

Dorovský, Ivan

Román pseudo a postmoderna

In: Dorovský, Ivan. *Slované a Evropa : [srovnávací studie a stati]*. Vyd. 1.
V Brně: Masarykova univerzita, 2000, pp. 36-43

ISBN 8021023260

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123040>

Access Date: 29. 11. 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.

ROMÁN PSEUDO A POSTMODERNA

Před více než půl stoletím charakterizoval Michail Michajlovič Bachtin román jako žánr, který se dosud vytváří a jenž není pojat do žánrového systému, neboť má k ostatním žánrům parodický vztah. Román je ovšem přitom bezesporu jedním z nejrozmanitějších, nejvýraznějších a nejrozvinutějších žánrů, které prodělaly ve svém vývoji nejvíce proměn, mj. také v žánrové struktuře.¹ V posledních několika desetiletích se pak jeho teoretickými otázkami zabývala řada evropských literárních vědců. Výrazné místo zauímají nejen práce Bachtinovy, nýbrž zejména také studie členů Pražské školy a dalších strukturalistů i sémiotiků.

Nové prozaické dílo černohorského prozaika a dramatika Gojka Čelebiće (nar. 1958) *Pseudo. Theaterroman*² prozrazuje, že autor je velmi dobře obeznámen nejen s pracemi pražského strukturalismu, nýbrž také se sémiotickými studiemi např. dvojdomé bulharsko-francouzské autorky Julie Kristevové, dále s pracemi Umberta Eca, C. Léviho-Strausse, Luciena Goldmanna, Tzvetana Todorova aj.³

Autor nazval svoje texty „*divadelním románem*“ (theaterroman) zřejmě v souladu s pojetím, které prosazují právě strukturalisté a sémiotici. Jde tu o texty, jež jsou řazeny volně za sebou přesně podle Ecova pojetí dynamiky otevřeného moderního díla. Pojem série (v tomto případě série textů) definoval U. Eco jako „*strukturu, která o sobě pochybuje a rozpoznává svou historičnost*“. A to je podle mého názoru také případ námi analyzovaného Čelebićova díla.

Proces postupné proměny formy románu a potlačování hlavní postavy v něm začal vlastně už romány Franze Kafky a dospěl až k „*novému románu*“, jehož nejnovější variantou by měl být „*nový evropský román*“, v němž postava často není nahrazena jinou realitou a v němž vzniká tendence k románu bez subjektu. Obdoba nového románu v divadle a ve výtvarném umění je divadlo absurdity a nefigurativní umění. Čelebić uznává, že román je „*dominantním literárním žánrem našeho století*“, zároveň však poznamenává, že román prochází neustále strukturálními změnami, že je dnes stále více rozšířeno „*romanizování jiných žánrů*“. A jako příklad uvádí právě tento svůj „*theaterroman*“.⁴

Ve svém krátkém zamyšlení o vývojových fázích a proměnách, kterými román od dob renesance prochází, Čelebić vychází z teoretických postulátů francouzských strukturalistů a sémiotiků o polyfonii, o hromadění zorných úhlů pohledu, o volnosti postupů při vytváření a pochopení struktury (architektury) estetického objektu. Přitom je si vědom, že teprve obsah nepochybně tvoří ne-

zbytný konstitutivní moment estetického objektu. Bachtinova koncepce od žánrové teorie k teorii textu vedla ostatně k pojetí textu jako dialogu textů. Čelebić se zmiňuje o polyfoničnosti⁵, kterou prosazoval Bachtin a o níž se opírá pojem intertextuálnosti např. Julie Kristevové. V souladu s Bachtinovým pojetím pak Čelebić chápe také dynamizaci žánru, jeho vícero žánrové zdroje, tj. jeho polygenezi. Proto můžeme jeho román *Pseudo* chápat jako stylově hybridní, který je jako literární dílo zapojen do celku kultury a světa.

