

## ČAS A CHRONOTOP V ROMÁNU

### *Studie z historické poetiky*

Proces, v němž si literatura osvojovala reálný historický čas a prostor a reálného historického člověka, nebyl jednoduchý ani plynulý. Osvojovaly se jednotlivé, pro danou historickou fázi vývoje lidstva dostupné aspekty času a prostoru a současně se vypracovávaly odpovídající žánrové metody odrazu a uměleckého ztvárnění osvojených stránek skutečnosti.

Bytostný souvztah osvojených časových a prostorových relací budeme nazývat *chronotop* (což v doslovném překladu znamená časoprostor). Tohoto termínu se používá v matematické přírodovědě a byl zaveden a zdůvodněn v Einsteinově teorii relativity. Pro nás však není důležitý speciální smysl chronotopu v teorii relativity, sem — do literární vědy — ho přeneseme takřka jako metaforu (takřka, ale ne docela); pro nás je podstatné, že chronotop vyjadřuje srostitost prostoru a času (čas jako čtvrtá prostorová dimenze). Pod chronotopem rozumíme formálně-obsahovou literární kategorii (ponecháváme zde stranou chronotop v jiných sférách kultury).<sup>1</sup>

V literárně uměleckém chronotopu splývají prostorové a časové indicie ve smysluplné a konkrétní jednotě. Čas se v něm zhušťuje, stává se hmotnějším a umělecky viditelným; prostor se naopak intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie. Časové indicie se vyjevují v prostoru a prostor se zvýznamňuje a měří časem. Právě tento průnik řad a splývání indicií charakterizuje umělecký chronotop.

Chronotop má v literatuře podstatný *žánrový význam*. Lze přímo říci, že je to právě chronotop, co určuje žánr a žánrové tvary, přičemž v literatuře je hlavním principem v chronotopu čas. Chronotop jako formálně-obsahová kategorie do značné míry determinuje také obraz člověka v literatuře, který má vždy bytostně chronotopickou povahu.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Autor těchto řádek v létě roku 1925 vyslechl přednášku A. A. Uchtomského o chronotopu v biologii; přednáška se dotkla i estetických problémů.

<sup>2</sup> Ve své *Transcendentální estetice* (jednom z hlavních oddílů *Kritiky čistého rozumu*) Kant charakterizuje prostor a čas jako nezbytné formy veškerého poznání,

Řekli jsme, že proces osvojování reálného historického chronotopu neměl v literatuře jednoduchý ani plynulý průběh: osvojovaly se určité aspekty chronotopu, které byly za daných historických podmínek dostupné, vypracovávaly se jen určité formy uměleckého odrazu reálného chronotopu. Tyto zprvu produktivní žánrové formy se fixovaly prostřednictvím tradice a v dalším vývoji úporně přetrvávaly, a to i v době, kdy už zcela ztratily svůj realistický produktivní charakter a přestaly být významově adekvátní. Z hlediska pojetí času v literatuře tudíž koexistují jevy do hloubky rozrůzněné, což neobyčejně komplikuje historicko-literární proces.

V předkládaných studiích z historické poetiky se pokusíme tento proces demonstrovat na materiálu vývoje rozličných žánrových podob evropského románu, počínaje takzvaným „řeckým románem“ a konče románem Rabelaisovým. Relativní typologická stabilita románových chronotopů v těchto obdobích nám umožní dohlédnout dál k některým tvarům románu v následujících obdobích.

Nečiníme si nárok na úplnost ani na přesnost svých teoretických formulací a charakteristik. S vážným výzkumem pojetí času a prostoru v umění a literatuře se u nás i v cizině začalo nedávno. V dalším vývoji možná tento výzkum doplní a podstatným způsobem zkoriguje charakteristiky románových chronotopů, jež zde podáváme.

## I ŘECKÝ ROMÁN

Už v antice byly vytvořeny tři základní typy románového útvaru a tudíž také tři odpovídající způsoby uměleckého osvojení času a prostoru v románu neboli stručně řečeno — tři románové chronotopy. Tyto tři typy se ukázaly jako nesmírně produktivní a adaptabilní a v mnoha ohledech ovlivnily vývoj dobrodružného románu

počínaje elementárními vjemy a představami. Přijímáme Kantovo hodnocení významu těchto forem v noetickém procesu, ale na rozdíl od něho je nechápeme jako „transcendentální“, nýbrž jako formy té nejreálnější skutečnosti. Pokusíme se odhalit funkci těchto forem v procesu konkrétního uměleckého poznání (uměleckého nazírání) v podmínkách románového žánru.

až do poloviny osmnáctého století. Proto je nezbytné začít podrobnějším rozbořením tří antických typů, abychom posléze mohli nastínit jejich mutace v evropském románu a odhalit to nové, co bylo vytvořeno už na evropské půdě.

V následujících analýzách soustředíme plně svou pozornost na problém času (jakožto dominujícího principu v chronotopu) a všeho toho a výhradně toho, co s problémem času přímo a bezprostředně souvisí. Ponecháváme vesměs stranou otázky historicko-genetického řádu. První typ antického románu (první nikoli v chronologickém smyslu) označíme podmíněčně jako „dobrodružný román zkoušek hrdiny“. Sem řadíme veškerý takzvaný „řecký“ či „solistický“ román, který se konstitoval od druhého do šestého století našeho letopočtu.

Uvedu příklady, jež se nám zachovaly v úplnosti a existují v ruských překladech: *Příběhy aithiopské* či *Aithiopika* od Héliodóra, *O věrné lásce Leukippy a Kleitofóna* od Achillea Tatia, Charitonův román *O věrné lásce Chairea a Kallirhoy*, *Vyprávění o Anthei a Habrokomovi z Efesu* a Longův román *Dafnis a Chloé*. Některé prototypy „řeckého románu“ se nám dochovaly jen ve fragmentech nebo v převyprávěních.<sup>3</sup>

V těchto románech nalézáme dokonale a detailně rozvinutý typ *dobrodružného času* se všemi jeho specifickými rysy a odstíny. Ztvárnění dobrodružného času a technika jeho použití v románu jsou už natolik vyspělé a úplné, že celý následující vývoj ryze dobrodružného románu až do současnosti k nim už nic podstatného nepřidal. Proto se specifické rysy dobrodružného času demonstrují nejlépe na materiálu těchto románů.

Syžety všech těchto románů (stejně jako jejich nejbližších a bezprostředních dědiců — byzantských románů) se sobě podobají jako vejce vejci. Všechny jsou de facto zkomponovány z týchž prvků (motivů); román od románu se mění pouze počet těchto prvků, jejich význam v syžetovém celku a jejich kombinace. Není nijak nesnadné sestavit souhrnné typické schéma románového syžetu a vyznačit v něm jednotlivé podstatnější odchylky a obměny. Syžetové schéma těchto románů vypadá následovně:

<sup>3</sup> *Neověřitelná dobrodružství na druhé straně Thulé* od Antonia Diogena, *Román o Ninovi*, *Román o Chioné* aj.

Mladík a dívka dosáhli věku *vhodného k uzavření manželského svazku*. Oba mají *neznámý a tajemný* původ (ne vždy — u Tatia kupříkladu tento moment schází). Oba jsou *neobyčejně krásní*. Rovněž jsou výjimečně *cudní*. *Neočekávaně* se setkají, a to zpravidla při oslavách nějakého *svátku*. Vzplanou k sobě *náhlou, okamžitou* vášnivou náklonností, neovladatelnou jako osud, jako nevyléčitelná choroba. Nemohou však sňatek uzavřít ihned, staví se jim do cesty všemožné překážky, *retardující* a *oddalující* kýžené spojení. Milenci jsou *odloučeni, hledají se, nalézají*, znovu *ztrácejí* jeden druhého a znovu se nalézají. Obvyklé překážky a dobrodružství milenců: únos nevěsty v předvečer svatby, *nesouhlas rodičů* (pokud jsou známi), kteří jim určují jiné partnery (*nepravé páry*), útek milenců, jejich putování, bouře na moři, *ztroskotání*, zázračné zachránění, přepadení *piráty*, *zajetí a věznění*, usilování o hrdinovu a hrdinčinu nevinnost, hrdinka má být přinesena jako očištná oběť bohům války, bitvy, *prodej do otroctví, domnělé smrti, převleky*, rozpoznání — nepoznání, domnělé nevěry, odolávání svodům a pokušením, křivá obvinění ze zločinů, soudní procesy a zkoušky nevinnosti a věrnosti milenců. Hrdinové nalézají ztracené příbuzné (pokud je neznali). Velkou roli hrají v románech setkání s nečekanými přáteli a nepřáteli, věštby, předpovědi, věštecké sny, předtuchy, uspávací byliny. Romány končí v šťastným spojení milenců v manželství. Tak vypadá schéma základních syžetových momentů.

