tismu, jindy ji lze těžko oddělit od žánrů příbuzných - lyrickoepické písně, historické písně, legendy, veršované pohádky apod. Podle I. O p a c k é h o nejde však při studiu balady do té míry o vymezení hranic žánru, tj. o přesné určení hraničních míst mezi "polem balady" a sousedními žánry, ale o vymezení jádra (centra) žánru a jeho nejvýraznějších "manifestačních" realizací při pouze zběžném zachycení hraničních oblastí pole balady ("Ballada", str. 8).

Průzkum balady jako žánru lze nejlépe uskutečnit na materiálu literatury romantismu a k poznání charakteristických znaků balady také nejvíce přispěly literárně historické a literárněvědné práce věnované baladě za romantismu.

Věnceslava Bechyňová

GROTESKA

Pod pojmem groteska si většinou představujeme literární útvar, který deformací skutečnosti vyvolává dojem směšnosti, ale mnohdy i hrůzy. V obecném povědomí nejvíc zakotvila groteska filmová, spojená s populárním Ch. C h a p l i n e m , dvojicí L a u r e l e m a H a r d y m nebo tvůrcem kreslených filmových grotesek W. D i s n e y e m. Méně rozšířená v obecném povědomí je groteska hudební. Vznikla původně z grotesky zvukové, nesourodé směsice zvuků, a později získala širší uplatnění. K autorům hudební grotesky patří např. L. S t r a v i n s k i j , z českých hudebních skladatelů I. K r e j č í aj. Taneční groteska je zpravidla charakterizována jako tanec s přepjatými a nepřirozenými pohyby. V tiskárenské terminologii existuje druh písma zvaný grotesk. Je to druh blokového písma bez patek, které se vyznačuje stínováním. Působí nezvykle, bizarně.

V literární oblasti termín groteska patří do skupiny termínů posteriorních. Vznikl ve výtvarném umění podobně jako např. termín impresionismus a postupně se rozšířil do dalších sfér. Je zajímavé, že čistou grotesku nenajdeme např. v architektuře, kde by byla v rozporu s účelovostí.

Termín groteska je odvozen od ital. slova grotta - 'jeskyně'. Později se rozšířil do jiných jazykových oblastí. Termín vznikl podle nalezených maleb v troskách antických paláců a therm, které se podobaly jeskyním (v Titových lázních, Adrianově vile v Tivoli, v Pozzuoli aj.). Nálezci pojmenovali malby grotesky (koncem XV. století). Pod vlivem subst. groteska vzniklo ital. adjektivum grotesco (podivný, bizarní), označující cosi nepřirozeného, podivínského, ošklebného, pitvorného, fantastického, bizarního, podivného, s vedlejším pojmem směšnosti (Příruční slovník naučný), přecházejícího z krvavě vážného v směšné, neboli groteskního. Dalším zpřízněným pojmem je subst. groteskност, kterou Přír. slovník naučný charakterizuje jako způsob umělecké deformace skutečnosti, působící záměrně dojmem podivínským, nepřirozeným, mnohdy i směšným.

Grotesky ve výtvarném umění patří k formám dekorativního výtvarného projevu. Vyskytly se na sloupech i na stěnách. Řekové, kteří horovali pro čistotu formy, je neznali. Připisují se Etruskům. Postupně je převzali a zdokonalili Římané. Počátkem n.l. dokonce tvořily novou módu. Renesanční umělec V a s a r i uvádí při popisu objevů v Titově paláci citát z V i t r u v i o v a díla "De architectura", kde tento současník Augustův charakterizuje grotesky a odsuzuje tuto novou barbarskou módu. Vitruviův názor přesto nezabránil jejich rychlému rozšíření.

Název grotesky se uplatňuje brzy po tom, co byly objeveny renesančními umělci, r. 1502 ve smlouvě s P i n t u r i c c h i e m . Smlouva jedná o výzdobě Librerie domu sienského. Také peruginský malíř B e n e d e t t o B o n f l i g l i maloval pro papeže Innocence VII. "krásné a ozdobné grotesky". Studoval je Morto da Feltre (1492-95) a ovlivnily výrazně italské renesanční umění. Vrcholného rozkvětu dosáhly v díle R a f f a e l o v ě a jeho žáků (vatikánské loggie). Dále jsou spojovány se jmény umělců U d i n a a P e r i n a d e l V a g y . Udinovy grotesky tvořily výzdobu vilły Madonny u Říma, ve Farneziu, v paláci Grimani v Benátkách, Doriově paláci v Janově, vévodském paláci v Mantově aj. G o e t h e v díle "O arabeskách" zdůrazňuje veselý, hravý charakter Raffaelových grotesek.

"Larousse" je nazývá dessins capricieux. Představují souhrn dekorativních forem nástěnných i nástropních, v nichž umělcova fantazie slučuje v organický ornamentální celek lupeny, květiny, stuhy, ovoce, mušle, zbraně, zvířata, masky i lidské postavy - od věcí reálných až k hravě snivým a měkkým stylizacím, od přesného geometrického ornamentu až k báječným přechodům vegetabilního do zvířecího a lidského. Esteticky působí taková fantazie elementárními momenty dekorativního umění - symetrií, řaděním, opakováním, ale i kontrastem a hrou barev, světla a stínu. G. může být pouze lineární nebo barevná, reliéfní

nebo plochá, naturalistická nebo stylizovaná. Je chápána jako stylizované pokračování skutečné příležitostné dekorace (Ottův slovník naučný). Podle Riegrova slovníku jsou g. fantastické ozdoby z louti a květenců, spojených a propletených lasturami, škraboškami, gerriemi, osobami, zvířaty atd. Zdůrazňuje se seskupení překvapivých a bizarních předmětů a fantastických, zpitvořených zvířat.

Výskyt zvířecích fantastických motivů, typický pro g., odlišuje tuto formu od arabesky, kde převažují floreální motivy a čáry. Základním znakem g. je hybridnost, míšení dvou různorodých prvků, které vyvolává směšnost i hrůzu (to je charakteristické i pro literární g.). Grotesky se zároveň liší od karikatury, založené na zveličení určitých rysů (např. lidských neřestí).

Zvířecí fantastické motivy stejně jako monstruózní fantastické bytosti provázejí výtvarné umění od nejstarších dob. Velmi časté jsou např. v kulturách Egypta, Babylónie a Asýrie. Do křesťanství tyto symboly pronikly pravděpodobně z Orientu a dostalo se jim nového významu. Můžeme mluvit o románské, později o gotické grotesce. Středověk byl zabydlen množstvím monstruózních a fantastických bytostí, které nechyběly v umělcově repertoáru (významně se uplatnily např. ve výzdobě gotických katedrál, v podobách chrličů, v rozvedení obrazů apokalypsy, posledního soudu, pokušení sv. Antonína apod.). Bohatým zdrojem zmíněných

prvků byl folklór (např. lidové obrázky na skle, lidová vyprávění s častým motivem snu, lidové legendy apod.). V této linii pokračuje např. H. B o s c h svými apokalyptickými obrazy-vizemi (1450-1516), po něm P. B r e u g h e l mladší, zvaný ďábelský (kolem 1564-1638). Oba inspirovali pozdější dílo J. C a l l o t a a obrazy G o y o v y , z nich nejznámější "Hrůzy války" (o Callotových ilustracích ke commedii dell´arte se zmiňuje v souvislosti s groteskními prvky D i d e r o t).

Při posuzování děl středověkých umělců je důležité stanovisko vnímatele: mnohé výtvory, které se středověkému divákovi zdály hrozivé, dnešnímu vnímateli připadají směšné (např. některé středověké obrazy ďábla).