V Čelebićově chronotopu lze rozeznat několik hlavních obsahových celků: divadlo, zvláště alžbětínské (Shakespeare), umění režie, Prahu a její divadelní kulturu, černoorskou literaturu a kulturu a evropský (především berlínský, pařížský a varšavský) kulturní a hlavně divadelní život. Přitom je v nich patrné sepětí biografického a historického času s proměnlivým prostorem společenské a lidské aktivity. K nim čerpal Čelebić informace kromě z domácího prostředí především v době svého pobytu v Paříži a zejména pak v Praze (kde žil více než deset let).

Domnívám se, že z Gojka Čelebiće vychovalo české kulturní prostředí a zejména Praha a zdejší studium nejen režiséra, nýbrž také dobrého znalce anglického divadla a dramatu doby alžbětínské, moderního avantgardního a experimentálního divadla, českých kulturních dějin a v neposlední řadě literárního tvůrce černoorského nového románu.

Zdá se mi, že struktura Čelebićova divadelního románu *Pseudo* není určována (podobně řekněme jako Dostojevského *Deník spisovatele* nebo Gombrowiczův třídílný *Deník*, o němž se autor zmiňuje, aby podepřel zvolenou formu) nějakým předem daným plánem nebo předem promyšlenou kompozicí. Je dána tím, co chce čtenářům sdělit, o co se chce s nimi podělit. To znamená, že se román vyznačuje polygeneričností: v samostatných kapitolách obsahuje téměř encyklopedicky, slovníkově pojaté výklady o byzantských autorech a genologických pojmech i zkratkovité dějiny („*minidějiny*“) na území Sandžaku a „*minigenezi*“ Černé Hory s přesnými citacemi některých pramenů, chrestomatie z Mejercholdovy inscenace Gogolova *Revizora* v roce 1926, jež je proložena citáty z režisérských úvah a postupů. Čelebiće zajímají režisérské postupy Bertolta Brechta, Jindřicha Honzla, Ervina Piscatora, Jerzyho Grotowského.

Zkrátka: Čelebićův „*divadelní román*“ se skládá z převážně přesných informací, stylizovaných dialogů, z citátů, úryvků z rozhovorů, z úvah, rozprav, z často esejisticky pojatého výkladu, z komentářů, poznámek, různých extempore, z deníkových faktografických záznamů i z poznámek cestopisné povahy. Všechny uvedené různorodé útvary tvoří slovesný celek a vytvářejí svébytnou estetickou entitu. Ve většině textů nechybí úvahy o tvorbě, jejím smyslu, o člověku a světě vůbec. Autor pochopil, že se změnil čtenářův způsob recepce uměleckého díla, že cit i struktura emocí mohou vést k formálním změnám románu, že lze soukromou kroniku, deníkové záznamy číst, vnímat a přijímat jako román.

Gojko Čelebić hledá odpověď na otázku, čím se vyznačuje fenomén zvaný exil a exilový tvůrce, který tu existuje nejméně od doby Ovidiova desetiletého vyhnanství v černomořské Tomidě (kde zemřel) „*pro báseň a omyl!*“ (carmen et error), co je to literární vyhnanství, zda je to „*lazaret, privremena bolnica*“⁶ a zda „*izgnani književnik je barokni reformator u panici*“. Táže se, „*je li maternji jezik raj, tudji pasoš čistilište, a izgnanstvo pakao. Ili obrnuto: jezik pakao a egzil raj na zemlji?*“

Své úvahy o moderním vyhnanství, jehož prototyp leží v „*jednom zcela určitém nomádském exilu starých dob*“⁷ Čelebić ilustruje na příkladu tzv. bloudícího exilu Kurzia Malaparta, dvojdomého rusko-amerického spisovatele Vladimira Nabokova a jednoho dnes už zcela neznámého (spíše zapomenutého) byzantského teologa Jakuba Palaiologa (1520–1585), kterého rehabilitoval až teprve pražský historik Miroslav Hroch.⁸

