

Svatoň, Vladimír

K epičnosti románu a k problému románu historického

In: *Genologické studie. I.* 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1991, pp. 248-262

ISBN 8021001240

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132268>

Access Date: 17. 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.

K EPIČNOSTI ROMÁNU A K PROBLÉMU ROMÁNU HISTORICKÉHO

Vladimír Svatoň (Praha)

Moderní člověk, úzkostný,
horečný, neplodný, nepokojný
a podrážděný, hledá, jak zabít
tuto vnitřní zlost, marnost,
trud, prázdno a pýchu ...
Hledá něco velikého, v čem se
zkonejšit, v čem utonout, s čím
splynout: chce sloužit, chce
poslouchat, chce se pokořit,
chce uctívat - cítí instinktivně,
že v tom je všechna noblesa
lidství.

F. X. Šalda ¹

Německý literární historik a teoretik Werner Krauss dospěl ve svém obsírném výzkumu poetiky 17. a 18. století k názoru, že román zaujal během tohoto období vedoucí postavení v literatuře, aniž by přitom jeho podstata byla poznána a teoreticky definována. Z jeho vlastních výzkumů však vyplývá, že definující (byť nesoustavné) výroky o románu krouží kolem několika základních otázek.

Především to byla otázka délky díla. Protože čtenáři 18. století neměli (podle mínění tehdejších žurnalistů) čas zabývat se rozsáhlými produkty galantní prózy předchozího věku, měl by být každý román napsán tak, aby jej bylo lze během dvou tří hodin přečíst. Dále to byla představa, že román je určen k zábavě, ačkoliv i on může posloužit k poučení, třibení vkusu a propagaci přiměřených pojmů. Jiným centrem úvah byla kritika přemrštěnosti, rétorických monologů, afektovaných dialogů, nepravděpodobných charakterů, situací a komplikovaných zápletek, ve kterých figurují zrady, únosy, rány dýkou, otravy jedem, pohřby zaživa, nečekaná zmrtvýchvstání a veškeré příznačné motivy staré rytišské a pohádkové epiky. Tyto motivy přešly sice do gotických příběhů, typického útvaru slovesnosti 18. století, avšak jejich kritika nepřímou poukazuje, že hlavní tendence románu ztělesňoval román anglický, a to pro tisíce črt vzatých z přírody, i když ne právě z přírody krásné.²

Všechny uvedené kritické připomínky vycházející ze společné představy, že román musí být přiměřený mentalitě tehdejšího čtenáře. Přestože se tyto postřehy začaly scelovat v systém teprve na přelomu 18. a 19. století, zejména u německých myslitelů, znamenaly

pro teorii románu podněty nesmírné ceny: román totiž nebyl od svého počátku definován jako žánr daný souborem vnějších příznaků (takové snahy se objevily teprve v teorii románu druhé poloviny 19. století.), nýbrž svou reálnou životní funkcí, která tvoří jeho žánrotvorný princíp; románový tvar nevznikl srůstáním vnějších impulsů, genetických podnětů, nýbrž explikací jediného základního principu odpovídajícího struktuře lidské existence, "stavu světa", podle terminologie Hegelovy Estetiky. Základním rysem takového generativního principu je, že nepotřebuje ke své realizaci stabilní soubor příznaků: mnohem spíše je pružinou, která příznaky vyvolává a zase odvrhuje podle svého vnitřního vztlaku, vnitřní potřeby, která se natáčí různými polohami, různými aspekty, aniž by se ovšem vzdávala své invariantní konstitutivní podmínky, bez které by jev přestal existovat. Jedná se tedy o princip dynamický či podle Wilhelma Humboldta "energetický", a proto bychom ho též mohli označit termínem, který sám Humboldt v lingvistice použil - vnitřní forma.³

Je možno dodat, že někteří teoretikové literatury nepokládají román za pouhý další žánr v řadě jiných žánrů, nýbrž za útvar zásadně odlišný od všech žánrů starších. Jiní badatelé, např. Michail Bachtin, jdou dále a prohlašují, že rozvoj románu vytvořil novou strukturu žánrů, jinou nežli aristotelská soustava, takže není možno seskupovat žánry podle tradičních kritérií. (Dokladem toho by mohla být živelná praxe při výkladu literárních dějin: jednotlivá období již nejsou běžně členěna na epiku, lyriku a drama, ale většinou na poezii, prózu a drama: posun základních kategorií je z tohoto faktu zřejmý.) Lze však doplnit, že vznik a rozvoj románového umění vedl navíc k jinému myšlení o žánrech, k jinému chápání jejich podstaty i vzájemných vztahů, a to právě na základě žánrotvorného či generativního principu, vnitřní formy.

Generativní princip je patrně založen v samé problematice vyprávění. Ve společnosti 16., 17. a 18. století hrál stále velkou úlohu tradiční způsob života, opakující se z generace na generaci, posvěcený souborem mýtů a rituálů. Nicméně bylo všem zřejmé, že novým a zneklidňujícím prvkem společenského dění byl jedinec projevující se na svou vlastní pěst, bez ohledu na vžitá názory a tradice, ba s cynickým pohrdáním vůči všemu, co společnost považovala za svůj mravní základ.

Už hrdina pikaresního románu se neřídil morálními ani mytologickými impulsy, ale racionální a kritickou úvahou o své životní situaci. Osip Mandelštam pokládal tento individuálně a individualisticky utvářený osud za ústřední téma románu: "... kompozičním principem románu je biografie člověka. Lidský život však není ještě biografií a netvoří páteř románu ...

Člověk bez biografie nemůže být tematickým jádrem románu a na druhé straně sám, román není myslitelný bez zájmu o jedinečný lidský osud ...". Biografii rozumí Mandelštam nejspíše život utvářený cílevědomou snahou o seberealizaci, koncipovaný jako záměrný výtvar, umělecké dílo sui generis.

