

Svatoň, Vladimír

Dvě teoretické koncepce románu v sovětské porevoluční uměnovědě

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná.
1980, vol. 29, iss. D27, pp. [95]-104

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108735>

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.

VLADIMÍR SVATOŇ

DVĚ TEORETICKÉ KONCEPCE ROMÁNU V SOVĚTSKÉ POREVOLUČNÍ UMĚNOVĚDĚ

Otázky vztahu literatury a revoluce jsou nyní kladeny mnohem radikálněji než dříve. Revoluce již není chápána jako jedna z historických událostí doby, jako jednorázová akce, směřující především k násilnému uchopení politické moci, jako vnější fakt, na nějž by literatura měla reagovat, tak či onak ho pochopit a zobrazit v pravdivých proporcích i náležitě perspektivě. Místo těchto námětů uplatňuje se stále výrazněji názor, jenž chápe revoluci jako proces, který přetváří všechny životní vztahy daného období, a to nejen vztahy ekonomické a politické, nýbrž i morální, ideologické a intimní. V pojmu revoluce už proto nedomnuje představa, že jsou během ní nutně odstraňovány všechny dosavadní lidské výtvořiny (zejména instituce), ale že se mění především jejich smysl, neboť smysl je právě onou vlastností, jíž se určitý obor lidské činnosti obrací k oborům jiným, kvalitou, jež se může projevit pouze ve vztahu.

Revoluce je tudíž procesem, kdy lidská činnost a její výsledky jsou prověřovány co do svého smyslu, je pronikavým odůvodněním všech životních vztahů a forem. Z tohoto hlediska lze potom říci, že revolučně přetvářejícím úsilím o nabytí nového smyslu může být v některém období dějin prolnut veškerý soubor lidských činností, neboť každá z nich, i ta nejskromnější, je s to v mezích své působnosti proměnu lidských vztahů buď stimulovat, nebo naopak brzdit. Drobná přetvářející činnost by ovšem byla bez vrcholných politických akcí, jež proměňují společenské instituce v zásadní ekonomické vztahy, neúplná, neharmonická a odsouzená k tomu, aby se rozvíjela v neustálém rozporu se vztahy, které jsou diktovány působením institucí nebo hospodářského života; vrcholné politické akce by však bez této každodenní a spontánní přetvářející vůle byly jen chimérou, rozplynuly by se v inerci starých životních mechanismů nebo by se nedokázaly vůbec prosadit, jak dosvědčuje tragédie revolučního pokusu děkabristů. — Jedině v těchto souvislostech nabývá Leninova periodizace ruského revolučního hnutí jakožto základ pro rozvržení veškerého společenského a kulturního vývoje v Rusku svého právého významu, neboť její všestranné uplatnění předpokládá, aby literatura nebyla chápána pouze jako ohlas zevně přicházejícího politicky revolučního úsilí, ale jako jedna z oblastí, v nichž se přetvářejí lidská stanoviska a lidské

pochopení světa; a jedině v těchto souvislostech lze také pochopit, proč Lenin sám včlenil do tohoto procesu i dílo Lva Tolstého, spisovatele, který byl revoluci subjektivně velice vzdálen, a přece mohl být nazván „zrcadlem ruské revoluce“ v její síle i v její slabosti, tj. ve vytváření reálných i iluzorních podnětů ke smysluplnému lidskému jednání.

Takovéto globální pojetí revoluce se prosazovalo již v sovětské kultuře dvacátých let. Ilustruje ho kupříkladu drobná polemika mezi postavami Fedina románu *Města a roky* o tom, že revoluce potřebují své „pisaře“ a že jsou lidé, kteří se mohou na revoluci podílet třeba jen papírováním. V metodologicky zaměřené studii o tzv. literatuře faktu konstatoval v roce 1929 jeden z předních sovětských filozofů V. F. Asmus, že „revoluce nevytváří ani tak nové věci, jako spíše nové vztahy mezi věcmi“. Z toho pak nutně vyplýval univerzální pohyb v každé oblasti lidské činnosti: „[. . .] ani jediný z prvků, ani jediná z kategorií kulturní aktivity se nemůže vyhnout kritickému přehodnocení a prověrce. Kultura není proletariátu nazíravým postojem, ale především aktivní činností. Právě proto neexistují a nemohou existovat pro revoluci nehybné a nesporné kulturní hodnoty;“ „v takové epoše se nevyškutují nahodilě a druhořadé otázky. I zdánlivě okrajová zmínka o druhořadé otázce se ihned promění — podle zákona o dialektické souvislosti — v ostrý a zásadní problém.“¹

K rozvinutí nejrůznějších aspektů tohoto metodologického vodítka v konkrétním literárněhistorickém materiálu docházelo (a dochází) postupně a lze říci, že tvoří jednu z podstatných stránek vývoje, kterým procházelo vědecké ovládnutí dějin sovětské literatury. Příkladem takového pojetí jsou studie M. Zahrádky, M. Mikuláška a M. Hraly o problémech porevoluční sovětské literatury, vzniklé u příležitosti šedesátého výročí Velké říjnové socialistické revoluce.² Přestože je takový přístup velice perspektivní a podněcuje řadu komparativních postřehů, bylo by možno upozornit na jeho několik méně rozpracovaných stránek.