Filozoficky promyšlená, lidsky proteplená a vysoce střízlivá jsou autorova aktuální zamyšlení a uvažování o Evropě a evropanství a o jednotném evropském kulturním prostoru, o pseudounitárních a federalistických perspektivách i o dezintegrační úloze různých církví a konfesí. Za svého pobytu v různých evropských městech Gojko Čelebić zjistil, podobně jako kdysi v 17. století všestranný slovinský badatel Janez Vajkard Valvasor, že průměrně vzdělaný Evropan (ať Francouz nebo Angličan) se pramálo zajímá dokonce i o to, s kým sousedí jeho země a jaké jsou její dějinné osudy. O duchovním společenství a společných historických osudech balkánských národů pak toho Evropa ví pramálo. A v tom tkví také zásadní nepochopení (a z toho plynoucí také nesprávné řešení) událostí, jež se odehrávaly na Balkáně v minulosti nebo probíhají dnes. Autora zneklidňuje tzv. vnitřní nacionalismus, jenž je příznačný pro balkánský prostor a který je založen „*na nesnášenlivosti, nenávisti a agresí národů s blízkým nebo společným jazykem, se společným nebo sousedícím územím, se spletíými nebo společnými dějinami*“.⁹

Pozornost věnuje autor ve svých úvahách fenoménu disentu, který není dnešní ani včerejší, jak jsem již jednou uvedl, jak to ostatně ilustruje na mnoha příkladech, zvláště pak na postavě disidenta z poloviny 18. stol. Stefana conte Zanoviće, rodáka z černohorské Budvy, člověka renesančního typu, ale i dobrodruha, literárního Ahasvéra, jenž skončil svůj život v amsterodamském vězení. Čelebić hledá odpověď na otázku o možnosti podobných Zanovićů v postmoderní době.

V postdisidentské Evropě již (doufejme!) nezůstanou „*některá divadla Krakova, Prahy, Budapešti, Lipska a dalších měst... bez lepší poloviny souboru*“. Za to bude mnoho poutníků, neboť fenomén exilu bude nahrazen mírnějším substitutem tuláctví. Budou však ještě platit slova nejlepšího disidentského dramatika Slavomira Mrožka, že se neutíká směrem k něčemu, nýbrž před něčím? „*Danas je disidentima ime nostalgija*“ — říká Gojko Čelebić a pokračuje: „*Stavljena je tačka na taj čudesni i neobično privlačni proces u istoriji moder-*

ne i postmoderne misli. Disidenti su stavili tačku na modernu, veliku kao dijamant, svesni da je njihov parket u stvari postmodernizam.“¹⁰ Přitom je podle některých autorů „postmodernistický okamžik umění koncem renesance“.

Přímo i nepřímou s autorovými úvahami o disidentství souvisí také text o pěti stoletích černohorské knihy a knihtisku, který v prvním vydání knihy chybí. Začíná vydáním první knihy psané cyrilicí roku 1494 Djordjem Crnojevičem a končí Miodragem Bulatovičem, jehož prozaické dílo si získalo evropský věhlas. Strohá fakta, jména, místa, data — to vše má nejen informativní povahu, nýbrž zároveň dokumentuje existenci disentu, exilu a azylu již mnoho století před námi, kdy se o evropské unii mohlo mluvit pouze jako o utopii, kdy důležitý byl výsledek úsilí emigrantů či exulantů, nikoli místo narození nebo jazyk, v němž je dílo napsáno. Autorova láska k době baroka je tu více než zřetelná a zmíním se o ní ještě na jiném místě.

Zastavme se u dvou z uvedených tvůrců, u Vladimira Nabokova a Jakuba Palaiologa, jejichž osudy jsou tak či onak spjaty s „městem exilu“ — s Prahou.