Spolu s jedincem nabyla v románu rozhodujícího významu každodenní empirie, běžná skutečnost, neboť ji tvoří to, co se jedince bezprostředně dotýká a do čeho může iniciativně zasáhnout. Jak však psát o všedních a nevýznamných detailech určujících rozkmit životních možností člověka pohrouženého do vlastních zájmů, mělo-li si takové vyprávění uchovat smysl pro život ostatních lidí? Jak psát o běžných životních příhodách, aniž by vyprávění pokleslo na úroveň pikantních anekdot nebo klípků? Prvé pokusy novodobé prózy (např. italská sbírka Novellino) uchovávají ve své struktuře vskutku stopy těchto pozoruhodných historek a zajímavostí, okouzlujících svou frapantností a neočekávaností. Dokonce i A. S. Puškin pociťoval zřejmě souvislost moderní prózy s jejími původními zdroji a zaznamenával si takovéto neobyčejné příhody ze života společnosti, ve které se pohyboval (v jeho spisech bývají shromážděny pod titulem *Table talk*: sám název souboru odkazuje k situaci živé výměny noviněk). Anekdoty si zaznamenával též H. v. Kleist a vydavatelé jeho prózy musí někdy uvažovat nad otázkou, kde končí záznam anekdot a kde začíná vlastní novelistická tvorba: jeho žebračka z *Lo-carna* je příkladem pomezního útvaru. Patrně i problematika ústřední postavy Gogolova *Revizora*, Chlestakova, nepostihuje pouze obecnou morální problematiku (jak se obvykle soudí), ale postavení novodobého autora. Chlestakov si bezuzdně vymýšlí a přivádí tak okolí, které mu věří, na scesti, k falešným nadějím a rozhodnutím. Čím se však od něho liší spisovatel? Jaké právo má na své ži?

Uvědomování tohoto konstitutivního principu přivedlo novodobou prózu ke změně v orientaci na blízké či sousední žánry. Jestliže klasický epos vyrůstal z mytologie, pak moderní próza pociťovala blízký vztah k historiografii: spisovatelé se sami často označovali za historiky mravů nebo lidského srdce, stylizovali se do pózy sběratelů a editorů rozličných dokumentů, srovnávali uměleckou tvorbu s prací historikovou apod. Typickým příkladem takovýchto úvah jsou některé Fieldingovy předmluvy k jednotlivým knihám *Ioma Jonese*, zejména pasáž, kde se zamýšlí nad nevýhodami spisovatelova postavení: zatímco historik je s to pravdivost svého líčení doložit rozličnými prameny, které se vzájemně doplňují, spisovatel se může opírat jedině o pravděpodobnost, tedy o schopnost vyhmátnout společnou zkušenost čtenářů.⁷ Není proto náhodou, že vývoj umělecké prózy byl provázen paralelním vývojem narativního dějepiscectví, zvláště ve Francii, kde se plejáda velkých romanopisců cítila spřízněna s historickou školou období restaurace, ale i v Rusku, kde jeden z prvních prozaiků, N. M. Karamzin, dospěl k potřebě napsat mnohasvazkové kompendium o ruských dějinách, jež koncipoval jako obrovské panoráma lidských osudů a "biografií". Jeho dílo se pak stalo pro další literaturu nejen zdrojem historických námětů (jak se zpravidla uvádí), ale především postupů v aranžování scén a v malbě detailů životního stylu: ke Karamzinovým přednostem patří mimo jiné schopnost zachytit dobové mravy a věcný inventář epochy, tedy právě to, co tvoří nutné východisko moderní prózy.

Historismus byl také imanentním rysem novodobého románu vůbec: téměř ve všech produktech tohoto žánru se objevují reminiscence na významné události, dokonce i v románě pikaresním se vyskytují

zmínky o bitvách nebo historicky doložených osobnostech, jež do hrdinova života nějak zasáhly. Náznamy historického pozadí pronikají i do románů intimních: Fieldingův Tom Jones se odehrává na pozadí invaze skotského pretendenta do Anglie, ve Stendhalově Parmském klášteře je vyličeána bitva u Waterloo, ve Flaubertově Citové výchově revoluce z roku 1848, Turgeněvův Rudin končí toutéž revolucí, Tolstého Anna Kareninová je uzavřena srbsko-tureckou válkou atp. Rovněž 10. kapitola Evžena Oněgina, kde se titulní hrdina ocitá mezi politickými spiklenci, prozrazuje též zákonitý projev imanentního románového historismu. Nelze samozřejmě prohlásit, že všechny romány obsahují nutně historické reminiscence, tendenci k historismu se však román zřetelně vyznačuje. - Historismem tu ovšem nejsou miněny odkazy na minulost, evokace minulosti, nýbrž vědomí souvislosti mezi událostmi intimního života a událostmi dalekosáhlého kolektivního významu: soukromé a historické se v klasičtém románu prolíná, celospolečenské dění se vrývá do života intimního, státnické události jsou zase nahlíženy z hlediska všedního dne, jsou obestřeny běžnými úkony a gesty.

Ke zvýznamňování všednosti úspívála próza nejdříve moralistickým poučováním: příběhy se měnily v exempla, což bylo v rozporu s vnitřní tendencí prózy, která explikuje život svéprávných a soběstačných jedinců. Zdařilým a plodným řešením byla však subjektivace vyprávění, za jejíž podstatu lze pokládat zřetel, jak se ta či ona skutečnost promítá do vědomí a prožitků bližších či vzdálenějších účastníků události, bližších či vzdálenějších vypravěčů. Vypravěč není neosobní reproduktor, jeho způsob podání, hodnocení a rozvržení události je součástí "obrazu světa" stejně jako samo vyprávění, samy události. Jako experiment se subjektivací vyprávění je možno připomenout Karamzinovu novelu Ostrov Bornholm: několika krajinomalebými a stafážními náznaky autor navodil atmosféru tzv. gotického příběhu (skaliska, bouřlivé moře, tajemný cizinec, temný hrad, kobka, vězněná dívka, poustevnický žijící stařec atp.), jakmile však dospěl k vyprávění o událostech, které by objasnily chování postav, prohlásil, že raději zachová mlčení. Tak bylo "vyprávění" eliminováno, zbylo jen samo "vyprávění", proces narace.8 (Vrcholem subjektivovaného vyprávění je dílo Laurence Sterna, zejména Tristram Shandy.) Přestože byl příběh vypuštěn, postavy samy vzbudily silnou účast, soucit: z toho lze soudit, že pro spisovatele takového zaměření neobsahují vnější fakta závažné informace, které by mohly čtenáři posloužit k životní orientaci, avšak mohou být předmětem spoluprožití, zkušenosti, a v tom je jejich význam pro druhé. Michail Bachtin nazval tento postoj vůči druhým lidem "dialogičností": vztahy mezi lidmi nejsou normovány, nelze je předvídat ani programovat, vytvářejí se postupně, vzájemnou inspirací lidských gest, spoluprožíváním zkušenosti všech bližších ...