Předně: Jestliže revoluční proces v literatuře zasahuje především vztahy, nelze se spokojit s popisem změn, jež nastaly uvnitř jednotlivých žánrů, případně v jejich tematice, jazyce atp., ale je nutno směřovat k náskru celkové literární situace, k vystižení, jaké místo zaujímá ten či onen žánr v literárním systému doby, jakou funkci v něm plní nebo — jinak řečeno — je třeba nastínit souvislosti a hierarchii těchto žánrů, která se v době převratných změn pochopitelně také zásadně mění.

Za druhé: Nelze uvažovat jen o vztazích mezi existujícími žánry, ale je nutno vzít v potaz, že revoluce proměnila i vztahy mezi literaturou a ne-literaturou: to, co stálo mimo oficiální a uznanou literaturu, přesouvá se do středu literárního života, zatímco žánry tradiční a uznané ustupují na okraj nebo dokonce mezi banální čtivou. Do jisté míry je tím určen vztah mezi lyrikou Jeseninovou a Majakovského: Majakovskij vycházel z tradic žurnální poezie, z veršového fejetónu, epigramu, agitky, reklamního sloganu a jeho báseň na smrt Sergeje Jesenina je možno pochopit i jako boj těchto útvarů proti klasické elegii, již Jeseninova předsmrtná báseň v podstatě byla a jež se nebezpečně pohybovala na hranicích sentimentálního kýče.

¹ В. Асмус, *Вопросы теории и истории эстетики*, Москва 1968, 11—12.

² Srov. Československá rusistika 1977, č. 4.

Za třetí: Revoluční pohyb lze chápat dvojitým rozdílným způsobem, což má své důsledky pro interpretaci i utřídění konkrétních procesů v realitě samé, v daném případě procesů literárních i literárněvědných koncepcí.

Prvé pojetí revolučního dění bylo vypracováno již pod dojmem zkušeností Velké francouzské revoluce, zejména v Hegelově filozofickém systému. Na mnoha místech, zvláště ve *Vědě o logice*, razil Hegel názor, podle něhož vyšší stupeň vývoje uchovává v sobě veškeré bohatství vlastností stupně předchozího a pozvedá je pouze na vyšší úroveň. Nejzjevněji pak zřejmě vyložil své stanovisko v úvodních pasážích ke svým *Dějinnám filozofie*, na jejich příkladě formuloval mnoho obecnějších problémů. Polemizoval zde s obecně rozšířenou představou osvícenské epochy, jako by dějiny myšlení byly jen neuspořádaným shlukem jednotlivých tezí, nahodilých a subjektivních názorů, přičemž každé jednotlivé mínění jako by vytlačovalo mínění ostatní a každý názor by byl bez podstatné souvislosti s názory jinými. Proti tomu Hegel energicky tvrdil, že filozofie je „chápajícím poznáním“, a její dějiny jsou tudíž děním pravdy: „V pohybu myslícího ducha je podstatná souvislost a chod této souvislosti je rozumný.“³ Postup vývoje znamená pak u něho, že jevy jsou hlouběji a podrobněji určovány, a proto poslední stupně ve vývoji myšlení jsou vždy nehlubší, nejrozvinutější a nejbohatší: v nejnovější filozofii „musí být zachováno a obsaženo vše, co se jeví zprvu jako nenávratně minulé, a ona sama musí být začátkem celých dějin“.⁴ O filozofických doktrínách minulosti nelze říci, že by byly vyvráceny — „co bylo vyvráceno, to není princip této filozofie, nýbrž pouze pojetí tohoto principu jako posledního a absolutního určení“; jednotlivá myšlenková ztvárnění platí jedině v určitém momentu, „další vývoj je degraduje na podřízený moment“.⁵ Vývoj zde tedy probíhá jako zasazování původního jádra do širších a širších rámců, jako začleňování určitého vztahu do vztahů dalších. — Samo pojetí vývoje se u Hegela začleňuje na základě téže myšlenkové operace do celkového rámce jeho myšlení o světě: duch, původně uzavřený a schoulený do sama sebe, jsoucí „o sobě“, dospívá řadou negativních realizací k uvědomění svých zpočátku skrytých a drímajících možností, k bytí „pro sebe“; vývoj je tudíž spěním k vlastní podstatě, k „pravdě“ sama sebe, k tomu, co v něm bylo odevždy uloženo . . .