Po různých peripetiích se Nabokovova matka přestěhovala do Prahy, kde spolu se sestrou a chůvou zůstala až do smrti. Jakub Palaiolog z řeckého ostrova Chios byl jedním z těch, kteří „zůstali věrni svým ideálům a dali přednost neúspěšné pravdě před úspěšnou polopravdou“. Patřil k radikálnímu proudu evropské reformace. Dostalo se mu českého azylu, ovšem jeho „soukromá pře“ s církví ho stála život, protože chtěl osvobodit ducha.

Jakub Palaiolog byl dávným předchůdcem Vladimira Nabokova. Právě Nabokov svou tvorbou ovlivnil mj. své osudově spřízněné bratry v exilu Milana Kunderu i srbského prozaika Danila Kiše a mnohé jiné literární tvůrce.

Svůj příchod do „města mystéria“, jak Čelebić nazval Prahu, zaznamenává deníkově přesně. Uváděné podrobnosti o přechodu ze západoberlínské části do tehdejšího východního Berlína i útok jistého „Dalmatince“, který mu rozpáral nožem stehno, vystihují politickou situaci tehdejší rozdělené Evropy.

Tvrdím-li, že počátky Čelebićovy literární činnosti jsou spjaty s Prahou, činím tak proto, že argumenty čerpám nejen ze stránek samotného románu *Pseudo*, nýbrž také z dalších jeho děl. V Praze autor začal psát román *Ubistvo A. G. W. i gonjenje*, který zde také po čtyřech letech dokončil (1986).

S českým hlavním městem je tematicky spojena rovněž Čelebićova divadelní hra o deseti obrazech *Barok*. K jejímu napsání jej inspirovaly kostely a další pražské umělecké a architektonické barokní skvosty z období výrazného rozkvetu jezuitského řádu v Čechách. Děj hry je zasazen do středoevropského, především česko-polského prostoru a hlavně do Prahy první poloviny 17. století, kdy mj. probíhala třicetiletá válka a zuřila inkvizice.

Svým dojmem z Prahy, svým poznatkům z českých a evropských dějin dal Čelebić divadelní tvar v době, kdy působil jako scénograf v pražském Divadle S. K. Neumanna (dnes Divadlo pod Palmovkou).

Jádro umělecké epochy, která tak upoutala Djoka Čelebiće, spočívalo v 17. století, mj. ve století W. Shakespeara. Její stylové gesto bylo manichejským protikladem „*klasičky*“. Výtvarné umění a architektura barokní doby zřejmě inspirovaly, provokovaly a podněcovaly Čelebiće k tvorbě mj. svou dynamičností a psychologismem, teatrálností a iluzivností, svou monumentalitou a dekorativismem. Bizarní stylovost, metaforičnost a citová exaltovanost tvoří podle některých autorů (např. J. Války) stylovou „*koiné*“ různých uměleckých žánrů. Umění a kultura baroka tvoří zvláštní syntézu.¹¹

Jedním ze základních principů baroka je divadelní princip, který má v barokní kultuře hluboké kořeny. Chápe svět a život, které Bůh ponechal osudu a náhodě, jako divadlo, které nejvýstižněji vyjadřovalo pocity člověka té doby. Dovedlo totiž dobře vyjádřit vztah mezi realitou a iluzí, mezi realitou a fikcí. Pokoušelo se předvádět dokonalost a krásu řádu pomocí masek, jež si brali herci na sebe, aby všechny ctnosti personifikovali. Drama, kázání, výchovný spis i umělecké dílo období baroka chtělo oslovit diváka, posluchače, vnímatele bezprostředně, bez složitých kompozičních konstrukcí mu chtělo sdělovat zřejmé pravdy a působit tak na jeho smysly.

Divadlo jako orální žánr bylo součástí života barokního člověka, protože bylo přístupno mnohem většímu počtu obecnosti, než řekneme psané dílo. Dovedlo spojit vizuální a zvukové efekty s rétorickými gesty a s expresivním výrazem. Jedna z postav Čelebićovy hry *Barok*, královský zpovědník William Lamormain, se hned v prvním obrazu ptá svého spolubesedníka Valeriana Magniho: „*Jeste li bili sinoć u jezuitskom teatru? ...Bez pozorišta bismo posrnuli u kal, u gubu, u jeres i ludilo*“.