Smysl subjektivace prózy je zřejmý z Puškinova hledání prozaického tvaru: od roku 1827 píše řadu prozaických náčrtů, duchaplných a poutavých, žádný z nich však není s to dokončit, pokud neobjeví tzv. bělkinský princip (termín Apollona Grigorjeva), tj. vyprávěčský postoj skromného, až prostomyslného sběratele příběhů, které se odehrály kdesi v hloubce venkovského Ruska a které nadto vypravěč sám slyšel od lidí jemu podobných:9 Ivan Petrovič Bělkin nechápe, a tudíž ani nevnímá společensky sankcionovaná gesta, ale zato přesně rozeznává lidsky podstatné stránky vzájemných vztahů - schopnost souměřitosti, sympatie a účinného podílnictví na lidském soužití. "Bělkinský princip" znamená v podstatě otevřenost

zkušenosti plynoucí z cizích osudů, touhu osvojit si ji, nechat se jí prostoupit, účastnit se na jejím zvažení, a tak ji učinit všeobecně zajímavou a dostupnou. Jak byl tento Puškinův objev plodný, dokazuje nejen jeho Kapitánova dcera, vyprávěná venkovským statkářem Griňovem, ale i díla pozdějších autorů, Turgeněvovy Lovcovy zápisky, rané povídky Lva Tolstého, Dostojevského Výrostek a Běsové.

Subjektivace vyprávění není jediným projevem problematického postavení vypravěče. Stejně závažným důsledkem jeho nejistoty jsou vložena vyprávění, jež také provázejí román od jeho počátků po dnešní dobu. Zdůrazňují relativitu zorného úhlu, naznačují ironicky, že existují jiné možnosti podání, a proto bývají často psána v jiném stylu než hlavní tok vyprávění.¹⁰ Román lze tedy považovat za problematizované vyprávění o všedním životě (čili individuální biografii) jako základním rysu lidské existence v moderní době. Délka není pro tento žánrotvorný princip rozhodující. Bylo by možno odkázat na experiment ruského prozaika a kritika Puškinovy doby Oresta Somova, který nazval jednu ze svých krátkých próz Román ve dvou dopisech. Je to vědomý experiment, ale experiment možný: důležité je, zda jeho vyprávění zachytilo lidský život v jeho uzlovém ("biografickém") okamžiku, v rozhodujícím konfliktu, který určil jeho definitivní obrys, a nikoliv jenom v epizodní situaci, postavené na roveň jiným stejně epizodním okamžikům. U Somova tomu tak je: jeho próza vypráví "starou historii" mladého muže, který se vzepne k romaneskním a dobrodružným činům, ale vzápětí utone v každodenní rutině řádného života. (Podobně by bylo lze vyložit řadu Čechovových drobných povídek jako experimentálně zhuštěné romány.)

Román je proto od počátku nejen vyprávění o událostech, ale i vyprávění, psaní o psaní.¹¹ Je-li však problémem vyprávění, znamená to, že problémem je sama realita, o níž se vypráví nebo v níž se vyprávění odehrává. Problematickostí slova v situaci, kdy není důležitý věcný referát o událostech, ale snaha zainteresovat na nich posluchače (nebo čtenáře), reprodukuje problematičnost samého obsahu sdělení. Smysl událostí není jednoznačně dán, individuálnímu pohledu, se může skutečnost jevit jednou tak, podruhé onak, definitivní a závěrečný pohled není dosažitelný. Novodobé umění inklinuje proto tak intenzivně k ironii, dvojznačnosti, neuzavřenosti, mezi romantiky pokládáné za ústřední kategorii literární produkce i její reflexe v literárně kritickém uvažování. Hermann Hesse dospěl k radikální formulaci: "... teď, kdy tuto nejdůležitější věc, nebo aspoň něco z ní, chci zaznamenat a zachytit, je ze všeho jen

řada útržkovitých obrazů, které se v něčem zrcadlily, a to něco je mé vlastní já a toto já, toto zrcadlo se všude tam, kde se ho chci vyptávat, mění v nic, v nejvrchnější povlak skleněné plochy. Odkládám pero, sice s úmyslem a nadějí, že zítra nebo jindy budu pokračovat, či spíše znova začnu, ale za úmyslem a nadějí, za veškerou mou nezkrtnou touhou vyprávět náš příběh stojí smrtelná pochybnost ... Tato pochybnost neklade jen otázku: Lze tvůj příběh vůbec vyprávět? Klade také otázku: Bylo možno jej prožít? Máme v paměti případy, že se s těmito pochybnostmi někdy setkali i bojovníci ze světové války, kteří o věčné zprávy a doložené dějiny vpravdě nemají nouzi."¹²

Problematické je už hodnocení ústředního námětu románu, biografie osamocенého a svéprávného jedince. Moderní próza reklamuje právo takového člověka na život i své právo o takovém životě vyprávět.¹³ Většina vyprávění však končí závěrem, že individualistické představy nelze uskutečnit, a to nejen pro vnější překážky, pro odpor podobných jedinců, kterými je svět zalidněn, nýbrž proto, že v samém individualistickém programu je cosi zhoubného.

Jeden z nejhlubších pokusů o typologii moderní epiky, jejíž podal Georg Lukács v eseji o teorii románu,¹⁴ odlišuje čtyři základní románové útvary podle toho, jaký z možných vztahů zaujímá jejich ústřední hrdina vůči realitě. Skutečnost, svět může být za prvé širší nežli hrdina zaujatý uskutečněním určitého projektu, podléhající monomanii ideje, kvůli níž se vrhá od konfliktu, od dobrodružství k dobrodružství. (Objektivací této struktury je pro Lukácsa zakládající dílo románové prózy, Don Quijote.) Za druhé může být hrdinova duše naopak širší nežli možnosti, které jí může svět nabídnout. Hrdina zde utváří svou biografii jako umělecké dílo, a proto se vyhýbá činům, realitě. Jeho osud není založen na střetech s realitou, nýbrž s časem, který rozplétává a rozkládá ono niterné dílo, jímž se měl hrdina stát. (Tuto strukturu představuje především Gončarovův Oblomov a Flaubertova Citová výchova.) Třetí typ románu, román výchovy (zejména Goethův Vilém Meister), pokouší se smířit obě polohy, niternost i vnější realitu, řadou zprostředkujících aktivit, což vede k předpokladu, že realita není zcela zbavena smyslu a souvislostí, které tvoří záruky jedinečného úsilí. Čtvrtý a poslední typ románu je založen na hrdinové prohlédnutí, že za hranicemi daných společenských poměrů existuje realita podstatně odlišná, příroda, které se hrdina v okamžicích jasnozření může přiblížit. Tyto chvíle však zůstávají pouze chvílemi, jsou vytrženy z běhu světa a další okamžiky je opět zastíní a odsunou z centra pozornosti. (Vrcholným ztělesněním této koncepce je Tolstého Vojna a mír.) Jediné prózy Dostojevského vycházejí z předpokladu, že člověk je s to i za daného stavu věcí (ba za jakýchkoliv podmínek) žít "jako člověk, a nikoliv jako společenská bytost", tj. že může být druhými lidmi přijímán bez ohledu na své předpoklady pro fungování ve společenských strukturách; proto lze o díle Dostojevského říci, že překročilo věk románu a "patří novému světu".¹⁵

