelní produkce. Také Pantalona lze sotva chápat v souvislosti s Goldonim jako výraz protestu proti krutosti staikářů a rovněž je třeba brát s výhradou tvrzení, že „tlak nových pokrokových společenských tříd proti stávající moci je tak silný, že tato moc není již s to bránit feudální řád“ (v. Rassegna sovietica, září 1953). Bukáček naopak v souladu s italskou kritikou soudí, že v Pantalonu kladné stránky (poctivost, pracovitost, rozvážnost), čerpané z prostředí benátské buržoazie, daleko převažují nad zápornými (konservativnost, tvrdohlavost a touha po zisku). Již zde by bylo možno upozornit na zásluhu Goldoniho, kterou si získal převedením této konvenční postavy staré komedie dell'arte do vyšší umělecké polohy tím, že ji zlidštil, zkonkrétnil a pozvedl do oblasti umělecké působivosti, učiniv z ní do jisté míry symbol společenské třídy, k níž i on sám patřil svým původem a k níž se hlásil svým přesvědčením.

V rámci italské literatury settecenta nastiňuje Bukáček v hlavních rysech i postavu Goldoniho, čímž předjímá, jak sám upozorňuje, mnohé otázky estetického rázu. Nejdříve hovoří o jeho divadelní reformě, znamenající přechod od improvizované komedie k dramatu charakterověmu a dále sleduje některé postavy ze tří hlavních námětových oblastí, vymezujících dějový i myšlenkový okruh jeho divadla: šlechty, buržoazie a lidu. Ke komediím, které uvádí Bukáček jako typický příklad záporného postoje Goldoniho ke šlechtě, bylo by možno přirozeně připojit i několik jiných, především *La Femmina puntigliosa*, podle Ortolaniho „nejodvážnější společenská satira Goldoniho“. Ačkoliv sympatie Goldoniho platily především buržoazii, kterou zpodobnil ve svých nejlepších dramatických pracích, vyniká i v kresbě lidových typů; je to, jak praví Dazzi, „něco více než pouhá náklonnost a přechod od abstraktního k lidsky konkrétnímu, je to láska“. Lid nebo lidový hrdina vystupovali již dříve v mnohých dramatech: vzpomeňme si třeba jenom na španělské divadlo, v němž Cervantes pozvedá svou *Numancií* lid na úroveň kolektivního protagonisty, bojujícího až do konce s římskými vetřelci, a Lope de Vega vtiskne svému sedláku Peribánzovi do ruky zbraň, aby ztrestal šlechtického hejska, ukládajícího o čest jeho ženy. Leč lid — a to lze pozorovat i u Molièra — není tu subjektem, ale objektem, nástrojem citě vůle nebo principu (vlastenectví, uražené cti), kdežto u Goldoniho se stává aktivním činitelem, jenž si uvědomuje svou třídní příslušnost a zároveň protiklad mezi sebou a vyššími společenskými třídami. Tedy Goldoni nejen že projevuje sympatie „k představitelům nejnižších vrstev benátského lidu: k nosičům zavazadel, sluhům, rybářům, gondoliérům, městským dělníkům a dělnicím“ (str. 88), ale vlastně je zbavuje jejich nevýrazné a banálně zploštělé škrabošky, kterou jim vtiskla na tvář komedie dell'arte, a vrací jim jejich lidskou důstojnost. Ve shodě s Molièrem, jenž byl přesvědčen, že příroda je dobrá a že lidé by byli šťastni, kdyby naslouchali jejímu hlasu (přitom však stejně jako u Goldoniho příroda téměř vůbec z jeho díla nehovoří), snaží se i Goldoni, jak upozorňuje Bukáček, vytvořit nové drama napodobením přírody, i když se mu počátku lépe daří kresba prostředí než charakterů. Dále následuje stručný rozbor několika her, u nichž převládá záliba v lokálním koloritu nad povahopisným zřetelem (*La Bottega del caffè*, *Il Campiello*, *Le Baruffe chiozzotte*, *Il Ventaglio*). Úvaha o Goldonim v rámci italské literatury 18. století je zakončena stručnou analýsou jeho tří vrcholných komedií: *La Locandiera*, *I Rusteghi* a *Sior Todaro brontolon*. Dále je řeč o několika dalších významných osobnostech italského settecenta, hlavně o Parinim a Alfierim, kteří taktéž „přispěli různým způsobem, avšak společným odporem vůči společenské třídě, představující minulost, k pohřbení století, v němž žili“ (str. 119).