Renesance vyzvedla význam g. jako druhu dekorativního umění. Postupně ve 2. pol. XVI. století vliv antických grot na soudobé italské umění mizí (za příklad úpadku tohoto žánru považují uměnovědné prameny výzdobu dóžecího paláce v Benátkách, dílo B. F r a n c a z r. 1538). O vzniku výtvarné grotesky píše ve 2. pol. XVI. stol. Armenini. G. postupně pronikají z Itálie do Francie a podmaňují si všecky oblasti ornamentiky, ovlivňují kresbu i rytinu. Po r. 1580 jsou bohatě využívány v nábytkářství (Fontainebleau). V XVII. stol. je vytvářejí J. d u C e r c e a u , E. d e L a u n e a j.

V XVIII. stol. pozorujeme jejich vliv na tvorbu Watteauovu, Desraisovu, Dugouroovu, Quevedovu. Rozvoj g. je v XVIII. a XIX. stol. úzce spjat s vývojem karikatury (Wieland, Hogarth, později v XIX. stol. H. Daumier a W. Busch). Příznivé pro rozkvět g. je období romantismu.

Koncem XIX. stol. pozorujeme oživení g. v umění přelomu století, které se vyznačovalo míšením forem. G. nezaniká ani v moderním výtvarném projevu. Její působení nacházíme v dílech M. Ernsta, M. Chagalla, autorů surrealistické malby aj. Bývá využívána i pro účely animovaného filmu, reklamy, v plakátové tvorbě apod.

V průběhu vývoje výtvarné g. se postupně formují dva základní typy, které objevujeme i ve sféře literární: groteska komická a groteska hrůzná.

V literatuře nachází g. široké uplatnění. Známe příklady g. veršované, prozaické, bohatě vyvinuta je g. dramatická.

Podle "Brockhause" je literární g. definována jako druh komického označení pro přehnané individuální znaky, jejich odchýlení od příslušných druhových a zpitvoření individuálních vlastností jejich zvelič[illegible]ním.

Krátké vypravování, novela či drama, účinně vystupňované, s výstředními, neobyčejnými, tajemnými hrdiny v ději záhadném a překvapivém ("Masarykův slovník naučný").

Díla, v nichž osoby či děje jsou zkarikovány ("Příruční slovník naučný" - tato definice je nepřesná).

Jeden z aspektů komična, který vzniká z nevyváženosti, chtěné disproporce mezi elementy zobrazení, nebo z kontrastu mezi dramatičností, velikostí objektivního znázornění, mezi postavou a paradoxním nebo satirickým duchem, který do ní autor vkládá a tímto prostřednictvím nečekaně řeší situaci, která není komická ("Dizionario encyclopedico italiano").

Básnický druh drsně komického, bláznovsky výjimečného, který částečně ironicky staví vedle sebe i uvádí do souvislosti zdánlivě protikladné a nespojitelné svébytným a překvapivým způsobem, částečně dokonce s dávkou životní moudrosti. Typický je zvrat tvaru v beztvaré, účelného v nesmyslné až přímo v démonické ("Wilpert").

Umělecká metoda, založená na nadměrném zvelič[illegible]ní, spojení ostrých kontrastů reality a fantastiky, tragického a komického, ostrého sarkasmu a dobráckého humoru ("Bol´šaja sovetskaja enciklopedija").

Jeden z druhů typizace (především satirické), založený na deformaci reálných životních vztahů, kde pravděpodobné ustupuje karikatuře, fantastice, ostrému spojování kontrastů... G. je obvykle výraz ostrých kontrastů skutečnosti. Neomezuje svou satirickou povahu na zdůraznění, zhuštění, vyzdvižení některých rysů předmětu, ale zdánlivě narušuje jeho strukturu, vytváří nové zákonitosti a vztahy. Takto vzniká zvláštní

groteskní svět, který je důležitý pro odhalení reálných protikladů skutečnosti. Proto je g. vždy dvouplánová: to, co se na první pohled může zdát náhodné, svévolné, ve skutečnosti je hluboce zákonité. Komičnost g. nespočívá v zesílení "nízké komiky", ale souvisí s její dvouplánovostí.

G. vystupuje i jako stylistický prvek v negroteskních, satirických dílech. Charakterizuje ji snaha o zobecnění, postižení podstaty, humor i sarkasmus, míšení komických a tragických prvků, někdy g. obrazy mají filosofický charakter (např. u Voltaira). G. vystupuje samostatně ve vztahu k reálné rovině, ale přitom na ni závisí. Porušením dvouplánovosti dochází k destrukci g. K podobnému narušení zákonů g. dochází v řadě děl buržoazního umění a je způsobeno společenskými okolnostmi ("Kratkaja literaturnaja enciklopedija").

Podobně jako u výtvarné g. zdůrazňuje se v literární g. fantastičnost, hybridnost, bizarnost, překvapivá spojení, střídání kontrastů.

Termín g. po určitou dobu působil v literatuře paralelně vedle termínu burleska. Přitom v italské oblasti se užívalo častěji burleska, ve francouzské groteska. Oba termíny byly směšovány, později dochází k významovému odlišení.

Ve francouzštině adj. grotesque původně sloužilo k označení směšných postav nebo komických slov, tzv. consonances bizarres, čehosi výstředního, extravagantního, směšného (paralelně s adj. ridicule).

Burleska vznikla z ital. subst. burla- 'žert'. Vyznačuje se vulgarizací vznešených pojmů a motivů. Naproti tomu groteska je hyperbolické zveličení, přesahující meze myslitelné možnosti; oba principy se prolínají v 'burleském stylu' (le style bouffon). Jeho základem je míšení vysokého a nízkého, vznešeného a malicherného)(o tom podrobně K. K r e j č í , "Heroikomika v básnictví Slovanů", str. 25). B o i l e a u v díle "L´Art poétique" horuje pro čistotu formy a neuznává snižování vznešeného. Za typického představitele g. považuje S c a r r o n a.

G. nabývá nového významu v období romantismu. V. H u g o r. 1827 v předmluvě k dramatu "Cromwell" proklamuje nové umění, které se má odlišovat od obecně uznávaných norem. Za předchůdce nového umění pokládá Shakespeara: v jeho dílech najdeme míšení tragických i komických prvků. Autoři se mají snažit o zobrazení skutečnosti. Nové umění by mělo obsáhnout vše: tragické i komické, směšné i hrůzné, jak to obvykle bývá v životě. Základním znakem nového umění je přirozenost. Autoři se nemají vyhýbat zobrazení symbolu zvířecího v člověku, které je protikladem božského. Ve středověkém umění existovaly g. prvky, ale odděleně. Dokonce i antika jich měla dostatek - příkladem slouží "Ilias". Za předchůdce g. považuje V. Hugo Ariosta, Cervantese a Rabelaise, které nazývá "trois Homéres bouffons". Nejvhodnější formou soudobé literatury je drama, které

navazuje na shakespearovské tradice. Cromwell má být jednou z ukázek "nového umění" v dramatu.

Th. Gautier v práci "Les Grotesques" (1844) řadí vedle sebe různé autory, kteří se odchylují od normy. Teprve postupně dochází k termínovému zpřesnění.

Postupně se vyhraňují i v literární sféře dva základní typy: g. komická a g. hrůzná. Pro soudobou literaturu je častější typ druhý.

V souvislosti s vývojem g. uvádějí shodně všecky prameny díla E. T. A. Hoffmanna, Jeana Paula, L. Tiecka, A. E. Poea (tvůrce hrůzné grotesky), W. Busche, G. Meyrincka, F. Kafky, Th. Manna, některé (např. "Kratkaja literaturnaja enciklopedija") M. Twaina.

Za předchůdce novodobé g. považují z literatury XVIII. stol. J. Swifta. G. prvky vystupují v dílech CH. Dickense a F. M. Dostojevského (podle Kratk. lit. enc.).

Sovětské příručky, zejména "Kratkaja liternaturnaja enciklopedija", zdůrazňují, že v ruské literatuře našla g. široké uplatnění. Tento fakt souvisel s vyhrocením společenských kontrastů. Za nejvýznamnější reprezentanty g. v ruské literatuře XIX. stol. považujeme N. Gogola, M. Saltykova-Ščedrina, A. Suchovo-Kobylina.