Druhé pojetí revolučního vývoje vzniklo v prostředí, jež bylo vůči Hegelovu systému naladěno nepříznivě — u tzv. Mladé Evropy. Jako příklad bylo by možno zvolit ruského myslitele této epochy A. I. Gercena. Ve svých úvahách o evropské krizi po roce 1848 Gercen prohlásil, že současné zřízení čeká smrt — a o této smrti poznamenal: „Smrt neničí jednotlivé složky, ale uvolňuje je z dřívějšího celku a nechává je existovat za jiných podmínek.“ „Smrt spočívá [. . .] v tom, že jednotlivé složky organismu dostávají jiný cíl. Ony nezahynou, zahyne osobnost a jednotlivé složky vstoupí do zcela jiných vztahů a jevů.“ V téže práci Gercen vyjádřil i konkrétní politické důsledky tohoto postoje: „Hlavní rozdíl mezi nimi [tj. socialisty — V. S.] a politickými revolucionáři spočívá v tom, že političtí revolucionáři chtějí napravovat a zdokonalovat to, co existuje, zůstávající přitom na staré půdě, kdežto socialismus naprosto odmítá celý starý řád s jeho právem i s jeho představiteli, s jeho

³ G. W. Fr. Hegel, *Dějiny filozofie I*, Praha 1961, 51 a 56.

⁴ Tamtéž, 72.

⁵ Tamtéž, 69 a 74.

církvi i soudnictvím, s jeho občanským i trestním zákoníkem — naprosto jej odmítá, tak jako křesťané v prvních staletích odmítali svět římský.⁶ V Gercenových slovech je vyjádřena jiná a mnohem radikálnější koncepce revoluce — revoluce jakožto zprerhání veškerých vztahů mezi existujícími realitami a zasažení těchto realit do vztahů principiálně odlišných. — Je třeba dodat, že i Gercenovo pojetí souvisí se širším rámcem jeho názorů, s teorií, že člověk není jen nástrojem „dějin“ či „světového ducha“, že nespěje k předem danému cíli, ale že je svoboděn a určuje sám sebe, svou vlastní budoucnost.⁷

Na teoretické vyřešení tohoto sporu se zaměřil marxismus. Ovšem i nadále existovaly (a existují) v různých revolučních hnutích kulturní proudy, jež inklinovaly převážně k tomu či onomu pojetí. Každé z nich má ostatně své přednosti i nedostatky. Pokud jde o jejich problematické stránky, je zřejmé, že prvé stanovisko může inklinovat k evolucionismu, k propagaci pokojného vývoje, ba i ke konzervatismu, druhé může vyústit v anarchii, v program všeobecného zničení stávajících pořádků. V sovětském kulturním životě po Revoluci zastával převážně prvé pojetí kulturního vývoje (aniž upadl do jeho negativních důsledků) M. Gorkij, druhé bylo příznačné pro seskupení jako Proletkult nebo Lef. — Obě tato pojetí se však promítla i do speciálních literárněvědných otázek, například do rozdílného pochopení podstaty a vývoje románu jako základního žánru moderní literatury. Jde o dva teoretické modely románu, jeho vzniku a perspektiv, modely, jež byly v zárodku vytvořeny během dvacátých let a jež v třicátých letech rozpracovali G. Lukács (za svého pobytu v Sovětském svazu) a M. M. Bachtin.

