

MICHAIL
MICHAJLOVIČ
BACHTIN

ROMÁN
JAKO DIALOG



EPOS A ROMÁN

O metodologii zkoumání románu

Zkoumání románu jako žánru se vyznačuje zvláštními obtížemi. Příčina tkví ve specifčnosti samého předmětu: román je totiž jediný dosud se utvářející a nehotový žánr. Žánrotvorné síly působí doslova před našima očima, román se rodí a konstituuje za bílého dne historické existence. Žánrová kostra románu ještě zdaleka neztuhla a nejsme dosud ani s to předvídat všechny jeho tvárné možnosti.

Ostatní žánry známe jako žánry, tj. jako jisté pevné formy, v kterých se odlévá umělecká zkušenost, v jejich hotové podobě. Dávný proces jejich utváření se ztrácí za hranicemi historicky doloženého pozorování. Epopej nalézáme nejen jako žánr dávno hotový, ale dokonce jako žánr už značně obstarožní. Totéž lze s určitými výhradami říci také o jiných hlavních žánrech, ba i o tragédii. Jejich historická existence, kam až se jí můžeme dobrat, je existencí dávno zformovaných žánrů s fixní a už pramálo poddajnou kóstrou. Každý žánr má svůj kánon, který v literatuře působí jako reálná síla.

Všechny tyto žánry nebo přinejmenším jejich základní prvky jsou mnohem starší než písemnictví a knihy a svou odvěkou orální a hlasitou podobu si v nestejně míře uchovávají až dodnes. Z velkých žánrů je pouze román mladší než písemnictví a knihy, jedině román se organicky přizpůsobil novým formám němeého vnímání, tj. čtení. Především však román nemá takový kánon jako ostatní žánry: historický vliv mají totiž toliko jednotlivé románové prototypy, nikoli žánrový kánon románu jako takový. Zatímco studium ostatních žánrů je obdobné studiu mrtvých jazyků, studium románu je analogií studia živých jazyků, přičemž jazyků mladých.

Proto je teorie románu mimořádně nesnadným oborem. Vždyť předmět jejího studia se diametrálně liší od předmětu teorie ostatních žánrů. Román není jen nějaký ledajaký žánr mezi jinými žánry, nýbrž je jediný utvářející se žánr mezi žánry dávno hotovými a zčásti už odumřelými. Je to jediný žánr, který přivedla na svět a odchovala nová epocha světové historie. Proto je s ní hluboce spřízněn a tím se odlišuje od ostatních velkých žánrů, které nová epocha podědila v hotovém tvaru a ony se pouze přizpůsobují —

některé lépe, jiné hůře — novým existenčním podmínkám. Ve srovnání s nimi se román jeví jako útvar zcela jiného druhu. S ostatními žánry se špatně sžívá. Bojuje za vedoucí postavení v literatuře a tam, kde vítězí, se ostatní, už zestárlé žánry rozkládají. Ne náhodou nejlepší kniha o historii antického románu — kniha Erwina Rohdeho — je víc než dějinami románu právě líčením rozkladu všech velkých antických žánrů.¹

Krajně závažný a zajímavý problém představuje problém mezižánrových vztahů a vlivů v literárním kontextu určitého období. V některých dobách — v klasickém starověku, ve zlatém věku římské literatury, v období klasicismu — se všechny žánry v takzvané velké literatuře (tj. v literatuře vládnoucích sociálních vrstev) do určité míry harmonicky doplňují a celá literatura jako souhrn žánrů představuje víceméně zaokrouhlený organický celek vyššího řádu. Je však příznačné, že román do tohoto komplexu nikdy nevstupuje a na žánrové harmonii se nepodílí. Vede v těchto dobách neoficiální existenci za prahem velké literatury. Součástí organického a hierarchicky uspořádaného celku literatury jsou pouze hotové žánry se zformovanou a žánrově vyhraněnou tváří. Mohou se navzájem vymezovat a doplňovat, aniž přitom ztrácejí svou žánrovou povahu. Jsou jednotné a vzájemně spřízněné na základě svých hlubokých strukturálních rysů.

Velké organické poetiky minulosti — poetika Aristotelova, Horatiova, Boileauova — jsou prostoupeny silným vědomím celku literatury a harmonického propojení všech žánrů v tomto komplexu. Tito teoretikové jako by konkrétně slyšeli harmonii žánrů. V tom spočívá síla, jedinečná ucelenost, ale na druhé straně časovost a nepřenosný charakter jejich poetik. Všechny důsledně přehlížejí román. Vědecky založené poetiky devatenáctého století podobné ucelenosti pozbyly, jsou eklektické, deskriptivní, neusilují o živou a organickou úplnost, ale jen o úplnost abstraktně encyklopedickou. Nejsou zaměřeny na reálně možnou koexistenci určitých žánrů v dynamickém kontextu literatury té které doby, ale na jejich koexistenci v maximálně vyčerpávající chrestomatii. Román už pochopitelně neignorují, ale jednoduše jej připojují (na důstojném místě) k existujícím žánrům (takto, jako žánr mezi žánry, se

¹ E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1876. (Pozn. překl.)

román zařazuje také do chrestomatie; do dynamického literárního kontextu se však včleňuje způsobem naprosto odlišným).

Román, jak už bylo řečeno, se s ostatními žánry sžívá velmi špatně. O nějaké harmonii, která by se projevovala vzájemným vymezením sfér, rozdělením úloh a doplňováním, nemůže být ani řeči. Román paroduje ostatní žánry (a to právě jako žánry), usvědčuje jejich formy a jazyk z falešné konvenčnosti, některé žánry vytlačuje, jiné naopak zapojuje do své struktury a přitom jim udílí nový smysl a akcent. Literární historikové mívají někdy sklon spatřovat v postoji románu k ostatním žánrům pouze zápas literárních směrů a škol. Takový zápas nepochybně probíhá, ale představuje jev pouze okrajový a historicky vcelku nepodstatný. Nesmí se za ním přehlížet méně zjevný, avšak závažnější a historicky důležitější boj žánrů, proces utváření a vývoje žánrové struktury literatury.

Velmi zajímavé úkazy lze pozorovat v obdobích, kdy román získává mezi žánry svrchované postavení. Tehdy se celá literatura zmítá v procesu vývoje a zachvacuje ji jakýsi „žánrový kriticismus“. Podobný proces se odehrával v některých obdobích helénismu, v pozdním středověku a za renesance, ale mimořádně silně a zřetelně se prosazoval od poloviny osmnáctého století. V době, ve které román jako žánr dominuje, se téměř všechny ostatní žánry více či méně „romanizují“, stávají románovými: romanizuje se drama (např. drama Ibsenovo, Hauptmannovo, celé naturalistické drama), epos (např. Byronův *Childe Harold* a zejména jeho *Don Juan*), dokonce se romanizuje i lyrika (výrazným příkladem je lyrika Heinova). Žánry, jež se úporně drží svého starého kánonu, nabývají charakteru stylizace. Jakékoli rigorózní zachování žánrové faktury se bez ohledu na autorův záměr začíná vnímat jako stylizace, a to stylizace parodická. V sousedství románu jako vládnoucího žánru začínají konvenční jazyky rigorózních, na kánonu lpějících žánrů znít jinak než za časů, kdy román ještě nepatřil do velké literatury.

Parodické stylizace přímých žánrů a stylů zaujímají v románu podstatné místo. V období jeho tvůrčího vzestupu a hlavně v obdobích, která vzestup připravují, zaplavují literaturu parodie a travestie veškerých vysokých žánrů (právě žánrů, ne jednotlivých spisovatelů a směrů), které román předjímají, provázejí a jsou svého

druhu etudami k němu. Je však příznačné, že román žádnému ze svých různotvarů nedovolí, aby se stabilizoval. Během celých dějin románu pokračuje důsledné parodování či travestování dominujících a módních podob románového žánru, pokoušejících se kanonizovat svou formu: paroduje se rytířský román (první parodie na dobrodružný rytířský román pochází ze třináctého století, je to *Dit d'aventures* — Šproch o dobrodružstvích), barokní román, pastýřský román (Sorelův *Berger extravagant ou l'Antiroman* — Potřeštěný pastýř či Antiromán), sentimentalistický román (v románech Fieldingových, v Musäusově *Grandisonovi II.*) atd. Sebekritičnost je pozoruhodným rysem románu jako formujícího se žánru.

V čem spočívá zmíněná romanizace ostatních žánrů? Žánry už nejsou tak sešněrované kánonem a stávají se poddajnějšími, obnovuje se jejich jazyk, a to prostřednictvím mimoliterárních, nepsisovných dialektů a „románových“ vrstev spisovného jazyka. Žánry se dialogizují a všemi póry do nich prosakuje smích, ironie, humor, prvky sebearodie a konečně, což je nejdůležitější, — román do těchto žánrů vnáší problémovost, specifickou významovou nezavršenost a bezprostřední kontakt s nehotovou, tvořící se současností (nezavršenou přítomností). Všechny tyto jevy, jak později uvidíme, se dají objasnit tím, že se žánry transponují do nové zvláštní zóny výstavby uměleckých obrazů (do zóny kontaktu s nezavršenou přítomností), do zóny, kterou jako první opanoval právě román.