Bouřlivý vývoj zejména v novodobém dramatu zaznamenává dramatická g. Jejími zdroji v minulosti byly středověké žákovské hry, interludia, slavnosti bláznů, sottie, schwank, loutkové divadlo, tradice skomorochů apod. Na tuto linii navazuje renesanční commedia dell' arte, která ovlivňuje pozdější vývoj světové dramatiky. Významným prvkem v rozvíjení dramatické g. je maska (vývoj divadla masek).

V literatuře XIX. stol. nacházíme prvky g. v německém romantickém dramatu. W. Kayser je zaznamenává v dramatu "Woyczek" G. Büchnera a v dílech J. M. R. Lenze. V ruské dramatice XIX. stol. je g. reprezentována Gogolem, A. Suchovo-Kobylinem, v dramatice přelomu století A. Blokem, L. Andrejevem aj. Ze sovětských dramatiků této formy využívá J. Švarc, a zejména V. Majakovskij. Jeho protiměšťácky zaměřené satiry plní aktivní společenské poslání. K této tradici se hlásí ze současných sovětských autorů V. Aksjonov (dramatická groteska "Vždycky na prodej") aj.

V německé oblasti pokračuje v rozvíjení g. F. Wedekind, F. Schnitzler, B. Brecht, F. Dürrenmatt aj. V anglické g. B. Shaw, ve francouzské A. Jarry, autor "Krále Ubu", v italské L. Pirandello, L. Chiarelli, zakladatel "teatra grotesca", E. De Filippo.

E. Ionesco, S. Beckett a A. Adamov jsou známí jako autoři absurdní g., zobrazující rozpad všech jistot buržoaz. světa. Zajímavé je srovnání Hugova výroku o g. a o dramatu jako vůdčí formě "nového umění" se slovy F. Dürrenmatta: "Náš svět to dotáhl právě tak ke grotesce, jako k atomové bombě, stejně jako jsou groteskní i apokalyptické obrazy Hieronyma Bosche. Ale groteska je jen smyslovým výrazem, smyslovým paradoxem, totiž podobou něčeho, co podoby nemá, tváří světa bez tváře, a jako se naše myšlení už neobejde bez pojmu paradoxu, jak se zdá, právě tak je to i s uměním, s naším světem, který existuje už jenom proto, že existuje atomová bomba: ze strachu před ní" ("Stati a projevy o divadle", str. 94).

Teorie g. Prvním, kdo se věnoval zevrubně zkoumání literární g., byl K. Flögel ("Geschichte des Groteskkomischen", 1788). Autor sleduje vývoj g. ve starší literatuře. G. jako formu "přírodního umění" vyzdvihuje Fr. Schlegel v "Rozhovoru o poezii", 1800). Goethe v práci "O arabeskách" směšuje g. hrůznou a komickou a obě odsuzuje pro jejich nesmyslnost. K dané problematice přispěl K. J. Weber ("Demokritos", Stuttgart 1853-54), který zkoumá g. literární paralelně s výtvarnou. Kromě zmíněné Hugovy předmluvy k dramatu "Cromwell", která nám poskytuje ucelený obraz pojetí romantické g., pokouší se o souhrnné hodnocení H. Schneegans ("Geschichte der grotesken Satire", Strassburg 1894). Ve své monografii se opírá především o materiál z oblasti výtvarného umění. Shrnuje předchozí názory na g. do dvou skupin: jedni badatelé zdůrazňovali prvek karikatury jako základ g., druzí spatřovali podstatu g. ve fantastice a humoru. Autor se pokouší o syntézu obou hledisek.

Je příznačné, že teoretické práce i jednotlivé postřehy o formě g. se objevují v dobách zvýšeného autorského zájmu o tento literární druh. Nejbohatší materiál nám nabízí období romantismu, později konec století, a konečně práce posledních let, kdy zájem o g. sílí. Bohužel, nemůžeme zde uvádět všecky výsledky bádání. Většinou jde o jednotlivé stati, souhrnných děl a monografií najdeme málo. W. Kayser v práci "Das Groteske in Malerei und Dichtung" z r. 1960 se soustřeďuje na oblast německé literatury a dramatu a zabývá se podrobně g. ve výtvarném umění. Pomíjí vývoj g. ve starší literatuře. Dále se danou problematikou zabývali G. Kitchin v práci "A Survey of Burlesque and Parody in English", Edinburg 1931, Th. Wright v práci "A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art", London 1865, B. Belak, N. Kravcov, A. Morozov v knize "Russkaja literaturnaja parodija", Moskva 1930, J. Elsberg v práci "Voprosy teorii satiry", Moskva 1957, J. Borev ("O komičeskom", Moskva 1957). Hodnotným

příspěvkem k teorii g. je práce M. B a c h t i n a "Tvorčestvo Fransua Rable", Moskva 1965 a dále kniha J. M a n n a "O groteske v literature", Moskva 1966.

Alena Morávková

NOVELA

Pojem novela se v české literární tradici zpravidla spojuje s představou prozaického útvaru velmi vyhraněného, vyhraněnějšího a určitějšího než např. povídka. Užívá se také jako fixovaný literárněvědný termín, který vymezuje hlavní příznaky vlastní tomuto útvaru: omezený rozsah, neobyčejnost vyprávěného příběhu, stručnost a spádnost děje, dramatická stavba a konečně neočekávané, překvapivé rozuzlení, tvořící závěrečný efekt, pointu. S pojmem povídka se pak váže představa prozaického útvaru ve srovnání s novelou podstatně volnějšího, otevřenějšího a tedy definicí daleko obtížněji postižitelného: charakterizuje se podobně jako novela omezeným rozsahem, ovšem hranice, které tento rozsah určují, zůstávají značně vágní a stanovit je zdá se nemožné. Od novely se odlišuje volnějším rozvíjením děje a hojnějším používáním statických motivů, tj. popisů - obráceně se pak říká, že novela se liší od povídky dramatickou sevřeností děje a převahou prvků dynamických - v definici však postrádáme ony příznaky, které by povídku blíže vymezovaly např. k románu. Spokojujeme se zde kvantitativním rozlišením, jak ukazuje umělecká praxe značně problematickým, nebo charakteristikou obsahové úspornosti povídky, aniž by se pojmenovaly hlavní konstruktivní znaky; pod pojmem povídka se tak dostává bohatá škála útvarů krátkých,

rozsáhlejších i velmi rozsáhlých, vyznačující bohatství forem, jež se pohybují mezi románem na jedné straně a novelou jako žánrem z krátkých prozaických útvarů formově nejvyhraněnějším na straně druhé.