Lukácsovým nejvýznamnějším postřehem však je, že odhalil vnitřní problematičnost každé z těchto románových modalit, její směřování k epičnu, tedy k postojí v podstatě opaknému. Určité rysy epické nadčasovosti nebo mimočasovosti obsahuje např. i Cervantesův *Don Quijote*, protože hrdinovo neochvějně zakotvení ve sféře ideálů proměňuje skutečnost proudící kolem něho spíše v soubor "dokladů" o povaze světa, v morální exempla. Flaubertova *Citová výchova* představuje sice nejdůslednější ztvárnění času, ale i zde proudění skutečnosti, uplývání nálad, projektů a pokusů vytváří sugesci celistvého toku, který sjednocuje útržkovitě komponované obrazy, a tak jim propůjčuje zákonitost a podstatnost. I společenský vzestup Viléma Meistera neznamená jen empirický přechod do vyššího stavu, ale zároveň dosažení jistých nadčasových hodnot (vnitřní harmonie, svobody jednání atp.), tedy předpokladů epičnosti. Tolstoj se k epice přiblížil nejtěsněji, protože se mohl opít o pospolitost "stejně cítících, prostých, s přírodou vnitřně spjatých lidí", o život, "který se přizpůsobuje velkému rytmu přírody, který se pohybuje v jejím taktu rození a zániku a vylučuje ze sebe všechno malicherné a rozdělující, rozkládá a strnulé, jež vyplývá z životních forem přírodě vzdálených".¹⁶ Přesto i on je autorem románu, a nikoliv epopéjí, neboť onen stále se obnovující (a tudíž epicky "věčný") život je přírodou, ale ne společností, a proto jeho dílo postrádá skutečně epických předpokladů.

Román je tedy problematický žánr i proto, že se neustále ohlíží na epopéju, a chce tak překročit a zrušit sama sebe.

Bylo by však možno uvažovat, zda touha přiblížit se k eposu netvoří konstitutivní rys románu jako "problematizovaného vyprávění", neboť se v něm uvádí v pochybnost sám základ románového světa, individualistická biografie jedince.

Existenci svéprávné bytosti přijímají bez výhrad pouze takové útvary, jako je román pikaresní, dobrodružný a ve zjemnělé podobě i výchovný. Jejich osnovu tvoří vždy problém etablování jedince jako hodnotného výsledku jeho aktivity. Román výchovy sleduje též cíl, prosazení, realizaci jedince, i když upozorňuje, že člověk musí své nároky akomodovat s během světa, že je třeba od určitých nároků upustit, určitá pravidla si všípít atp.; jeho apel na proměnu člověka je však odůvodněn pouze odkazem na vnější nutnost, nesměňuje k vnitřnímu přehodnocení základního postoje. - Vcelku jsou tyto útvary zařaditelné do prvního a třetího typu Lukácsova systému; je z nich ovšem třeba vyjmout Cervantesova *Dona Quijota*.

V jiných útvarech románu kritická reflexe individualismu sílí a nabývá jistých epických rysů. Příznačné je už tíhnutí těchto typů k mýtu. Poukazuje na to sama subjektivace vyprávění: bylo-li o jejím smyslu řečeno, že se v ní projevuje touha podílet se na zkušenosti druhého a vytvářet tak postoje závazné pro celé spole-

čerství, jde v podstatě o proces mýtotvorný. I zmiňovaná Fieldin-
gova úvaha o vztahu spisovatele a historika má při rozlišení jejich
postupů na zřeteli, že se spisovatel musí opírat o "pravděpodobnost",
tj. o kolektivní zkušenost, kolektivní postoje, které jsou vždy vý-
chodiskem mýtu. - Mýtem je tu míněn model skutečnosti, ve kterém
jsou lidskému usilování a rozhodování jakoby předem vytčena hodno-
tová kritéria, jež se musí stůj co stůj prosadit, bez ohledu na
subjektivní vůli jednajících osob.¹⁷ Odtud vyplývá stabilizační
role mýtu pro společenství, které jej vytvořilo. Zároveň je mýtic-
ké pojetí světa spjato s tíhnutím k tragičnu, tj. k představě mezí,
konečných hodnot, jichž se nelze vzdát a jež nelze překročit. (Tra-
gično se neprojevuje v bezvýchodnosti hrdinovy situace, nýbrž prá-
vě v uvědomění principů, které není možno opustit, nemá-li člověk
zahynout ve své mravní podstatě, jako člen určité komunity.)

Dalo by se vskutkanu říci, že pět šest mýtů tvoří nepřekroči-
telné hranice příběhů v novodobém románu. Především to jsou mýty
vyslovené individualistické, donjuanský a faustovský. Německý ro-
mantik Chr. D. Grabbe (a po něm španělský filozof J. Ortéga y Gas-
set) stavěl oba mýty do protikladu a spatřoval v nich kontrast
bezprostřednosti s racionálním pojetím života jako záměrného usku-
tečňování cílů. Přesto jsou vnitřně spřízněny. Donu Juanovi nejde
o bezprostřední prožívání lidských vztahů, ale o dobývání a ovlá-
dání; proto nerozsévá kolem sebe jenom lásku, ale i smrt, jeho ús-
pěchy jsou provázeny hanobením a vraždami. Stejně tak Faustovi jde
o poznání dobovačné, v jeho mýtu hraje roli magie, touha vládnout
nad lidmi a skutečností (časem, prostorem) vůbec; Faust je v pod-
statě zduchovnělý don Juan.¹⁸ Přifadit k nim by snad bylo možno
ještě mýtus falstaffovský, blízkou, ale primitivní variantu nekon-
čícího obžerství, tedy opět přivlastňování světa v jeho nejhrušší
rovině: takový mýtus leží v základech robustní a rustikální prózy,
např. u R. Rollanda v Colasu Breugnovi, u Vl. Vančury apod. Také
by tu bylo možno uvažovat o mýtu "femme fatale", uzurpátorské a
ničivé ženy (Zolova Nana).

