

část knihy je zakončena seznamem literatury a soupisem zkratk (str. 36—39).

Vlastní katalog (str. 41—107) je přirozeně členěn podle lokalit a v rámci nich pak ještě chronologicky podle dílen a mistrů. Popis keramiky je věcně úsporný a zahrnuje tyto znaky: typologie, rozměry (u celých nebo doplnitelných tvarů), vzhled povrchu, výzdoba s odkazy na příslušné práce, případný kolek a event. zvláštnosti (např. opravy pomocí kovových skob). Po inv. č. následuje odkaz na vyobrazení a literaturu. Vyhledávání odpovídajících kreseb je snadné, protože obrázků je pod stejným pořadovým číslem jako popis v katalogu. Na posledních šesti tabulkách (tab. 54—59) jsou zvlášť vyobrazeny kolky a graffita. K ilustracím je třeba dodat, že jsou zdařilým dílem autorky.

Práce Kláry Kuzmové nepřináší jen obvyklý katalog, ale již chronologicky uspořádaný a klasifikovaný soubor nálezů, který prozrazuje spolu s číselnými přehledy autorčinu důkladnost a virtuózní znalost zpracovávaného materiálu. Překlady do maďarštiny a němčiny zaručují větší použitelnost publikace, která získala na celkové přitažlivosti také působivou vnější výtvarnou úpravou.

Eliška Kazdová

B. P. Reardon, *The Form of Greek Romance*, Princeton 1991, 194 stran.

Hlavním cílem monografie B. P. Reardona, předního amerického znalce antického románu, editora a spoluautora vydání nových překladů řeckých románů (*Collected Ancient Greek Novels*, Berkeley and Los Angeles, 1989), je analyzovat „genre“ řecký román a zkoumat, jak jsou členěny jednotlivé prvky, z nichž se skládá. Autor se ve svých teoretických úvahách opírá o Perryho studii *The Ancient Romances*, především však o obecně zaměřenou monografii G. Beera *The Romance*, London 1971, a o práce N. Fryeho.

Reardonova publikace je rozdělena do sedmi kapitol. V kap. 1 (3—14) „*The genre Romance in Antiquity*“ autor na základě definice Beerovy nejdříve vymezuje román jako takový a zamýšlí se nad jeho vztahem k novele; rozdíl mezi oběma žánry se mu nezdá tak podstatný jako některým jiným badatelům, dokonce se v této otázce zcela neshoduje ani s Fryem, jehož závěry často souhlasně přijímá. Dále Reardon zdůrazňuje tezi, která se odráží v celé studii, že totiž fikce, dobrodružství, láska, romantické zabarvení existovaly již před románem — ovšem ve veršovaných literárních druzích, kdežto román je jako prvý prezentuje v próze. Zběžně si Reardon všimá jednotlivých typů antických románů, dochovaných vcelku i ve zlomcích — blízko k řeckému románu staví Xenofóntovu *Kyrúpaideiu*; v případě románu *Historia Apollonii regis Tyri* se proti Perrymu přiklání k těm, kteří věří v existenci ztracené řecké předlohy. Připomíná, že názvy románů byly odvozovány nejdříve od jmen hlavních hrdinek, později pak šlo o jména zeměpisná. Zajímavá je pozn. 37 na str. 43, kde u *Petronia* předpokládá titul *Satirica/Satyrica* „*Příběhy ze země Satyrů*“, podobně jako byla *Ethiopica* apod.

Hlavní myšlenkou první kapitoly bylo však prosadit, aby antickému románu nebyl odpírán jeho pravý význam — jde tedy o jakousi snahu po rehabilitaci tohoto žánru. Řecký román nebyl doceňován již v antice a Reardon vyslovuje jistě právem podiv nad tím, že literatura, která dala světu téměř všechny literární druhy neobyčejně vysoké úrovně, byla v literární teorii i kritice na poměrně nižším stupni. Srov. dále kap. 3., zvl. pak kap. 5., kde autor klade otázku, proč společenské podmínky změněného helénistického světa nedaly vzniknout teorii nové literatury, odpovídající podmínkám nové doby, když předtím právě společenské podmínky podpořily zrod literárních teorií Platóna, Aristotela a rétoriků. Proč nebyl román „legalizován“? Málo uspokojivá se nám zdá odpověď, že člověk helénistického období o své čtbě, jež věrně odrážela jeho potřeby (láska, náboženství), nevyžadoval teoretizování. Příjatelnější se jeví teze, podle níž uzavřený svět nikdy nepřeje kreativní literatuře, neboť literární teorie jsou tu toliko zvláštní aplikací ideologie. Srovnání období he-