Při studiu četných definic, jak je podávají výkladové a speciální literární slovníky naše a cizí, zjišťujeme, že novela není zdaleka určena tak jednoznačně, jak by se na první pohled zdálo; v řadě literatur se setkáváme se značnou rozkolísaností ve výkladu i ve frekvenci termínu, v některých literaturách dokonce jen s obtížemi nacházíme termín nebo jeho ekvivalent, jenž by odpovídal našemu. Je možné říci předem, že vstupní úvaha, která stručně a pochopitelně zjednodušeně reprodukuje u nás běžné představy, má po pravdě ten háček, že vychází z literární tradice, přesněji řečeno, tradice myšlení o literatuře, vlastní některým evropským oblastem jazykovým a kulturním; rozsáhlá literatura věnovaná novele a teorii novely, zaujímající v literárněvědné produkci zvláště posledních desetiletí až překvapivě významný podíl, odkrývá nám názorně celý komplex problémů, na něž při studiu novely v různých literárních kontextech narážíme.

x x

x

S pojmem novela nebo jemu odpovídajícím ekvivalentem se setkáváme v řadě evropských jazyků: např.

v ital. ´novella´, špaň. ´novela´, franc. ´nouvelle´, něm. ´Novelle´, nor. ´novell´, rus. ´novella´, pol. ´nowela´, ukrj. ´novela´, bulh. ´novela´. Většina encyklopedií nebo speciálních slovníků ji definuje jako rozsahem kratší prozaický útvar nebo krátké vyprávění: "Kürzere Erzählung von straffen Aufbau...: ("Schweizer Lexikon in sieben Bänden", Zürich 1945), "Eine Prosaerzählung meist geringeren Umfangs..." ("Der Grosse Brockhaus", Wiesbaden 1955), "Breve narrazione, per lo più in prosa..." ("Dizionario enciclopedico italiano", Roma 1958), "Prosaberättelse av mindre omfäng..." ("Nodrisk Familjenbok", Stockholm 1931), "Malaja forma povestvovatel'nogo žanra..." (Bol'šaja sovetskaja enciklopedija", Moskva 1940), "Odyn iz epičnych žanriv literatury, neveličkyj za rozmirom rozpovidnyj prozaičnyj chudožnyj tvir..." ("Ukrajinska radjanska enciklopedija", Kyjiv 1962), "Krótki utvor prozą vyrosły z opoviadania o konstrukcji dramatycznej..." ("Zagadnenia rodzajów literackich", 4/1, 1961), "Sredno beletristično proizvedenije; razkaz, dobližavašč se po obem i ramki na izobraženije do povestta..." ("Rečnik na literaturnite termini", Sofia 1968).

Všechny tyto definice se shodují pokud jde o rozsah, rozcházejí se však podstatně, pokud jde o bližší specifikaci. Některé vymezují novelu jako jeden ze tří základních prozaických žánrů - román, novela, povídka - a určují její základní charakteristické znaky: v té nebo oné míře reprodukují a parafrázují některé defini-

ce, jak byly formulovány od konce XVIII. stol. počínaje Goethem, Tieckem přes Heyse a Spielhagena k P. Ernstovi: např. G o e t h ů v výrok o novele, jejíž jádro tvoří neobyčejná událost, jež se přihodila ("sich ereignete, unerhörte Begebenheit"), T i e c k ů v bod zvratu ('Wendenpunkt'), tj. vypointování epicky podaného vyprávění, převracející jeho průběh, dále H e y s o v u teorii o sokolu ('Falkentheorie') opírající se o rozbor Boccacciovy novely a řadu dalších, jež váží novelu na princip "krajní situace", na "leitmotiv", "ideu", "symbol", "distanci" aj. Shodně kladou důraz na obsahovou svébytnost a specifičnost struktury, jež novelu odlišují a vymezují ve vztahu k ostatním prozaickým žánrům, zejména románu a povídce. Některé definice naproti tomu nerozlišují mezi novelou a povídkou, upozorňují dokonce na obtíže s rozlišením těchto dvou žánrů ("Il paraît souvent difficile de distinguer la nouvelle du conte...", "Grand Larousse encyclopédique", Paris 1960). Např. zase "Dictionnaire encyclopédique Quillet", Paris 1958, charakterizuje novelu ("nouvelle") ve vztahu k románu, a to pouze kvantitativně, rozsahem (tj. novela může mít jen několik stránek, román má jeden nebo i více svazků). "Dizionario enciclopedico Italiano", Roma 1958, definuje novelu jen velmi obecně a upozorňuje na tendenci preferovat termín obecnější, a to žánrově širší racconto. Mohli bychom uvést řadu dalších příkladů, podstatné je však zjištění, že v různých literárních oblastech existují různá pojetí novely, že jako literárněvědný termín vykazuje značnou rozkolísanost dokonce i v jediném kulturním kontextu.

Srovnáme-li definice např. v encyklopediích, literárních slovnících a příručkách německých, které respektují žánrovou svébytnost novely, zjistíme celou škálu různých pojetí - od značně úzkého ("Kleines literarisches Lexikon", Bonn und München 1961), přes striktní, nicméně širší žánrové vymezení (G. v. W i l p e r t , "Sachwörterbuch der Literatur", Wien-Stuttgart 1950), až k pojetí velmi širokému, vyúsťujícímu v závěr, že uspokojivé určení novely není možné vzhledem k mnohotvárnosti novelistického vyprávění, "das in der Neuzeit alle literarischen Stile in sich aufgenommen hat" ("Der Grosse Brockhaus", Wiesbaden 1955). Autor hesla v "Brockhausu" dokumentuje historický vývoj novely uměleckými díly a autory velmi různorodými; sleduje původ a zdroje od literatury staroindické, od sbírek Pañčatantra ("ins Amoralische gehende Lebensklugheit"), knihy Sindibadovy, přes antiku (Hérodotos, Petronius aj.) k středověkým legendám, francouzským fabliaux, lais, facetiím; rozkvět žánru a vznik termínu klade do renesance (G. Boccaccio, Matteo Bandello, G. F. Straparola, M. Cervantes, Markéta Navarrská, G. Chaucer), jeho vývoj pak sleduje až do současnosti (Ch. M. Wieland, J.W. Goethe, H. Kleist, L. Tieck, A. von Arnim, E.T.A. Hoffmann, J. Eichendorff, G. Keller, A. Stifter, G. Storm, P. Heyse, W. Raabe,

P. Ernst, H. Franck, Th. Mann, H. Mann, A. Zweig, S. Zweig, P. Mérimée, G. Flaubert, G. Maupassant, A. France, E.A. Poe, Bret Harte, R. Kipling, O. Wilde, M. Twain, N. Björnson, S. Lagerlöfová, M. A. Nexö, A.S. Puškin, N.V. Gogol, I.S. Turgeněv, N.S. Leskov, A. P. Čechov, G. d´Annunzio, Farina, Borgese a další). Stručně řečeno proti pojetí novely jako žánru proměňujícímu se v čase, v závislosti na různých literárních tradicích a literárních kontextech, tj. formy otevřené, stojí pojetí prosazující formovou uzavřenost; mezi těmito extrémními póly, jež jsou dány odlišnými přístupy, v prvním případě historickým, v druhém pak normativním, existuje řada pokusů, jež se pokoušejí spojit oba přístupy, vždy však jeden nebo druhý převažuje a jejich organické spojení se zdá nemožné.

S dalším problémem se setkáváme, sledujeme-li frekvenci termínu v jednotlivých literaturách; ve většině literatur je totiž výskyt - s výjimkou literatury německé - velmi malý, zpravidla se více užívá označení žánrově méně vyhraněné - ´povídka´, ´povest´, ´opowiadanie´, ´conte´, ´racconto´, ´tale´ apod. V některých jazycích existuje vedle termínu novela, tj. termínu italského původu, termín domácí, který je pojímán někdy jako synonymum, někdy jako označení prozaického žánru typově odlišného. Např. ruština má termín rasskaz, přičemž tento označuje jak krátkou povídku, tak i novelu; tento úzus je v ruském literárním kontextu běžný, v překladatelské praxi vede

k nejasnostem a nepřesnostem, totiž k preferování méně vyhraněného termínu, dokonce i v případech, kde ruský originál volí termín novela. Např. stať M. P e t r o v s k é h o "Kompozicija novelly u Mopassana" byla u nás přeložena jako "Kompozice Maupassantovy povídky" a obdobně stať A. R e f o r m a t s k é h o "Opyt analiza novellističeskoj kompozicii" jako "Pokus o analýzu kompozice povídky". V současné době se proti koncepcím, jež ztotožňují termín novella a rasskaz (L. I. T i m o f e j e v , N. V e n g e r o v , "Kratkij slovar´ literaturovedčeskich terminov", 1963), razí pojetí, jež zdůrazňuje jejich žánrovou specifičnost, nicméně jak v konkrétní umělecké praxi, tak i v kritické a odborné literatuře dochází stále k jejich ztotožňování. S podobnou situací se setkáváme v ukrajinské literatuře, kde vedle novely, objevující se až koncem XIX. stol., existuje termín opovidannja nebo také opovidka, jak také byly v ukrajinckém překladu nazvány novely Boccacciova "Dekameronu" (viz V. M. L e s y n , O. S. P u l y n e c´, "Slovnyk literaturoznavčych terminiv", 1965).