Reflexí donjuanského a faustovského mýtu je mýtus hamletovský.
Jeho příběh obsahuje řadu společenských motivů s osudem předchozích
hrdinů. S faustovskou pověstí ho spojuje motiv četby a únavy z poz-
nání, ono pověstí "slova, slova, slova". S pověstí donjuanskou
motivы jako svedení prosté dívky, touha ovládnout vysoké postave-
nou ženu (v daném případě přání podřidit si královnu-matku) nebo
rozsévání smrti. Lze připojit, že prostá dívka byla v mnoha ver-
zích dcerou mlynářovou nebo rybářovou a stala se rusalkou: Ofé-
lie tone v hradním příkopu, hraje si s vlnami, a proto je tu i ná-
znak její rusalčí metamorfozy. Ve faustovském a donjuanském mýtu
se zase objevují motivы melancholie a marnosti, které u Hamleta pře-
rostou ve zpochybnění individualistických cílů vůbec, v odstup ode
všech expanzivních zájmů. Hamlet netouží dovést svůj vztah k Ofé-
lii do konce, váhá, zdá má uskutečnit pomstu a dobýt si královské
koruny; bije-li se, buď z okamžitého popudu (jako na lodi do Anglie),
nebo pro potěchu z boje (jako při souboji s Laertem), a proto získá
jen oblibu u lidu, který si cení bezprostřednosti, a posmrtnou
slávu, avšak nic reálného. - Falstaffovský mýtus se tu objevu-

je v postavě krále Klaudia, ale i jeho soud je poznamenán pocitem zklamání a nejistoty, což jej spojuje s předchozími mýty.
-Dodejme, že prolínání mýtů odpovídá mytické tendenci k vytváření jediného základního textu.²⁰

Don Juan, Faust a Hamlet jsou nejtypičtější hrdinové moderního románu. Evžena Oněgina spojuje kupř. s faustovským mýtem hrdinova četba a magické předměty v jeho kabinetu, s Donem Juanem série lásek, zmaření vztahu-k prosté dívce, zabití soka, snaha dobýt ženu vysokého společenského postavení (provdanou Tatjānu) a nakonec i sama poslední scéna příběhu: Oněgin klečí opuštěn všemi v prázdné místnosti, po schodech stoupá hrdinčin vycoco postavený manžel: stejně je aranžován poslední výstup s komturem v da Pontově libretu ...

Hamletovo nejednoznačné postavení mezi mocí a opozicí vůči ní se znovu objevuje u typických postav Waltera Scotta, které procházejí válečnými tábory bojujících stran, přičemž se přikloní k jedné z nich spíše pod tlakem nutnosti nežli z vlastního zaujetí. Do téže situace postavil v Kapitánově dcerce jejího hrdinu i Puškin a nechal jej přecházet od Pugačova k vládnímu vojsku. Ba objeví se ještě dále - u Grigorije Melechova z Tichého Donu, který se také pohybuje od jedné válčící strany ke druhé (a naopak), aniž by výrazně patřil k některé z nich: ústřední postavení kolísavého, problematického hrdiny kvalifikuje Šolochovovo dílo jako román, a nikoliv jako epos, jak bývá také označováno.

Proti těmto mýtům o individualismu stojí rovněž dvě tři představy opačné. Především je to racionální idea výchovy ve vyšším slova smyslu (nikoliv "Erziehung", nýbrž "Bildung"), podle níž může věcná zkušenost se světem přivést hrdinu od bezostyšné vůle nikoliv ke zklamání a nudě, nýbrž ke globálnímu pohledu na skutečnost v její celistvosti i na vlastní místo v ní, což vytváří předpoklad pro racionální, ale ne číže egoistické jednání. (Pedagogická idea není v žádném případě mýtem, protože apeluje na lidské sebetvoření, rozhodování a odpovědnost; mýtus je naopak v přimknutí k posvátné a nepřekročitelné pravdě.)

Jinak to jsou zase dva důležité mýty: Dona Quijota a prostáčka Sancha Panzy. Oba hrdinové čerpají svůj postoj ke světu ze zakotvení v realitě mnohem širší, než jakou představuje síť běžných společenských vztahů, a proto se mohou chovat zdánlivě protimyslné, ba nereálné, avšak ve skutečnosti plodnější a smysluplnější než osoby tzv. reálné. Cervantesovy čtenáře všechno přesvědčuje, že hospoda je hospoda, a nikoliv hrad, že mlýny jsou mlýny, a nikoliv obří, a přece cítí, že Quijotův boj za poezii a pravdu je krásný a že je marný jenom za momentálních okolností, ale ne ve své vzdálenější perspektivě. Quijotův postoj vychází ze sféry duchovních hodnot, dobroty, pomoci i lásky, postoj prostáčkův ze sféry přirozených, ba fyzických potřeb, oba však mají na zřeteli hodnoty lidského života, a nikoliv společenskou úspěšnost, funkčnost, uplatnění, a proto, jsou spříznění, stejně jako byli spříznění hrdinové předešlé skupiny mýtů: neexistuje protiklad mezi Donem Quijotem a Sanchem Panzou, ale mezi oběma společně a jejich okolím. (Snad by k nim bylo možno připojit i mýtus "femme-ange", obětivné a laskavé ženy spasitelky.) - Poměr mezi oběma skupinami mýtů je totožný se vztahem mýtu a antimýtu, jenž byl rozpoznán v nejrůznějších mytologických soustavách.²¹

Tvrdí-li se, že faustovský mýtus je příznačný pro literaturu

německou, pak mýtus donquijotský a mýtus prostřáčka je vlastní především ruské literatuře. Stačí znovu poukázat na význam "bůlkin-ského principu" pro zorný úhel Puškinovy prózy nebo na dílo F. M. Dostojevského; programová (a někdy příliš chtěná) "ruskost" nejnovější sovětské prózy se projevila v obnoveném zájmu o tyto mýty. (Ale ani v předchozích obdobích sovětské literatury nezmizel mýtus prostřáčkův a Quijotův úplně: možná že zdůrazňovaná prostota a zemitost Davydova z Rozrušené země chová v sobě jádro dávných prostřáčků.)

O mytických osnovách novodobé prózy svědčí nepřímě i jádro Bachtinovy teorie románu. Bachtin sice výrazně odlišil román a pos s jeho mytickou distancí od běžného života a s jeho nadčasovostí, avšak jeho ústřední kategorie dialogičnosti, již pokládá za strukturotvorný princip románu, k mytičnosti z jiné strany směřuje. Dialogičnost ve struktuře prózy znamená ohled na percipienta, provokaci jeho postoje vůči světu (proto se vypravěč vzdává vševědouceho postavení a jeho vyprávění není významově definitivně uzavřeno) a v širším smyslu i vědomí, že se jak vypravěč, tak čtenář podílejí na kolektivním duchovním životě i na vytváření jeho ústředních představ a hodnot.²² Každý člen společenství tyto hodnoty přejímá, ale zároveň je nechává ožít ve vlastní zkušenosti, nebo je dokonce obohatí novým aspektem, novou možností jejich významového naplnění. V tomto smyslu je dialogičnost mýtotvornou silou nebo mytičností pochopenou ve stavu zrodu, a nikoliv v uzavřené distanci neměnných vzorů.