Proces romanizace nelze ovšem vysvětlovat jen na základě přímého a nezprostředkovaného vlivu pouhého románu. Dokonce i tam, kde by podobný vliv mohl být přesně zaznamenán a doložen, se vliv románu těsně pojí s bezprostředním působením oněch změn v samé skutečnosti, které zasahují i román a podmínily jeho svrchané postavení v dané době. Román je jediný dosud se utvářející žánr a odráží tudíž hlouběji, pronikavěji, zřetelněji a pohotověji proces formování samé skutečnosti. Jen to, co samo podstupuje vývoj, může dospět k pochopení vývoje jako takového. Z románu se stal hlavní hrdina novověkého dramatu literárního vývoje zejména proto, že nejadekvátněji zrcadlí vývojové tendence nového světa; ostatně je jediným žánrem, který se zrodil v lůně tohoto světa a v ničem nezapře jeho rysy. Román v lecčems předjímal a předjímá celý budoucí literární vývoj. Když se v literatuře ujímá vlády,

spolupůsobí proto při obnově všech ostatních žánrů, infikuje je svým aspektem vývoje a svou nezavršeností. Násilím je vtahuje na svou oběžnou dráhu, především proto, že se tato dráha kryje s ústředním vývojovým směřováním celé literatury. A to je také důvod, proč je román jako předmět literárně teoretického a literárně historického zkoumání nesmírně důležitý.

Literární historikové bohužel obvykle redukují zápas románu s hotovými žánry a veškeré projevy žánrové romanizace na existenci a souboj určitých škol a směrů. Romanizovaný epos kupříkladu nazývají „romantickým eposem“ (což je namístě), ale domnívají se, že tím je řečeno vše. Strhuje je vnější rozmanitost a vřava literárního dění, a proto jejich pozornosti uniká velkolepé a závažné drama literatury a jazyka, jehož hlavními aktéry jsou především žánry, zatímco směry a školy v něm hrají jen role podružné a epizodické.

Teorie románu si s románem nedokáže poradit. S ostatními žánry pracuje jistě a přesně, neboť je to předmět hotový, dotvořený, vyhraněný a zřejmý. V klasických obdobích svého vývoje tyto žánry nikdy neztratily stabilitu a kanoničnost, jejich mutace v určitých dobách, směrech a školách nejsou zásadního rázu a nezasahují jejich zafixovanou žánrovou strukturu. Teorie těchto hotových žánrů nedokázala de facto až do současnosti nic podstatného přidat k tomu, co už učinil Aristotelés. Jeho poetika zůstává pevným pilířem teorie žánrů (byť žánr je tu někdy tak subtilně charakterizován, že jeho odlišení působí potíže). Všechno se teorii skvěle daří, dokud se nestřetne s románem. Nicméně už romanizované žánry ji přivádějí do úzkých. Žánrová teorie si tváří v tvář románu uvědomuje, že se neobejde bez radikální přestavby.

Záslouhou trpělivé vědecké práce byl nashromážděn obrovský historický materiál, osvětlilo se mnoho problémů spojených s původem jednotlivých románových tvarů, ale problém žánru ve své totalitě nebyl sebemíň uspokojivě rozřešen. I nadále se román nahlíží jako žánr mezi žánry, vědci se pokoušejí fixovat ty jeho rysy, jimiž se jako jeden z hotových žánrů liší od jiných hotových žánrů, snaží se odhalit jeho vnitřní kánon jako určitý systém neměnných a ustálených žánrových znaků. Díla věnovaná románu se ve své valné většině omezují na co možná nejúplnější enumeraci a deskripci románových tvarů. Na základě podobných deskripcí se

badatelům ovšem nedaří podat jakoukoli, byť jen částečně shrnující definici románu jako žánru, ba dokonce se jim ani nedaří stanovit nějaký určitý a stabilní znak románu, vždycky jsou nuceni připojit výhradu, která daný znak jako znak žánrový vlastně zcela anuluje.

Uvedme příklady takovýchto znaků „s výhradou“: román je žánr o mnoha rovinách, ovšem existují pozoruhodné romány s jedinou rovinou; román je žánr povytce syžetový, byť existují romány dosahující krajní čistě deskriptivnosti, jaká je v literatuře vůbec možná; román je žánr problémový, i když masová románová produkce chrlí díla výhradně zábavná a bez myšlenkového obsahu, čehož v té míře nemůže dosáhnout žádný jiný žánr; román je příběh o lásce, ačkoliv největším evropským románům milostný prvek zcela schází; román je žánr prozaický, ale existují i poutavé romány veršované. Takových „žánrových znaků“ románu, které se ruší poctivě dodanou výhradou, lze pochopitelně uvést ještě hodně.

Mnohem zajímavější a důslednější jsou normativní charakteristiky z pera samotných romanopisců. Ti obvykle vyzvedají ten či onen románový typ a prohlašují jej za jedině správný, žádoucí a aktuální tvar románu. Taková je třeba proslulá Rousseauova předmluva k *Nové Heloise*, Wielandova předmluva k *Agathónovi*, Wezelova k *Tobiáši Knautovi*, takového druhu jsou nesčetná prohlášení a výroky romantiků o *Vilému Meisterovi*, *Lucindě* aj. Podobné výroky se nesnaží zahrnout všechny románové různotvary do nějaké eklektické definice, ale zato se samy podílejí na žánrovém vývoji románu. Často velmi pronikavě a věrně reflektují zápas románu s ostatními žánry a v určitém vývojovém stadiu i se sebou (v podobě jiných panujících a módních románových tvarů). Přibližují se víc k pochopení výjimečné pozice románu v literatuře, nesrovnatelně s pozicemi ostatních žánrů.

Zvláštního významu nabývá v této souvislosti řada výroků provázejících vytvoření nového románového typu v osmnáctém století. Zahajují ji Fieldingovy úvahy o románu a jeho hrdinovi obsažené v *Tomu Jonesovi*; dále řada pokračuje Wielandovou předmluvou k *Agathónovi*; její nejdůležitější článek tvoří však Blankenburgův *Esej o románu*; v podstatě ji uzavírá teorie románu, kterou později zformuloval Hegel. Pro všechny tyto soudy, odrážející vývoj románu v jeho důležité etapě (*Tom Jones*, *Agathón*, *Vilém Meister*), jsou charakteristické následující požadavky na román: 1) román nesmí být

„poetický“ v tom smyslu, v jakém jsou poetické ostatní žánry krásné literatury; 2) románový hrdina má být „hrdinský“ jiným způsobem než hrdina eposu nebo tragédie, musí v sobě spojovat rysy kladné a záporné, vlastnosti nízké i vznešené, směšné i vážné; 3) hrdina nesmí být předveden jako hotový a neměnný, ale jako vyvíjející se, proměňující se, vychovávaný životem; 4) je žádoucí, aby se román stal pro současný svět tím, čím byla epopéj pro starověk (tuto myšlenku jasně vyslovil Blankenburg a po něm ji zopakoval Hegel).

Všem výroky, respektive požadavkům kladeným na román, je společný jeden velmi podstatný a produktivní aspekt, a sice z pozice románu vedená kritika ostatních žánrů a jejich poměru ke skutečnosti; odsuzuje se jejich kaširovaná heroizace, konvenčnost, omezená a neživotná poetičnost, monotónnost a abstraktnost, jejich hotoví a nevyvíjející se hrdinové. Všechny pranýřují literárnost a poetičnost nerománových žánrů a předchozích románových tvarů (barokního hrdinského románu a sentimentalistického románu *Richardsonova*). Do značné míry tyto výroky dotvrzuje i vlastní románová praxe jejich autorů. Román, jeho praxe a s ní spjatá teorie, tu otevřeně a vědomě vystupuje jako kritický a sebekritický žánr, jehož posláním je obnovit samy základy panující literárnosti a poetičnosti. Konfrontace románu s eposem (a jejich opozice) je na jedné straně momentem kritiky ostatních literárních žánrů (především epické heroizace), na druhé straně je jejím záměrem povznést román a učinit z něj dominantní žánr novověké literatury.

Uvedené výroky a požadavky představují jeden z vrcholů sebe-reflexe románu. Není to ovšem teorie románu ve vlastním smyslu. I když tato tvrzení nevynikají žádnou obzvláštní filozofickou hloubkou, přesto přinášejí svědectví o žánrové povaze románu, svědectví neméně průkazné, než-li dokonce průkaznější než skutečné románové teorie.

Dále se pokusím pojmut román jako utvářející se žánr, jenž kráčí v čele vývojového procesu novodobé literatury. Nehodlám konstruovat nějaký kánon románu, fungující v historii literatury jakožto systém neměnných žánrových znaků. Budu se nicméně snažit postihnout hlavní strukturální rysy tohoto nejtvárnějšího z žánrů, rysy, kterými jsou determinovány tendence jeho proměnlivosti a působení na ostatní literaturu.

Shledávám tři takové základní rysy, jimiž se román zásadně liší

od všech ostatních žánrů: 1) stylovou trojrozměrnost, spjatou s mnohojazyčným vědomím, které se v románu realizuje; 2) radikální proměnu časové struktury literárního obrazu v románu; 3) novou zónu výstavby literárního obrazu v románu, a to zónu maximálního kontaktu s nezavršenou přítomností (současností).

Všechny tři specifické románové rysy spolu těsně souvisejí. Jsou podmíněny určitým momentem zlomu v dějinách evropského lidstva, které opustilo uzavřený, k jiným hlasům hluchý a planý polopatriarchální stav a vstoupilo do nového klimatu, charakterizovaného mezinárodními a mezijazykovými styky a vztahy. Evropské lidstvo odhalilo rozmanitost jazyků, kultur a časů a ta se stala určujícím faktorem jeho existence a myšlení.

Prvním specifickým rysem románového stylu, spojeným s aktivním plurilingvismem nového světa, nové kultury a nového literárního tvůrčího vědomí, jsem se zabýval v jiné studii.² Připomenu stručně jen to nejdůležitější.

Plurilingvismus existoval odjakživa (je starší než kanonický a čistý monolingvismus), ale nebyl tvůrčím faktorem, umělecky záměrný výběr nepředstavoval tvůrčí ohnisko literárně jazykového procesu. Řek klasického období sice vnímal různé „jazyky“ a různé jazykové epochy, rozmanité řecké literární dialekty (tragédie je mnohojazyčný žánr), ale tvůrčí vědomí se realizovalo v uzavřených čistých jazycích (i když de facto smíšených). Plurilingvismus podléhal řádu a žánrovému kánonu.