V literárněvědné terminologii vznikají tak nejasnosti a nejednotnost, komplikované ještě navíc faktem, že v anglosaské oblasti novel, mající stejný původ v italském novella, tj. novinka, označuje román. Pro krátký prozaický útvar se ustálil v XIX. stol. termín short story, jenž se vztahuje jak k novele, tak i k povídce; ojediněle se též v anglické poetice uvádí

long short story, přičemž ve vztahu k short story se zdůrazňuje jen vnějšně kvantitativní rys - rozsah. V kontextu americkém se shledáváme s termíny novella a Novelle, a to vedle termínu novel; jsou však vztahovány pouze k tradici evropské a takto také definovány. V slovníku literárněvědných termínů J. T. S h i p l e y , "Dictionary of Word Literature", 1960, se novella vymezuje jako krátký prozaický útvar, jehož tvůrcem byl Boccaccio a jenž je zastoupen tvorbou jeho bezprostředních následovníků ("Short prose narrative, sometimes moral, usually realistic, satiric... Developed by Giovanni Boccaccio..."). Novelle je pak je charakterizována jako útvar menšího rozsahu než román, přičemž rozsah je stanoven od tří až do tří set stránek, a výklad je spojen výhradně s německou tradicí ("Prose narrative shorter than novel- 3 pages, Kleist, Das Bettelweib von Locarno to 300, Ludwig, Die Heiterethei - developed in G. in 19th c. Defined by A.W. Schlegel 1804, Goethe 1827, as a single incident, strange yet actual; Tieck, 1829, as marked by a Wendepunkt, an unexpected turn. Heyse, 1871, developed the 'silhouette and falcon' theory: a compact outline and a climax. Th. Storm, 1881, brought it toward the then developing concept of the short story").

Klade se nutně otázka, kde tkví kořeny této nejednotnosti. Vzhledem k zaměření článku, který sleduje problematiku terminologickou, zdá se cesta nejvhodnější sledovat ji v plánu historickém, tj. v hlavních momentech vzniku a vývoje novely, vzniku termínu a jeho frekvence, a konečně v souvislosti se vznikem a vývojem teorie novely, tak jak byla formulována na pozadí rozvoje prozaických žánrů.

x x

x

Novela, jak již bylo řečeno, se odvozuje od italského novella, tj. novinka, jeho etymologie se pak spojuje s Justiniánovým kodexem, v němž jako právnický termín znamenala - a dodnes znamená v mezinárodní terminologii - doplněk zákona, jeho novou interpretaci. Vznik termínu označujícího žánr literární se klade do italské renesance. Někteří badatelé poukazují v současné době k původu jinému, k staroprovensalským novelas nebo též novas (XII.-XIII. stol.), tj. krátkým vyprávěním veršovaným nebo prozaickým rozmanitého, převážně anekdotického charakteru; byla to vesměs zpracování starých látek, čerpaných z antických a orientálních zdrojů, vzhledem k formě podání a aktualizaci látek a motivů přijímaná na pozadí ustáleného repertoiru jako novost. Z těchto staroprovensalských novelas, jak dokládá ve své studii H. T i e m a n n ("Die Entstehung der mittelalterischen Novelle in Frankreich", Hamburg 1961), přejímali italští autoři nejen látky, nýbrž i označení v podobě italského novella, jež se také v tomto literárním kontextu ustálilo na přelomu středověku

a renesance. Ponechme stranou tuto otázku, která zůstává sporná; vzhledem k sledované problematice je také irelevantní.

Pro čtenáře znalého literárního vývoje se zrod novely přirozeně a pochopitelně spojuje s Boccacciovým "Dekameronem" (1353), který se také stal modelem četných teorií vznikajících od konce XVIII. stol. až do současnosti. Předchází mu sice sbírka neznámého autora "Novellino" z poloviny XIII. (vydaná později v Bologni r. 1525 pod názvem "Cento novelle antiche"), zahrnující stovku krátkých příběhů výrazné dikce, nicméně vlastní počátek novely a jejího rozkvětu se shledává v Boccacciově "Dekameronu". V jeho stínu zůstala řada autorů - G. Straparola, A. Firenzuola, G. Cinzio, G. Parabosco a Matteo Bandello, po Boccacciovi nejznámější italský novelista, autor více než dvou set novel vesměs zápletkových, dramaticky spádných, žertovných i tragických; v jeho sbírce našel Shakespeare příběh o Romeovi a Julii. Italskému vlivu, především vlivu Boccacciově je poplatná francouzská sbírka z r. 1462 "Cent Nouvelles nouvelles", dílo neznámého autora, připisované tvůrci fabliaux Antoine de la Salle, z něhož čerpal Goethe předlohu pro svůj příběh o prokurátorovi v "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten". V "Heptameronu" (1559) Markéty Navarrské se přímo shledává reflex prvního překladu "Dekameronu" do francouzštiny. Pod vlivem italské renesanční

novely se nacházeli autoři španělští, např. Juan de Timoneda, inspirující se "Dekameronem" nebo sbírkou G. Cinzia "Gli hecatommithi", v níž se také nachází příběh Othellův.

Všechny tyto sbírky, v renesanci tak oblíbené, zahrnovaly krátké prozaické útvary, jímž byly vlastní v podstatě pouze dva příznaky: krátkost rozsahu a zejména způsob podání příběhu, umění označované v němčině případným výrazem novellieren. Toto umění bylo vnímáno jako něco nového, co se odráželo od kontextu, v němž vznikalo, vyhoštěno z rámce vysoké literatury, ceněno jen jako záležitost dobrého pobavení v dobré společnosti ("per cacciar la malinconía della femmine", jak pravil Boccaccio). Mělo také možnost rozvíjet se svobodně, nespoutano pravidly normativní poetiky a estetiky. Odtud také ono bohatství forem, jež můžeme sledovat v tvorbě renesančních autorů, dokonce v jediném díle, v Boccacciově "Dekameronu". Jak konstatuje E. Auerbach v "Mimesis" (český překlad Praha 1968), Boccaccio nedbal o jednotu celku, psal knihu, v níž řadí vedle sebe mnohé, spjaté pouze jediným společným cílem, jímž je pobavení vzdělané společnosti. Druhá nejvýznamnější renesanční sbírka, Cervantesovy "Novelas ejemplares" (1613), se dokonce liší od Boccacciových novel natolik, že někteří pozdější badatelé se snažili vystihnout jejich specifičnost různými přívlastky; např. H. Pongs v knize "Das Bild in der Dichtung" (Hamburg 1939)

razil označení "ironické". Cervantes těžil z bohatství látek a motivů tradice románské, využíval tradičních rekvizit literatury dobrodružné, převleků, útěků, neočekávaných setkání a znovunalezení, využíval je však k novému významu - dobrodružné, milostné příběhy jsou příležitostí k prověření a konfrontaci charakterů hrdinů. Odtud také bývá někdy Cervantesova novela nazývána novelou charakterovou (Charakter-Novelle) na rozdíl od dějové novely Boccacciovy (Handlung-Novelle).