Také Bachtinova studie o románovém chronotopu obsahuje týž přístup (přestože většina vykládačů jeho díla soudí, že nemá k dialogičnosti žádný vztah). Ani čas, ani prostor není podle Bachtinova mínění prázdný, nelze ho chápat jako vnější formu, jako pouhé měřítko přiložené k bytí. Obě kategorie obsahují už jisté rozvržení skutečnosti, její pochopení, a proto jsou založeny v kolektivní zkušenosti a v kolektivním myšlení daného společenství. Nejsou tudíž stálé, ale proměnlivé od doby k době, od kultury ke kultuře, která je vytváří.²³

Mytické tendence novodobého románu se však od mýtu epeje podstatně liší. V románu je vždy přítomna ironie, parodičnost, nejistota a dvojnásobnost. Mýtus tu není nikdy hotový a uzavřený, vždy je pouze naznačován jako možná strukturace nepřehledného dění současnosti. Po čtenáři je vždy žádáno ověření, autentické oživení vlastními zážitky, nikdy prostá a oddaná víra.

Epická tendence románu se však projevuje i přímo, v útvech.

kteř by bylo možno souhrnně označit jako "román společenství". Společenství může být vymezeno dvojím způsobem: buď lokálně (prostorově) v románu regionálním, románově kronice, kronice selského rodu apod.;²⁴ nebo časově, a pak je osnovou románu historického v jeho původní podobě a smyslu, tj. u Waltera Scotta a jeho současníků.

Historický román je dramatičtější varianta z obou tvarů: společenství zde nebylo zachyceno ve své vnější fakticitě, koloritnosti a malebných zvláštnotech, nýbrž ve svých konstitutivních principech, ústředních hodnotách, jež motivují lidskou aktivitu: znovu je tak možno připomenout sblížení románu s tragičnem i postřeh Bělinského, že některé Scottovy romány, např. Lammermoorská nevěsta, jsou "tragédiemi ve formě románu".²⁵

Konstitutivní principy společenství lze postihnout nejlépe v okamžicích, kdy se společenství rodí nebo když zaniká. Moment "soumraku společenství" byl přitom pro novodobý román závažnější, nepochybně proto, že moderní individualistická společnost vznikla rozkladem pfirozených (věkovitých, na určitém úseku země hospodářcích) pospolitostí. Koncentrace na "soumrak pospolitosti" vyvolávala touhu evokovat věcný inventář epochy z jiného důvodu než v románu individualistickém: předměty každodenního života neznamenaají v tomto kontextu "vědnost", jsou naopak "znakem" životního stylu a hodnot zanikající komunity, podobně jako archeologické vykopávky zaslých kultur nejsou důležitě svou někdejší praktickou funkcí, ale svou "znakovostí", svědectvím o duchu příslušné kultury. Pfirozně, že takovéto líčení věcného prostředí je poetické, ba symbolické a nelze je směšovat s životní prózou románu, který nedohlédne za mez individuálního života, "biografie".

Potřeba uchopit základy možného či naopak zanikajícího společenství způsobila, že historický román každého národa tíhne k námětům ze zcela určité epochy, zejména z doby, kdy v něm pfirozené společenství padlo: francouzský historický román z období romantismu směřuje k době utváření centralizované monarchie Ludvíka XIV. a potlačení hugenotských svobod. Většina románů Waltera Scotta krouží kolem zániku skotského společenství zásahem anglického centralizovaného státu; jeho Ivanhoe líčí podobně záhubu staroanglické kmenové pospolitosti po vpádu Normanů. Jestliže lze v kompozici Scottových románů vysledovat náznaky románu výchovy (hrdinova cesta mezi válčícími tábory vede většinou k zakotvení ve skromné existenci, k vyrovnání s během světa a jeho zákony), pak tato struktura neslouží k oslavě individuální zdatnosti a úspěchu, jak tomu bylo v běžných objektivacích tohoto románového typu, nýbrž k obnažení paradoxu: osobní úspěch je východisko z nouze, náhradní řešení, jak žít po zániku pořádků, jež formovaly smysluplný život předků. - Český historický román u Aloise Jiráska představuje formování národního společenství v jeho rozličných momentech, zejména v době husitské; Zikmund Winter je naopak fascinován jeho rozkladem v předbělohorském období a během něho.²⁶

Ruský historický román (v klasickém období, ale i v literatuře 20. století) inklinuje ke dvěma hlavním námětovým centrům - k vládě Ivana Hrozného a k epoše Petra Velikého. V interpretaci vycházející z osvícenskoroacionalistických tradic (např. u A. N. Tolstého) mohou se obě epochy jevit jako souvislé a lze je pochopit jako dvě fáze téhož procesu, růstu a upevňování centralizovaného byrokratického státu, který vymýtil starou patriarchální Rus, přičemž může být tento proces chápán buď kladně (ve většině případů),

nebo záporně (např. u B. A. Pilňaka). Vcelku se však toto pojetí neodlišuje od klasického historického románu v západních literaturách.

Vedle toho se v Rusku vyvíjela též opačná (konzervativní) interpretace, která se snažila vzbudit dojem, jako by mezi patriarchální pospolitostí a moderní byrokratickou společností neexistoval rozpor, ale plynulý přechod a jako by státní aparát monarchie byl ochráncem čistě, ale bezradně a bezbranně pospolitosti. Představitelem takového pojetí byl kupř. Puškinův současník M. N. Zagoskin. Jeho první (a nejlepší) dva romány Jurij Miloslavskij a Rostavlev mohou dosud čtenáře okouzlit svou vnitřní uceleností, mnohostranným rozvinutím výchozí představy. Rusko jako svého druhu kosmos ovládá všechny členy společenství, chudáky či vydědenci počínaje a bojary či knížaty konče: Zagoskinovi hrdinové nežijí ani tolik "historií", dějinnými událostmi, vývojem politické či válečné situace, ale kolektivitou, svou příslušností k celku. Je to patrné již z jazyka jeho románů: je mírně archaizován s folklórním zabarvením a spojuje všechny postavy bez rozdílu a bez diferenciací. Jazyk je nadto pln přísloví a lidové obraznosti, což mu vtiskuje jakousi autonomii. Přísluví mají v romantickém duchu shrnovat lidovou moudrost, nebo aspoň typické mechanismy lidového myšlení, takže sama řeč nabízí každému jedinci svou kuratelu, jejíž péč se lze bez obav svěřit. Kolektivně rituální ráz mají i pověry, vložená vyprávění (čili "pověsti", zejména v Rostavlevovi) a zvláště scéný hýbení, válečného hrdinství, popř. vlasteneckého a náboženského kultu, neboť se v nich manifestují principy tmelící pospolitost; ani nezvludní prostopášníci nejsou ze společenství vyloučeni, protože v sobě nepotlačili duch bujarého veselí a družnosti. (Všechny zmíněné motivy se vyskytují též u Gogola v Tarasu Bulbovi).