lénistického s obdobím komunismu v Rusku a Číně (str. 100) se mi však zdá v mnoha ohledech přehnané. Celá problematika je daleko složitější, a jak sám autor uznává, mohla by o něm být napsána další monografie.

Avšak ani moderní časy antickému románu nepřály a značně mu ublížil i sám Rohde, jenž byl podle Reardona příliš v zajetí Winckelmannova a Goethova, než aby mohl dalekosáhlý význam řeckého románu správně hodnotit. Svou studii Rohde dokončil v pouhých třiceti letech a doba, v níž žil, nebyla příliš nakloněna objektivnímu studiu: na rozdíl od 20. stol. devatenácté století ještě nedovedlo chápat vývoj společnosti, a jelikož je řecký román odrazem právě společenského vývoje, nemohl být pochopen ani on. Reardon charakterizuje Rohdeho výklad vzniku řeckého románu jako „biological“ (biologický — jde o termín vypůjčený od Perryho), kdežto on sám — podobně jako řada dalších moderních badatelů — klade důraz na společenský charakter románu. V této souvislosti kritizuje i Bowieho, jenž jako Rohde dává přednost čistě „literárním“ vysvětlením vzniku románu (srov. kap. 2., str. 30). Reardon podotýká, že antičtí romanopisci sice nedosáhli úrovně Stendhala či Dostojevského, avšak byl to právě antický román, jenž reprezentuje onen literární druh, o němž někteří teoretici stále tvrdí, že se zrodil až v Evropě 18. století (srov. např. J. Watt, *The Rise of the Novel*, London 1957, M. Mc. Keon, *The Origins of the English Novel*, Baltimore and London 1987).

2. kapitola (*The Practice of Greek Romance*, 15—45) se začíná úvahami o Odyssei jako o prvním velkolepém zdroji komponentů, z nichž se později skládá román; jsou zde obsažena jak dobrodružství spojená s dalekými cestami — nebezpečí, překážky, intriky nepřátel i přátel aj. — tak i milostné historky. Neuplatňuje se tu ovšem ještě euripidovská vášeň, ani rovnocenný partnerský vztah, neboť i v lásce se vše koncentruje kolem Odyssea, jenž je podle autora „polymétis“ — „úspěšný superman“. V Odyssei je však i „zápletka“ (plot) — totiž návrat heroa domů, jež považují Frye i další za hnací sílu románu.

Zvláštní pozornost věnuje autor románu Charitónovu a kritizuje Fryea za to, že právě tuto nejstarší zcela zachovanou památku antického románu zcela nezaslouženě opomíjí. Román datuje do poloviny 1. stol. n. l., připouští však i extrémní hranici — 1. stol. př. n. l. Upozorňuje na Charitónův pathos, dramatickост, ba dokonce i na jistou dávku humoru, soustřeďuje se však především na obecné rysy jako je děj, situace, styl apod. Zdůrazňuje pestrou škálu postav — přes pasivního hrdinu a „femme fatale“ (v Callirhoe vidí „velkou dámu“ antických dramát jako byla Faidra, Hekubé či Andromaché) až k postavám blízcím se oněm z nové komedie. Reardon se zastavuje i u emotivního Charitónova slovníku, kde velmi často nacházíme antithese a paradoxa, využívání apofthegmat, epigramů, přísloví a citátů — nehovoří však o prosimetru jako takovém. Podobně jako Perry, Hägg aj. dochází autor k závěru, že při zrodu tohoto díla nemohlo jít už jen o fantazii individuálního autora, nýbrž o jev vyvolaný specifickými společenskými podmínkami helénistického světa, jenž se stal příliš velkým, aby dovedl zaručit individuální identitu.