Nové kulturní a literárně tvůrčí vědomí existuje v aktivně mnohojazyčném světě. Svět se takovým stal jednou provždy. Skončila doba, kdy jazyky vegetovaly nevěšmavě bok po boku, byly uzavřené do sebe a nekomunikovaly spolu. Jazyky se nyní vzájemně ozřejmují – vždyť jazyk může spatřit sám sebe jedině ve světle jiného jazyka. Za své vzala také naivní koexistence „jazyků“ uvnitř daného národního jazyka, tj. soužití místních dialektů, sociálních a profesionálních žargonů a argotů, spisovného jazyka, jazyků jednotlivých žánrů v rámci spisovného jazyka, různých epoch v jazyce apod.

To všechno se dalo do pohybu a zapojilo do procesu, v němž docházelo k vzájemnému ovlivňování a ozřejmování. Slovo, jazyk se

² Jedná se o stať *Ž předhistorie románové promluvy*, publikovanou rovněž v této knize. (Pozn. překl.)

začaly vnímat jinak a objektivně přestaly být tím, čím byly dosud. V situaci tohoto vnějšího i vnitřního vzájemného ujasňování jazyků se každý jazyk, dokonce i takový, jehož jazyková struktura je absolutně neproměnná (jeho fonetika, slovník, morfologie apod.), jakoby rodí znova, jazyk se pro vědomí, které v daném jazyce tvoří, kvalitativně proměňuje.

V aktivně mnohojazyčném světě se mezi jazykem a jeho předmětem, tj. reálným světem, navazují úplně nové vztahy, jež budou mít pro všechny hotové žánry, zformované v obdobích do sebe uzavřeného a nekomunikujícího monolingvismu, nedozírné následky. Na rozdíl od jiných velkých žánrů se román utvořil a rozvinul právě v situaci vyhroceného a zaktivizovaného vnějšího a vnitřního plurilingvismu, který je jeho bytostným živlem. A právě proto mohl stanout v čele procesu vývoje a obnovy literatury v jazykovém i stylovém ohledu.

Přecházím k dalším dvěma rysům, týkajícím se už tematických momentů struktury románového žánru. Tyto rysy se nejlépe prozkoumají a ozřejmí konfrontací románu a epopoje.

Z hlediska sledovaného problému charakterizují epopoj z žánrového hlediska tři základní rysy: 1) předmětem epopoje je národní epická minulost, „absolutní minulost“ řečeno pojmy Goetha a Schillera; 2) zdrojem epopoje je národní ústní podání, tradice (nikoli osobní zkušenost a na ní založená svobodná invence); 3) epický svět je oddělen od současnosti, tj. od času pěvce (autora a jeho posluchačů), absolutní epickou distancí.

Zastavíme se podrobněji u každého z těchto konstitutivních žánrových rysů epopoje.

Svět epopoje je svět hrdinské minulosti, svět „počátků“ a „vrcholů“ národní historie, svět otců a praotců, svět „prvních“ a „nejlepších“. Není důležité, že obsahem epopoje je tato minulost, ale že se do minulosti situuje zobrazovaný svět a právě jeho participace na minulosti tvoří zakládající formální rys žánru. Epopoj nebyla nikdy básní o přítomnosti, současnosti, a nestala se tedy básní o minulosti teprve pro potomky. Epopoj, tak jak ji známe v její vyhraněné žánrové podobě, byla totiž básní o minulosti od samého počátku. Epopoji je vlastní a zakládá ji zvláštní pozice autora (tj. pozice přednášeče epické promluvy), pozice člověka sklánějícího se v posvátné úctě před nedotknutelnou minulostí.

dialogy; přejímají od něho svou neukončenost, nedořečenost a nedopochopenost, svou životní konkrétnost a „naturalističnost“ — to vše, co se tak pronikavě liší od ryze dramatických dialogů.

Čisté jazyky se v románových dialozích i monolozích postav podřizují témuž cíli, jímž je vytvoření obrazu jazyka.

Tomuto cíli je podřízen dokonce i syžet. Románový syžet musí být režisérem, který objevuje sociální jazyky a ideologie, předvádí je a podrobuje zkoušce: prověřuje promluvu, světový názor na ideologicky motivované jednání nebo inscenuje život sociálních, historických a národních světů, velkých i malých (deskriptivní, mravoličné a zeměpisné romány), nebo sociálně ideologických světů určitých epoch (románové paměti, různé typy historického románu) či věkových skupin a generací v sepětí s dobou a sociálně ideologickými světy (román výchovný a román vývoje a zrání). Jedním slovem, románový syžet slouží k zobrazení promlouvajících lidí a jejich ideologických světů. V románu se vlastní jazyk poznává v cizím jazyce, v cizím horizontu se poznává vlastní horizont. Cizí jazyk se ideologicky překládá, jeho cizost — toliko náhodná, vnější a zdánlivá — se překonává. Pro historický román je příznačná pozitivní modernizace, kterou se stírají ostré časové předěly, v minulosti se rozpoznává věčná přítomnost. Vytvoření obrazů jazyků je předním úkolem románového stylu.

Každý román ve své totalitě představuje z hlediska jazyka a vědomí, jež v sobě ztělesňuje, *smíšený útvar*. Znovu však zdůrazňujeme, že je záměrným a vědomým, umělecky ustrojeným hybridem, nikoli neprůhlednou mechanickou mixturou jazyků (přesněji řečeno jejich prvků). Cílem záměrné románové hybridizace je *umělecký obraz jazyka*.

Romanopisec se tudíž nepokouší lingvisticky (dialogicky) přesně a úplně reprodukovat empirii do díla zapojovaných cizích jazyků, snaží se jen, aby jejich obrazy byly umělecky koherentní.

Umělecký hybrid je plodem nesmírného úsilí: je skrz naskrz stylizací, dílem reflexe, spekulace a odstupu. Tím se už v základu liší od lehkovážného, bezmyšlenkovitého a nesystematického, leckdy až úplně negramotného míšení jazyků u průměrných spisovatelů. V podobných hybridech není ani zdání po nějakém propojení

koherentních jazykových systémů, nejsou to než směsi jazykových prvků. Není to instrumentace, která by se realizovala pomocí různoreččí, ale většinou jen neočištěný a neobroušený autorský jazyk.

Kromě toho, že se román neobejde bez hlubokého a zevrubného poznání spisovného jazyka, vyžaduje navíc poznání jazyků různoreččí. Román si žádá rozšíření a prohloubení jazykového horizontu, zjemnění našeho vnímání sociálně jazykových diferencí.

V DVĚ STYLOVÉ LINIE EVROPSKÉHO ROMÁNU

Román je výrazem galileiovského jazykového vědomí, odmítnutího absolutismus jednotného a jediného jazyka. Toto vědomí nepovažuje svůj jazyk za jediný slovně významový střed ideologického světa a uvědomuje si pluralitu národních a především sociálních jazyků — jazyků sociálních skupin, profesí a každodenního života, jež mají stejnou šanci stát se „jazyky pravdy“, i když i ony jsou relativní, předmětné a omezené. Román předpokládá slovně významovou decentralizaci ideologického světa, jistou jazykovou nezakotvenost a bezprizornost literárního vědomí, které ztratilo domov v nepopiratelném a celistvém prostředí a ocitlo se v houštině sociálních jazyků, rozrůstajících se uvnitř jednoho jazyka a uprostřed národních jazyků v rámci jedné kultury (helénistické, křesťanské, reformační), v rámci jednoho kulturněpolitického světa (helénistických států, Římské říše apod.).

Tento zvrát byl v dějinách lidské promluvy velmi závažný. Kulturně významové a výrazové intence se bytostně emancipovaly z nadvlády jednoho a jednotného jazyka. V důsledku jejich emancipace mizí vnímání jazyka jako mýtu, jako absolutní formy myšlení. K tomu však nestačí objev různojazyčného složení kulturního světa a různoreččového založení vlastního národního jazyka — je nezbytné odhalit *podstatný charakter tohoto faktu* a všech jeho důsledků, což přichází v úvahu jen za určitých sociálně-historických podmínek.

Aby se mohla rozehrát umělecky podstatná hra se sociálními jazyky, musí se radikálně změnit vnímání slova v obecně literární a jazykové rovině. Je třeba si slovo osvojit jako předmětný, typický, ale zároveň intencionální jev, je třeba naučit se vnímat „vnitřní formu“ (v humboldtovském smyslu) v cizím jazyce a „vnitřní formu“ vlastního jazyka jako cizí; je nutné naučit se vnímat předmětnost, typičnost, příznačnost nejen skutků, gest a jednotlivých slov a výrazů, ale i různých hledisek, světonáborů a pocitů světa srostlých s jazykem, jenž je vyjadřuje. To je však možné leda pro takové vědomí, které je organickou součástí univerza vzájemně se ozřejmujících jazyků. V tomto jediném vědomí, participujícím stejnou měrou v několika jazycích, se jazyky musí svébytným způsobem protnout.

Decentralizace slovesně-ideologického světa, jež našla svůj výraz v románu, předpokládá bytostně rozrůzněnou sociální skupinu, která je v intenzivním a bytostném kontaktu s jinými sociálními skupinami. Uzavřená vrstva, kasta, třída, pokud nejsou ve stadiu rozkladu, vnitřně rozkolísané a zbavené sebeuspokojení, nemohou ve svém vnitřně jednotném a neměnném jádru být živnou sociální půdou konstituování románu: literárně-jazykové vědomí může fakt jazykové rozvrstvenosti a kontradikčnosti klidně ignorovat z výše svého neotřesitelného autoritativního jednotného jazyka. Různořečí, rozmáhající se za hranicemi tohoto uzavřeného a izolovaného kulturního světa s jeho spisovným jazykem, je schopno vysílat do nízkých žánrů jen čistě předmětné, neintencionální řečové obrazy, slova-věci bez románové potence. Různořečí však musí zaplavit kulturní vědomí a jeho jazyk, vniknout do jeho jádra, relativizovat a zbavit naivní nepochybnosti základní jazykový systém ideologie a literatury.