Georga Lukáče spojuje s hegelovskou tradicí nejen obecné metodologické východisko, ale i řada konkrétních historických pojetí.⁸ Odmítal kupříkladu spojovat geniální románu s prozaickými žánry antické a středověké slovesnosti, a pokládal ho naopak za produkt rozkladu velké epické formy: román usiluje podle jeho názoru o tytéž cíle jako antický epos, ale nikdy jich nemůže dosáhnout, neboť životní styl buržoazní společnosti, ze kterého vyrůstá, je natolik odlišný od antického, že i moderní pokusy o globální obraz světa vedou k opačným výsledkům. Podstatou rozdílu je depersonalizace moderního světa, do jehož procesů je zapojeno tak velké množství účastníků, že jedinec nemůže kvalitami spoluurčovat jejich průběh ani výsledek; společenské dění se proto jeví běžnému pohledu jako síla nezávislá na vůli a zájmech konkrétních lidí. Pro konstrukci románu je pak obtížným a novým úkolem, jak v lidských postavách a příbězích zobrazit společnost, soustředěnou kolem epochální události nebo epochálního problému. V důsledku toho jevil se román G. Lukáčsovi jako útvar principiálně paradoxní, vnitřně rozporný, neboť musí na jedné straně respektovat formy všedního života, které jsou jeho materiálem, na druhé straně však musí vytvářet situace, které by překonávaly nahodilý, bezpodstatný ráz lidské existence a ztělesňovaly ústřední dění epochy: ve vrcholných románech (u Balzaca, Goetha, Scotta, Tolstého a Dostojevského) byl individuální, čiře subjektivní zájem protagonistů pozvednut na takový stupeň intenzity, že hrdina musil podstoupit zápas o jeho

⁶ *Spisy A. I. Gercena II*, Praha 1953, 127., 64 a 148.

⁷ *Srov. tamtéž*, 130—131.

⁸ Svě stanovisko vyjádřil nejpřehadněji v hesle *Роман как буржуазная эпопея*, in: *Литературная энциклопедия IX*, Москва 1935, 796 n.

prosazení s odosobňující silou prostředí až do nejzazších důsledků, a právě tímto konfliktem se stal reprezentantem epochy: „Jelikož se rozpornost kapitalistické epochy projevuje v každém jejím jednotlivém momentu, jelikož zvěčňování a vnitřní rozklad člověka proniká veškerým vnitřním i vnějším životem buržoazní společnosti, pak každý vášnivý a do hloubky prožitý vztah proměňuje člověka nutně v objekt těchto rozporů a nutí ho k protestu (více či méně vědomému) prpti depersonalizujícímu působení mechanismů moderního života [. . .]. Čím konkrétněji se slévá patos individuálního uměleckého obrazu se společenským rozporem, který ho cele podmiňuje, tím více se kompozice románu blíží epické nekonečnosti antických autorů.“⁹ Na tomto základním paradoxu jsou navrstveny paradoxy další: v rané práci o sociologii moderního dramatu Lukács kupříkladu zdůraznil, že podstatou moderního konfliktu je rozpor mezi individuálními požadavky osobnosti a nivelizujícím tlakem společenských poměrů, a proto je důležité, aby charaktery jednajících osob byly detailně rozpracovány; zároveň však jde pouze o všeobecný vztah individuálního charakteru (jakéhokoliv charakteru) k podmínkám moderního života vůbec, což znamená, že vlastní obsah osobnosti je pro výstavbu díla téměř lhostejný.¹⁰ V pozdějších pracích o Balzakovi hodnotil sice Lukács tuto nesrovnatelnost mezi postavou a románovou konstrukcí z poněkud jiného hlediska — interpretoval ji jako projev Balzakovy schopnosti vidět ve společnosti dramatickou jednotu plně rozvinutých, o svou realizaci zápasících bytostí; přesahování postavy nad roli, kterou jí přisoudil děj v tom či onom místě svého rozvíjení, bylo pak podnětem Balzakova tnutí k cyklizaci, k aranžování týchž postav do jiných příběhů a konfliktů. Základní disparátnost ve stavbě moderního románu nicméně trvá.¹¹ — Ne náhodou nazval jeden z Lukáčsových žáků v SSSR V. R. Grib román „negativní epopejí“.¹²

Ačkoli Bachtin s Lukáčsem nikdy expressis verbis nepolemizoval, formuloval řadu článků své teorie románu ve zjevné opozici vůči jeho pojetí. Východním bodem jeho úvah je názor, že genezi románu je nutno hledat právě v okrajových prozaických útvarech helénistické slovesnosti, zařazovaných pod pojem „pseudogeleion“, tj. „vážně žertovného“: byla to zejména sympozia, sókratovské dialogy, Sofronovy mimy, memoárová literatura, pamflety, diatriby, Menippova satira apod.¹³ Rozdílné genetické pojetí odkazuje ovšem i k rozdílnému dějinně filozofickému postavení románu v obou systémech: román v Bachtinově pojetí není jen „negativní epopejí“, nepřekonatelně paradoxním a vnitřně rozporným žánrem, nýbrž svéprávným útvarem, který vyjadřuje svou sféru života stejně dokonale, jako epos vyjadřoval svět mýtu.