Stereotypní syžetový děj se rozvíjí na velmi širokém a pestrém geografickém pozadí, obvykle ve třech až pěti zemích, které dělí moře (Řecko, Persie, Fenicie, Egypt, Babylón, Ethiopie aj.). V románu se popisují, někdy do velkých podrobností, pozoruhodnosti různých zemí, měst, nezvyklé stavby, umělecká díla (např. obrazy), mravy a zvyky domorodého obyvatelstva, všelijaká cizokrajná a zázračná zvířata a jiné exotické kuriozity a rarity. Současně se do románu vkládají úvahy (někdy značně rozsáhlé) na rozličná náboženská, filozofická, politická a vědecká témata (o osudu, o znameních, o moci Eróta, o lidských vášních, o slzách apod.). Velký význam v románech mívají proslavy hrdinů — obhajobné i jiné, odpovídající svou stavbou pravidlům pozdní rétoriky. Svým složením tíhne tedy řecký román k jisté encyklopedičnosti, románovému žánru obecně vlastní.

Všechny jmenované románové momenty bez výjimky (v jejich

abstraktní podobě), jak syžetové, tak deskriptivní a rétorické, nejsou nijak originální: do jednoho byly detailně propracovány v jiných žánrech antické literatury: milostné motivy (první setkání, náhlý vznět, touha) kultivovala helénistická milostná poezie, jiné motivy (bouře, ztroskotání, války, únosy) antický epos, některé motivy (rozpoznání) hrály důležitou roli v tragédii, deskriptivní motivy rozvinul antický cestopisný román a díla dějepisná (např. Hérodotos), úvahy a proslovy žánry řečnické. Význam milostné elegie, cestopisného románu, řečnictví, dramatu, dějepiseckého žánru v procesu geneze řeckého románu je možné hodnotit různě, nicméně nelze popírat, že v tomto románu panoval určitý synkretismus žánrových momentů. Román ve své struktuře použil a přetavil téměř všechny žánry antické literatury.

Veškeré prvky jiných žánrů jsou však přetaveny a stmeleny v novém svébytném románovém komplexu. Jeho konstitutivním momentem je právě dobrodružný románový čas. Ve zbrusu novém *chronotopu* — „*cizí svět v dobrodružném čase*“ — nabyly různožánrové prvky nového charakteru a zvláštních funkcí a přestaly tudíž být tím, čím byly v jiných žánrech.

Jaká je podstata dobrodružného času řeckých románů?

Východím bodem syžetového pohybu bývá první setkání hrdiny s hrdinkou a náhlé vzplanutí jejich vzájemné náklonnosti, bodem závěrečným pak jejich šťastné spojení v manželství. Mezi těmito mezníky se odvíjí celý románový děj. Tyto body samé, jimiž se otevírá a uzavírá syžetový děj, představují závažné události v životě hrdinů; samy o sobě mají biografický význam. Jenže román nestojí na nich, ale právě na tom, co je *rozděluje*, na událostech, ke kterým mezitím dojde. *De facto* by je však nemělo dělit vůbec nic: vždyť láska hrdinů je od samého počátku nepochybná a *absolutně věrná* od začátku do konce; úhony nedojde ani jejich nevinnost, manželství v závěru románu se *bezprostředně váže* s láskou, kterou k sobě hrdinové vzpláli při prvním setkání na začátku románu, jako by se mezi těmito dvěma momenty dočista nic neudálo, jako by se svatba slavila hned nazítří poté, co se prvně setkali. Dva mezní momenty biografie, biografického času jako by se *bezprostředně* propojily. Ono přerušení, ona pauza, zející mezera, která se rozevře mezi těmito dvěma těsně spjatými mezními biografickými momenty a v níž se právě buduje celý román, netvoří součást bio-

grafické časové posloupnosti, nalézají se mimo biografický čas: v životě hrdinů se vlivem této mezery pranic nemění, nic nového do jejich života nepřináší. Je to právě mimočasová mezera dělící dva momenty biografického času.

Kdyby tomu bylo jinak, kdyby třeba počáteční láska na první pohled vlivem dobrodružství, která hrdinové absolvovali, zesílila, kdyby doopravdy prošla zkouškou a změnila se v trvalý, prověřený cit nebo kdyby sami hrdinové dozráli a lépe se poznali navzájem — to bychom měli před sebou jeden typ dost pozdního a už nikoli dobrodružného románu a už nikoli řecký román. V tomto případě, i kdyby mezní body syžetu zůstaly tytéž (vášeň na počátku — manželství na konci), nabyly by totiž samotné události oddalující manželství určitého biografického nebo třeba jen psychologického významu, byly by vtaženy do reálného životního času hrdinů, proměňujícího je samé a také podstatné události jejich života. V řeckém románu však právě něco takového schází, tady zeje úplně čistá mezera, prázdno mezi dvěma momenty biografického času, který život hrdinů ani jejich charakteru seabemíř *nepoznamenává*.

Všechny románové události, jež tuto mezeru zaplňují, představují pouhé odbočení od obvyklého běhu života, odbočení, kterému se nedostává reálného trvání něčeho, o co se rozhojnila obyčejná biografie.

Dobrodružný čas řeckého románu postrádá dokonce i elementárně biologické trvání lidského věku. Hrdinové se na začátku románu setkávají ve věku vhodném k uzavření manželství a v témž věku, stejně svěží a krásní uzavírají na konci románu manželství. Čas, po který zažívají neuvěřitelnou spoustu dobrodružství, se v románu neměří ani nevyčísľuje. Jsou to prostě dny, noci, hodiny, okamžiky, technicky měřené jen v rámci toho kterého dobrodružství. Do stáří hrdinů se tento dobrodružný, neobyčejně intenzivní, ale přitom neurčitý čas ani v nejmenším nezapočítává. V jejich věku tento dobrodružný čas představuje rovněž mimočasovou mezeru mezi dvěma biologickými momenty — probuzením citu a jeho naplněním.

Když Voltaire v *Candidovi* parodoval dobrodružný román řeckého typu, převládající v sedmnáctém a osmnáctém století (takzvaný „barokní román“), neodpustil si mimo jiné propočítat, kolik

reálného času se spotřebuje na obyčejnou porci hrdinových dobrodružství a na obligátní „hříčky osudu“. Jeho hrdinové (Candide a Kunegonda) na konci románu sice rovněž poté, co zdolali všechna protivenství, vstoupili do předpokládaného šťastného manželství — leč běda — jejich mládí je to tam a z krásné Kunegondy je šeredná babice. Milostný cit dochází naplnění, teprve když je jeho naplnění biologicky nemožné.

Dobrodružný čas řeckých románů přirozeně také postrádá sebe-menší náznak nějaké přírodní a každodenní cykličnosti, která by do tohoto času vnesla časový řád a lidská kritéria a uvedla ho do souvislosti s opakujícími se momenty přírodní a lidské existence. Není tu ovšem ani potuchy po historické lokalizaci dobrodružného času. V celém světě řeckého románu se všemi jeho zeměmi, městy, stavbami, uměleckými díly dočista scházejí jakékoli známky historického času, jakékoli stopy doby. Tím se vysvětluje i fakt, že věda dosud přesně nestanovila chronologii řeckých románů a že se názory badatelů na dobu vzniku jednotlivých románů ještě nedávno rozcházelily o pět až šest století.

Děj řeckého románu, všechny události a dobrodružství, jež ho tvoří, nevstupuje tudíž ani do historické, ani do každodenní, ani do biografické, ani do elementárně biologicko-věkové časové posloupnosti, odbývá se mimo ně a také mimo zákonitosti a lidská kritéria, které v těchto posloupnostech platí. V tomto čase nic nedoznává změny: svět zůstává týž jako předtím, scénář života, stejně jako city hrdinů jsou neměnné, lidé v tomto čase ani nestárnou. Tento prázdný čas na ničem nezanechává stopy, znamená svého průběhu. Opakujeme — je to mimočasová mezera rozevřená mezi dvěma momenty reálné časové posloupnosti, v daném případě posloupnosti biografické.

Takovou povahu má dobrodružný čas jako celek. Jaký je však uvnitř?

Sestává z mnoha nevelkých úseků, odpovídajících jednotlivým dobrodružstvím; uvnitř každého takového dobrodružství je čas uspořádán vnějším způsobem — ryze technicky: důležité je utéci, případně dohnat, předejhnat, jde o to octnout se či neoctnout v určitý okamžik na určitém místě, setkat se či minout apod. V rámci jednotlivého dobrodružství se počítají dny, noci, hodiny, dokonce minuty a vteřiny jako v každém zápase a při každém aktivním

vnějším podnikání. Tyto časové úseky se v románu protínají pomocí specifických příslovčí typu „náhle“ a „právě“.

„Náhle“ a „právě“ nejprůpadněji charakterizují celý tento čas, který počíná a ujmá se svých práv tam, kde je obyčejný a pragmatický či kauzálně zvýznamněný běh událostí přerušen a ustupuje místo *čiré nahodilosti* a její svébytné logice. Tato logika spočívá v náhodné *kongruenci*, tj. *náhodné stejnočasosti*, a v náhodné *inkongruenci*, tj. *náhodné různocasosti*. Přitom „dříve“ nebo „později“ této náhodné stejnočasosti či různocasosti má rovněž podstatný a rozhodující význam. Stačí totiž, aby k něčemu došlo jen o chvíli dříve nebo později, tj. aby nenastal případ nějaké náhodné stejnočasosti nebo různocasosti, a už by vzal syžet zasvé a už by nebylo o čem psát román.