Druhá kapitola Bukáčkova díla *Základní rysy Goldoniho osobnosti* sleduje životní osudy italského Molièra od mládí až do stařeckých let, jak je sám autor zachytil ve svých *Pamětech*. Za nejzdařilejší tu pokládám konfrontaci těchto *Memoárů* s Rousseauovými *Zpověďmi*; je tu poukázáno na nejeden styčný bod mezi oběma velkými tvůrci, z nichž prvý uzavírá století a druhý stojí svým dílem na prahu nové doby. Někdy se však dá autor svést buď vnější obdobou nebo protikladem k ne zcela průkazným závěrům, jako když na příklad pokládá za pravděpodobné, „že i v ličení blahobytu domu otcovského a zájícího štěstí, jež provázelo jeho narození i celý jeho život, byl Goldoni

do značné míry ovládná kontrastním citěním, jímž reagoval na vyličení nuzného a smutného mládí Rousseauova“ (str. 150). Je pravda, že Goldoni občas obětuje autostylisaci pravdivost životního fakt, že je přikraňuje a vědomě oslabuje dramatické ostří některých situací, jichž byl svědkem nebo i přímým účastníkem, ale to ještě neznamená, že Rousseauovy *Zpovědi* jsou dilem přísně objektivním, neboť jejich autoru jistě více záleželo na zachycení vnitřní pravdivosti než na respektování objektivní skutečnosti. Jde tedy jak u jednoho, tak u druhého o jistý druh autostylisace, při čemž není podstatné, je-li Rousseau schopen „říci o sobě i pravdu nepřijemnou nebo zahanbuující“.

Třetí kapitola Bukáčkovy knihy se zabývá dokumentární hodnotou básnického díla Goldoniho; autor tu podává na základě obsaženého a velmi bohatého materiálu obraz jeho lidské a ve zvrátěném reflexu i umělecké osobnosti. Z pestré mozaiky citátů vyvstává před čtenářem Goldoni ve svých hlavních povahových rysech: skeptickým epikurejstvím a flegmatickým optimismem, v kompromisním ideálu opatrné umírněnosti i v touze po idyle. Zejména upoutají některé Bukáčkovy postřehy v úvaze o relativitě skutečna a zdání, pravdy a lži, dobra a zla v díle Goldoniho a jejich vztah ke groteskám Bontempelliho a k dramatické tvorbě Pirandella; z české literatury, poněvadž Bukáček se nevyhýbá ani této konfrontaci (upozornění na některé postavy goldoniovské komedie připomínající poněkud Švejka), bylo by možno uvést i slavnou Čapkovu trilogii a hlavně román *Povětroň*, štěpící jedinou lidskou bytost do několika nazíracích rovin. Další úvahy platí poměru přírody a rozumu v díle Goldoniho a shledávají, že tento vzájemný vztah je řešen v podstatě na zásadě rozumu a utilitaristických zřetelů — cíl, k němuž vedl Goldoniho spíše jeho vlastní naturel a pozorování skutečného života než literární předlohy. S tím souvisí též náboženské názory Goldoniho, shodující se nezájmem o metafyzickou problematiku a základním racionalistickým zaměřením s Voltaiem, a konečně i jeho vlastenecké citění, omezující se v podstatě na benátský lokální patriotismus. Jednou z nejzávažnějších je stať, kterou Bukáček věnoval sociálnímu citění v díle Goldoniho. Shledává zde, že Goldoniho „velmi pokrokový názor není výrazem nějakého sociálně politického radikalismu, nýbrž spíše rokokového úsilí o harmonický smír mezi různými sociálními třídami“ (str. 256). Goldoni se opatrně řídil starou benátskou (a jen benátskou?) zásadou *nihil de Deo, parum de Principe*, ale to mu nevadilo, aby nedával najevo své demokratické citění tam, kde se mu k tomu naskytla příležitost, a nebral si často na mušku vyšší společenské vrstvy, i když jeho satira nám připadá dnes poněkud krotká a málo důrazná. „Nenávist k tyranům,“ podotýká Ortolano, „proniká naší tragedií v settecentu již dávno před Alfierim,“ ale na italské scéně je Goldoni první, kdo dal výraz tomuto smýšlení a propůjčil mu obecnou platnost. A mnohdy snad s větší účinností, i když se s větším důrazem, než sám Alfieri. Domněnka, jako by dějová zápleтка komedie *La Putta onorata* nějak působila na osnovu románu *I Promessi sposi* (str. 265) se nezdá pravděpodobná; vždyť Manzoni při svém studiu dějinných pramenů se jistě setkal s nejednou obdobou příběhu, který později umělecky zpracoval: proto je při nejmenším smělé, i když se Bukáček opírá o italskou literaturu (Mazzoleni, Sanesi, Russo) uvádět v souvislost Bettinu s Lucii (Mondella, nikoliv Mondello). S problémem sociálním je v úzkém vztahu aspekt mravní a výchovný, který Goldoni plánovitě ve svých dramatech rozvíjí. Kladnými nositeli děje jsou příslušníci lidu a středního stavu: „Obě vrstvy, měšťanská i lidová, zejména žena z lidu, jsou u Goldoniho východiskem mravní obrody benátské společnosti“ (str. 268).