Abyste Bachtin mohl prohlásit, vedl spojení mezi románem a společenským děním jinudy než Lukács, hlouběji — v samém charakteru moderní komunikace, z níž problematika literárních žánrů teprve vyplývá. Předpokladem pro vznik románu je „mnohohlasost“ společenského styku, proplétání různých národních jazyků, sociálních dialektů a individuálních řečových způsobů v kaž-

⁹ Tamtéž, 807—808.

¹⁰ Srov. G. Lukács, *Metafyzika tragédie*, Praha 1967, 56.

¹¹ Srov. G. Lukács, *Umění jako sebepoznání lidstva*, Praha 1976, 162.

¹² Na Gribův výrok vzpomíná N. J. Berkovskij, srov. Н. Я. Берковский, *Статьи о литературе*, Москва—Ленинград 1962, 269.

¹³ Srov. М. Бachtin, *Dostojevskij umělec*, Praha 1971, 145. Též М. Бachtин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, 464—465.

dodenním životě. Takováto mnohohlasost není však jen skutečností — větší, ale hluboce niternou, utvářející člověka zcela jinak než starší a homogenní jazyková společenství. Je situací, z níž vyplývají specifické lidské problémy: jazyky národů, společenských vrstev a skupin jsou totiž pro Bachtina symptomy světových názorů. Konfrontace jazyků a žargonů přerůstá tak ve střetání různých životních snah a mravních pohnutek, v konfrontaci, již se jednotlivá hlediska nutně relativizují a zařazují do vyššího celku. Je třeba dodat, že Bachtin v souladu s tradicí, již představuje v jazykozpytu především W. von Humboldt, chápe vskutku „slova i gramatické formy jako abreviaturu či reprezentanty výroků, světových názorů, hledisek atd., reálných i pouze možných“;¹⁴ v jeho vlastních intencích je však nutno mít na zřeteli, že jazyk může být touto abreviaturou pouze jako souhrn uskutečněných promluv, nikoli jako lingvistická abstrakce. (Moderní lingvistika a poetika vyjadřuje tyto světonázorové aspekty slovesných výrazů pojmem konotace.¹⁵)

Epos tak vyrůstal podle Bachtina ve společenství, které bylo prolno touto hodnotící intencí, a proto v něm každý výrok měl tžý smysl a touž platnost pro všechny jeho podílníky: pojem „ironie“, dvojsmyslu, dvojznačnosti, hry s významem slova byl dlouho totožný s představou o podvodu a lži.¹⁶ Román je naopak výrazem společnosti, jež vznikla soustředěním, ba nahloučením jedinců z rozličných jazykově kulturních prostředí, vzájemně si cizích, řídicích se různými měřítky a jednajících podle různých kritérií. Taková situace nastala v evropském životě dvakrát — jednak v helénistických městech pozdního starověku, jednak v moderní městské kultuře, vyvíjející se od středověku po naše dny. Městská slovesnost byla od počátku stimulována „mnohohlasostí“: její zárodečnou formou byl folklórní výsměch nad osobou, hovořící cizím jazykem (žargonem) nebo komolící řeč typickou pro určité prostředí; na výsměch navazovaly rozvětvené parodické žánry, naznačující možnost protikladné interpretace mýtických nebo historických postav a událostí.¹⁷ Odtud byl již jen krok k „obrazům cizího jazyka“, jež jsou konstitutivním principem románu jakožto žánru: romanopisec pracuje s celou paletou řečových projevů své doby, nejen s jazyky sociálních skupin či tříd, ale i literárních směrů, světových názorů, generací, životních stylů, typických žánrů, staví je od sebe na určitou sístanci, odcizuje se jim, činí je charakterizačně příznačnými, klade na ně své vlastní intonace a hodnotící odstíny: „Jazyk románu nelze umístit do jediné roviny, rozložit v jediné linii,“ píše Bachtin. „Je to systémm protínajících se rovin [. . .] Proto v románu neexistuje jednotný jazyk ani styl. Přesto však existuje jazykové (slovesněideologické) těžiško románu. Autora (jakožto tvůrce románového celku) nelze hledat ani na jediné z jazykových rovin: jeho pozice je v organizačním středisku, kde se jednotlivé roviny protínají.“¹⁸ Charakterizačně typické slovesné projevy nejsou však autorovi románu jen cizí — jsou mu cizí v různé míře, a v různé míře jsou mu také vlastní, blízké; demonstruje jejich omezenost, ale také

¹⁴ М. Бахтин, *Проблема текста*, Вопросы литературы 1976, ч. 10, 142.

¹⁵ Srov. *Utěnění a skutečnost*, Praha 1976, 71n.

¹⁶ Srov. А. Ф. Лосев, *Ирония античная и романтическая*, in: *Эстетика и искусство*, Москва 1966, 54 n.