„Když mi bylo devatenáct let a otec chystal na příští rok svatbu, začalo se drama osudu rozvíjet“ — vypráví Kleitofón (*O věrné lásce Leukippy a Kleitofóna*, kniha první, 3).<sup>4</sup>

„Drama osudu“, jeho „náhle“ a „právě“ tvoří celý obsah románu.

Neočekávaně vypukla válka mezi Thráky a Byzantskými. O příčinách této války se román slovem nezmiňuje, ale díky ní se v domě Kleitofónova otce ocitá Leukippa. „Jak jsem ji spatřil, byl jsem ztracen“ — pokračuje Kleitofón.

Otec však už synovi určil jinou nevěstu. Začíná pospíchat se svatbou, jež se má slavit *nazítří*, a už koná předsvatební oběti: „Když jsem to uslyšel, byl jsem zdrcen a hledal jsem způsob, jak sňatek odsunout. Zatímco jsem nad tím uvažoval, nastal *náhle* zmatek v mužské části domu.“ (Kn. druhá, 12.) Ukazuje se, že orel uchvátil maso, které otec přichystal k oběti. To bylo nedobré znamení, a svatba musela být proto odložena o několik dní. A právě v těchto dnech byla šťastnou náhodou Kleitofónova nevěsta, kterou si spletli s Leukippou, unesena.

Kleitofón se odváží vniknout k Leukippě do ložnice. „*Sotva* jsem vkročil do dívčiny ložnice, *přihodilo se* její matce, že ji polekal sen.“ (Kn. druhá, 23.) Leukippina matka vejde dovnitř a spatří tam Kleitofóna. Tomu se však podaří utéci, aniž je poznán. *Nazítří*

<sup>4</sup>Achilleus Tatios, *O věrné lásce Leukippy a Kleitofóna* (česky v knize *Láska a válka*, Praha 1971, přeložil J. Šonka).

by se však všechno mohlo prozradit, a proto Kleitofónovi a Leukippě nezbyvá než prchnout. Jejich útěk je řetězcem náhodných „náhle“ a „právě“, příznivých hrdinům. „Kónóps, který nás hlídal, byl *toho dne našťěstí* pryč ve službách své paní. . . A nemýlili jsme se: hned jak jsme vstoupili do berytského přístavu, našli jsme tam loď, která se chystala vyplout a *právě* hodlala uvolnit lana.“ (Kn. druhá, 31.)

Potom na lodi: „*Náhodou* vedle nás seděl jakýsi mladík.“ (Kn. druhá, 33.) Nejinak, než že se stává jejich přítelem a hraje významnou roli v dalších příhodách.

Zatím se strhne obligátní bouře a loď ztroskotá. „Když jsme pluli třetí den, obklopila nás *zčistajasna* temnota a denní světlo zmizelo.“ (Kn. třetí, 1.)

Při ztroskotání všichni zahynou, hrdinové se ovšem osudovou náhodou zachrání. „Když se loď rozpadla, zachránilo pro nás jakési dobré božstvo kus příděl.“ Moře vyvrhne milence na břeh. „My jsme večer *řízením osudu* dorazili do Pélúsia. S radostí jsme vstoupili na souš. . .“ (Kn. třetí, 5.)

Později vyjde najevo, že se i všichni ostatní hrdinové, pokládání za oběti ztroskotání, díky šťastné náhodě zachránili. Posléze dorazí právě na to místo a v té době, kdy se hrdinové ocitli v kritické situaci a potřebují neodkladnou pomoc. Kleitofón se domnívá, že loupežníci Leukippu obětovali, a proto se chystá spáchat sebevraždu: „Po těch slovech jsem zdvihl meč, abych jej do sebe ponořil a tak se zabil. *Vtom* vidím dvě postavy (byla měsíčná noc), jak ke mně z druhé strany kvapem utíkají. . . Byli to Meneláos a Satyros. Když jsem spatřil své přátele *mimo očekávání* živé, ani jsem je neobjal, ani jsem nebyl radostí bez sebe.“ (Kn. třetí, 17.) Přátelé pochopitelně sebevraždě zabrání a přinášejí zprávu, že Leukippa je naživu.

Už ke konci románu je Kleitofón křivě obviněn a odsouzen k smrti. Před popravou ho ještě čeká výslech na mučení. „A již jsem byl svázan a vysvlečen ze šatu a smyčkami lan vytažen do výše, již přinášeli někteří biče, jiní oheň, jiní zase mučící kolo: Kleiniás nařikal a volal bohy na pomoc; *vtom* však bylo vidět, jak přichází Artemidin kněz, ověnčen vavřínem. To je znamení, že k bohyni přichází poselstvo. Jakmile se taková věc přihodí, jsou zastaveny výkony všech trestů na tolik dní, dokud poslové nedokončí své

oběti. Tak se stalo, že mi v tu chvíli sňali pouta.“ (Kn. sedmá, 12.)

Během dní, po které trval odklad, se všechno vysvětlí a události se obracejí jiným směrem. Samozřejmě se to neobejde bez četných dalších náhodných případů časové kongruence a inkongruence. Vychází najevo, že Leukippa nezemřela. Román se končí několika šťastnými sňatky.

Jak vidíme (a uvedli jsme tu jen nepatrné množství případů náhodné stejnočasosti či různocasosti), žije dobrodružný čas v románu značně pohnutým životem: o jeden jediný den, o jedinkou hodinu a dokonce o pouhou minutu *dříve* nebo *později* tu všude má rozhodující, ba osudový význam. Dobrodružství se na sebe vrší v mimočasové a de facto nekonečné řadě, která není zevnitř ničím podstatným omezena, a proto ji lze po libosti prodlužovat. Řecké romány bývají poměrně krátké. V sedmáctém století však rozsah analogicky konstruovaných románů vzrostl až desetkrát, patnáctkrát.<sup>5</sup> Toto narůstání zevnitř nic neomezuje. Dny, hodiny, minuty, s nimiž se počítá v jednotlivých dobrodružstvích, se nespojují v reálnou časovou posloupnost, nestávají se dny a hodinami lidského života. Tyto hodiny a dny po sobě nezanechávají stop, pročež jich může uběhnout libovolné kvantum.

Všechny momenty nekonečného dobrodružného času jsou v rukou jediné svrchované moci — náhody. Celý tento čas, jak vidíme, je zkomponován z případů náhodné stejnočasosti nebo různocasosti. Dobrodružný „čas náhody“ představuje zvláštní *čas zasahování iracionálních sil do lidského života*; zásahy osudu („tyché“), bohů, démonů, mágů-kouzelníků, v pozdějších dobrodružných románech — románových zloduchů a zlosynů, kteří využívají náhodné stejnočasosti a různocasosti k uskutečnění svých nekalých úmyslů, číhají, vyčkávají, zčistajasna se vrhají na své nicnetušící oběti.

Momenty dobrodružného času leží v bodech přerušení normálního běhu věcí, normálního životního, kauzálního nebo teleologického řetězce, tam, kde se řetězec trhá a uvolňuje prostor pro vpád nelidských sil — osudu, božstev, zloduchů. Právě tyto síly, ne hrdinové mají *veškerou iniciativu* v avanturním čase. Hrdinové

<sup>5</sup> Rozsah nejproslulejších románů ze sedmáctého století: *Astrea* od d'Urfé má pět dílů, dohromady víc než šest tisíc stran, La Calprenèdova *Kleopatra* má dvanáct dílů, víc než pět tisíc stran, Lohensteinův román *Arminius a Thusnelda* obnáší dva obrovské díly o více než třech tisících stran.

v tomto čase sice také jednají — prchají, brání se, zápasí, zachraňují se — ale jednají tak říkajíc jen jako fyzičtí lidé, iniciativa však nepatří jim; dokonce i lásku na ně sesílá všemocný Erós. S lidmi se v avanturním čase všechno pouze děje (někdy se jim poštěstí, že získají i korunu); čistě dobrodružný člověk je člověkem náhody; jako člověk, s nímž se něco událo, jemuž se něco přihodilo, vstupuje do dobrodružného času. Iniciativa však v tomto čase lidem ne náleží.

Momenty dobrodružného času, všechna ta „náhle“ a „právě“ nemohou být pochopitelně stanoveny předem na základě racionální analýzy, studia, moudré jasnozřivosti, nýbrž poznávají se prostřednictvím věsteb, auspicií, pověr, předpovědí, proroctví, věšteckých snů, předtuch, znamení. Toho všeho je v řeckých románech habaděj. Sotva „se začalo drama osudu rozvíjet“, zdá se Kleitofónovi věštecký sen, který mu zjeví jeho nadcházející setkání s Leukippou a jejich příhody. I dál se román hemží podobnými jevy. Osud a bohové mají veškerou iniciativu v událostech a zpravují lidi o své vůli. „Božstvo často lidem v noci naznačuje budoucnost;“ — prohlašuje Achilleus Tatios ústy svého Kleitofóna — „ne proto, aby se lidé vystříhali utrpení (proti osudu přece nic nezmohou), nýbrž proto, aby své strasti lehčeji snášeli.“ (Kn. první, 3.)