V závěrečné kapitole zjišťuje Bukáček ideové, psychologické a morální předpoklady goldoniovské divadelní reformy a dokládá jako obvykle své soudy bohatým srovnávacím materiálem. Text je doplněn dodatky, zahrnujícími přehled činnosti a seznam prací Goldoniho, vydání jeho děl, bibliografii, italské resumé a jmenový i věcný rejstřík. Z některých formálních nedoplnění připomínám: lépe přechodný než přechodní zjev (str. 81), verbalistní (snad verbalistní?, str. 206), kvalitní (?) důstojník a kýžená (?) žínka (str. 290, celá ta věta by se měla přestylovat). Kromě toho se vloudily do textu dva italismy: ulixovská místo odyssejská touha (str. 71) a Peruviáni místo Peruáci (str. 207). Z tiskových chyb uvádím namátkou tyto: debode místo debole, quiete — quiete, memoire — memoire, Così — Così, che di diedi — che ti diedi, Combidado — Convidado (na str. 257 citováno správně), kromě několika jiných přehlédnutí v českých výrazech. Název Chiozza není obvyklý (dialektický?), všeobecně se užívá Chioggia; tato dvojitá jazyková varianta by mohla vést k domněnce, že jde o různá města. Pro případné další vydání doporučuji zestručnit a spojit některé kapitoly: vysvítla by tím jasněji základní myšlenka, někdy poněkud zasetá tíží dokladového materiálu. V této souvislosti není též bez významu otázka: uvádět v citacích jen italský text, nebo jej doplnit českým překladem? Autor se kloní skoro všude k první eventualitě, kromě závěrečné úvahy, doplněné místy českým přetlumočením. Větší nesnáze působí úryvky v benátském nářečí, jimiž často neporozumí ani čtenář znalý

italského jazyka. Publikace G. N a t a l i h o *Il cicibeismo a Genova* pochází z r. 1926, nikoli 1916.

Nakonec zbývá jen zdůraznit: Bukáčková kniha je záslužná a pečlivě zpracovaná monografie, orientovaná podle pokrokových, marxistických hledisek; znamená významný přínos v oblasti české romanistiky.

Jaroslav Rosendorfský

Jevgenije Žurbinová, *Iskusstvo očerka*. (Sovetskij pisatel', Moskva 1957.)

Je to první pokus o podrobnější teoretické zpracování a odborné zhodnocení sovětské črty. Potřeba podobné práce byla o to větší, že jde o útvar neobyčejně různorodý, který svým publicistickým zaměřením sváděl mnohdy k podeceňování požadavků uměleckých.

Práce J. Žurbinové je zaměřena polemicky proti jakémukoli snižování uměleckosti črty stejně jako proti podeceňování dosahu její působnosti. Autorka hájí črtu jako útvar zcela rovnocenný jiným literárním druhům a snaží se zdůvodnit a objasnit její svéráznost. Svoji látku si rozděluje do šesti kapitol. Postupně si všímá specifičnosti črty jako druhu, snaží se charakterizovat způsob tvoření obrazu v črtě, hodnotí její styl a jazyk, zdůrazňuje zvláštnosti typisace v črtě, specifičnost jejího sujetu a kompozice, mnohotvárnost forem črty a posléze se zamýšlí nad dalšími možnostmi tohoto druhu v sovětské literatuře.