Divadelní představení v desetiletích baroka byla součástí významných slavností, bez jejichž poznání nikdy baroko nepochopíme. Potulní komedianti, klauzni, umělci a šauklíři předváděli na volných prostranstvích a na náměstích své veselé kousky a výjevy ze života. V době baroka se objevilo rovněž loutkové divadlo.

S Prahou a s českými lidmi, kteří „*nejvíce přejí dramatikům*“ a jež „*nejsou naivní v náboženských a národních otázkách a jsou vzdělaní*“, je spojeno Čelebićovo studium Akademie divadelního umění ze strany publika chladné přijetí jím režirovaného Ejzenštejnova *Potěmkina* v roce 1988.

České hlavní město se pro Čelebiće stalo nevyčerpatelným inspiračním zdrojem svými památkami, dějinami, pohnutými osudy, Klementinem i metrem, staroměstskými uličkami a často tajemnými domy. Autor píše: „*Dugo već smišljam da u tom lavirintu starogradskih kuća smestim jedan krimić: dugo smišljam, a još uvek me sprečava da počnem pisanje nizak stepen profanosti teme, koju zasad ne želim da otkrijem.*“¹²

V námi analyzovaném Čelebićově románu jsou pro černoohorského čtenáře četné vzácné informace z českých kulturních dějin. K nim patří např. velmi struč-

ná, jednovětá infomace o „*knězi Koniášovi, který spálil 30.000 kacířských knih*“. Český školák totiž neví o jezuitovi Antonínu Koniášovi (1691–1760) snad více než pouze název jeho spisku „*Klíč kacířské bludy k rozeznání otvírající*“ (Clavis haeresim claudens et aperiens). Koniáš je prostě u českého školáka spjat s představou fanatického katolického kazatele, který páčil heretické knihy v barokní atmosféře období „*jiráskovsky*“ chápaného temna. Je to přirozeně poněkud pokřivený obraz nesnášenlivého demagoga i pokřivený obraz českého literárního baroka, které je ovšem Gojku Čelebićovi tak blízké. A. Koniáš však nebyl pouze nesmírně aktivní při ničení tisíce spisů, nýbrž byl také vlastenecký a hluboce věřící misionář s uměleckým a sociálním cítěním. Antonín Koniáš byl také, možná to zní paradoxně, jedním z nejlepších znalců starší české literatury, jak to nejnověji prokázal vynikající český znalec staršího českého písemnictví Milan Kopecký ve vydání Koniášovy¹³ útlé knížečky *Vejštažní naučení* z roku 1746.

Student a čerstvý režisér Gojko Čelebić byl okouzlen pražskou židovskou čtvrtí, kde je „*snad nejstarší zachovaný židovský hřbitov na světě s dvanácti tisíci náhrobních kamenů různých tvarů a nadpisů*“. Díky Čelebićovi (a v tom je mj. také poznávací hodnota jeho románu) se černohorský čtenář dověděl také o tom, že na pražském židovském hřbitově leží pražský rabín Löw ben Bezalel (též Löw Jehúdá, asi 1520–1609), který na základě židovské pověsti oživil v roce 1580 mužskou hliněnou sochu Golema hebrejským kouzelným nápisem, aby mu sloužila.

Co autora románu *Pseudo* uchvacovalo, nadchlo a okouzlo, byl pražský divadelní život, jeho rozmanitost, způsoby úniku před tehdejšími cenzurními a administrativními zásahy, slavní režiséři (Otomar Krejča, Evald Schorm), kteří proslavili české divadelní i filmové umění zejména v šedesátých, ale i v pozdějších letech, osobnost a dramatická tvorba Václava Havla, který rovněž v oněch letech vstupoval do oblasti nového divadelního výrazu. Čelebić, ač zkratkovitě, stručně, velmi přesně vystihl tematicky, motivicky i jazykově Havlovu dramatickou tvorbu, která „*není tak srozumitelná, jak by si diváci přáli*“¹⁴, neboť její „*zvláštní jazyk je těžký, hermetický*“.