Všude tam, kde v následujícím vývoji evropského románu platí řecký dobrodružný čas, přenechává se iniciativa *náhodě*, vládnoucí nad stejnočasostí a různocasostí jevů buď jako neosobní, v románu nepojmenovaná síla, nebo jako osud, nebo v podobě božské prozřetelnosti, nebo v podobě románových „zločinců“ a „tajemných dobrodinců“. Vždyť ti se vyskytují ještě v historických románech Waltera Scotta. Spolu s náhodou, skrytou pod různými maskami, se dostávají do románu všemožné druhy předpovědí a zejména věštecké sny a předtuchy. Román ovšem nemusí být od začátku do konce vybudován v dobrodružném čase řeckého typu, stačí však přimístit k jiným časovým posloupnostem jen některé prvky tohoto času, aby se nezbytně objevily i jejich průvodní jevy.

Do avanturního času náhody, bohů a zločinců s jeho prazvláštní logikou byly v sedmnáctém století vpleteny také osudy celých národů, říší a kultur v prvních evropských historických románech, například v románu Madeleine de Scudéry *Artamène neboli Veliký Kýros*, v Lohensteinově *Arminiovi a Thusneldě*, v historických romá-

nech La Calprenèdových. Vytváří se svérázná „filozofie dějin“, prostupuje tyto romány a odevzdává rozhodování o historických osudech do rukou oné mimočasové mezery mezi dvěma momenty reálné časové posloupnosti.

Mnoho momentů barokního historického románu proniklo přes další článek, jímž byl „gotický román“, do historického románu Waltera Scotta a ovlivnilo některé jeho rysy: zákulisní působení tajemných dobrodinců a zlosynů, zvláštní úlohu náhody, různé předpovědi a předtuchy. V románu Waltera Scotta už nicméně tyto motivy nedominují.

Hned ovšem podotýkáme, že se tu jedná o specifickou *iniciativní nahodilost* řeckého dobrodružného románu, nikoli o nahodilost vůbec. Nahodilost vůbec je jednou formou projevu nutnosti a jako taková patří i do reálného života. V reálnějších lidských časových posloupnostech (o nestejném stupni reálnosti) odpovídají momentům řecké iniciativní nahodilosti momenty lidských omylů, zločinu (částečně už v barokním románu), váhání a volby, iniciativních lidských rozhodnutí (nicméně o *přesné* korespondenci nemůže být vůbec řeč).

Než uzavřeme svou analýzu dobrodružného času v řeckém románu, musíme se ještě zmínit o jednom momentu obecnější platnosti, a sice o jednotlivých motivech, z nichž sestávají románové syžety. Momenty jako setkání — rozchod (odloučení), ztráta — nabytí, hledání — nalezení, rozpoznání — nepoznání aj. netvoří skladebné prvky jen románových syžetů různých dob a typů, ale i literárních děl jiných žánrů (epických, dramatických a dokonce i lyrických). Tyto motivy jsou svou povahou chronotopické, časoprostorové (ač v různých žánrech odlišným způsobem). Zastavíme se tu u jednoho z nich, který je však patrně nejdůležitější — u *motivů setkání*.

U každého setkání (jak už jsme ukázali v rozboru řeckého románu) je časové určení („v též čas“) srostlé s určením prostorovým („na témž místě“). Ani v negativní variantě motivu — „nesetkali se“, „rozešli se“ — nemizí jeho chronotopická povaha, s tím rozdílem, že se jeden z členů chronotopu klade se záporným znaménkem: nesetkali se, protože se na daném místě neocitli v témž čase nebo protože se v témž čase vyskytovali na různých místech. Srostlost (nikoli splynutí) časových a prostorových určení má v chrono-

topu setkání evidentní, formální, až matematický charakter. Tento charakter je ovšem abstraktního rázu. Vždyť izolovaně se motiv setkání nemůže nikdy objevit: vždy totiž vstupuje jako skladebný prvek do syžetu a do konkrétního celku díla, je vřazen a zapojen do konkrétního chronotopu, v našem případě — do dobrodružného času a cizí země (nepocitované ale jako cizí). V různých dílech bývá motiv setkání jinak konkrétně odstíněn, mívá odlišný emocionálně hodnotový odstín (setkání může být žádoucí nebo nežádoucí, radostné nebo truchlivé, někdy může být strašné a také může být ambivalentní). V různých kontextech se dá motiv setkání rozličně slovně formulovat. Může nabýt polometaforického nebo čistě metaforického významu, může se konečně stát i symbolem (leckdy značně hlubokým). Zhusta plní v literatuře chronotop setkání kompoziční funkci: zosnuje zápletku, někdy tvoří kulminální moment nebo dokonce rozuzlení (finále syžetu). Setkání patří k prastarým syžetotvorným událostem eposu (a zejména románu). Zvláště je třeba upozornit na těsné sepětí motivu setkání s takovými motivy jako *odloučení, útek, nabytí, ztráta, sňatek* apod., pro které je rovněž příznačná srostitost jejich prostoročasových určení. Mimořádně důležitý význam má úzká souvislost motivu setkání s *chronotopem cesty* („životní cesty“): na cestě obvykle dochází k nejrůznějším setkáním. Také v chronotopu cesty se srůst prostoročasových určení rýsuje s touž výjimečnou zřetelností a jasností. V literatuře má chronotop cesty obrovský význam: málo které dílo se zcela obejde bez variací motivu cesty a mnoho děl je na chronotopu cesty, setkání a příhod, ke kterým cestou došlo, přímo založeno.<sup>6</sup>

Motiv cesty se váže s dalšími důležitými motivy, a to s motivem *rozpoznání — nepoznání*, který v literatuře (kupříkladu v antické tragédii) hraje obrovskou roli.

Motiv setkání představuje jeden z nejuniverzálnějších motivů nejen v literatuře (těžko najít dílo, kde by úplně scházel), ale i v jiných oblastech kultury a rovněž v různých sférách veřejného a každodenního života. V oblasti vědy a techniky, kde vládne čistě pojmové myšlení, se tyto motivy jako takové nevyskytují, ale do

<sup>6</sup> Zevrubněji chronotop cesty charakterizujeme v závěrečné části tohoto pojednání.

určité míry je tu jistým ekvivalentem motivu setkání pojem *kontaktní*. Ve sféře mýtu a náboženství připadá ovšem motivu setkání jedna z ústředních rolí: v posvátné tradici a v *Písmu* (křesťanském, např. v evangeliích, také v buddhistickém) a v náboženských obřadech; motiv setkání se v náboženské sféře spíná s jinými motivy, kupříkladu s motivem „zjevení“ (epifanie). Také v některých filozofických směrech, nemajících přísně vědecký charakter, nabývá motiv setkání určitého významu (např. u Schellinga, Maxe Schellera, Martina Bubera).

Stabilní místo zaujímá reálný chronotop setkání při organizaci veřejného a státního života. Nejrůznější typy veřejných setkání a jejich význam jsou notoricky známy. Velmi důležitá bývají setkání ve státním životě, uvedme jen diplomatická setkání na nejvyšší úrovni, sešňovaná přísnou etiketou; jak čas, tak místo a složení hostitelské strany se při podobných setkáních řídí podle postavení hosta. Každý chápe, jak důležitá jsou setkání (některá mohou přímo zvrátit celý lidský osud) v životě a v běžné všední praxi každého jedince.

Potud chronotopický motiv setkání. Obecnějšími otázkami chronotopů a chronotopičnosti se ještě budeme zabývat v závěru. Nyní se vracíme k analýzám řeckého románu.

V jakém prostoru se odvíjí dobrodružný čas řeckých románů?