Při srovnávání Charitóna s nejpřekládanějším řeckým románem, s románem Longovým, shledává sice Reardon rozdíly, avšak vidí je v odlišném podání, nikoli v rozdílnosti základních elementů (např. ani u Longa nechybí dobrodružná cesta, je to ovšem cesta odlišná tím, že se uskutečnila v dimenzi času). Pokud jde o román Xenofónův z Efesu, přijímá Reardon argumenty Papanikolaovy, že tu šlo o nápodobu Charitóna, přínos však spatřuje v literárním zpracování a v zdařilém zachycení náboženských poměrů. U Achillea Tatia uznává Reardon odlišnost autorova postoje k materiálu, avšak připomíná, že tento materiál je v zásadě stejný jako u Charitóna. Výstižně cituje Rattenburyho myšlenku (1933), že Achilles Tatios znamená pro řecký román totéž, co Euripidés pro řeckou tragédii, a dává též k úvaze, zda se ve spojitosti se svým parodickým přístupem Achilles Tatios „nepřemísťuje k realistické novele“, což by podle Reardona odpovídalo schématu Fryea. Je s podivem, že se autor na tomto místě vůbec nezabývá zajímavou Holzbergovou teorií o sblížení řeckého pozdního idealistického románu s románem komicko-realistickým. O Holzbergově teorii Reardon mlčí i později (str. 42), když naznačuje, že v řeckém románu existuje „komická tradice“, podobná petroniovské a apuleiovské. Jde tu přitom již o zcela nový problém, který se zvláště silně vynořuje v souvislosti s objevy dalších

románů a jenž klade vývoj řeckého románu do poněkud nového světla (srov. D. Bar-
toňková, SPFFBU E 36, 1991). Zasloužená pozornost je věnována Héliodórovi, jehož
dílo je označováno jako nejokázalejší z řeckých románů. Reardon je klade do 4. stol.
n. l. a hlavních zdroj autorovy inspirace spatřuje v *Odyssei*. Přes jisté výhrady se tu
shoduje s J. R. Morganem v názoru, že tento román nemá příliš vážný teologický
obsah, jak to nově tvrdí např. G. Anderson. Sám Héliodóros značně ovlivnil moderní
literaturu a podle Reardona právě u něho čerpal Racine vzor pro své *femmes fatales*.

Při literárně druhovém řazení Petronia (srov. též kap. 1.) autor — aniž připouští
jiné možnosti — vychází z názoru, že jde o parodii na řecký idealistický román, zá-
roveň však sám podotýká, že šedesátá léta 1. stol. n. l., kdy *Satyricon* vzniká, se zdají
být dobou příliš brzkou na podobnou parodii. Z tohoto dilematu vychází následující au-
torova úvaha: Jestliže je *Charitónův* román, jak se to zdá pravděpodobně, starší než
Satyricon a jestliže se *Charitón* opíral o starší tradici nějakého primitivnějšího
sentimentálního románu, není zapotřebí za každou cenu hledat pro *Satyricon* ně-
jakou jinou tradici a vlastní předchůdce. Toto zjednodušené Reardonovo chápání
celé problematiky souvisí podle mého názoru mimo jiné i s jeho podceněním komic-
kých elementů v řeckém románu a s nedoceněním přínosu nových zlomků (*Ioláos*,
Tinúfís apod.), o nichž se k našemu překvapení autor zmiňuje jen stručně, a to ve-
směs v poznámkách. Tím se stalo, že Reardon zamlžuje i své stanovisko k stupni
Petroniovy originality a k jeho závislosti na jiných pramenech, což jsou otázky ak-
tuální právě v souvislosti s novými objevy.

Pokud jde o *Apuleiovy* *Metamorfózy*, zde je problematika jednodušší, neboť hlavní
příběh je nepochybně odvozen ze starší řecké verze. Reardon dílo označuje pro
jeho podobnost jak s idealistickým, tak s komickým románem za „jedinečné“; nejde
tu podle něho o parodii, nýbrž o jiný druh vyprávění — bez milovníků. Autor při-
tom zdůrazňuje moralizující charakter příběhů — byť v alegorickém rouchu. Máme
prý co činit s vážně-komickým dílem snad nepřilíš vzdáleným cílům Petroniovým,
přestože mnozí čtenáři dodnes mylně vidí v *Metamorfózách* pouze zábavné, po-
vračné komické čtení. Reardonovi se jeví nepravděpodobně, že by nábožensky mo-
tivovaný závěr byl jen zástěrkou obscénních scén, neboť náboženské cítění, třebaže
intelektuálně pojaté, pokládá za nefalšované.