Co je to vlastně črta a jaké je místo črty mezi ostatními literárními druhy? J. Žurbinová uvádí dva názory, podle nichž byla na jedné straně črta snižována na úroveň ne-uměleckých novinových žánrů nebo naopak mechanicky přiřazována k beletrii, aniž se přihlíželo k jejím specifickým zvláštnostem. Obě tato hlediska jsou ovšem mylná. Žurbinová vychází ze známé formulace M. Gorkého: „Črta stojí někde mezi studií a povídkou.“ (M. Gorkij, *Ob očerke*, Sobraňij sočinenij v tridcati tomach, t. 30, Goslitizdat, Moskva 1955, 145—151.) Autorka zdůrazňuje, že z této charakteristiky nelze vyvozovat, jak se mnohdy dále, že črta nepatří k uměleckým druhům literatury. Gorkij ve svých slovech nechťel podle jejího názoru určovat místo slovesného druhu, ale jeho charakter. Proto také zdůrazňoval, že se v črtě mísí prvky vědy a umění. V této dvojpodobnosti črty vidí Žurbinová správně příklad rozbití klasických forem umění, jak tomu bylo v literatuře častó. Estetický výraz tomuto úsilí dal v ruské literatuře Černyševskij: „Oblast umění není omezoována krásou v estetickém slova smyslu... Umění zobrazuje vše, co je v životě pro člověka zajímavé.“ (N. G. Černyševskij, *Izbrannyje filosofskéje sočinenija v trech tomach*, t. I. M., Goslitizdat 1950, str. 165.) Vědecké poznávání je důležité pro každé umělecké dílo, vyvozuje dále Žurbinová, v črtě však hraje věda mnohem samostatnější úlohu. Proniká do všech obrazů črty, určuje její strukturu, vytváří její uměleckou specifičnost. Úloha referovat o jisté události nutí autora črty všimát si bezprostředně problémů života, politiky i vědy. V tomto úzkém vztahu črty ke skutečnosti je právě její síla.

Z citovaného dopisu M. Gorkého, věnovaného črtě, přejímá Žurbinová dělení črty na „etjud“ (studie) a „eskiz“ (skica). Žurbinová tyto pojmy vysvětluje taktó: Zatímco „studie“ vyjadřují především vnitřní svět postav — mikrokosmos (např. črty Maupassantovy, Buninovy), je pro „skici“ charakteristická snaha „vyjít z těsného rámce lyrického světa k poznání velkého světa života“ (Žurbinová str. 30). Takový styl je charakteristický pro črty H. Balzaca, E. Zoly, H. Heina, v literatuře ruské např. pro črty A. P. Čechova, M. Gorkého.

Na základě rozboru klasických i současných črt dochází Žurbinová k názoru, že črta má svérázné rysy výstavby. V dalších kapitolách se pak snaží určit nejdůležitější rysy této specifičnosti.

S nedoceňováním črty jako uměleckého žánru souviselo i snižování požadavků na její tvárné prostředky. Žurbinová uvádí jako příklad Teorii literatury G. Pospelova (Moskva, Učpedgiz 1940, str. 140—142). Pospelov rozeznává dva typy črty — črtu ilustrativní, jež může obsahovat umělecké prvky, a faktografickou, v níž prý spisovatel nemusí vytvářet typické obrazy, stačí, když se zajímá o individuální zvláštnosti skutečnosti. Črty takového typu mohou prý mít někdy také obecnější dosah. Význam črty však snižuje i Kratkij slovar' literaturovedčeskích terminov L. Timofejeva a N. Vengrova (Učpedgiz, Moskva 1955, 93, 167), přestože zařazuje črtu k epice. Charakterisuje totiž črtu jako „vypravování o události nebo o člověku, který skutečně existoval a buď vytvořen nebo přetvořen umělcovou fantasií, jak tomu bývá ve všech jiných rodech a družích umělecké literatury.“ Avšak to, co nebylo „přetvořeno fantasií umělce“, není pak již vůbec uměním, konstatuje správně Žurbinová. Vždyť i autoři citovaného slovníku považují za charakteristický rys umělecké literatury „zobrazování života, vytvoření uměleckého obrazu slovem“ (tamtéž, str. 72). Tak nakonec i ti, kteří črtu přiřazují k umělecké literatuře, snižují její význam při přesnější charakteristice na „obraznou ilustraci“ nebo „obraznou informaci“. Žurbinová je přesvědčena, že se črta nemůže nikdy spokojit pouhým tlumočením faktů. Od novinářské zprávy ji odlišuje to, že sama skutečnost se v ní stává materiálem, z něhož lze rozvíjet umělecký