Ale ani to ještě nestačí. Dokonce i kolektiv, zmítající se v sociálním zápase, skýtá nedostatečné podmínky pro niternou relativizaci jazykového vědomí, pro jeho rekonstrukci v novém prozaickém duchu, pokud zůstane národně uzavřený a izolovaný. Vnitřní rozpornost spisovného dialektu a jeho nespisovného okolí, tj. celého dialektového složení daného národního jazyka, se musí pocítovat tak, jako by ji se všech stran omýval oceán různorečí, přitom reálného různorečí, vyvstávajícího v celé šíři své intencionality, svých mytologických, náboženských, sociálně-politických, literárních

a dalších kulturně-ideologických systémů. I když tento mimonárodní spor jazyků do systému spisovného jazyka a prozaických žánrů vůbec nepronikne (jako tam pronikají nespisovné dialekty tohoto jazyka), rozhodně tento vnější jazykový spor podpoří a prohloubí jazykovou rozepří uvnitř spisovného jazyka, oslabí moc mýtu a tradice, dosud spoutávajících jazykové vědomí, rozloží systém národního mýtu, dosud organicky srostlého s jazykem, a de facto bez zbytku zničí mytické a magické vnímání jazyka a slova. Bytostná participace v cizích kulturách a jazycích (jedno bez druhého není možné) způsobí nutně rozkol intencí a jazyka, myšlení a jazyka, exprese a jazyka.

Mluvíme tu o rozkolu ve smyslu rozpojení oné absolutní srostliny ideologického smyslu s jazykem, kterou se vyznačuje mytické a magické myšlení. Absolutní srůst slova s konkrétním ideologickým smyslem je bezpochyby jedním z podstatných rysů mýtu, determinuje rozvíjení mytologických obrazů na jedné straně a specifické vnímání jazykových forem, významů a stylistických spojení na straně druhé. Mytické myšlení je ovládáno vlastním jazykem, z jehož lůna se rodí mytická skutečnost a jenž své jazykové souvislosti a souvztahy vydává za souvislosti a souvztahy samé skutečnosti (jazykové kategorie a závislosti přecházejí v kategorie teogonické a kosmogonické); zároveň však jazyk sám je ovládán obrazy mytického myšlení, které brzdí jeho intencionální pohyb a to tím způsobem, že zbraňují jazykovým kategoriím vstřebávat nové významy, pružně se přizpůsobovat a nabývat čistší formality (v důsledku jejich srůstu s konkrétně věcnými vztahy) a omezují rovněž výrazové možnosti slova.⁴⁴

Svrchovaná vláda mýtu nad jazykem a jazyka nad vnímáním a uvažováním o skutečnosti spadá ovšem do předhistorické a tudíž nutně hypotetické minulosti jazykového vědomí.⁴⁵ Ale i tam, kde byla absolutistická vláda mýtu svržena — už v historických dobách

⁴⁴ Nemůžeme zde proniknout až ke kořeni problému vztahu jazyka a mýtu. V literatuře k příslušnému tématu se až dosud daný problém pojednával v psychologické rovině se zaměřením na folklór a izolované od konkrétních problémů historie jazykového vědomí (Steinthal, Lazarus, Wundt aj.). U nás tyto problémy uvedli do podstatné souvislosti Potěbňa a Veselovskij.

⁴⁵ Jako první se této hypotetické oblasti zmocnili jafetologové ve své „palenologii významů“.

jazykového vědomí —, mytický pocit jazykové autority a bezprostřednost odevzdání veškerého smyslu a exprese jeho nepopíratelné jednotě ve všech vysokých ideologických žánrech byly natolik silné, aby mohly vyloučit jakoukoli možnost umělecky podstatného využití jazykového různorečí ve velkých literárních útvarech. Odpor jednotného kanonického jazyka, utvrzeného dosud neotřesenou jednotou národního mýtu, byl ještě natolik úporný, že znemožňoval relativizaci různorečí a decentralizaci literárně-jazykového vědomí. K slovesně-ideologické decentralizaci dojde teprve tehdy, až národní kultura vyjde ze své ulity a pozbude svého sebeuspokojení, až si uvědomí sebe samu uprostřed jiných kultur a jazyků. Tím se podryjí kořeny mytického citění jazyka, založeného na absolutním splnutí ideologického smyslu s jazykem, vzbudí se ostrý vjem hranic jazyka, hranic sociálních, národních a významových; jazyk se rozvine ve svém typicky lidském aspektu, jeho slovy, formami, styly začnou prosvítat národně charakteristické, sociálně typické osoby, obrazy mluvčích, a to všemi jazykovými vrstvami bez výjimky, i těmi nejintencionálnějšími — jazyky vysokých ideologických žánrů. Sám jazyk (přesněji jazyky) se tehdy stane umělecky završitelným obrazem typicky lidského pocíťování světa a světónázoru. Z nepopíratelného a jedinečného ztělesnění smyslu a pravdy se jazyk změní v jednu z možných hypotéz smyslu.

Obdobně je tomu tam, kde je jednotný a jediný spisovný jazyk jazykem cizím. Nevyhnutelně se musí rozložit a padnout náboženská, politická a ideologická autorita s jazykem spjatá. Právě v procesu tohoto rozkladu uzrává prozaické decentralizované jazykové vědomí, opírající se o sociální různorečí národních hovorových jazyků.

Proto románová próza klíčí v různojazyčném a různorečovém světě helénistického období, v císařském Římě, v procesu rozkladu a pádu středověkého církevního slovesně-ideologického centralismu. Podobně i v novověku souvisí vždy rozkvět románu s rozkladem strnulých slovesně-ideologických systémů a s rozmachem a intencionalizací jazykového různorečí jak ve spisovném dialektu, tak i mimo něj.

Problém antické románové prózy je velice komplikovaný. Zárodky skutečně dvojhlasé a dvojjazyčné prózy se tu vždy neuchytaly právě na půdě románu jakožto určité kompoziční a tematické konstrukce, ba dokonce povětšinou se rozvíjely v jiných žánrových útvarech: v realistických novelách, satirách,⁴⁶ v některých biografických a autobiografických útvarech,⁴⁷ v některých čistě řečnických žánrech (např. v diatribě),⁴⁸ v historických a konečně rovněž v epistolárních žánrech.⁴⁹ Všude se tu vyskytují náznaky skutečně románového instrumentování smyslu různorečím. V této dvojhlasé, vpravdě prozaické rovině jsou vybudovány také do naší doby zachované varianty „románu o oslu“ (pseudolúkiánovská a apuleiovská) a román Petroniův.

Takovým způsobem se v antickém prostředí ustavily hlavní prvky dvojhlasého a dvojjazyčného románu, které ve středověku a novověku silně ovlivnily základní tvary románového žánru: román zkoušek (jeho větev, zahrnující komplex momentů hagiografických, konfesních, problémových, avanturních, sahá až k Dostojevskému a do naší doby), román výchovný a román vývojový (román zrání), zejména jeho autobiografickou odrůdu, mravoličně satirický román aj. Působily tedy především na ty podoby románového žánru, jež do své struktury přímo zapojují dialogizované dialekty, přičemž dialekty nižších žánrů a všednodenní. V antice samé tyto prvky byly rozptýleny po rozličných žánrech,

⁴⁶ Obecně známo je ironické sebeozřejmování v Horatiových satirách. Humoristické zaměření ve vztahu k vlastnímu „já“ zahrnuje v satirách pokaždé prvky parodické stylizace obvyklých přístupů, cizích hledisek a běžného mínění. Ještě blíže mají k románové instrumentaci smyslu satiry Marka Varrona; z dochovaných fragmentů lze soudit, že obsahovaly parodickou stylizaci učené a mravokárně kazatelské řeči.

⁴⁷ Prvky instrumentace pomocí různorečí a zárodky vpravdě prozaického stylu jsou v *Obraně Sókratově*. Obraz Sókrata a jeho řeči má v Platónově podání vůbec prozaický charakter. Zvláště zajímavé jsou však formy pozdně helénistické a křesťanské autobiografie. Konfesní historie obrácení se v nich spojuje s prvky dobrodružného a mravoličného románu, o kterých se nám dochovaly jen zprávy (díla sama se nezachovala): díla Dióna Chrysostoma, Justina (martyra), Cypriana a tzv. *Klementinské homilie*. Tytéž prvky najdeme i u Boëthia.

⁴⁸ Stačí uvést Ciceronovy listy Attikovi.

⁴⁹ Diatriba obsahuje ze všech helénistických řečnických žánrů největší množství románově-prozaických možností; připouští a dokonce vyžaduje mísení veršů a prózy apod. O vztahu řečnických žánrů k románu viz dále.

nesplynuly v jediném románovém toku a ovlivnily pouze jednotlivé dosud primitivní a neúplné prototypy této linie románového stylu (Apuleius a Petronius).