Řecký dobrodružný čas vyžaduje *abstraktní* prostorovou extenzitu. Svět řeckého románu má sice také chronotopickou povahu, ale souvislost prostoru a času v něm nemá přirozený, ale ryze technický (a mechanický) ráz. Aby se dobrodružství mohlo rozvinout, je zapotřebí prostoru, velkého prostranství. Případy náhodné stejnočasosti a různocasosti jsou těsně spjaty s prostorem, který lze měřit především *dálkou a blízkostí* (a jejich různými stupni). Aby mohla být Kleitofónova sebevražda překažena, je nezbytně nutné, aby se jeho druhové ocitli právě na místě, kde se k ní chystal; aby se jim to  *podařilo*, tj. aby se ocitli v potřebný  *okamžik* na potřebném  *místě*,  *utíkají*, tj. překonávají určitou  *prostorovou vzdálenost*. Aby mohl být Kleitofón na konci románu zachráněn, musí se poselstvu vedenému Artemidiným knězem  *podařit* dospět na  *místo* popravu  *dřívě*, než k ní dojde. Únosy předpokládají, že bude unesený  *v krátkém čase* dopraven na  *odlehle a neznámé místo*.  *Pronásledování* předpokládá  *překonávání vzdálenosti* a určitých  *překážek v prostoru*. Předpokladem

*zajetí a věznění* je, že bude hrdina uzavřen a izolován na určitém místě v prostoru, které mu zabrání pokračovat v prostorovém pohybu k cíli, v další cestě za dobrodružstvím, v hledání apod. Únosy, útek, pronásledování, hledání, zajetí hrají v řeckém románu nemalou úlohu. Proto román vyžaduje velké prostranství, potřebuje pevninu i moře, různé země. Svět těchto románů je rozlehlý a rozmanitý. Jeho rozlehlost a rozmanitost jsou však naprosto abstraktní. K ztroskotání je zapotřebí moře, ale je lhostejno, co to bude za moře v zeměpisném a historickém smyslu. Při útěku se prchající musí dostat do jiné země, také únosci musí svou oběť přepravit do jiné země, ale na tom, co to bude za zemi, zase pranic nezáleží. Dobrodružné události řeckého románu nijak podstatně nesouvisí se svéráznem jednotlivých v románu figurujících zemí, s jejich společensko-politickým zřízením, kulturou, dějinami. Žádný z těchto svérázných rysů dobrodružnou událost nespécifikuje coby její konkrétní moment; dobrodružnou událost je přece beze zbytku charakterizována pouhopouhou náhodou, tj. právě náhodnou stejnočasostí či různochasostí dějů, k nimž došlo na daném místě v prostoru (v dané zemi, městě aj.). Charakter daného místa netvoří součást události, lokalita do dobrodružství vstupuje jen jako čistě abstraktní extenzita.

Všechna dobrodružství v řeckém románu jsou tudíž přemístitelná: to, co se děje v Babylóně, se mohlo klidně stát v Egyptě nebo Byzanci a naopak. Přemístit jednotlivá, v sobě uzavřená dobrodružství je možné i v čase, protože avanturní čas po sobě nezačíná žádné výrazné stopy a je tedy vlastně reverzibilní. Dobrodružný chronotop se vyznačuje právě abstraktně technickým spojením prostoru s časem, reverzibilitou momentů časové posloupnosti a jejich přemístitelností v prostoru.

Iniciativa a moc je v dobrodružném chronotopu vyhrazena náhodě. Stupeň určitosti a konkrétnosti tohoto světa může proto být jen minimální. Každá konkretizace — geografická, ekonomická, sociálně-politická, habituální by omezila volný a snadný průběh dobrodružství a omezila by rovněž absolutní svrchovanost náhody. Každá konkretizace, dokonce i taková, která by se týkala životního mravu, by do lidského života a jeho času nezbytně vnášela vés zákonitosti, svůj řád, své nutné vztahy. Události by se ukázaly být vklíněny do této zákonitosti, v té či oné míře by podléhaly tomuto

řádu a těmto nutným vztahům. Moc náhody by se tím podstatně omezovala, dobrodružství by sice byla přirozeně lokalizována, ale spoutána ve svém pohybu v čase a prostoru. Taková určitost a konkretizace by však byly v jisté míře zcela nevyhnutelné, kdyby se zobrazoval svět, v němž jsou hrdinové doma, okolní důvěrně známá realita. Stupeň abstraktnosti, nutně vyžadovaný řeckým dobrodružným časem, by v podmínkách zobrazení svého domácího světa (jakéhokoli) nebyl realizovatelný.

Svět řeckého románu je tudíž svou podstatou *cizí svět*: všechno je v něm nekonkrétní, neznámé, cizí, hrdinové se v něm ocitají poprvé, nic podstatného je s ním neváže, nemají k němu žádné podstatné vazby, jsou jim vzdálené a neznají sociálně-politické, životně praktické a jiné zákonitosti tohoto světa; proto pro ně v tomto světě existují toliko případy náhodné stejnočasosti a různochasosti.

Cizost světa se v řeckém románu nicméně neakcentuje, pročež není případné nazývat tento svět exotickým. Exotika totiž předpokládá, že se *cizí záměrně postaví do protikladu k svému*, cizost cizího se u exotiky zdůrazňuje, tak říkajíc vychutnává a detailně zobrazuje na pozadí myšleného svého, obvyklého, důvěrně známého. V řeckém románu tomu tak není. Tady je cizí naprosto všechno, včetně vlasti hrdinů (hrdina a hrdinka zpravidla nemívají stejnou), není tu ani ono myšlené blízké, obvyklé, důvěrně známé (vlast autora a čtenářů), na jehož pozadí by se zřetelně vnímala bizarnost a cizost cizího. V určité minimální míře je ovšem toto myšlené blízké, obvyklé, normální (autora a čtenářů) v románech přítomno, existuje určité měřítko pro vnímání rarit a kuriozit tohoto cizího světa. Tato míra je však tak nepatrná, že věda na základě analýzy řeckých románů není s to identifikovat myšlený „svůj svět“ a „svou dobu“ jejich autorů.

Svět řeckých románů je *abstraktně cizí svět*, a to cizí v celém svém rozsahu a beze zbytku, jelikož jím nikde neprosvítá obraz světa, v němž se autor narodil a z něhož se dívá. Nic v něm tudíž neomezuje svrchovanost náhody, a proto se v něm tak podivuhodně rychle a snadno řetězí všechny ty únosy, útky, zajetí a vysvobození, domnělé smrti a vzkříšení a jiná dobrodružství.

V tomto abstraktně cizím světě se mnoho věcí a jevů, jak už jsme se zmínili, popisuje velmi podrobně. Jak to jde dohromady s jeho abstraktností? Všechno, co se v řeckých románech popisuje, se



totiž popisuje jako něco téměř *izolovaného, ojedinelého, kuriózního*. Nikde se nepodává celkový popis země, neuvádí se, co je v ní jedinečné, čím se liší od jiných zemí nebo v čem se jim naopak podobá. Popisují se toliko dílčí zajímavosti neuvedené do souvislostí, jednotlivé přírodní jevy, například podivuhodná zvířata, která v dané zemi žijí. Nikde se však souvisle nepopisuje mrav a národní zvyklosti, nanejvýš se líčí nějaký dílčí, s ničím nesouvisející divný obyčej. Všem předmětům popsáním v románu je vlastní tato izolovanost, nesouvislost jednoho s druhým. Proto všechny předměty ve svém úhrnu necharakterizují země v románu zobrazované (respektive zmiňované) a každý předmět je jen sám sobě účelem.

Všechny tyto izolované, z kontextu vytržené věci, které se v románu popisují, jsou neobvyklé, bizarní, ojedinelé — to je důvod, proč se popisují. V *Leukíppě a Kleitofónovi* se třeba popisuje podivné zvíře, kterému se říká „nilský kůň“ (hippopotamos). „Vojáci ulovili *podivuhodné* říční zvíře.“ Načež následuje popis. Dále se podává popis slona a vypráví se o „*podivném způsobu*“, jakým přichází na svět (kn. čtvrtá, 2–4). Na jiném místě se popisuje krokodýl. „Viděl jsem v Nilu i jiné zvíře, o kterém se tvrdí, že je *ještě silnější* nežli říční kůň. Jmenuje se krokodýl.“ (Kn. čtvrtá, 19.)

Jelikož neexistuje kritérium, na jehož podkladě by se mohly všechny popisované věci a jevy měřit, a chybí, jak už jsme řekli, sebemlhavější pozadí obvyklého, svého světa, na němž by se tyto neobyčejné věci vnímaly, mají nutně ráz kuriozit, bizarností, rarit.

*Cizí svět* v řeckém románu je plný takovýchto izolovaných, navzájem nesouvisejících kuriozit a rarit. Tyto samoučelné bizarní a pozoruhodné, kuriózní a roztodivné věcičky jsou stejně nahodilé a nečekané jako sama dobrodružství: jsou uhněteny z téže matérie, představují zkamenělá „náhle“, převtělená v dobrodružné předměty, jsou výplodem téže náhody.

Chronotop řeckých románů — cizí svět v dobrodružném čase — je proto specifickým způsobem homogenní a jednotný. Má svou důslednou logiku, ovládající každý jeho moment. Motivy řeckého románu, jak bylo řečeno, jsou pojaty abstraktně, nebývají originální, pracovaly s nimi předtím už jiné žánry, avšak v novém chronotopu románu podléhají jeho důsledné logice a nabývají tak zcela nového významu, dostávají zvláštní funkce.