V závěrečném odstavci 2. kapitoly Reardon jen ve stručnosti naznačuje, že mohly
existovat i románové texty zcela odlišného charakteru než ty, které se nám docho-
valy; to ovšem již jasně vyplynulo z monografií Hägga a Holzberga.

Kapitoly 3 (46—76) a 4 (77—96) pojednávají o teoretickém pozadí fiktivní nara-
tivní prózy, o postojích, myšlenkových proudech i postupech v již existující literární
tradici, kterou autoři prvních románů vstřebávali do svých děl. Kapitola 3. je přitom
věnována především obsahové stránce románu a s ním spojené fikci. Reardon se
rovněž zamýšlí nad tím, proč o románu mlěl Dionýsios Halikarnaský, v jehož době už
tento literární druh určitě existoval, Dion Chrysostomos, který byl údajně autorem
romantické novely blízké se Longovi, ale i Plútarchos, Longínos, Hermogenés i jini
— příčiny autor opět vidí v prozaické formě románu. Probíráje teorie Gorgiovy, Pla-
tónovy a Aristotelovy, zdůrazňuje zvláště význam Gorgiův.

Ve 4. kap. autor rozebírá Aristotelovu charakteristiku dobrodružného vyprávění
(Aristotelés byl podle R. vlastně „strukturalista“), třebaže ta vycházela z rozboru
tragédie. Podle Reardona však tato charakteristika platí i pro román — rozdíl je
jen v jeho členění a psychologickém dopadu. Zde zaujme úvaha, že mímésis postav
hraje ve struktuře románu relativně omezenou roli (románové postavy „jsou to, co
jsou“), je však zřetelná tam, kde jde o to získat za každou cenu partnera.

I v této kapitole Reardon znovu podtrhuje význam rétorické prózy pro rozvoj romá-
nu, a to zvl. tzv. *progymnasmat*. Období vzniku románu nazývá autor dobou růstu
kreativní prozaické literatury, a pokud jde o vliv druhé sofistiky na jazyk a tech-
niku řady románů, Reardon připomíná, že i k jejímu rozvoji docházelo v období, kdy
vznikala většina známých románových děl.

5. kap. (97—126) představuje rozšíření úvah z předchozích kapitol (zvl. kap. 3. a 4.).
První náznaky směřující k románu vidí autor již ve 4. stol. př. n. l. v Platónovi, Xe-
nofóntovi a později v nové komedii (když v kap. 4. hovořil o vlivu rétoriky, zdůraz-
ňoval dokonce i význam posledních desetiletí 5. stol. p. n. l.). Zatímco se literárně

historické analýzy doposud převážně soustřeďovaly na proces zrodu románu, Reardon chce v této kapitole ukázat, že nová forma měla svůj nezávislý směr (direction) a pozitivní obsah (content); každý autor měl vlastní vizi lásky, ať už jako domácího štěstí či jako „motoru“ sociálního světa nebo přirozého rytmu života.

Jádem kapitoly jsou však úvahy nad třemi základními rysy románu, stanovenými v návaznosti na Perryho. Jde o a) fiktivní aspekt a jeho vtělení do literární formy, b) formální aspekt, c) obsah. Reardon se tu poněkud opakuje, zvl. při opětovném zdůrazňování, že nejde o fikci jako takovou, nýbrž o její ztvárnění v próze, a dále pak při úvahách o existenci základních strukturálních elementů románu již dříve v nové komedii, a zčásti i u Eurípida. Opodstatnění má však jistě zamyšlení nad tím, že se intelektuální úroveň románových textů nezvyšuje postupně s dobou jejich vzniku.