Historie renesanční novely poskytuje obraz tak mnohostranný a mnohotvárný, že stěží můžeme určit její specifické žánrové znaky. Boccaccio v úvodu k prvnímu dni "Dekameronu" charakterizoval své dílo jako "sto povídek či pohádek, či podobenství, či historek, či jak je nazveme". Někteří renesanční autoři a teoretici, jak uvádí T. M i c h a ł o w s k a ve studii "Historia ´nowelistyczna´" (Zagadnienia rodzajów literackich, 14/2/27, 1972), shledávali v novele následovnici facetií, rozsahem delší (C a s t i g l i o n e , P a r a b o s c o), jiní zase podtrhávali její aspekt tragický a morální (G. Cinzio, M. Cervantes). Přední teoretik renesanční novely F. B o n c i a n i v traktátu "Lezzione sopra il compore delle novelle" (1574) shledával v novele literární útvar značně pružný, schopný pojmout látku, jež je vlastní různým formám básnickým, jako je komedie, tragédie a epos; přívlastek "komický", "tragický" a "heroický" odkazoval u Boncianiho nejen k jisté látce a jistému typu hrdiny, jež může být vlastní novelám, nýbrž zahrnoval logicky, v souladu s tehdejším myšlením o literatuře, i jisté rozdílné způsoby podání, stylu a výstavby.

V tomto smyslu je možné říci, že označení novela v renesanci bylo pociťováno žánrově velmi široce, že zahrnovalo krátké a kratší prozaické útvary zábavného charakteru, v nichž se prosazoval proti asketismu, symbolice, mysticismu a obecnosti literatury středověké živel reálný, společensko-dobový; složka fantastická, zázračná, legendární je zatlačena do pozadí motivací reálnou, jež často pouze obměňuje a aktualizuje příběhy starých antických a orientálních vyprávění; motivická tradice středověkých legend, exempel aj. je zde využita nejednou k satirickým záměrům jako např. v "Dekameronu", v němž shledal italský literární historik a kritik F r a n c e s c o d e S a n c t i s "středověk nejen popřený, ale zesměšněný" (F. de Sanctis, "Dějiny italské literatury, Praha 1959). Stručně řečeno, novela se konstituovala jako novodobý prozaický útvar ve srážce s dobovými konvencemi do mnohotvárných podob, naznačujících vývojové možnosti moderní umělecké prózy vůbec.

x x

x

Krátký historický exkurs poskytl nám do jisté míry východisko k sledování historických souvislostí a příčin dnešní terminologické nejednotnosti, existenci

různých pojetí novely a různou frekvenci termínu v různých literaturách evropských.

Zmínili jsme se již o literaturách románských, o literatuře italské, španělské a francouzské, které jsou domovem novely renesanční. Všechny se mohou pochlubit řadou sbírek, které nesou v titulu označení novela - "Cento novelle antiche", "Novelas ejemplares", "Cent Nouvelles nouvelles", "Le Grand parangon de nouvelles honestes et delectables" aj. Pro tuto oblast je příznačné, že se zde prakticky až do dneška uchovává pojetí novely žánrově značně široké, vymezující novelu jako útvar novodobý, obsahu reálného, světského. Dokumentuje to názorně literatura francouzská, kde dodnes přetrvává tato tradice v některých definicích novely zdůrazňujících její reálný charakter, jež vylučuje všechno zázračné, fantastické ("un conte satirique en prose, d´ou est exclu tout élément merveilleux"); pro prozaické útvary s prvky fantastickými se zde vyhrazuje termín ´conte´; ovšem ani toto rozlišování nebylo v praxi uplatňováno. Již L a F o n t a i n e v titulu své sbírky veršovaných skladeb, inspirovaných Boccacciem a Ariostem, uvádí název "Nouvelles" (1664), o rok později vydané pokračování pak označuje "Contes et nouvelles". Toto rozlišování, které znamená, jakkoli se to zdá paradoxní, vlastně již ztotožňování obou pojmů, pokračuje až do první poloviny XIX. stol. (A. M u s s e t , Contes et nouvelles); je dáno skutečností,

že francouzské ´conte´ v průběhu novodobého porenesančního literárního vývoje nabývalo kvalit, jež byly připisovány ´nouvelle´, tj. realistický charakter nebo tón, příznačný např. pro Scarrona v jeho "Nouvelles tragicomiques" (1652). V období realismu pak vítězí termín ´conte´ (M a u p a s s a n t , "Contes du jour et la nuit" aj.)

V literatuře španělské se setkáváme s obdobnou situací. Jak ukazuje W. K r a u s ve své studii "Novela - Novella - Roman" (W. K r a u s , "Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft", Frankfurt a. M. 1949), získala novela, přejatá z italské literatury, domovské právo mezi ostatními literárními žánry díky Cervantesově sbírce; ani poté nebyla však žánrově specifikována, označovala nejrůznější prozaické útvary krátké i rozsáhlé, blížící se typu dobrodružného románu (novela piraresca); v XVIII.stol. byla chápána jako ekvivalent k francouzskému termínu román a vykazovala tendenci označovat výpravné prozaické formy v celém rozsahu. V pozdějším vývoji se ustaluje ve významu povídka, tj. v širší žánrové platnosti.

V anglosaské oblasti se novel, mající etymologický původ v italském novella, tj. novinka ("Our word, stemming from the Italian novella and roughly equivalent to ´news´, suggests a new kind of anecdotal narrative that claims to be both recent a true..."), definitivně ustálilo na rozdíl od španělské literatury v platnosti termínu pro román. Již

od renesance se pro typ krátkých výpravných útvarů veršovaných i prozaických odpovídajících románským novelám užívalo označení tale ("a narrative, usually loosely, woven and told for entertainment; in verse or prose"). Připomeňme C h a u c e r o v y "Canterbury Tales" (1387) nebo pozdější satirickou S w i f t o v u "A Tale of a Tub" (1696), D i c k e n s o v u "A Tale of Two Cities" (1851), nebo P o e o v y "Tales of the Grotesque and Arabesque" (1839); teprve později v průběhu XIX. stol. se vytváří pro krátký prozaický útvar sevřené a dějově pointované dramatické stavby termín 'short story'. V staré anglické literatuře existuje vedle tale ještě označení romance (od romanieus, v románském duchu), tj. veršované nebo prozaické příběhy milostné a dobrodružné původu italského a francouzského, později figurující jako termín pro španělské a provensalské romance. S názvem novela se setkáváme ojediněle v XVI. stol. v italském znění v P a i n t r o v ě "Palace of Pleasure" (1566-7), souborném vydání nejrůznějších příběhů vybraných z Livia, Hérodota, Aula Gellia a renesančních autorů Boccaccia, Bandella, Markéty Navarrské aj. Anglický ekvivalent se objevuje v XVIII. stol., kdy poprvé takto nazval svůj román v dopisech "Clarissu Harlowe" (1747-8) R i c h a r d s o n ; dá se předpokládat, že na pozadí tradice pikareskní, dobrodružné literatury byl tento útvar pociťován jako typově odlišný, nový, soustředěný dějově kolem několika málo osob; můžeme snad i předpokládat, že samo označení, mající původ v italském novella, tj. novinka, bylo původně chápáno v tomto prvotném významu, tedy jako dnešní novelty, tj. nové ideje, nové scény, nový tvar.

Ukazuje se, že v literaturách, kde existovala nepřerušená tradice prozaická od renesance, nefiguruje novela v platnosti striktně vymezeného žánru, přesněji řečeno, neformuluje se zde pojetí novely jako vyhraněného prozaického útvaru zaujímajícího v systému prozaických žánrů osobité místo vedle povídky a románu.