Ke zcela jiné stylové linii se vztahují takzvané „sofistické romány“.⁵⁰ Tyto romány se vyznačují velmi nápadnou a důslednou stylizací veškerého materiálu, tj. ryze monologickou homogeností stylu (abstraktně idealizujícího). Přitom právě sofistické romány vyjadřují svou kompoziční a tematickou strukturou patrně nejúplněji povahu románového žánru v antické literatuře. Měly také vliv na vysoké žánrové různotvary evropského románu takřka až do devatenáctého století: na román středověký, na galantní román patnáctého a šestnáctého století (*Amadis* a zejména pastýřský román), na barokní román a konečně i na román osvícenský (např. Voltairův). Ve značné míře determinovaly i teoretické představy o románovém žánru a jeho požadavcích, panující až do konce osmnáctého století.⁵¹

Abstraktně idealizující stylizace v sofistickém románu nicméně připouštějí určitou stylovou rozmanitost, což bylo nevyhnutelné při mnohotvárnosti relativně samostatných složek a žánrů, jež se v takové hojnosti do románu včleňují: vyprávění autora a vyprávění jednajících osob a svědků, popisy zemí, přírody, měst, pamětihodností, uměleckých děl (popisy tíhnoucí k ukončenosti a usilující nabýt jisté zvláštní ceny), úvahy, které se snaží vyčerpávajícím a ukončeným způsobem pojednat o vědeckých, filozofických, morálních tématech, aforismy, vložené novely, řečnické proslovy patřící k různým řečnickým žánrům, dopisy, rozvinutý dialog. Stupeň stylové autonomie těchto složek pronikavě neodpovídá stupni jejich skladebné autonomie a žánrové zaokrouhlenosti, ale co je hlavní — všechny jsou zřejmě stejně intencionální a stejně konvencionální, leží v téže slovně významové rovině, týmž způsobem a nezprostředkovaně vyjadřují autorské intence.

⁵⁰ Viz B. Grifcov, *Teorija romana*, Moskva 1927, a taktéž úvodní stať A. Boldyreva k překladu románu Achillea Tatia *Leukippa a Kleitofón*, Moskva 1925; ve stati se objasňuje formulace problému sofistického románu.

⁵¹ Tyto představy byly vyjádřeny v prvním a zároveň nejautoritativnějším pojednání o románu — v traktátu Huetově (1670). V oblasti speciální problematiky antického románu jej teprve po dvou stech letech vystřídala kniha E. Rohdeho (1876).

Konvencionální povaha a krajní (abstraktní) důslednost idealizující stylizace je však sama o sobě zvláštní. Nestojí za ní totiž žádný jednotný, podstatný a neotřesený ideologický systém — náboženský, sociálně-politický, filozofický apod. Sofistický román je po ideologické stránce dokonale decentralizovaný (jako celá rétorika „druhé sofistiky“). Jednota stylu tu visí jakoby ve vzduchu, není v ničem uzemněna, neupevňuje ji jednota kulturně-ideologického světa; jednota tohoto stylu je okrajová, zevní, pouze „slovní“. Sama abstraktnost a extrémní izolovanost stylizace mluví však o oceánu bytostného různorečí, z něhož vyvstává slovní jednota těchto románů, vyvstává, ale nepřemáhá různorečí ponorem do svého předmětu (jako v pravé poezii). Bohužel nám není známo, nakolik podobný styl počítal s tím, že bude vnímán na pozadí tohoto různorečí. Ani v nejmenším není přece vyloučena možnost, že se stylové momenty dialogicky vztahovaly k jazykům různorečí. Nevíme, jaké funkce tu například měly ony nespočetné a různorodé reminiscence, kterými jsou sofistické romány přeplněny: měly funkci přímo intencionální jako třeba básnické reminiscence nebo jinou — prozaickou, tj. nebyly snad tyto reminiscence dvojhlasými výtvary? Jsou úvahy a sentence v románech vždy přímo intencionální a plnovýznamné? Nemají leckdy ironický nebo doslova parodický ráz? V celé řadě případů nás už samo jejich kompoziční umístění nutí, abychom něco podobného předpokládali. Tam, kde sáhodlouhé a abstraktní úvahy retardují a přerušují vyprávění v nejvypjatějším a nejvyhrocenějším okamžiku, tam sama jejich nepřítapnost (zejména tam, kde se pedanticky zevrubné úvahy chytají úmyslně náhodného podnětu) na ně vrhá objektální stín a nutí nás spatřovat v tomto postupu parodickou stylizaci.⁵²

Pokud není parodie do očí bijící (tj. hlavně tam, kde jde o parodii prozaickou), je vůbec nesnadné ji odhalit, neznáme-li její cizoslovné pozadí, její druhý kontext. Ve světové literatuře podle všeho existuje mnoho děl, o jejichž parodickém charakteru nemáme ani tušení. Patrně velmi málo slov bylo kdy vyřčeno nerelativizovaným způsobem a v čistém jednohlasu. Sledujeme obvykle světovou literaturu z ostrůvku jednotónové a jednohlasé slovesné kul-

⁵² Srov. s krajní podobou tohoto postupu u Sterna a s odstupňovanou parodičností u Jana Paula.

tury, krajně omezeného v čase a prostoru. A jak dále uvidíme, vyskytují se takové typy a odrůdy dvojhlasé promluvy, při jejichž vnímání se dvojhlasost neobyčejně snadno vytrácí. Jsou-li takové promluvy přeakcentovány a proměněny v jednohlasé, přímé promluvy (splývají s přímými autorskými slovy), nemusí přitom pozbyt svého uměleckého významu.

Přítomnost parodické stylizace a jiných druhů dvojhlasé promluvy v sofistickém románu je nade vši pochybnost,⁵³ je však obtížné říci, jaký zde má podíl. Pro nás se do značné míry setřelo ono různorečové slovně významové pozadí, na němž romány rezonovaly a s nímž byly v dialogické relaci. Je možné, že tato abstraktně přímočará stylizace, která nám v sofistických románech připadá tak jednotvárná a plochá, se na pozadí dobového různorečí jevila mnohem živější a rozmanitější, neboť vstupovala do dvojhlasého kontrastu s momenty tohoto různorečí a vedla s nimi dialog.

Sofistický román zahajuje *první stylovou linii evropského románu* (jak ji prozatím nazveme). Na rozdíl od druhé linie, jež se v antickém prostředí v nejrůznějších žánrech teprve připravovala, ale dosud nezformovala v uzavřený románový typ (za takový uzavřený typ druhé linie nelze pokládat ani Apuleiův, ani Petroniův román), našla první linie v sofistickém románu dostatečně úplný a ukončený výraz, který, jak už jsme se zmínili, působil na následující historii této stylové linie. Její hlavní rys tkví v její jednojazyčnosti a jednostylovosti (více či méně přísně dodržěných); různorečí zůstává mimo román, ale determinuje jej jako dialogizující pozadí, k němuž jazyk a svět románu zaujímají polemický či apologetický postoj.

I v další historii evropského románu pozorujeme tytéž dvě hlavní vývojové linie jeho stylu. Druhá linie, do které patří nejvýznamnější prototypy románového žánru (jeho rozmanité podoby a jednotlivá díla), zapojuje sociální různorečí přímo do struktury románu, instrumentuje jím svůj smysl a přitom se často odříká přímé a čisté autorské promluvy. První stylová linie, jež vstřebala nejvíc vliv sofistického románu, v podstatě ponechává různorečí mimo román, tj. mimo jeho jazyk, který je specifickým — románovým způso-

⁵³ Boldyrev ve zmíněné stati upozorňuje na parodické užití motivu věsteckého snu u Achillea Tatia. Mimochodem se domnívá, že se Tatiův román odchyluje od tradičního typu a přibližuje komickému románu mravoličnému.

bem — stylizován. Ale jak už bylo řečeno, jazyk románu je víceméně zaměřen tak, aby byl vnímán právě na pozadí různorečí, je dialogicky vztažen k jeho rozličným momentům. Abstraktně idealizující stylizace takových románů je tudíž podmíněna nejen svým předmětem a přímou expresí mluvčího (jako v ryze básnické promluvě), ale i cizí promluvou, různorečím. Tato stylizace implikuje zřetel k cizím jazykům, k jiným hlediskům a jiným předmětně-smyslovým horizontům. To je jeden z nejpodstatnějších rozdílů, jímž se románová stylizace liší od stylizace básnické.

Obě stylové linie románu se štěpí na řadu zvláštních stylových variant. Konečně pak se linie protínají a všemožně směšují, tj. stylizace materiálu se pojí s jeho instrumentací prostřednictvím různorečí.

Několik slov o klasickém veršovaném rytířském románu. Literárně-jazykové (a v širším pojetí ideologicko-jazykové) vědomí tvůrců a auditoria rytířských románů bylo vnitřně složité: na jedné straně bylo sociálně a ideologicky centralizované, neboť se utvářelo v stabilním a neměnném třídním prostředí a svou sebejistou sociální uzavřeností a soběstačností mělo přímo kastovní charakter; zároveň však toto vědomí nedisponovalo jednotným jazykem, srostlým s podobně jednotným kulturně-ideologickým světem mýtu, legend, víry, tradic, ideologických systémů. V kulturním a jazykovém ohledu bylo toto vědomí hluboce decentralizované a značně internacionální. Zakládající význam měla pro ně především roztržka mezi jazykem a materiálem a také roztržka mezi materiálem a skutečností. Vědomí žilo ve světě cizích jazyků a cizích kultur. V procesu jejich přetváření, adaptace, asimilace, podrobování jednotnému třídně-skupinovému horizontu a jeho ideálům a konečně pak i v procesu, v němž se toto vědomí stavělo do opozice k okolní jazykové rozmanitosti nízkých lidových vrstev, konstituovalo se a formovalo literárně-jazykové vědomí tvůrců a posluchačů veršovaného rytířského románu. Ustavičně bylo ve styku s cizí promluvou a cizím světem: antická literatura, raně křesťanská legenda, bretonsko-keltská vyprávění (nikoli však domácí národní epos, který dosáhl vrcholu ve stejné době jako rytířský román, souběžně s ním, ale nezasažen jeho vlivem) — to vše skýtalo různorečí.

Vnitřní dialogičnost obrazů souvisí s obecnou dialogičností veš-
erého různorečí v klasických prototypch románu druhé stylové
linie. Tady se odhaluje a aktualizuje dialogická podstata různorečí,
jazyky spolu komunikují a navzájem se ozřejmují.⁷² Všechny by-
tostné autorské intence se instrumentují, lomí pod nejrůznějšími
úhly prizmatem jazyků dobového různorečí. Jen vedlejší momenty,
které mají čistě informativní a glosující charakter, jsou podány
prostřednictvím přímé autorské promluvy. Jazyk románu se stává
umělecky uspořádaným systémem jazyků.