¹⁷ Srov. К. Крејčić, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, Praha 1964.

¹⁸ М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, 415.

částečnou použitelnost pro své záměry. (Na tomto místě je třeba upozornit, jak přesně odpovídá teoretický model mnohohlasého románu tvůrčí metodě A. S. Puškina, zejména v jeho ústředním díle, *Evženu Oněginovi*.)

Jiným aspektem románového světa v Bachtinově pojetí je, že vytváří sféru intimního, bezprostředního kontaktu s jednajícími osobami: odkrývá-li se v mnohohlasém střetání relativita životních postojů, není pak nikdo nedotknutelný — na rozdíl od eposu, jehož hrdinové jsou od současníků oddělení distancí, kterou tvoří právě nespornost a závaznost principů, jež ztělesňují. Smyslem intimity a bezprostřednosti bylo, že otevírala svět románu individuální kritice a iniciativnímu posuzování, dialogu s jinými stanovisky a světovými názory: román se ostatně zrodil zároveň s experimentujícím vědeckým poznáním.

Román v Bachtinově pojetí není tedy jen žánrem mezi žánry, nýbrž obecným principem moderní slovesné tvorby. Nesnáší se s dosavadními literárními druhy a přetváří je podle svých intencí — uvádí je do sféry mnohohlasosti, relativity životních stanovisek a bezprostředního kontaktu: tak se „romanizuje“ drama (G. Hauptmann, A. P. Čechov), lyrika (H. Heine, N. A. Někrasov) i epos (byronská poéma). Romanizace literárních druhů má rozmanitý a složitý ráz: lyrika přestává být přímým vyjádřením subjektivního stanoviska a inklinuje k významovému dvojlomu, sebeironii, podávající vlastní obsah s odstupem, k aranžování věcných rekvizit, které lyrické téma pouze naznačují atp.; byronská poéma je založena na střídání (a konfrontaci) lyrické, přímé výpovědi s epickými pasážemi, ve kterých probíhá mnohostranné ztotožňování i rozcházení mezi autorem a hrdinou, a tedy i kombinování jazyka v různé míře distancovaného od autorova stanoviska; z dramatu je odstraňován přímý dialog, jehož repliky přesně korespondují jedna s druhou, a nahrazován míjejícími se promluvami, nesoustředěnou slovní výměnou, jež se však přece konečkonců skládá v souvislou atmosféru izolovanosti, neporozumění a životní marnosti.¹⁹

Román (a literatura románové epochy) je tedy výrazem „mnohohlasého“ a dramatického lidského styku, v němž každý jedinec uplatňuje svá stanoviska a zájmy — úměrně tomu, jak se vymaňoval z vlády tradice, předurčenosti a mýtu k iniciativě, kritickému zkoumání světa a samostatné orientaci vůči druhému i vůči společenskému prostředí. Mnohohlasost v realitě i jako princip uměleckého ztvárnění znamená tedy rozvinutí potenciální dialogičnosti lidských vztahů, vzájemného obohacení účastníků komunikace. Zatímco umění epické doby stavělo člověku před oči neměnné a závazné vzory, mnohohlasý román v něm uvolňoval, ba rozpoutával tvořivé síly, iniciativní obměňování a persiflování smyslů přicházejících k člověku od jiného člověka. Zde je též bod, ve kterém krystalizují rozdíly mezi oběma teoretickými modely románu ke svému konečnému smyslu: Bachtinovu „mnohohlasost“ lze sblížit s Lukácsovou „přelidněností“ společenských procesů, ba dokonce je možno chápat obě kategorie jako promítnutí jedné a téže skutečnosti buď na rovinu řečové praxe, nebo na rovinu akcí, v nichž osobnost realizuje své bytostné zájmy. A tu je rovněž zřejmé, jak rozdílný význam přiřkládají oba myslitelé téže kategorii: „přelidněnost“ je u Lukáce víceméně jen brzdou

¹⁹ Z tohoto hlediska rozebral Čechovovo drama A. P. Skaftymov, *O konfliktu her A. P. Čechova*, Praha 1961.

lidských akcí, znamená jednostranný nátlak na jedince, u Bachtina má naopak vysloveně optimistický akcent — mnohohlasé střetání jednak emancipuje v člověku jeho dialogickou, svobodnou a tvůrčí potenci, jednak předpokládá, že každý hlas bude sice dále přetvářen, obehráván v nových a nových variacích, ale že právě tak bude zachován a stopa jedincova gesta, výroku, stanoviska potrvá, neboť nový význam slova počítá vždy s významy předchozími jako se svým pozadím. Zánik epického světa neotevřel tedy jen dveře pro vstup tragických disharmonií do lidského života, naopak, střety a disharmonie znamenají cestu lidského rozvoje.