Zbývajících elementů antického románu — paralelního děje a dobrodružství — si autor všímá na str. 115nn. Proti dramatu, které bylo časově a místně omezeno a divák měl děj před očima, byl román v nevýhodě, neboť autor musil líčit postupně, co se přihodilo postavě A, co postavě B; kdyby hned vypověděl vše o A, než se obrátí k B, perspektiva by byla pokřivená — použití alternativní techniky (srov. Xenofón) pak vede k únavnosti. Reardon demonstruje, jak se Xenofón snažil poskytnout každému z hlavních hrdinů stejný čas (jde o paralelní děj, typický pro primitivnější romány), jak se Charitón soustředil hlavně na Kallirhoé (ženská postava se stává v psychologii románu nosnější — srov. též Héliodórovu Charikleiu), Achilles Tatios užíval ego-formy (ta je však spojena s problémem, jak může vypravěč, jenž je zároveň postavou A, vědět, co si myslí postavy B, C, D), Longos a Héliodóros situace řeší tím, že partneři tráví značný čas spolu, což umožňuje soustředit se ve větší míře na jejich psychické pochody. Zatímco však u Longa zdůrazňuje Reardon „paralelní lásku“, u Héliodóra jde pouze o „dobrodružství v tandemu“ (122). Růst úrovně románů je vidět mimo jiné právě v tom, jak se jednotliví romanopisci snažili vypořádat s nudností paralelních dějů.

Pokud jde o dobrodružství, dochází Reardon k závěru, že Charitón se snaží dostávat svou hrdinku do patetických situací, z nichž pak „ždí“ melodramatické city, Xenofónova dobrodružství jsou stále chmurnější, u Achilla Tatia jde často o groteskní epizody, Longos je s to vytvářet dobrodružství i z nejjednoduššího příběhu idylického venkovského života, zatímco u Héliodórovi je dobrodružství relativně málo, avšak nejtýpičtější z nich jsou zpracována v dramaticky barvitě příběhy.

Při opětovných úvahách o významu fikce zaujme Reardonovo tvrzení, že při včleňování imaginace do svého díla myslí romanopisci na současný svět a že tato autorská pravda zaujímá v románu totéž postavení, co u Platóna pravda filozofická (124; v románu však jde o zapojení a stimulaci emocí). Řecký román Reardon srovnává s němým filmem prvních desetiletí tohoto století (Holzberg vidí paralelu v televizním seriálu Dallas), jak to kdysi učinil i J. Ludvíkovský, jehož Reardon v této souvislosti také cituje (marně jsme však hledali odkazy na Ludvíkovského v souvislosti se závažnějšími úvahami, jako např. s výklady o vlivu Kýrúpaideie na vznik řeckého románu).

Ústřední myšlenkou kap. 6 (127 — 168) „Kontext (souvislosti) a kontakty (spojení)“ je teze, že řecký román byl „receptivní a elastický“ a že nebyl ani ve své době izolovaný; v císařském období vznikla řada literárních děl, která měla některé významné rysy románu. Tato kapitola je však rozměňována opakovanými výklady o významu epiky, dramatu (vedle Eurípida a nové komedie jmenuje autor i Plauta a Terentia), lyrické poezie, historiografie (zvl. Arriana, Dióna Cassia a Hérodiana — zdůrazňuje přitom, že historiografii s románem spojuje zájem biografický a sklonky k senzacechtivosti a rétorickému stylu — tedy vývody, publikované již dříve), biografických spisů (Plútarchos a Filostrátés) i památek rétorických (Dión Chrysostomos, Aelius Aristides, ale i Lúkiános — upozorňuje tu na přehánění, typické i pro román).

Pokud jde o římský přínos, v římské literatuře vidí Reardon pouze záblesky románových elementů (někdy u Plauta, častěji v milostné elegii, snad by prý šlo uvažovat i o Aeneidě — na str. 164 však připouští vliv Vergilia na Charitóna a římské elegie na Longa). Podle autora je s podivem, že přestože vzdělání Řekové jistě znali

římskou literaturu, lze v řecké produkci nalézt jen málo stop po jejím působení (uvádí Lúkiána a Aristida). Shledáváme-li v římské literatuře jisté podobnosti s řeckým románem, je tomu tak jen díky společnému prameni, a ten musíme hledat v řecké literatuře (R. uvádí Didonu, která má jisté rysy Melité Achillea Tatia a Héliodórovy Arsaké, vzorem tu však pro všechny byla Médeia Eurípida a Apollónia Rhodského). Málo uznalý vztah má Reardon k Senekově dramatické tvorbě. Vliv mimu na román považuje autor za neprokazatelný a hovoří o něm jen v poznámce. V závěru kapitoly pak vyjmenovává současné kulturní trendy, jež román ovlivnily: jde o archaické tendence, směřující ke klasické řecké literatuře a k tradicionalismu, dále o vliv rétoriky a o směřování k religiozitě (u různých autorů různě — nejméně u Charitóna). Reardon předkládá úvahu, zda některé aspekty historie románu nesaňají ještě před helénistické období (167).