K doplnění a upřesnění rozlišení první a druhé stylové linie
románu se zastavíme ještě u dvou momentů, objasňujících rozdílný
postoj k různorečí u románů první a druhé linie.

Viděli jsme, že romány první stylové linie zapojovaly do svého
celku rozmanité praktické a pololiterární žánry proto, aby z nich
vytěsnily hrubé různorečí a všude na jeho místo dosadily monotónní
„zušlechtěný“ jazyk. Román nebyl encyklopedií jazyků, ale žánrů.
Všechny tyto žánry se sice v románu na pozadí příslušných jazyků
různorečí dialogizovaly, buď se polemicky odmítaly, nebo očišťo-
valy, ale samo různorečové pozadí stálo mimo román.

Také v druhé stylové linii pozorujeme obdobné usilování o žán-
rovou encyklopedičnost (byť v menší míře). Stačí uvést *Dona
Quijota*, který hýří vloženými žánry. Funkce vložených žánrů se
však v románech druhé stylové linie pronikavě mění. Především
mají tyto žánry do románu zapojit různorečí, různorodé dobové
jazyky. Mimoliterární žánry (např. každodenní) se sem nevčleňují
proto, aby byly v románu „zušlechtěny“, ale právě pro svou mimo-
literárnost, pro možnost uvést do románu nespisovný jazyk (do-
konce i dialekt). V románu je žádoucí demonstrovat pluralitu
dobových jazyků.

Na území románu druhé stylové linie se rodí požadavek, který
nadále býval prohlašován za požadavek pro románový žánr kon-
stitutivní (odlišující jej od ostatních epických žánrů). Zpravidla se for-
muloval takto: román musí být úplným a všestranným obrazem doby.

⁷² Už jsme mluvili o tom, že potenciální dialogičnost zušlechtěného jazyka první
linie, jeho polemika s hrubou prostomluvou, se tady aktualizuje.

Tento požadavek je nutno formulovat jinak: v románu musí být
předvedeny všechny sociálně-ideologické hlasy doby, tj. všechny dů-
ležitější dobové jazyky; román musí být mikrokosmem různorečí.

V takové formulaci je požadavek vskutku imanentní oné ideji
románového žánru, která podmínila tvůrčí rozvinutí významné
podoby velkého novověkého románu počínaje *Donem Quijotem*.
Nového významu požadavek nabývá ve výchovném románu, kde
sama myšlenka selektivního vývoje a zrání člověka vyžaduje úplné
zobrazení sociálních světů, hlasů, dobových jazyků, v jejichž středu
se uskutečňuje hrdinův zkouškami procházející, selektivní vývoj.
Důvod vyžadovat podobnou úplnost sociálních jazyků (ve své
krajnosti vyčerpávající) nemá pochopitelně jen výchovný román.
Stejný požadavek se může organicky vázat i s jinými orientacemi.
Například romány E. Suea usilují také o úplné zobrazení sociálních
světů.

Požaduje-li se na románu, aby byl obrazem sociálních jazyků
doby, znamená to, že se dospělo k uvědomění podstaty románového
různorečí. Každý jazyk vyjevuje svou rozlišující osobitost jen
tenkrát, když je uveden do vztahu se všemi ostatními jazyky uvnitř
tétož protikladného komplexu společenského vývoje. Každý jazyk
v románu je názorem, sociálně-ideologickým horizontem reálných
společenských skupin a jejich zosobněných představitelů. Pokud
se jazyk nevnímá jako takový svébytný sociálně-ideologický hori-
zont, nemůže sloužit jako materiál k instrumentaci a nemůže se
ani stát obrazem jazyka. Na druhé straně každý názor, z hlediska
románu nezanedbatelný, musí být konkrétním, sociálně zosobně-
ným názorem a nikoli abstraktním, čistě sémantickým postojem.
Proto každý takový názor musí mít svůj jazyk, s nímž je vnitřně
jednotný. Román se nebuduje na abstraktně významových kontra-
verzí a na ryze syžetových kolizích, ale na konkrétní rozepři
sociálních jazyků. To je příčinou, proč i ona úhrnnost zosobněných
názorů, o kterou román usiluje, není úhrnností logicko-systematic-
kého řádu, čistě významovou kompletností potenciálních názorů,
ale historickou a konkrétní úhrnností reálných sociálně-ideologic-
kých jazyků, jež v dané době na sebe působily a tvoří součást tétož
nepřetržitě se vyvíjejícího protikladného komplexu. Na dialogizu-
jícím pozadí ostatních dobových jazyků a v přímém dialogickém
kontaktu s nimi (v přímých dialozích) začíná znít každý jazyk

jinak, než jak by zněl tak říkajíc „v sobě“ (mimo souvztah s jinými jazyky). Pouze v kontextu dobového různorečí se plně vybarvují jednotlivé jazyky, konkretizují se jejich funkce a jejich pravý historický smysl, obdobně jako se konečný, definitivní smysl dílčí repliky nějakého dialogu vyjevuje teprve tehdy, když dialog odezněl, když se všichni vyslovili, tj. jedině v kontextu celého ukončeného rozhovoru. Tak jazyk *Amadisův*, jímž promlouvá don Quijote, demaskuje úplně sám sebe a svůj historický smysl pouze v kontextu jazykového dialogu Cervantesovy doby.

Přecházíme k druhému momentu, který rovněž ozřejmuje rozdíl mezi první a druhou stylovou linií románu.

V protiváhu kategorii literárnosti přichází román druhé stylové linie s kritikou literární promluvy jako takové, především však promluvy románové. Tato *sebekritika promluvy* je bytostnou zvláštností románového žánru. Promluva kritizuje sama sebe ve svém vztahu ke skutečnosti: její prestiží je totiž věrně odrážet skutečnost, zmocňovat se jí a přetvářet ji (utopické snažení promluvy), suplovat skutečnost (sen a výmysl, které nahrazují život). Už v *Donu Quijotovi* je literární románová promluva podrobena zkoušce životem, realitou. A i v dalším vývoji zůstává román druhé stylové linie do značné míry románem zkoušky literární promluvy. Přitom můžeme pozorovat dvojí typ podobné zkoušky.

První typ zkoušky soustřeďuje kritiku a prověření literární promluvy kolem hrdiny — „literárního člověka“, který na život pohlíží očima literatury a snaží se žít „podle literatury“. Don Quijote a paní Bovaryová představují nejproslulejší příklady tohoto druhu. „Literární člověk“ a s ním spjatá zkouška literární promluvy neschází však téměř v žádném velkém románu: „literární“ jsou více či méně všichni hrdinové Balzakovi, Dostojevského, Turgeněvovi aj.; nestejná bývá pouze závažnost tohoto momentu v románu.

Druhý typ zkoušky literární promluvy uvádí do díla autora sepisujícího román („obnažený postup“ v terminologii formalistů), neuvádí ho však jako hrdinu, ale jako skutečného autora daného díla. Kromě vlastního románu podávají se v díle fragmenty „románu o románu“ (klasickým příkladem je *Tristram Shandy*).

Oba typy zkoušení literární promluvy se mohou pochopitelně také kombinovat. Už *Don Quijote* obsahuje prvky románu o románu (autorova polemika s pisatelem podvržené druhé části).

Literární promluva se může zkoušet všemožnými způsoby (mimořádně rozmanité jsou varianty druhého typu). Konečně je nutno upozornit na různý stupeň parodování zkoušce vystavované literární promluvy. Zpravidla se zkouška pojí s parodováním promluvy, ale míra parodičnosti a rovněž míra dialogického odporu kladeného parodovanou promluvou se mohou případ od případu značně různit: od nepokryté, primitivní (samoučelné) literární parodie až takřka po sympatizování s parodovanou promluvou („romantická ironie“); uprostřed mezi těmito extrémy, tj. mezi nepokrytou literární parodií a „romantickou ironií“, se nalézá *Don Quijote* s jeho hlubokou, moudře odváženou dialogičností parodické promluvy. Výjimečně může nastat případ, že zkoušce literární promluvy v románu zcela chybí parodický moment. Zajímavým příkladem takové zkoušky je Prišvinův román *Domovina jeřábů*. Sebekritika románové promluvy — román v románu — přerůstá ve filozofický román o tvorbě, v němž není ani náznak nějaké parodie.

Na místo kategorie literárnosti s jejími dogmatickými aspiracemi na životní roli, prosazované v první románové linii, přichází v románech druhé stylové linie zkouška a sebekritika literární promluvy.

Počátkem devatenáctého století se stírá ostrý protiklad mezi stylovými liniemi románu. Dosud vždy stály proti sobě *Amadis* na jedné straně a *Gargantua a Pantagruel* a *Don Quijote* na druhé, nebo vysoký barokní román proti *Simpliciovi Simplicissimovi*, románům Sorela, Scarrona, nebo rytířský román proti parodickému eposu, satirické novele, pikaresknímu románu a naposled Rousseau, Richardson proti Fieldingovi, Sternovi, Jeanu Paulovi aj. S tím je teď konec. Můžeme sice až do dneška sledovat ve více či méně čistě podobě vývoj obou linií, ale pouze stranou od hlavní cesty nového románu. Všechny významnější románové tvary devatenáctého a dvacátého století mají už smíšený charakter, přičemž ovšem dominuje linie druhá. Je příznačné, že dokonce i v čistém románu zkoušek z minulého století převládá druhá stylová linie, byť momenty první linie jsou v něm poměrně silné. Dá se říci, že v devatenáctém století se znaky druhé stylové linie stávají základními konstitutivními znaky románového žánru vůbec. Románová promluva rozvinula všechny své specifické a jen jí vlastní stylové mož-

nosti právě ve druhé linii. Druhá stylová linie definitivně odhalila a rozvinula možnosti v románu skryté, román v ní našel sám sebe. Jaké jsou sociologické předpoklady románové promluvy druhé stylové linie? Román se konstituoval tehdy, když se vytvořily optimální podmínky pro vzájemné ovlivňování a ozřejmování jazyků, pro přechod různorečí z „bytí v sobě“ (kdy jazyky nevědí jeden o druhém nebo se mohou vzájemně ignorovat) k svému „bytí pro sebe“ (kdy se jazyky různorečí navzájem objevují a začínají jeden druhému sloužit co by dialogizující pozadí). Jazyky různorečí jsou zrcadly k sobě obrácenými, z nichž každé odráží po svém zlomek, koutek světa; v jejich vzájemném zrcadlení tušíme a postihujeme aspekty světa mnohem rozlehlejšího, světa o mnoha rovinách a horizontech, nezachytitelného jediným zrcadlem.