Je možno doplnit, že Bachtinovo obecné stanovisko zpřesnil a podrobněji rozvinul N. J. Berkovskij, jehož práce nemálo přispěly k vyjasnění teoretických problémů novodobého literárního vývoje. Ve studiích o renesanční literatuře, v monografii o německém romantismu a zejména v pracích o Puškinovi vysledoval, že novověká emancipace lidské iniciativy měla před sebou dvě principiálně odlišné možnosti rozvoje. Jedna z nich vedla k bezohlednému prosazování vlastního chtění, k exploatačnímu postoji vůči okolí, ke kalkulu s lidskými vlastnostmi, k machinacím a intrikám. Druhá proklamovala volné a bezstarostné navazování lidských kontaktů, přirozenost citů a svobodu talentu jako pravou náplň lidské existence.²⁰ Z prvé linie vycházely „daguerrotypické“ (schematizující) tendence novodobého umění, například měšťanské drama 18. století se svou doktrinářskou morálkou a lineárním pojetím postav nebo ta část literatury 20. století, jež chápe člověka jako bytost definitivně zmanipulovanou mechanismy moderní společnosti. Druhou linií reprezentují směry, jež neztratily tvůrčí kontakt s lidovou slovesností, tíhly k mnohostrannému vykreslení života, uvolněné kompozici (Puškin se obdivoval na Shakespearovi právě onomu „svobodnému a plnému zobrazení charakterů“ i „nedbalému a jednoduchému zpracování plánu“²¹), k humoru a koneckonců i k dějinnému optimismu: „[. . .] už jenom lidnatost romantického dramatu je významuplná — nejsou to ony jednostranné a monotónní postavy, navzájem si cizí, a přece podobné jedna druhé, postavy zfabrikované buržoazním systémem a buržoazním standartem [. . .], ale živí lidé, plní ohně, různosti, různorodých tvářností, přičemž zároveň je na scéně vždy přítomen duch pospolnosti a je patrné, že tito lidé jsou na sobě navzájem živě zainteresováni a každý nachází sám sebe jedině ve druhých. Tak zobrazuje lidskou masu mladý Goethe v tragédii Goetz von Berlichingen, taková je v tragédiích Schillera i v jeho pozdějším Tellovi, v Puškinově Borisí Godunovovi [. . .]. Hrdinové Victora Huga se na scéně opájejí pospolností, citem souseďa, partnera, druha, a to, co se někdy zdá upřílišněnou pestrotou a zmatkem, je vskutku jen neobyčejným přílivem sil, touhou po činu, po vyjádření sama sebe, již jednající osoby pocítí, jakmile se ocitnou mezi lidmi [. . .]“²²

Odlišení těchto dvou tendencí vnaší do Bachtinovy představy o „mnohohlasosti“ nový důležitý obsah, protože z něho vysvitá, že nejsou všechny hlasy

²⁰ Tato problematika je podle jeho názoru vyjádřena kupř. ve vztahu postav Othella a Jaga u Shakespeara. Srov. Н. Я. Берковский, *Статьи о литературе*, Москва—Ленинград 1962, 64 п.

²¹ *Spisy A. S. Puškina VII*, Praha 1974, 57.

²² Н. Я. Берковский, *Романтический театр*, in: *Театр и драматургия*, Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии, VI, Ленинград 1976, 272.