S odlišnou situací se setkáváme v literatuře německé; také většina výkladových a speciálních literárních slovníků, pokud žánrově specifikuje novelu, vychází z bohatého arsenálu myšlenek, úvah a názorů, který náleží do kontextu německého, jenž je také z hlediska sledované problematiky nejzávažnější.

x x

x

V německé literatuře, jak dokládá ve své práci "Novelle" B e n n o v. W i e s e (Stuttgart 1963), nebyl pojem novela znám téměř do konce XVIII. stol. V překladech renesančních novel se užívalo označení 'Historie' nebo 'Neue Fabel'; ještě L e s s i n g r. 1751 přeložil Cervantesovu sbírku "Novelas ejemplares" jako "Neue Beispiele". Zásluha

o uvedení se připisuje W i e l a n d o v i , který se také prvý pokusil o definici novely v poznámce k druhému vydání svého "Dona Silvia von Rosalva" z r. 1772, kde praví: "Novelami se nazývá onen druh vyprávění, jenž se liší od velkých románů jednoduchostí plánu a malým rozsahem fabule, nebo který se k oněm vztahuje, jako se vztahují malé hry k velkým tragediím nebo komediím." Wieland uvádí novelu do německého kontextu jako malý žánr, odlišující se od dosavadních, jako byla ´Historie´, ´Fabel´, ´Beispiel´ aj. (tj. útvarů psaných veršem nebo prózou) formou prozaickou a krátkým rozsahem, a z hlediska obsahového vymezuje ji o tři desetiletí později, zcela v tradici románské, reálným aspektem, tj. jako žánr, kde "všechno přirozeně a pochopitelným způsobem probíhá, a i když událost není všední, přece se může za stejných podmínek, každý den ... přihodit".

Od chvíle, kdy je novela do německé literatury uvedena, je její výskyt provázen nesčetnou řadou úvah. Jsou to především výroky Goethovy a Tieckovy, které jsme citovali výše, uváděné v četných lexikonech; k nim se přiřazují úvahy A. W. Schlegela, F. Schlegela, A. von Arnima, J. Eichendorffa, S t o r m o v o vymezení novely jako "sestry dramatu", teoreticky domyšlené počátkem XX. stol. v knize P. E r n s t a "Der Weg zur Form" (1906). K nejčastěji citovaným náleží již zmíněná tzv. ´Falkentheorie´ P. H e y s e ,

opírající se o analýzu Boccacciova příběhu o sokolu (Den pátý, příběh devátý), na jehož základě se autor pokusil stanovit to specifické, co novelu odlišuje od "tisíců jiných" prozaických děl; je to jeden konflikt, jeden děj, jedna situace, to vše spojené v jednotu jediným motivem, jímž je právě v dané povídce sokol. V Heysově teorii, ve skutečnosti pětiřádkové úvaze v prvním svazku vydání jeho "Deutscher Novellenschatz" (München 1871) se shledává stručné a výstižné pojmenování konstitutivních znaků vlastních novele jako specifického, osobitého žánru; spolu s výrokem Goethovým a Tieckovým Wendepunktem tvoří pak základní osnovu definic, majících platnost zákona, a určujících základní principy a schéma.

Přímo se vnucuje představa, jakoby v německé literatuře zaujala novela svébytné místo v systému prozaických žánrů, od samého počátku provází četnými úvahami a definicemi, blíže precizujícími její žánrovou podstatu. Tato představa však zcela opomíjí skutečnost, že jde o soubor výroků a úvah značně diskurzívních, které vznikaly v různých literárních souvislostech a měly různou platnost, a konečně nepřihlíží dostatečně ke konkrétní literární praxi. Např. sám Heyse při sestavování sbírky "Deutscher Novellenschatz" uplatnil při výběru pojetí značně široké, daleko širší než ukazuje jeho teoretická úvaha, pojetí ostatně příznačné právě pro období romantismu, kdy se novela dostává do středu zájmu.

Studujeme-li hlouběji prameny, docházíme k zjištění, že např. Goethovy a Tieckovy výroky o novele nejsou ničím jiným než poznámkami na okraj, nebo náčrtky myšlenek, které jen stěží je možné považovat za obecně platné. Goethův výrok z "Rozhovorů s Eckermannem" - "Denn was ist eine Novelle anderes als eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit", byl formulován, jak ukazuje kontext rozhovoru, právě proti striktnímu vymezení novely a vztahoval se také bezprostředně ke Goethově "Novelle", která přísně vzato by neobstála v prověrce definice, jak se ustálila později a jak žije v našem literárním povědomí. Tieckův 'Wendepunkt', tradovaný jako závazný pro novelu, vykládá sám autor na různých místech různě; také Tieckova próza "Der junge Tischlermeister", již autor v podtitulu označil jako "Novelle in sieben Abschnitten" a anglický badatel E. K. Bennet v knize "A History of the German Novelle" (Cambridge 1961) charakterizoval jako "the longest of the Novelle", bychom stěží považovali za novelu nejen vzhledem k rozsahu asi 400 stránkovému, nýbrž i vzhledem k celkové výstavbě. S neurčitostí žánrového vymezení se setkáváme zejména v úvahách F. Schlegela, které jsou pro pojetí novely v období jak raného romantismu, tak i v jeho období vrcholném nejpříznačnější. Kromě myšlenek obsažených v práci "Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio" (1801), jsou to zvláště poznámky, jež se dochovaly v jeho denících, vydaných r. 1957 H. Eislerem ("Literary Notebooks 1791-1801"). Charakterizuje-li zde Schlegel novelu jako "fragment, studii, náčrtek v próze - jedno nebo všechno dohromady", píše-li na jiném místě, že "bez znalosti novely není možné pochopit Shakespeara", zdůrazňuje-li její schopnost "pojmout do sebe mnohé", pak zdůrazňuje především otevřenost této literární prozaické formy, nespoutané žádnými estetickými kánony a pravidly, formy, poskytující dostatečný prostor pro hru romantické imaginace a originality. A konfrontujeme-li tyto výroky s jeho úvahami na téma románu, zjistíme, že do popředí vystupuje to, co je navzájem spojuje více, než to, co je odlišuje; že jsou to sice výroky a úvahy značně vágní a neurčité, nicméně více v souladu s romantickou doktrínou namířenou proti racionalismu, normativnosti, a zčásti také proti žánrům a jejich stabilizaci, než snahy o striktní a jasné vymezení.

S neurčitostí a vágností žánrového pojmu novela korespondovala umělecká praxe, nebo zase naopak můžeme říci, že umělecká praxe byla zdrojem této neurčitosti a vágnosti. Porovnáme-li např. novelu Goethovu s novelou Kleistovou, E.T.A. Hoffmanna, J. Eichendorffa nebo A. von Arnima, již na první pohled postřehneme, že jde o útvary značně různorodé, prostírající se v rozmezí od prozaického útvaru krátkého až k románu. Literární historik F. S e n g l e ve studii "Voraussetzungen und Erscheinungsformen der Restaurationsliteratur" (DVjs, 30, 1956), věnované ně-

mecké prozaické produkci prvních desetiletí XIX. stol., dospěl k názoru, že v rozhodující většině tzv. novely nebyly ničím jiným než značně různorodými útvary menšího nebo většího rozsahu, z hlediska formy stěží specifikovatelnými ("...keine klar geformte Dichtungen, sonder Berichte, Gespräche, Skizzen und, wie noch Stifter sagte, 'Studien'").

Je možné uzavřít, že v romantismu, kdy se próza dostala poprvé do středu uměleckého a teoretického zájmu jako rovnocenná složka umělecké literatury, s pojmem novela se vázala představa prozaické formy v žánrově nespecifikovaném pojetí, tj. v nejobecnějším slova smyslu. Prakticky do poloviny století jediným společným jmenovatelem úvah na téma novely byl prohlubující se smysl pro tvarovou složku prózy, pro její výstavbu, tj. ujasňování si základních otázek strukturních, kompozičních a obsahových, jež kladl nově rozvoj prózy jako novodobého literárního druhu stojícího až dosud na periferii uměleckého zájmu; rozhodující zřetel nebyl tedy zaměřen k těm nebo oněm příznakům, jež novelu specifikovaly ve vztahu k jiným prozaickým žánrům, nýbrž k těm kvalitám, jimiž se vřazovala do systému literatury jako prozaický útvar umělecký par excellence. A je zajímavé, že tato tradice přežívá až do dneška a obráží se ve dvou koncepcích, které shodně kladou důraz na složku "uměleckosti" novely, přičemž jedna ji chápe jako záležitost výstavby, tvaru, architektoniky bez hodnotícího aspektu, druhá pak jako kriterium hodnotící, tj. složky tvaru, architektonické výstavby chápe jako záležitost vyšší umělecké hodnoty novely. Uveďme jako příklad na jedné straně Lukáczovo pojetí, vyjádřené pregnantně v charakteristice novely jako formy v "nejčistším slova smyslu artistní" (G. Lukácz, Metafyzika tragédie", Praha 1967), nebo na straně druhé Remakovo pojetí architektoniky výstavby jako příznaku kvalitatitvní povahy (H.H. Remak "Theorie und Praxis der Novelle". In: "Stoffe, Formen, Strukturen. Studien zur deutschen Literatur", München 1962).