Představa o světě, kde tak absolutně vládne celek nad částmi, je vysloveně statická: jednající osoby mají emblematický zjev i vystupování (kupec, voják, nepřítel atp.); jejich postoje, lásky i nevráživosti jsou takřka automatické, vznikají náhle a nijak se nemění. Hrdinové se toulají po všech koutech Ruska, ale vždy opět se znovu setkají: je-li Rusko uzavřený celek, musí i cesty postav vést v kruhu a procházet společnými průsečíky. Každý odklon od kolektivního citění je chápán jako zrada: láska ruské dívky k francouzskému důstojníkoví za napoleonských válek (v Rostavlevovi) je zcela jednoznačně vyličená jako přečin. Dívka uvízne za ústupu francouzské armády ve městě, které je obléháno ruským vojskem, a zahyne při výbuchu ruského dělostřeleckého granátu: vlastní pospolitost ji tak vyobcuje a zahubí jako cizorodý prvek ...

Proti oběma typům ruského historického románu se vyvíjelo pojetí třetí, jehož tvůrcem byl A. S. Puškin. Vykrytalizovalo u něho postupně v Borisi Godunovu, Arabu Petra Velikého, Poltavě, Měděném jezdcu a Kapitánové dcerce. Přestože jeho díla patří k rozličným rodům i žánrům a čerpají náměty z různých dějinných období, směřují k jediné ústřední otázce, ke vztahu lidového společenství a moderního, racionalistického státu. Jejich smysl je však mnohem komplikovanější a perspektivnější. Původní lidová komunita v nich vystupuje jako síla, která se ve svých nejlepších projevech dokáže vzepnout, k eticky čistému soucitu s nevinnými oběťmi zla i k mravnímu soudu,²⁷ ale zároveň není s to dospět k pevné organizaci a stabilnímu řádu; jejím údělem je chaos, jež Puškin zdůraznil nejen v Borisi Godunovu, nýbrž i ve své první politické básni, ódě Svoboda (v Poltavě představují chaotickou sílu zhoubné vášně hetmana Mazepy, v Měděném jezdcu symbolickou obraz povodně). Zústupci

opačného principu, centralizované štátnej moci a spoločenského poriadku (Boris Godunov, Petr I., Katerina II.), jsou politicky zdatnejší, úspěšnejší, ale zároveň mravně indiferentní, machiavelisticky bezohlední. Smyslem dějinných snah by pak podle Puškinovy nevyřčené, ale výrazně pociťované myšlenky měla být harmonie mezi oběma principy, postulovaná už proto, že chaotickou pospolitost nelze vyplnit sebedokonalějším centralistickým systémem: znovu a znovu se vynořují situace, kdy chaotická síla rozmetá dovedně zkonstruovaný štátní pořádek a mezi lidmi zůstanou v platnosti jen bezprostřední lidské svazky, důvěra, soucit, láska (srov. zejména obraz lidového povstání v Kapitánově dcerce); o tento základ se musí opírat ruská štátnost, nemá-li padnout. Jak plodná byla tato idea, svědčí skutečnost, že se znovu objevila za radikálních otřesů ruského státu v eseji A. Bloka Pád humanismu.

Dynamický vztah mezi oběma principy, lidovou kolektivitou a racionalisticky organizovaným státem, vyplývá u Puškina z jeho pojetí oné původní pospolitosti: lidový život (nebo aspoň sféra všední a dělné skutečnosti) se jeví jako chaos, avšak chaos dmoucí se neuchtajícím pohybem; v pospolitosti neustále probíhá zápas o štěstí, o majetek, o lásku či pouze o právo na holou existenci. Proto i ve své replice na Zagoskinova Roslavleva, v prozaickém fragmentu stejného názvu, vyličil Puškin v ruské dívky k francouzskému důstojníkovi jako rozporuplný proces plný zvrátů, váhání i rozhodování. Jednající osoby nejsou u něho citem zaskočeny a ovládány; jejich osud je hledání, individuální počín, neobejdou se bez iniciativy a nevyhnou se zmatkům i chybám. Lidová komunita je může pochopit či nepochopit, ale nemá právo je soudit, protože její příslušníci sledují rovněž své individuální zájmy. Puškin tak vyličil protitradiční životní rozhodnutí ruské dívky nejen ve své variantě Roslavleva, nýbrž i v novele o Staničním dozorcí z Bělkinových povídek.

Představa, že lidová pospolitost stále ohrožuje svou podzemní silou zdánlivě všemocnou racionální štátní organizaci, liší se podstatně od vyústění klasického západoevropského románu. Liší se od něho i koncepce ústřední postavy v Puškinově Kapitánově dcerce: přestože příběh skromného venkovského šlechtice Grinova zevně připomíná osudy průměrných hrdinů Waltera Scotta, není jeho odchod do prostého vesnického života východiskem z nouze, ale ponovením do smysluplného světa, z něhož musí všechny významné dějinné realizace vyrůstat. - Svým soustředěním na osud lidového společenství má tzv. historický román blíže k eposu nežli k racionálnímu dějepiscetví.

Ruský estetik a kritik N. I. Naděždin poznamenal, že "Za romaneskní jsou považovány ty příběhy, které se nezakládají na běžných propočtech zdravého rozumu, ale podřizují se bezděčným pohnutkám srdce; proto každá událost, jež se sběhla pod vlivem lásky, té královny citů, je prohlašována za vrcholně romaneskní".²⁸ Proti klasické tradici, která hledala jádro románu v problematizaci všech hodnot, vyplývající z koncentrace na vyprávění o individualistickém hrdinovi, o jeho zmoudření, o adaptaci k próze života, popřípadě o ztrátě všech iluzí, nastínil ruský myslitel odlišnou možnost - že román vděčí za svou existenci a vývoj naopak neuzavřenosti, nekonečnosti a dynamice všedního života, ve kterém se tají zárodky nezničitelné pospolitosti, přirozených svazků mezi lidmi, a tedy

i skutečné epičnosti.