„různé“ stejným způsobem, ale že k „různosti“ samé se lze vydat dvoji cestou. Berkovského myšlenka však odstiňuje koncepci „mohohlasosti“ od Lukácsova pojetí dalším podstatným rysem. Lukács vychází z názoru, že každá lidsky přirozená akce se musí roztržít (nebo rozplynout) při nárazu na masu ostatních lidských zájmů, jejichž sílu si individuální vědomí koncentruje v představě (falešné), že jde o nadosobní a osudovou moc; tato moc ponechává sice člověku prostor, aby pro sebe dobýval s více či méně iracionálními výsledky určité výhody, ale vcelku je vůči jedinci lhostejná, ba nepřátelská. Jediná možnost, jak tento stav překonat, se nabízí v perspektivě, že vědomí rozporu mezi touhou po realizaci a její nemožností se bude stupňovat a že posléze přestane být v každodenním životě proletariátu jen rozporem vnějším a zahleďne do samého lidského nitra: společnost denně disponuje pracovní silou proletáře, přičemž ponechává bez povšimnutí jeho individuální zkušenosti, schopnosti, návyky či představy o řešení problémů, až nakonec podnití tento intimně pociťovaný rozpor poznání, že dané poměry nejsou nic osudově předurčeného, ale že vyplývají z převládajícího charakteru lidské aktivity, jež se snaží pouze exploatovat druhé pro své zájmy. „Prohlédnutí“ je předpokladem odlišně koncipovaného jednání, revolučně přetvářející činnosti.²³ Lukács tak chápe vývoj jako dvoji do sebe zaklesnutou negaci: společnost neguje přirozená lidská přání a potřeby, ponechávajíc pouze prostor pro namáhavé dobývání „výhod“ a „zisku“, hluboká a stálá negace lidské přirozenosti podnití negaci daného stavu a založení vztahů jiných. — Bachtinovo a Berkovského pojetí obsahuje odlišnou dialektiku: lidská aktivita je schopna i za nepříznivých okolností vytvářet situace, kdy se realizují humánní pohnutky a vztahy, a vyskytují se dokonce souvislé oblasti života, které jí poskytují možnost plného uplatnění (idealizující či ideální představy o dětství, rodině, lásce nebo o bohrém lidovém životě, bosáctví atp. v různých utopických životních programech). Ztroskotání lidskosti není podle tohoto názoru tedy absolutní nutností, ale spíše vnitřním ohrožením člověka, jednou z možností, která se před jeho emancipační snahou otevírá; ani revoluce není globální negací (a tak návratem k původnímu stavu), ale řešením rozporů, přetvářením společnosti, aby pozitivní lidské úsilí nenaráželo na překážky; a jak svědčí temperamentně polemické rané kritiky Nauma Berkovského, nemůže být rovněž vnitřní ohrožení člověka jednorázově a navždy vyloučeno, trvá dále, i po revoluci, nemá však již ten prostor jako dříve, z ofenzivního postavení bylo zahráno do defenzivy.

Nepřehledné střetávání lidstva v moderním životě neznamená tedy u M. M. Bachtina a N. J. Berkovského (na rozdíl od teoretického pojetí G. Lukáče) stírání a rozplývání smyslu, uloženého v individuálním gestě a slově, nýbrž jeho obohacování a narůstání. Ani „epičnost“ (jejímž podkladem vždy bylo spontánní lidské sdružování) se proto z moderního románu nevytrácí. Není však bezprostředně dána, existuje pouze v neustálém analytickém rozlišování humánních snah od umrtvujícího, exploatačního vztahu vůči ostatním, jenž musí být odhalován a diskvalifikován i v nejsubtilnějších polohách lidského citění. To je také zřejmě důvod, proč oba autoři tak zdůraznili význam Dostojevského pro moderní slovesnost.

²³ Stov. G. Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Berlin 1923, zvl. 182—192.

Ze srovnání teoretických modelů románu u G. Lukáče a M. M. Bachtina je patrné, že u G. Lukáče je literární vývoj pojat jako transformace, obměňování původních východisek, jež musí vyústit v obohaceném návratu do počátečního stavu: základním rysem socialistického románu je proto podle jeho mínění obnova epičnosti.²⁴ U Michaila Bachtina směřuje vývoj k vytváření skutečností principiálně nových. V pozadí obou teoretických koncepcí stojí tedy dvojí pojetí vývoje a revolučních procesů v životě společnosti. Oba teoretické postoje však spojuje, že jejich vznik byl inspirován mohutným zážitkem revoluce i reflexí nad tím, co revoluce vlastně znamená.

Revoluce tak zasáhla nejen do dějin románu samého, ale i do snahy o teoretické vyjádření jeho podstaty.

ДВЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИИ РОМАНА В СОВЕТСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ 20-Х—30-Х ГГ.

Автор понимает революцию как процесс, охватывающий все стороны общественной деятельности человека, в том числе не только литературу, но и ее теоретическое осмысление. Таким образом, революция не стоит вне литературы, как ее тема: в литературных процессах, равно как в процессах теоретического истолкования искусства осуществляется один из аспектов движения революции.

Революцию можно теоретически изобразить или как включение данной системы в более усложненную систему высшего порядка, или как упразднение существующих системных отношений и учреждение отношений принципиально новых. Из этих двух противоположных точек зрения исходят две внутренне отличные концепции романа, возникшие в атмосфере послереволюционного литературного движения. К первой точке зрения восходит концепция Г. Лукача, понимающая роман как усложненную и перестроенную эпопею, ко второй концепция М. Вахтина, понимающая эпопею и роман как жанры совершенно противоположные. Статья посвящена более подробному сравнению обеих концепций.

²⁴ Литературная энциклопедия IX, Москва 1935, 829—830.