Pokusy o specifikaci novely jako útvaru, zaujímajícímu svébytné místo v systému prozaických žánrů, se datují až druhou polovinou XIX. stol. a vyúsťují počátkem XX. stol. v striktní žánrovou koncepci. Spadají až do doby, kdy v kontextu dynamického rozvoje literatury zaujala próza dominantní postavení a rozvinula se do bohaté rozmanitosti forem: teprve v této souvislosti vznikaly a sílily tendence směřující k diferenciaci prózy a vymezení jejich jednotlivých žánrových forem. (Připomeňme pro větší názornost snahu příznačnou pro českou literaturu druhé poloviny minulého století vystihnout a rozlišit rozmanitost prózy pomocí různých názvů přejatých i z jiných oblastí umění jako arabeska, skizza, perokresba, obrázek, nocturno, capricio, romaneto, silueta aj.). Do středu soustředěné teoretické pozornosti se dostává próza především v pracích Spielhagenových věnovaných románu, v nichž autor na pozadí specifických znaků výstavby románové formy, sledované

z hlediska charakterů a děje, stanoví specifické znaky malé výpravné formy, tj. novely, jako formy operující s hotovými charaktery, představenými v jednom zajímavém konfliktu, schopném odhalit jejich čistou podstatu. Na tradici Stormova pojetí novely jako sestry dramatu z r. 1881 (v dřívějším období Storm také charakterizoval novelu jako jednu z odrůd lyrického básnictví) navazují teoretické úvahy P. Ernsta z počátku našeho století, považované za vyvrcholení tzv. klasické linie teoretického myšlení o novele, myšlení, striktně zdůrazňujícího specifické příznaky vlastní pouze novele (dramatická výstavba, soustředění na jeden konflikt, dějová sevřenost bez digresí a episod). Heysovu teorii o sokolu (Falkentheorie), budovanou na rozboru novely Boccacciovy, rozvíjejí četné koncepce, shledávající v duchu Heysově v renesanční novele ideální typ, a vymezují na jejím základě hlavní konstitutivní znaky.

Sledujeme-li v základních obrysech vývoj názorů a teorií novely, jak byly formulovány v průvěhu XIX. stol., docházíme tedy k závěru, že teprve ve chvíli, kdy se v konkrétní umělecké praxi projevila plně otevřenost a vývojeschopnost této prozaické formy, doznávající v kontextu dynamického rozvoje prózy podstatných změn a modifikací, prosadila se plně tendence definovat novelu v její žánrové specifičnosti a architektonické svébytnosti; odtud také snaha klást problém její žánrové specifičnosti do úzkého vztahu s problémem

klasického vzoru, modelu, ideálního typu, ať je to novela renesanční, nebo novela německá; aplikace na literaturu nutně však vedla a vede k omezení práva zvát se četným prózám, považovaným za vrchol světové novelistiky, novelami. Je příznačné, že tyto tendence vyvrcholily v Německu zhruba v prvních dvou desetiletích XX. stol., v době krize a rozpadu tradičních forem v expresionismu; byly reprezentovány nejen stanoviskem P. Ernsta, dovršitelem"klasického" pojetí novely, nýbrž i z protichůdného, zcela nenormativního hlediska koncepcí R. Musila, který sice zdůrazňoval, že v novele "kromě nutnosti dostat do omezeného prostoru to, co je třeba, nepodmiňuje jednotný formový charakter druhu žádný princip", nicméně v ní shledával výtvor výjimečný, výplod šťastné chvíle silného umělce.

Od 20. let našeho století, v závislosti na tom, jak postupně vcházel do zorného pole teoretických úvah literárněhistorický materiál a aspekt historické proměnlivosti žánru, problematizovala se nebo byla problematizována úzce formová a striktní žánrová koncepce novely. Od 30. let, kdy se otázky žánrů dostaly v celém rozsahu do středu pozornosti (Congrès international d´historie littéraire, Lyon 1939), rozvíjelo se bádání o novele ve dvou základních liniích. Jedna na základě literárněhistorického materiálu polemizuje přímo nebo nepřímo s normativním přístupem, odmítá specifičnost novely a připouští pouze existenci různých typů novel; ztotožňuje je v podstatě s různými typy vyprávění, čímž dospívá

k preferování širšího a vícevýznamového pojetí, odpovídajícímu pojmově ´Erzählung´ (vyprávění). Druhá usiluje o organické spojení normativního a historického přístupu; máme na mysli pokusy o diferenciaci novely z hlediska vývojového (n. renesanční, romantická, realistická atd.), nebo z hlediskatypologie (n. epická, lyrická, dramatická) aj. První etapu bádání shrnul ve své práci W. Pabst "Die Theorie der Novelle in Deutschland" (Romanistisches Jahrbuch II, 1949), druhou pak K. K. Polheim v knize "Novellentheorie und Novellenforschung"(Stuttgart 1965), koncipované jako konfrontace historicko-genetického a normativního přístupu; ve stručných charakteristikách zhodnotil všechny významné práce, jejichž počet, blížící se dvěma stům, svědčí o stoupajícím zájmu o problematiku novely.

x x

x

V těchto souvislostech se nutně vynořuje otázka: lze hovořit o novele jako o specifickém útvaru, zaujímajícím vedle románu a povídky svébytné místo v systému žánru? Náleží-li toto pojetí především kontextu německému a teprve dotud můžeme vysledovat jeho vliv v oblastech středoevropských literatur a literatury ruské není to pouze záležitost jisté tradice myšlení o literatuře ohraničené oblastí jejího bezprostředního vlivu? Současné práce dávají na tuto otázku odpověď. V sovětské literární vědě se prosazuje členění prozaického systému podle dvou epických typů; na jedné straně

je to ´rasskaz´ a ´povest´ navazující na starou epickou tradici, na straně druhé ´novella´ a ´roman´, jako formy konstituující se v literatuře novodobé. V polském kontextu např. v materiálech k "Slovníku literárních žánrů" se prosazuje hledisko historické; pro novelu předromantickou se razí termín ´historia novelistyczna´, u novodobé novely se zdůrazňuje její historická proměnlivost (Zagadnenia rodzajów literackich, IV, 1961, XIV, 1972). V českém kontextu se pojetí novely ustálilo jako jednoho ze tří základních prozaických žánrů diferencovaných z hlediska výstavby.

Je možné říci, že zájem o problematiku novely vzrůstá dnes i mimo literární a literárněvědný kontext německý. Rozhodující většina badatelů respektuje princip žánrové specifiky, odmítá však striktní vymezení složek strukturní,kompoziční a tematické výstavby; i když tento přístup vede k tomu, že novela ztrácí přísný architektonický charakter, přesto toto pojetí více odpovídá skutečnému vývoji žánru, než snahy podřizující jej systematizujícím nárokům. Ukazuje se, že problematika novely je záležitostí širší žánrové problematiky, že je tedy řešitelná pouze v kontextu celkového systému prozaických žánrů a jeho terminologického upřesnění a sjednocení; je to také naléhavý úkol současné genologie,rozvíjené dnes zejména v SSSR a Polsku.

Jiřina Táborská