Do druhého vydání románu *Pseudo* vložil Čelebić mj. krátké úvahy o dramaturgii a proměnách dnešního „*evropského*“ románu, aktuální úryvek z rozhovoru s prozaikem Mešou Selimovićem o bosenském jazyce a tzv. jazykových variantách a text o románu jako „*králi literárních žánrů*“. Druhé vydání je rozšířeno o celou kapitolu o „*postevropském románu*“, kterou bychom mohli přesněji označit mj. jako „*návrat k novému čtení a recepci tradice, k novému pohledu na literární díla, události a osobnosti*“.

Označení postevropský román je podle mého soudu také poněkud matoucí, neboť je tu zmínka o barokním básníku a prozaiku Andreji Zmajevićovi, „*primasi srbského království*“, jenž ve své *Slovanské Dubravě* jako první básnický zachytil katastrofální zemětřesení v Dubrovníku roku 1667, opěval kosovský a slovanský mýtus, a to vše v lidovém jazyce. Jeho nejvýznamnějším dílem je

tisícistránkový *Církevní letopis*, psaný srbsky a latinsky. Tradice jsou tedy podle Čelebiće nikoli soudy pronášené o nich, nýbrž je to „především potřeba přinutit jazyk, aby aktivně vyjádřil dialektiku člověka a Boha, člověka a smrt za předpokladu, že duchovní dědictví pro něj funguje jako aktivní kontext“.¹⁵ A to je právě filozofie baroka. Autorovy úvahy o vztahu literárně historického a vypravěčského díla Milorada Paviće podle mého názoru prozrazují jeden z jeho inspiračních vzorů. Pavičovo dílo plně a správně pochopíme jedině za předpokladu, že vezmeme v úvahu literární středověk, baroko a postmodernu. Čelebić správně vystihl, že se Pavičovy literární a vědecké zájmy pohybují po ose, na jejímž jednom konci je Byzanc, na druhém pak postmodernu. A uprostřed leží baroko, které tak Čelebiće nadchlo nejen v Praze, nýbrž také po studiu Pavičových Dějin srbské literatury doby baroka, (*Istorija srpske književnosti baroknog doba*, 1970).

Hledal-li Pavić své inspirační zdroje v Domentijanových životopisech srbské církve a státu ze 13. století a v Zmajevićově barokním díle, pak se stal, ať bezděky, či vědomě a programově, vzorem pro Gojka Čelebiće. Ostatně Čelebić výstižně poznamenává, že „umění erudice jako literární techniky a jako umění uměleckého postupu funguje fakticky pouze v Domentijanově středověku, Zmajevićově baroku a Pavičově postmoderně“.¹⁶ Netvrdil bych ovšem tak apodikticky jako Čelebić, že jihoslovanský středověký dvanáctislabičný verš vznikl podle vzoru byzantského „občanského verše“ (stichos politikos). Stichos politikos je totiž patnáctislabičný jambický verš s césurou po osmé slabice, který je veršem nejen byzantské poezie psané lidovým jazykem, nýbrž také veršem novořeckých lidových písní.

Příznává-li tedy Gojko Čelebić, že jeho „generace spisovatelů postmoderny“ za mnohé podněty vděčí Pavičovu zpracování literatury srbského baroka, pak lze toto „přiznání“ chápat jako „navazování“ nebo též jako psaní „podle vzoru“. Takovou tvorbu chápou přirozeně v přísně pozitivním smyslu, nikoli jako nějaké epigonství.