V poslední, 7. kapitole (169—180), hovořící o vzorech románu, sleduje autor vztahy tohoto literárního druhu jednak 1) ke gnosticizmu, jednak 2) k nekřesťanským náboženským systémům; teorie Merkelbacha a zvl. Kerényiho, které byly vesměs přijímány negativně, hledí podle Reardona i přes přexponované schematické interpretace „správným směrem“ (171), neboť zachycují člověka v jeho životní náboženské realitě (R. uznává zvl. přínos Kerényiho).

Na str. 174 předkládá interpretační schéma románu podle Fryea, Perryho (s nímž se sám Reardon v podstatě ztotožňuje) a Kerényiho — Merkelbacha. Frye je přesvědčen, že literatura představuje vlastní uzavřený svět a lze ji přirovnat k matematice; to, co tam znamenají čísla, v literatuře reprezentují slova. Frye neuznává psychologické procesy, „čistou“ literaturu má „rozluštit“ literární kritika. Také román existuje sám o sobě, bez vztahů k okolnímu světu. Literatura je oddělená od vnějších okolností — román je „dialekt jazyka literatury“ (176). Tato teorie ovšem nemá daleko k Rohdeho interpretaci, a Perryho závěry a společenském charakteru literatury by podle ní neplatily. Reardon kritizuje Fryeovu analogii literatury k matematice a sám je přesvědčen o tom, že román se mohl zrodit jen v kontaktu s okolním světem. V této souvislosti se ptá, proč řecká antika nerozvinula žánr adekvátnější tehdejšími sociálními podmínkám, podobně jako to učinila moderní Evropa, proč se idealistický román nestal realistickou novelou a proč byl považován za druhořadý. Odpověď na tyto otázky však nehledá, neboť to by prý již vybočovalo z rámce knihy. — Je škoda, že se ani zde autor alespoň zčásti neinspiroval např. u Holzberga.

Na str. 181—190 následuje bibliografický přehled, jenž je rozdělen na texty a překlady (181—183), na kritické studie (183—184) a na obsáhlou všeobecnou bibliografii (184—190); postrádáme tu však např. monografii italského Fusilly i stať R. Jenišťové — Dostálové věnovanou románu o Ninovi. Práci uzavírá jmenný rejstřík (191 až 194), kde jsou však moderní autoři uváděni jen výběrově.

Široký záběr monografie, přinášející do značné míry i shrnutí dosavadních bádání, je jistě v mnohém ohledu diktován snahou po rehabilitaci antického románu mezi literárními historiky — u klasických filologů byl snad již tento boj díky bohaté a přesvědčivé publikační aktivitě posledních desetiletí úspěšně vybojován — a je chvályhodný, na druhé straně však autora nutně zavádí k opakování řady faktů známých z důkladnějších studií staršího data (srov. např. opakované úvahy o přínosu některých literárních druhů k utváření románu).

Leckteré myšlenky však Reardon i sám opakuje v různých kapitolách, což vede k jejich rozměňování (např. v kap. 2. a 5.). Jak už bylo naznačeno výše, je třeba litovat, že autor nepřihlíží ve svých vývodech k novým teoriím o vztazích idealistického a komicko-realistického románu a že rozsáhlou problematiku spojenou s objevy nových románů odbyvá v podstatě jen v poznámkách. Řada důležitých problémů, o jejichž řešení se dnes badatelé na základě současných znalostí stále častěji pokoušejí, je tím jen naznačena (např. otázka pramene řeckého či římského v případě Petronia a Ioláa, přečeňování vlivu druhé sofistiky apod.).

Reardonova kniha představuje bezesporu další obohacení odborné literatury o antickém románu, a to především svými teoretickými aspekty.