Резюме

К ТИПОЛОГИИ КЛАССИЧЕСКОГО РОМАНА И ПРОБЛЕМЕ РОМАНА ИСТОРИЧЕСКОГО

Владимир Светоль (Прага)

1) Исследователи романа обыкновенно обращают внимание на тот факт, что роман, начиная с 18-го века, пережил период бурного развития, но его сущность не была теоретически познана. В статье указывается, что уже к этому времени определился подход к роману со стороны его функции, или "внутренней формы"; принцип "внутренней формы" позволяет взглянуть по-новому на всю систему жанров.

2) Стержнем внутренней формы романа является проблемный (или проблематизированный) рассказ о проблемном (индивидуалистическом) человеке и его судьбе. Проблемность рассказа структурно проявляется, например, в субъективации самого процесса рассказывания, в ориентации на опыт, извлекаемый из рассказываемого, и в обмен направлении к "диалогичности" текста, которую, однако, нельзя понимать как совокупность технических приемов.

3) Проблемность героя имеет более значительные последствия. Неудовлетворенность возможными результатами индивидуальной реализации сугубо личных целей приводит к некоторому "оглядыванию" романа на эпопею, которая проливает, хотя и отраженный, свет на "проблемного человека". Следствием внутреннего соотношения романа с эпопеей является тенденция романа к мифотворчеству. В статье охарактеризована внутренняя связанность основных мифов романа нового времени. (Мифы индивидуалистические: дон-жуанский, фаустовский, фальстаффовский и гамлетовский. Мифы, преодолевшие индивидуализм: дон-кихотский и миф "простого человека", или белкинский.)

4) Тенденция к эпосу проявляется сильнее всего в т. наз. романе региональном и историческом. Основной проблемой т. наз. исторического романа в его первоначальном и основополагающем значении не является просто желание изобразить прошлое, но желание установить основные черты "общности", охватываемой или в момент ее возникновения, или в процессе ее падения. В статье дается более подробная характеристика понимания общности в произведениях М. Н. Загоскина и А. С. Пушкина.

Poznámky

- 1 Šalda, F. X.: Boje o zítřek, Praha 1948, s. 49-50.
- 2 Krauss, W.: Essays zur französischen Literatur. Berlin-Weimar 1968, s. 80 n.
- 3 Srov. výklad E. Cassirera o funkčních pojmech: Philosophie der symbolischen Formen, sv. I. Berlin 1923, s. 3-51.
- 4 Bachtin, M. M.: Román jako dialog. Praha 1980, s. 9.
- 5 Poetika, trudy ruskich i sovetskich poetičeskich škol. Budapest 1982, s. 563.
- 6 Srov. Tynjanov, J.: Poetika, istorija literatury, kino. Moskva 1977, s. 227 n.
- 7 Fielding, H.: Tom Jones, sv. I. Praha 1954, s. 365.
- 8 Podrobněji Vl. Svatoň, Přirozenost a reflexe, O stylové jednotě sentimentální prózy N. M. Karamzina. Sborník prací filozofické fakulty brněnské university, D 31, 1984, s. 20 n.
- 9 Srov. Bočarov, S. G.: Poetika Puškina. Moskva 1974, s. 127 n.
- 10 Srov. Berkovskij, N.: Německá romantika. Praha 1976, s. 25 n.
- 11 Srov. Hadrová, D.: Román jako tvořená skutečnost v české literatuře 20. a 30. let. Česká literatura, 1985, č. 6, s. 505 n.
- 12 Hesse, H.: Klingsorovo poslední léto a jiné prózy. Praha 1961, s. 200-201.
- 13 Takto pojala zrod monologické románové formy S. Mathauserová v práci Ruský zdroj monologické románové formy (M. D. Čulkov), Praha 1961.
- 14 Otázka idealistického kontextu Lukáčsovy knihy není zde speciálně pojednána, protože se s ní autor sám vyrovnal v předmluvě k jejímu druhému vydání. Srov. Lukács, G.: Die Theorie des Romans, Neuwied-Berlin 1963, s. 5-18.
- 15 Lukács, G.: Metafyzika tragédie, Praha 1967, s. 186-187. Představu o Lukáčsových názorech na Dostojevského v tomto období podstatně doplňuje publikace jeho přípravných náčrtů ke druhému dílu Teorie románu. Srov. Lukács, G.: Dostojevski, Notizen und Entwürfe, Budapest 1985.
- 16 Lukács, G.: Metafyzika tragédie, s. 181. Český překlad zde upraven podle originálu, protože hrubě zkomolil Lukáčsovu myšlenku. Srov. cit. německé vydání, s. 149-150.
- 17 Srov. Grassi, E.: Kunst und Mythos, Hamburg 1957, s. 80 n.
- 18 Srov. edici textů Legenda o doktore Fauste, Moskva-Leningrad 1950.
- 19 Srov. Berkovskij, N. J.: Analýza syžetu. Praha 1979, s. 269 n.
- 20 Srov. Lotman, J. M.: Mincová, Z. G.: a Meletinskij, J. M.: v kn. Mify narodov mira, sv. II. Moskva 1982, s. 58.
- 21 O vztahu mýtu a antimýtu srov. Jolles, A.: Einfache Formen, Halle (Saale) 1956.
- 22 Srov. Batkin, L. M.: Ital'janskije gumanisty: stil' žizni i stil' myšlenija. Moskva 1978, s. 126 n.
- 23 Podobně o prostoru ve staroruském umění srov. Žegin, L. F.: Jazyk malířského díla. Praha 1980.
- 24 Bachtin, M. M.: Román jako dialog, s. 351 n. Pospíšil, I.: Ruská románová kronika. Brno 1983. Pozoruhodná je doposud netištěná práce Blažička, P.: Epičnost a naivita Holeczkových Našich. ÚČSL-ČSAV 1982.
- 25 Spisy Bělinského, V. G.: sv. II, Praha 1959, s. 412.
- 26 Holy, J.: Zikmund Winter aneb člověk a dějiny, Literární měsíčník, 1984, č. 10, s. 95-98.
- 27 Frank Wollman nazval toto pojetí lidu "baladickým". Srov. jeho studii Puškinova cesta k baladické dramatice. Slovo a slovesnost, 1937, č. 1, s. 24 n.
- 28 Nedědčin, M. I.: Literaturnaja kritika, Estetika. Moskva 1972, s. 271