Jednotlivé texty Čelebićova „divadelního románu“ *Pseudo* (ponechávám stranou zcela neodpovídající titul) by bylo docela dobře možné zařadit abecedně, obdobně jako je sestaven Pavičův „román-lexikon“ *Chazarský slovník*.¹⁷ Ještě více by tak vynikl autorův umělecký postup i zvolená forma. Výrazněji by tak Čelebić prozradil svůj vzor (nebo by jasněji dal najevo, kdo byl jeho učitelem).

Domnívám se, že Čelebićův divadelní román by skutečně mohl být nazván divadelním slovníkem, svéráznou encyklopedií, v níž čtenář najde hesla o mnoha podstatných jevech, osobnostech a dílech v literatuře a divadle, jež jsou psána se zaujetím a tvůrčím zápalem, se znalostí řemesla, o němž Čelebić píše, s erudicí znalce přinejmenším současného (ve smyslu moderního) střeoevropského divadelního života a literárních a kulturních dějin svého černohorského národa.

Každý slovník, lexikon, encyklopedie si činí nárok uvádět seriózní, ověřené, stroze vědecké a hlavně přesné informace. Nemělo by tomu být proto jinak ani v případě Čelebićova „*divadelního slovníku*“. Jeho autor se však neubráníl několika omylům. Nejfrapantnější je snad informace, že autorem Předzpěvu (Proglasu) k překladu Čtveroevangelia je Konstantin Presbyter (?) a že text vznikl dokonce v 10. stol. „*právě v Rašce*“. Evropská paleoslavistická věda však již dávno má za to, že autorem básnického Předzpěvu k slovanskému překladu Čtveroevangelia je Konstantin-Cyryl, zvaný Filozof, a že vznikl nejpravděpodobněji za jeho pobytu s byzantskou misí na Velké Moravě. Někteří vědci ovšem připouštějí, že by jej mohl napsat Metodějův žák Konstantin Preslavski.¹⁸ Některé další drobnější nepřesnosti ponechávám stranou (nesprávné prepisy jmen, chybné cizojazyčné úryvky nebo slova aj.). V každém případě je ovšem nesporné, že Čelebićův román *Pseudo* patří k prvním významným dílům černohorského nového románu.

Poznámky

- 1 Bachtin, M.: *Estetika slovesného tvorčestva*. Moskva 1979. O osudech knihy, která byla napsána již před 2. světovou válkou, ale nevyšla, viz mj. Pospíšil, I.: *Od Bachtina k Solženicynovi*, Brno 1992, s. 5.
- 2 Čelebić, G.: *Pseudo. Theaterroman* (drugo — pregledano izdanje), Užice 1995.
- 3 O jejich základních pracích viz např. Zeman, M. a kol.: *Průvodce po světové literární teorii*, Praha 1988.
- 4 Čelebić, G.: cit. dílo, s. 397.
- 5 Tamtéž, s. 282.
- 6 Tamtéž, s. 168.
- 7 Tamtéž, s. 171.
- 8 Hroch, M.: *Příliš smělé sny*, Praha 1985. Moje recenze *Rovnost*, Brno, 2. dubna 1986, s. 5.
- 9 Čelebić, G.: cit. dílo, s. 295.
- 10 Tamtéž, s. 304.
- 11 Válka, J.: *Morava reformace, renesance a baroka*, Brno 1995, s. 181–212.
- 12 Čelebić, G.: cit. dílo, s. 266.
- 13 Koniáš, A.: *Vejtažní naučení na všecy nedělní a sváteční epištoly, též evangelia celého*. K vydání připravil a úvod napsal M. Kopecký, Brno 1995.
- 14 Čelebić, G.: cit. dílo, s. 336.
- 15 Tamtéž, s. 439.
- 16 Tamtéž, s. 445.
- 17 Pavić, M.: *Chazarský slovník*, Praha 1990. Moje recenze *Rovnost*, Brno, 5. září 1990, s. 5.
- 18 Viz např. *Rečnik na bálgarskata literatura*, sv. II.(E-O), Sofija 1977, s. 238–239, Kopecký, M.: *Historie a antologie starší slovenské literatury*, Brno 1998, s. 9.