V jiných žánrech byly tyto motivy spjaty s odlišnými, konkré-

nějšími a významově zhuštěnými chronotopy. Milostné motivy v alexandrijské poezii (první setkání, náhlé vzplanutí citu, milostná touha, první polibek aj.) byly ztvárněny především v bukolickém — pastorálně-idylickém chronotopu. Tento rozsahem nevelký, velmi konkrétní a významově zhuštěný lyricko-epický chronotop sehrál ve světové literatuře značnou úlohu. Obsahuje specifický cyklizovaný (nikoli čistě cyklický) idylický čas, který v sobě spojuje přírodní čas (cyklický) s všednodenním časem pseudopastýřského života (částečně v širším pojetí — zemědělského). Idylický čas se vyznačuje určitým polocyklickým rytmem. Dokonale srostl se specifickou a do detailů prokreslenou idylickou krajinou. Idylický čas miniaturních milostných scének a lyrických výlevů prosytil a prononěl svou medovou esencí striktně ohraničený, uzavřený a skrz naskrz stylizovaný ostrůvek přírodního prostoru (odhlížíme tu od různých obměn eroticko-idylického chronotopu v helénistické a římské poezii). Po tomto chronotopu nezůstalo ovšem v řeckém románu ani stopy. Jedinou výjimku tvoří osamoceně stojící Longův román *Dafnis a Chloé*. Ve středu románu leží pastorálně-idylický chronotop, který však už podléhá rozkladu, jeho kompaktní, uzavřený a vymezený charakter vzaly zasvě, ze všech stran ho obkličuje cizí svět a on sám se stal zpola cizím; přírodní idylický čas už ztratil charakter esence, rozředil se dobrodružným časem. Řadit Longovu idylu bez výhrad k typu řeckého románu nepochybně nelze. I v dalším historickém vývoji románu má toto dílo svou vlastní linii.

Syžetové a *kompoziční* momenty řeckého románu, související s putováním po různých cizích zemích, rozpracoval antický cestopisný román. Svět cestopisného románu se naprosto nepodobá cizímu světu řeckého románu. Předně v jeho centru leží *svá reálná vlast*, ta skýtá hlediska, kritéria, postupy a hodnocení, pořádá vidění a pojetí cizích zemí a kultur (domácí se přitom nemusí nezbytně hodnotit kladně, nicméně dává nevyhnutelně k dispozici kritéria a pozadí). Už to samo o sobě stačí (tj. existence vnitřního domácího centra, pořadajícího vidění a zobrazení), aby se od kořene proměnil celý obraz cizího světa v cestopisném románu. Člověk v tomto románu je antický *veřejný, politický* člověk, který se řídí sociálně politickými, filozofickými, utopickými zájmy. Sám moment putování, *cesty* mívá reálný charakter, cesta se stává reálnou osou

časové posloupnosti v cestopisném románu. Biografický moment představuje pak rovněž závažný princip pořadající čas těchto románů. (Odhlížíme tu také od rozličných podob antického cestopisného románu; jedné z nich je vlastní i *avanturní* moment, ale není v ní hlavním pořadajícím principem a má jiný charakter.)

Nemůžeme se zde hlouběji zabývat chronotopy jiných žánrů antické literatury, mezi nimi eposu a dramatu. Upozorníme alespoň, že jejich základem je folklórně mytický čas, na jehož pozadí se začínají rýsovat kontury antického historického času (s jeho specifickými omezeními). Tyto časy byly do hloubky lokalizované, srostlé s konkrétními znaky domácí řecké přírody a znaky „druhé přírody“, tj. se znaky rodných krajů, měst, států. Každý jev domácí přírodní scenerie nesl pro Řeka pečeť mytického času, zhušťoval se v tomto čase do podoby mytické události, která se mohla rozvinout do mytologického výjevu nebo scénky. Stejně výjimečně konkrétní a lokalizovaný byl i čas historický, jenž se v eposu a tragédii dosud mísil s časem mytickým. Tyto *klasické* řecké chronotopy jsou takřka antipody cizího světa řeckých románů.

Různé motivy a momenty (syžetového i kompozičního charakteru), kultivované a vyskytující se v jiných antických žánrech, měly v těchto žánrech zcela odlišnou povahu a funkce, nepodobné těm, s nimiž se shledáváme v řeckém dobrodružném románu, v podmínkách jeho *specifického chronotopu*. V něm se staly součástí nového, osobitého uměleckého komplexu, který byl ovšem na hony vzdálen od mechanického sloučení v různých antických nerománových žánrech.

Nyní, když se nám ozřejmil specifický charakter řeckého románu, můžeme se zeptat, jaký charakter v něm měl *obraz člověka*. V souvislosti s tím se zároveň objasňují také zvláštnosti všech románových syžetových momentů.

Jak může vypadat obraz člověka za podmínek, v nichž panuje čas, který jsme charakterizovali, čas sestávající z případů náhodné stejnočasosti a různocasosti, čas míjející beze stop, čas bez jakýchkoli následků, čas, v němž se uplatňuje mimořádná iniciativa náhody? Je nasnadě, že v podobném čase může být člověk výhradně *pasivní* a absolutně *neměnný*. Jak už jsme řekli, člověku se tu všechno jen *děje*. On sám je zcela zbaven iniciativy. Člověk je v tomto čase toliko fyzickým subjektem děje. Jeho skutky tudíž mají ponejvíce

elementárně prostorový charakter. Veškeré jednání hrdinů řeckého románu spočívá vlastně jen ve *vynuceném pohybu prostorem* (útěk, pronásledování, hledání), tj. v *přemístování* v prostoru. *Pohyb člověka* prostorem skýtá základní *měřítka* pro měření prostoru a času v řeckém románu, tj. pro jeho chronotop.

Prostorem se však nicméně pohybuje *živý člověk* a nikoli fyzikální těleso v doslovném smyslu. Ve svém životě bývá sice hrdina na-prosto pasivní — drama řídí „osud“, ale hrdina na sobě drama osudu *zakouší*. A nejenže je *zakouší*, *uchovává sám sebe* a vychází z tohoto dramatu, ze všech zvrátů osudu a náhody absolutně nezměněn, nezjinačený, *sebeidentický*.

Právě tato svérázná *sebeidentita* tvoří *pořadající centrum* obrazu člověka v řeckém románu. Nelze redukovat význam a zvláštní ideologickou hloubku momentu identity člověka, kterým řecký román souvisí s hlubinnými vrstvami *folklóru předtřídní společnosti*. Prostřednictvím tohoto momentu se román zmocňuje jednoho důležitého prvku lidové ideje člověka, dosud živé v různých folklórních žánrech, hlavně však v lidových pohádkách. I když je v řeckém románu totožnost člověka sebevíc ochuzena a oprostěna, přece se v ní uchovává vzácné semínko lidové lidskosti, tlumočí se víra v nezdolnost člověka v zápase s přírodou a se všemi nelidskými silami.

Detailní a pozorný průzkum syžetových a kompozičních momentů řeckého románu nás přesvědčil o obrovské úloze takových momentů jako *rozpoznání, převlékání* (dočasná výměna jednoho oděvu za jiný), *domnělá smrt* (po níž následuje vzkříšení), *domnělá nevěra* (po níž následují důkazy o zachování věrnosti) a konečně pak základní kompoziční (pořadající) motiv *zkoušek hrdinovy stálosti*, *sebeidentity*. Ve všech zmíněných momentech si syžet přímo pohrává se *znaky hrdinovy totožnosti*. A také základní soubor motivů — *setkání — odloučení — hledání — nalezení* — je jen jiným, tak říkajíc reflektovaným syžetovým vyjádřením téže *sebeidentity*.

Zastavíme se především u kompozičně pořadajícího momentu hrdinových *zkoušek*. Hned na začátku jsme první typ antického románu pojmenovali dobrodružný *román zkoušek*. Termín „román zkoušky“ (Prüfungsroman) v literární vědě už dávno zdomácněl v souvislosti s barokním románem sedmnáctého století, který na evropské půdě dále rozvinul tradici románu řeckého typu.

V řeckém románu je pořadající význam ideje zkoušky velmi

patrný, přičemž idea zkoušky v něm dostává dokonce soudně-právní výraz.

Nejde však jen o strukturu jednotlivých dobrodružství. Smyslem románu jako celku se stává právě zkouška hrdinů. Řecký avanturní čas, jak už je nám známo, nezanechává po sobě stop ani ve světě, ani v lidech. Pod vlivem románových událostí nedochází k žádným vnějším ani vnitřním změnám. Na konci románu se znovunastoluje počáteční rovnováha, dočasně porušená náhodou. Všechno se vrací k svému počátku, všechno se vrací na své původní místo. Jediným výsledkem dlouhého románu bývá, že se hrdina ožení se svou nevěstou. Lidé a věci buď jak buď přece jen čímsi prošli, co je sice nezměnilo, ale co je tak říkajíc utvrdilo, prověřilo, co prokázalo jejich totožnost, pevnost a stálost. Perlika událostí nic nedrtí ani nekují — prubuje pouze pevnost už hotového výkovku. A výkovek ve zkoušce ob stojí. V tom tkví umělecko-ideologický smysl řeckého románu.

Žádný umělecký žánr nemůže být založen na čiré poutavosti. I jen proto, aby byl poutavý, musí se totiž dotknout také něčeho podstatného. Vždyť zaujmout může leda lidský život anebo v každém případě něco, co se k němu bezprostředně vztahuje. A toto lidské musí k nám být natočeno přinejmenším mlhavě reálnou tváří, tj. musí být alespoň do nějaké míry živou *realitou*.