Epoše závratných astronomických, matematických a zeměpisných objevů, jež smetly představu konečného a uzavřeného starého vesmíru a konečné matematické veličiny, rozevřely hranice, ve kterých uvěznila svět stará geografie, epoše renesance a reformace, jež rozložila středověký slovesně-ideologický centralismus, mohlo odpovídat pouze galileiovské jazykové vědomí, vtělené do románové promluvy druhé stylové linie.

Závěrem ještě několik metodologických poznámek.

Bezmocnost tradiční stylistiky, znající jen ptolemaiovské jazykové vědomí, tváří v tvář skutečně osobité románové próze, na kterou se nedají uplatnit tradiční stylistické kategorie, opírající se o jednotný jazyk a o bezprostřední přímou intencionalitu celého jeho složení, ignorování obrovského stylového významu cizí promluvy a modu nepřímého, komentovaného mluvení — to vše vedlo k tomu, že se stylový rozbor románové prózy zpravidla nahrazuje neutrálním lingvistickým popisem jazyka daného díla nebo ještě hůře daného autora.

Podobný popis jazyka nemůže však sám o sobě ničím přispět k pochopení specifiky románového stylu. Dokonce ani jako lingvistický popis jazyka není z metodologického hlediska správný, jelikož v románu neexistuje jeden jazyk, ale četné jazyky, které se propojují v čistě stylovém a nikoli jazykovém celku (podobně se mohou mísit dialekty a vytvářet nové dialektové útvary).

Jazyk románů druhé stylové linie není jediným jazykem vzniklým synkrezí jazyků, ale jak už jsme mnohokrát zdůraznili, je to svěbytný umělecký systém jazyků neležících ve stejné rovině. I když odhlédneme od promluv postav a od vložených žánrů, bude i samotná autorská promluva představovat stylový systém jazyků: značnou část její matérie stylizují (přímo, parodicky nebo ironicky) cizí jazyky, hemží se cizími slovy, která se nedávají do uvozovek, ale zjevně jsou od autorových úst poodtažena ironickou, parodickou či jinou intonací. Vztáhnout všechna tato instrumentující a distancovaná slova k jednotnému slovníku daného autora, spatřovat v sémantických a syntaktických zvláštностech instrumentujících slov a konstrukcí jen zvláštnosti autorovy sémantiky a syntaxe, tj. vnímat a popsat to vše jako lingvistické znaky určitého jednotného autorského jazyka je stejně pochybené jako připisovat na vrub autorova jazyka objektálně předvedené gramatické chyby, kterých se dopouští některá z postav románu. Všechny instrumentující a distancované jazykové prvky jsou sice poznamenány autorským akcentem a v poslední instanci jsou podřízeny autorově umělecké vůli, závisejí plně na jeho umělecké odpovědnosti, nepatří však do autorova jazyka a neleží s ním v jedné rovině. Klade-li si analýza za cíl popis jazyka románu, nemá to z metodologického hlediska smysl, neboť samotný objekt podobného popisu — jediný jazyk románu — je čirý pomysl.

Román podává umělecký systém jazyků, přesněji — obrazů jazyků; pravý cíl analýzy románu spočívá v tom, aby byly odhaleny všechny instrumentující jazyky v románové symfonii, aby byl pochopen stupeň odstupů každého jazyka od poslední významové instance díla a různé úhly, pod kterými se v nich lomí intence, aby se reflektoval dialogický souvztah těchto jazyků a konečně, pokud se tu vyskytuje přímá autorská promluva, aby bylo rozeznáno různorečové pozadí, jež dílo zvenčí dialogizuje (u románu první stylové linie je tento poslední úkol základní).

Řešení těchto stylistických úkolů předpokládá v první řadě hluboké umělecko-ideologické proniknutí do románu.⁷³ Jen takový průnik (opřený samozřejmě o znalosti) badateli dovolí zmocnit se nej-

⁷³ Takový průnik implikuje rovněž hodnocení románu, nejen umělecké v úzkém smyslu, ale také ideologické, neboť není uměleckého pochopení bez hodnocení.

vlastnějšího uměleckého záměru celku, umožní mu, aby na základě tohoto objeveného záměru pocítil i nejsubtilnější rozdíly distancí jednotlivých jazykových momentů od poslední významové instance, aby postihl i velmi jemné odstíny autorské akcentace jazyků a jejich různých momentů apod. Ani sebebystřejší lingvistické postřehy nikdy neodhalí skrytý pohyb a hru autorských intencí rozehranou mezi rozličnými jazyky a jejich momenty. Umělecko-ideologický průnik do románového komplexu musí být neustále tím, co usměrňuje jeho stylovou analýzu. Přitom se nesmí zapomínat na to, že jazyky jsou v románu zformovány v umělecké obrazy jazyků (nejsou to syrové lingvistické fakty) a že toto zformování může být nesterpně umělecké a zdařilé a odpovídat nesterpně duchu a potenci zobrazovaných jazyků.

Umělecký průnik do románu však sám o sobě nestačí. Stylový rozbor naráží na celou řadu obtíží, zejména tam, kde se jedná o díla vzdálených dob a v cizích jazycích, kde umělecké vnímání nenalézá oporu v bezprostředním jazykovém citění. V takovém případě se zdá, že celý jazyk leží v jedné rovině, třetí — prostorová dimenze a rozrůzněnost rovin a distancí se nevnímá. Tady podstatným způsobem pomůže historické studium dobových jazykových systémů a stylů (sociálních, profesionálních, žánrových, směrových aj.) rekonstruovat v jazyce románu třetí dimenzi, pomůže ho diferencovat a distancovat. Také při studiu soudobých děl zůstává ovšem lingvistika nezbytnou oporou stylového rozboru.

Ale ani to ještě nestačí. Stylový rozbor románu, který se nedobere hlubokého pochopení různorečí, jazykového dialogu té které doby, nemůže být přínosný. Aby byl tento dialog pochopen, aby byl konečně v románu uslyšen *dialog*, k tomu nepostačuje znalost lingvistické a stylistické formy jazyků: je třeba do hloubky porozumět sociálně-ideologickému smyslu každého jazyka a znát do detailů sociální rozvržení všech dobových ideologických hlasů.

Analýza románového stylu se střetá s nesnáze zvláštního druhu, objevujícími se v důsledku rychlého průběhu dvou transformačních procesů, jimž je podrobován každý jazykový jev, a sice procesu *kanonizace* a procesu *nové akcentace*.

Některé prvky různorečí, například dialektismy, profesionálně-technické výrazy apod., mohou v jazyce románu instrumentovat autorské intence (tudíž užívá se jich s komentářem, s odstupem),

jiné obdobné prvky různorečí už v daném okamžiku ztratily svou „jinojazyčnou“ příchut, kanonizovanou mezitím spisovným jazykem, a autor už proto takové prvky nevnímá jako součást systému nějakého krajového dialektu či profesionálního žargonu, ale jako součást systému spisovného jazyka. Příkladat jim instrumentační funkci by bylo hrubým omylem, leží totiž už ve stejné rovině s autorským jazykem nebo v případě, že autor není nakloněn soudobému literárnímu jazyku, v rovině jiného instrumentujícího jazyka (rovněž literárního, nikoli místního dialektu). Někdy bývá krajně nesnadné rozhodnout, co pro autora už představuje kanonizovaný prvek spisovného jazyka a v čem dosud cítí různorečí. Čím je analyzované dílo vzdálenější od soudobého vědomí, tím je tato nesnáze větší. Právě v dobách, které se vyznačují nejvýraznějším různorečovým charakterem, kdy střetnutí a vzájemné působení jazyků bývá obzvláště intenzivní a vyostřené, kdy různorečí se všech stran zaplavuje spisovný jazyk, tj. právě v dobách nejpříhodnějších pro román, se momenty různorečí neobyčejně lehce a rychle kanonizují a přecházejí z jednoho jazykového systému do jiného, z všednodenního jazyka do jazyka literárního, z literárního jazyka do jazyka všednodenního, z profesionálního žargonu do obecného všedního života, z jednoho žánru do jiného apod. V ostrém zápase se hranice zároveň vyhraňují i stírají a někdy pak nelze určit, kde se už setřely a jedna ze zápasících stran přešla na protivníkovu území. Z toho všeho plynou nesmírné obtíže pro rozbor. V klidnějších obdobích jsou jazyky konzervativnější a k jejich kanonizaci dochází pomaleji a méně snadno, je možné ji dobře sledovat. Budiž nicméně řečeno, že rychlý průběh kanonizace komplikuje analýzu, jen pokud jde o detaily, o drobnosti stylového rozboru (převážně při analýze sporadicky rozestých útržků cizí promluvy v autorské řeči) — v pochopení základních instrumentujících jazyků a ústředního pohybu a hry intencí kanonizace překážet nemůže.