Řecký román představuje značně přizpůsobivý a neobyčejně životaschopný žánrový útvar. Zvláště živoucí se v historii románu ukázala být právě kompozičně pořádací idea zkoušky. Setkáváme se s ní jak v raném, tak zejména v pozdně středověkém rytířském románu. Idea zkoušky se výrazně podílí na struktuře románů o Amadisovi a Palmerínovi. Na její význam v barokním románu jsme už upozornili. Idea se zde obohacuje o určitý ideologický obsah, vytvářejí se určité ideály člověka, ztělesňované zkoušenými hrdiny — „rytíři bez bázně a hany“. Absolutní bezúhonnost a dokonalost hrdiny degeneruje v šablonu a provokuje ostrou a závažnou kritiku Boileauovu v jeho lúkiánovský laděném *Dialogu o hrdínech románů*.

Po období baroka pořádací význam ideje zkoušky prudce klesá. Úplně však nezaniká, zachovává se a nepřestává být jednou z pořádacích románových idejí ani v následujících obdobích. Plní se nejružnějším ideologickým obsahem, zkouška sama nezřídka končí

selháním. S takovými typy a podobami zkoušky se shledáváme například v devatenáctém století a na začátku století dvacátého. Rozšířený typ představuje zkouška hrdinovy povolanosti, vyvolenosti, geniality. Její jednou variantou je zkouška napoleonovského parvenu ve francouzském románu. Jiný typ se zakládá na zkoušce biologického zdraví a životní adaptability. Konečně pak se tu vyskytují takové pozdní typy a podoby ideje zkoušky v románové produkci třetího řádu jako zkouška reformátora mravů, nietzschovce, imoralisty, emancipované ženy apod.

Veškeré evropské podoby románu zkoušek, čisté i smíšené, se podstatně odchyľují od zkoušky identity člověka v oné prosté, rudimentární a zároveň působivé formě, v jaké vystupovala v řeckém románu. Znaky lidské totožnosti, odhalující se v motivech rozpoznání, domnělých smrtí apod., se sice uchovaly, ale zkomplikovaly, pozbyly své původní rudimentární působivosti a prostoty. Sepětí těchto motivů s folklórem bylo v řeckém románu bezprostřednější (i když byl od folklóru značně vzdálen).

Abychom si mohli dokonale osvětlit obraz člověka v řeckém románu a osobité rysy momentu jeho totožnosti (a tudíž také rysy zkoušky jeho totožnosti), musíme si uvědomit, že člověk v románu na rozdíl od klasických žánrů antické literatury je člověk *soukromý, privátní*. Tento jeho rys odpovídá *abstraktně cizímu světu* řeckých románů. V takovém světě může být člověk jen izolovaným privátním člověkem bez jakýchkoli významnějších svazků s vlastní, městem, společenskou skupinou, se svým rodem, dokonce i s vlastní rodinou. Necítí se být součástí společenství. Je to člověk osamělý, ztracený v cizím světě. A nemá ani v tomto světě žádné poslání. Soukromost a izolovanost tvoří důležité rysy obrazu člověka v řeckém románu, nutně související s rysy avanturního času a abstraktního prostoru. Jimi se člověk řeckého románu nápadně a zásadně odlišuje od *veřejného* člověka předchozích antických žánrů a částečně i od *veřejného a politického* člověka cestopisného románu.

Soukromý a izolovaný člověk řeckého románu si však zároveň navenek počíná jako člověk veřejný, a to právě jako veřejný člověk řečnických a historických žánrů: pronáší totiž sáhodlouhé proslovy s řečnickou stavbou, v nichž objasňuje nikoli v duchu osobní zpovědi, ale v duchu *veřejného skládání učtů* soukromé a intimní podrobnosti své lásky, svých činů a příhod. Ve většině románů zaujímají

pak důležité místo soudní procesy, ve kterých se bilancují dobrodružství hrdinů, soudně se potvrzuje jejich totožnost, zvláště v jejím stěžejním bodu — vzájemné věrnosti v lásce (hlavně panenství hrdinky). Všem ústředním románovým momentům se tudíž dostává veřejného, řečnickým způsobem realizovaného osvětlení a obhajoby (apologie) a konečného celkového soudně-právního posouzení. Dokonce položíme-li otázku, co především charakterizuje *jednotný obraz člověka* v řeckém románu, musíme na ni odpovědět, že je to právě jeho *řečnicko-právní charakter*.

Veřejné řečnicko-právní momenty mívají v románu povrchní ráz, *nepřiměřený* vnitřnímu skutečnému obsahu obrazu člověka, který je *ryze soukromý*: všechny hrdinovy životní situace, úmysly, jimiž se řídí jeho jednání, všechny jeho zážitky a činy mají naprosto soukromý ráz a ze společensko-politického hlediska nejsou sebemíř významné. Hlavní osou vyprávění bývá přece láska hrdinů a ony vnitřní i vnější zkoušky, jimž je podrobována. Všechny ostatní události nabývají v románu významu jen díky svému vztahu k této obsahové ose. Je příznačné, že i takové události jako *válka* se zvýznamňují výlučně v rovině milostných záležitostí hrdinů. Tak třeba děj v románu *O věrné lásce Leukíppy a Kleitofóna* začíná válkou mezi Byzantskými a Thráky jen proto, že díky této válce se Leukippa dostává do domu Kleitofónova otce a dochází k prvnímu setkání milenců. Na konci románu se válka znovu připomíná, jelikož u příležitosti jejího skončení je vypravěno náboženské poselstvo na počest Artemidy, které pozdrží Kleitofónovo mučení a popravu.

Přitom je charakteristické, že se události soukromého života nepodrobují ani nezvýznamňují událostmi společensko-politickými, ale že je tomu přesně naopak — společensko-politické dění nabývá v románu významu pouze prostřednictvím svého vztahu k událostem života soukromého. A jen tento jejich vztah k soukromým osudům se tu osvětluje, zatímco jejich společensko-politická podstata zůstává mimo román.

Veřejně řečnická jednota obrazu člověka se takto ocitá v rozporu s čistě soukromým obsahem tohoto obrazu. Podobný rozpor je pro řecký román nanejvýš příznačný. Je ostatně příznačný, jak dále uvidíme, i pro některé pozdní rétorické žánry (nejmň autobiografické).

Antika jako taková nevytvořila adekvátní formu a celistvý útvar, v němž by mohl figurovat soukromý člověk se svým životem. V době, kdy se život stal soukromým a lidé izolovanými jedinci, začal sice privátní obsah plnit literaturu, ale vytvářel si adekvátní formy toliko v drobných lyricko-epických žánrech a v drobných žánrech mravoličných — v komedii mravů a v mravoličné novele. Ve velkých žánrech byl soukromý život izolovaného člověka odíván do vnějších, nepřiměřených a proto konvenčních a formalistických veřejně státních či veřejně řečnických uniforem.

Vnějškový, formalistický a konvenční charakter má veřejně řečnická jednota člověka a jím prožívaných událostí také v řeckém románu. Sjednocení toho všeho rozmanitého a různorodého (co do provenience i povahy), s čím se v řeckém románu setkáváme, sjednocení v podobě takřka encyklopedického žánru, se dociluje právě jen za cenu krajní abstraktnosti, schematičnosti, oproštěnosti o jakékoli konkrétní a lokální rysy. Chronotop řeckého románu je nejabstraktnější z velkých románových chronotopů.

Tento nejabstraktnější chronotop je současně i nejstatičtější. Svět a člověk v něm jsou absolutně završení a bez pohybu. Neskýtá jim možnost vývoje, růstu, změny. Na základě románového děje se ve světě nic neničí, nepřetváří, nemění, nic nového není vytvořeno. Potvrzuje se jen identita všeho, co bylo už na začátku. Dobrodružný čas mívá beze stop.

Takovou povahu má první typ antického románu. K jeho jednotlivým momentům se ještě vrátíme v souvislosti s dalším vývojem osvojování času v románu. Už jsme upozornili na to, že tento románový typ, zejména některé jeho momenty (hlavně sám dobrodružný čas), se v následující historii románu vyznačuje značnou životaschopností a přízřivostí.

## II APULEIUS A PETRONIUS

Přecházíme k druhému typu antického románu, který podmíněně nazveme „*dobrodružně-mravoličný román*“.

K tomuto typu ve striktním smyslu patří pouze dva romány,

a sice Petroniův *Satyrikon* (zachoval se nám jen v poměrně nevelkých fragmentech) a Apuleiův *Zlatý osel* (zachoval se celý). Podstatné prvky tohoto typu jsou zastoupeny i v jiných žánrech, především v satirách (a rovněž v helénistické diatribě) a kromě toho v některých podobách raně křesťanské hagiografie (hříšný život plný pokušení, po němž následuje krize a přerod hříšníka ve svěťce).

Za základ analýzy druhého typu antického románu vezmeme Apuleiova *Zlatého osla*. Později se dotkneme specifických rysů také jiných dochovaných podob (příkladů) tohoto typu.

U druhého typu je především nápadné sepětí dobrodružného času s časem všedního mravu, což také vyjadřujeme svým podmínečným označením typu za „dobrodružně-mravoličný román“. Nejedná se ovšem o nějaké mechanické spojení (složení) těchto dvou časů. Dobrodružný i mravoličný, všednodenní čas se v tomto sepětí podstatně proměňují v podmínkách nového chronotopu, který je dílem tohoto románu. Proto se tu ustavuje nový typ dobrodružného času, diametrálně odlišný od typu řeckého, a také zvláštní typ času všedního mravu.