Druhý proces — nová akcentace — je daleko složitější a může nemálo deformovat pochopení románového stylu. Tento proces se týká vnímání distancí a komentujících autorských akcentů. Mnohdy pro nás stírá rozdíly mezi nimi a nezřídka je zcela ruší. Už jsme se zmiňovali o tom, že některé typy a podoby dvojhlasé promluvy velmi lehce pozbývají svého druhého hlasu a splývají

s jednohlasou přímou promluvou. Tak se může parodičnost, zejména tam, kde není sama sobě účelem, ale pojí se se zobrazující funkcí, za určitých okolností ve vnímání nadměru snadno a rychle vytratit nebo značně oslabit. Řekli jsme také, že ve skutečně prozaickém obraze klade parodovaná promluva parodujícím intencím vnitřně dialogický odpor: slovo přece není neživým předmětným materiálem, s kterým by umělec manipuloval jako s nástrojem, ale je právě oživeným a důsledným, ve všem si věrným slovem. Může se stát anachronickým a bizarním, ukázat se jako omezené a jednostranné, jeho smysl však — jednou roznícený — nemůže dočista pohasnout. I za změněných podmínek může smysl slova vyšlehnout, jasným plamenem, sežhnout předmětnou kůru, která ho obaluje, a zbavit tudíž parodickou akcentaci půdy, přehlušit ji a umlčet. Při tom je nutno mít na zřeteli následující osobitý rys jakéhokoli hlubokého prozaického obrazu: autorské intence se v něm pohybují po křivce, distance mezi promluvou a intencemi se ustavičně mění, tj. proměňuje se úhel jejich lomu: na vrcholu křivky se autor může naprosto ztotožnit s vytvořeným obrazem, může dojít k splynutí jejich hlasů; v níže položených bodech křivky se obraz naopak může stát veskrze objektálním a jeho nepokrytá parodie může úplně postrádat dialogickou hloubku. Splynutí autorských intencí s obrazem a naprosto objektálnost obrazu se mohou prudce střídat na nevelkém úseku díla (např. Puškinův proměnlivý vztah k obrazu Oněgina a částečně i Lenského). Pohybová křivka autorských intencí může být různě strmá, prozaický obraz může být případně klidnější, vyrovnanější. Za změněných podmínek vnímání obrazu se křivka může vyklenout méně a dokonce může splynout s přímou: celý obraz se pak stává buď přímo intencionální, anebo naopak čistě předmětný a nepokrytě parodický.

Čím je podmíněno podobné překentování románových obrazů a jazyků? Změnou dialogizujícího pozadí, tj. změnou ve skladbě různorečí. V proměňujícím se dialogu dobových jazyků jazyk obrazu zaznívá jinak, neboť je jinak osvětlen, je vnímán na jiném dialogizujícího pozadí. V tomto novém dialogu se v obraze a jeho promluvě může zvýšit a prohloubit jeho vlastní přímá intencionálna nebo naopak se obraz může veskrze zpředmětnit, komický obraz se může zvrhnout v tragický, pranýřovaný obraz v obraz žalující apod.

V podobném překentování se autorská vůle sebemíň neznásilňuje. Dá se říci, že k tomuto procesu dochází *přímo v obraze*, nikoli pouze v změněných okolnostech vnímání. Tyto okolnosti v obraze jen aktualizovaly potence v něm skryté (jiné při té příležitosti však potlačily). S určitým oprávněním lze tvrdit, že obraz byl v jistém ohledu dokonaleji pochopen než předtím. Buď jak buď určité nepochopení zde souvisí s novým a důkladnějším pochopením.

Proces překentování promluvy je v jistých mezích nevyhnutelný, zákonitý, ba dokonce i produktivní, ale tyto meze mohou být snadno překročeny tam, kde je od nás dílo časově hodně vzdáleno a začínáme ho vnímat na pozadí zcela mu cizím. Při takovém vnímání může překentování dílo deformovat v samé podstatě; tento úděl postihuje mnoho starých románů. Krajně nebezpečné však bývá vulgarizující, zjednodušující překentování, které se po všech stránkách nachází níž než autorské (a dobové) pojetí a které dvojhlasou hloubku promluvy změluje v pouhý jednohlas — v koturnové hrdinství, sentimentální patos nebo naopak v primitivní komiku. Takové je třeba zjednodušující filistrovské vnímání obrazu Lenského braného „vážně“ včetně jeho parodických veršičků „Kam jste jen, kam jste odešli mi“; podobně se vnímá Pečorin v ryze heroickém duchu, ve stylu hrdinů Bestuževa-Marlinského.

Akt překentování promluvy má v historii literatury nedozírný význam. Každá doba udílí dílům blízké minulosti vlastní akcenty. Historické bytí klasických děl je vlastně nekonečným procesem jejich opakovaného aktualizujícího historického akcentování. Díky intencionálním možnostem latentně v dílech přítomným mohou romány v každé době na novém dialogizujícího pozadí odhalovat nebývalé významové momenty: jejich významová náplň doslova bez ustání narůstá, dále se utváří. Také vliv románových děl na další tvorbu nezbytně v sobě zahrnuje moment překentování. Nové obrazy se v literatuře namnoze tvoří prostřednictvím nově akcentovaných starých obrazů, prostřednictvím jejich transpozice z jednoho akcentového rejstříku do jiného, například z komické roviny do tragické či naopak.

W. Dibelius uvádí ve svých knihách velmi zajímavé příklady takového tvoření nových obrazů překentováním starých. Typy založené na profesi, stavovské příslušnosti v anglických románech —

lékaři, právníci, statkáři — se nejdříve objevily v komedijských žánrech, poté přešly jakožto druhořadé postavy předmětného charakteru do vedlejší komické roviny románu a teprve odtud se posléze prodraly do jeho vysokých rovin a směly se stát ústředními románovými hrdiny. Jeden z hlavních způsobů, jímž se hrdina převádí z komické roviny do vyšší, spočívá v tom, že se hrdina zobrazuje trpící a stíhaný neštěstím; utrpení totiž komického hrdinu povznáší do jiného, vyššího rangu. Lakomec — tradiční typ v komedii — přispěje k vytvoření nového románového obrazu kapitalisty a pomůže mu pozvednout se do úrovně tragické figury Dombeho.

Specifický význam má překcentování básnického obrazu v prozaický a vice versa. Touto cestou vznikl ve středověku parodický epos, který sehrál závažnou roli v přípravě románu druhé stylové linie (souběžně s tímto románem se jeho klasický tvar završil v eposu Ariostově). Nemenší význam mívá překcentování obrazu převáděného z literatury do jiných uměleckých druhů — do dramatu, opery, malířství. Klasickým příkladem je Čajkovského opera *Eugen Oněgin*, která výrazně zkreslila původní románové akcenty, silně ovlivnila filistrovské vnímání románových obrazů a oslabila parodický charakter díla.⁷⁴

Takovou povahu má proces překcentování. Nelze mu upírat vysoce přínosný význam v historii literatury. Při objektivním stylistickém studiu románů vzdálených dob je nutno mít tento proces neustále na paměti a důsledně uvádět studovaný materiál do vztahu k různorečovému dialogizujícímu pozadí dané doby. Vědomí všech dalších nových akcentací obrazů toho kterého románu — třeba obrazu dona Quijota — má nesmírný heuristický význam. Prohlubuje jejich umělecko-ideologické pochopení, neboť — opakujeme — velké románové obrazy žijí a rozvíjejí se i po svém vytvoření, bylo jim dáno do vínku tvořivě se proměňovat v jiných dobách, i sebevzdálenějších ode dne a hodiny, kdy vykročily do světa.

1934—1935

⁷⁴ Neobyčejně zajímavý je problém dvojhlasé parodické a ironické promluvy (respektive jejich obdob) v opeře, hudbě, choreografii (komický balet).

Z PŘEDHISTORIE ROMÁNOVÉ PROMLUVY

I

S výzkumem románového stylu se začalo docela nedávno. Klasicismus sedmnáctého a osmnáctého století neuznával román za samostatný básnický žánr a řadil jej k smíšeným rétorickým žánrům. První teoretikové románu — Huet (*Traité de l'origine des romans* — Pojednání o původu románů, 1670), Wieland (v proslulé předmluvě k *Agathónovi*, 1766—1767), Blankenburg (*Versuch über den Roman* — Esej o románu, vyšel anonymně v roce 1774) a romantikové (Friedrich Schlegel, Novalis) se otázkami stylu takřka nezabývali.¹ Ve druhé polovině devatenáctého století začíná stoupat zájem o teorii románu jako vedoucího žánru evropské literatury,² ale bádání se soustřeďovalo téměř výlučně na otázky kompozice a tematiky.³ Stylistických problémů se výzkum dotýkal jen příležitostně a jejich pojednání nebylo principiální.

Počínaje dvacátými lety tohoto století se situace dost výrazně proměnila: objevily se četné studie věnované stylu jednotlivých romanopisců a jednotlivých románů. Tyto studie často obsahují množství cenných postřehů.⁴ Neopakovatelné rysy románové promluvy, stylové specifikum románového žánru není však dosud

¹ Romantické román prohlášovali za smíšený žánr (směs veršů a prózy), který v sobě zahrnuje rozličné žánry (především lyrické). Z tohoto tvrzení však nevyvodili žádné závěry týkající se románového stylu. Srov. např. *Dopis o románu* z pera Fr. Schlegela.

² V Německu zahajuje bádání v oblasti teorie románu řada prací Spielhagenových (začaly se objevovat počínaje rokem 1864) a zvláště dílo R. Riemanna *Goethes Romantechnik* (1902); ve Francii se bádání o románu rozvíjí hlavně zásluhou Brunetiéra a Lansonova.

³ K principiálnímu problému plurality stylů v románovém žánru se přibližují badatelé, kteří se zabývají technikou „zarámování“ (Ramenerzählung) ve výpravné próze a úlohou vypravěče v eposu (K. Friedemannová, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig 1910); v rovině stylu zůstal však tento problém nerozpracován.

⁴ Zvláště cenná je kniha H. Hatzfelda *Don Quijote als Wortkunstwerk*, Leipzig—Berlin 1927.