Syžet *Zlatého osla* naprosto nepředstavuje mimočasovou mezeru mezi dvěma mezními momenty reálné životní posloupnosti. Syžetem tohoto románu je naopak právě životní pouť hrdiny (Lucia) a její klíčové momenty. Zobrazení hrdinovy životní pouti se vyznačuje dvěma osobitými rysy, ovlivňujícími také zvláštní charakter času v tomto románu.

Jsou to následující rysy: 1) Luciova cesta životem je předvedena pod pláštíkem „metamorfózy“; 2) sama životní cesta splývá s reálnou cestou Lucia, putujícího a potloukajícího se světem v oslí podobě.

Cesta životem pod pláštíkem metamorfózy se v románu podává jak v ústředním syžetu, jímž je životní cesta Luciova, tak i ve vložené novele o Amorovi a Psýché, která představuje paralelní významovou obměnu ústředního syžetu.

*Metamorfóza (proměna)* — hlavně proměna člověka — patří spolu s *totožností* (rovněž hlavně s *totožností lidskou*) do klenotnice světového folklóru předtřídní společnosti. Proměna a *totožnost* jsou ve folklórním obraze člověka vnitřně spjaty. V mimořádně výrazné podobě přetrvává toto prastaré spojení v lidové pohádce. *Obraz člověka v pohádce* je přes neobyčejnou rozmanitost pohádkového folklóru vždy založen na motivech *proměny a totožnosti* (i když bývají tyto

motivy naplněny seberůznějším konkrétním obsahem). Od člověka přecházejí motivy proměny-totožnosti na celý lidský život — k přírodě a k věcem člověkem vytvořeným. O specifických rysech času lidových pohádek, v němž se tato proměna-totožnost v obraze člověka vyjevuje, promluvíme později v souvislosti s Rabelaisem.

V antice absolvovala idea metamorfózy velmi složitou a větvící se vývojovou cestu. V jednom místě její pouť vyústila v řeckou filozofii, v níž idea proměny spolu s ideou totožnosti má nesmírný význam.<sup>7</sup> *Mytický závoj* těchto idejí se zachovává až po Démokrita a Aristofana (a ani u nich není ještě zcela stržen).

Další vývojovou větev ideje metamorfózy představuje její rozvinutí v náboženském kultu, především v eleusínských mystériích. Antické mystérie se v dalším vývoji ocitly pod silicím vlivem východních kultů, které měly své specifické podoby metamorfózy. V této vývojové řadě leží i počáteční formy kultu křesťanského. Sem patří i ony primitivní podoby metamorfózy v magii, neobyčejně rozšířené v prvním a druhém století po Kristu; praktikovali je všelijací šarlatáni a staly se trvalým charakteristickým rysem mravu své doby.

Třetí větev představuje tradování motivů proměny ve vlastním lidovém folklóru. Tento folklór se nám sice nedochoval, ale víme o něm na základě jeho vlivu — odrazů v literatuře (např. ve zmíněné novele o Amorovi a Psýché v Apuleiově románu).

Konečně čtvrtá větev zahrnuje vývoj ideje metamorfózy v literatuře. Pouze tento vývoj se v této souvislosti týká našeho tématu.

Idea metamorfózy se v literatuře samozřejmě nevyvíjí izolovaně, bez působení všech ostatních jmenovaných vývojových cest. Stačí jen upozornit na vliv mysterijní eleusínské tradice na řeckou tragédii. Pochybovat nelze ani o vlivu filozofických variací metamorfózy na literaturu.

V mytický zahalené metamorfóze je obsažena idea vývoje, ne však vývoje přímočarého a plynulého, ale ve skocích, s uzlovými body, tudíž určitá forma *časového sledu, posloupnosti*. Složení této

<sup>7</sup> Idea proměny převládá u Hérakleita, idea totožnosti u eleatů. Proměna založená na předpokladu prazákladu se vyskytuje u Thalety, Anaximandra, Anaximena.

ideje není ale prosté, což vysvětluje, proč se z ní odvíjejí časové posloupnosti různých typů.

Budeme-li sledovat rozvinutí této složité mytologické ideje metamorfózy u Hésioda (v jeho dílech *Práce a dny* a *Zrození bohů*), zjistíme, že se z ní odvíjí specifická genealogická posloupnost směřujících se věků — pokolení (mýtus o paterém věku — zlatém, stříbrném, bronzovém, trójském a železném), nevratná teogonická posloupnost metamorfózy přírody, cyklická posloupnost metamorfózy obilného zrna a analogická posloupnost metamorfózy vinné révy. Cyklická posloupnost pracovního zemědělského života se dokonce buduje jako svého druhu „metamorfóza zemědělce“. Tím jsme dosud nevyčerpali všechny časové posloupnosti, odvíjející se v Hésiodových dílech z *metamorfózy* jako ze svého mytického prvoelementu. Všem těmto posloupnostem je společná střída (nebo sled) jednoho a téhož. V teogonickém procesu po éře Krónově přichází éra Diova, střídají se věky — lidská pokolení (zlatý, stříbrný aj.), střídají se roční období.

Obrazy různých věků, pokolení, různých ročních období, různých fází zemědělských prací jsou hluboce rozdílné. Avšak za všemi rozdíly stojí jednotný teogonický proces, proces dějinný, proces přírodní, proces zemědělského života.

Metamorfóza je u Hésioda stejně jako v raných filozofických systémech a klasických mystériích pojímána velmi široce a samo slovo „metamorfóza“ se nikdy neuzívá v onom specifickém významu jednorázové zázračné (v krajnosti až magické) proměny jednoho jevu v jiný, kterého slovo nabývá v římsko-helénistické době. V tomto specifickém významu se slovo objevilo až v určitém pozdním vývojovém stadiu ideje metamorfózy.

Pro toto pozdní stadium jsou typické Ovidiovy *Proměny*. V *Proměnách* se už metamorfóza stává takřka soukromou metamorfózou jedinečných a izolovaných jevů a dostává charakter vnější zázračné proměny. Idea zobrazení celého kosmogonického a historického procesu, počínaje stvořením vesmíru z chaosu a konče proměnou Caesara v hvězdu, sub specie metamorfózy nemizí; uskutečňuje se však prostřednictvím výběru z veškerého mytologického a literárního dědictví jednotlivých, navzájem nesouvisejících povrchních a očividných případů metamorfóz v užším slova smyslu, z kterých se skládá vnitřně naprosto nejednotná řada. Každá meta-

morfóza je tu sama o sobě a představuje uzavřený básnický celek. Mytický háv metamorfózy už není s to sjednotit velké a základní časové posloupnosti. Čas se rozpadá na izolované soběstačné časové úseky, mechanicky řazené za sebou. Podobný rozpad mytické totality antických časových posloupností můžeme pozorovat i v Ovidiových *Fasti* (Kalendář), které mají pro studium vnímání času v římsko-helénistické době značný význam.

V Apuleiově románu dostává metamorfóza ještě vyhraněněji soukromý, izolovaný a už přímo magický charakter. Z jejího původního rozpětí a sugestivnosti nezůstalo takřka zhora nic. Metamorfóza se stala formou nového zvýznamnění a zobrazení *soukromého lidského osudu*, vytrženého z vesmírného a historického kontextu. Zvláště vlivem folklórní tradice zůstává však idea metamorfózy ještě dostatečně silná a dokáže pojmut *celý životní osud člověka* v jeho *klíčových* momentech. V tom tkví její význam pro románový žánr.

Pokud jde o samotnou specifickou podobu metamorfózy — Luciovu proměnu v osla a zpětnou proměnu v člověka a jeho mystérijní očistu —, na její hlubší analýzu tu není místo. Ostatně pro úkoly, které sledujeme, není podobné analýzy zapotřebí. Už sama geneze metamorfózy člověka v osla je velmi složitá. Problematické a dosud ne zcela objasněné je její pojetí v Apuleiově románu. Z hlediska našeho bezprostředního tématu není nicméně to vše podstatné. Důležité jsou pro nás pouze funkce této metamorfózy ve stavbě románu druhého typu.

Na základě metamorfózy se tvoří typ zobrazení lidského života v jeho klíčových, *krizových* momentech: *jak se člověk stává jiným*. Podávají se odlišné, ba výrazně odlišné obrazy téhož člověka, které se v něm sjednocují jako různá období, různé etapy jeho životní cesty. Nelíčí se tu vývoj v přesném slova smyslu, ale líčí se krize a přerod.

Tím jsou charakterizovány podstatné difference Apuleiova syžetu od syžetu řeckého románu. Zobrazené události determinují hrdinův život, a to celý jeho život. Celý život od dětství do stáří se v románu ovšem nezobrazuje. Proto tu není zachycen *biografický život* jako celek. V typu založeném na momentu krize se zpravidla líčí jeden nebo dva okamžiky, které rozhodnou o lidském životě a určí jeho charakter. V románu těmto okamžikům odpovídají dva nebo tři disparátní obrazy téhož člověka, navzájem oddělené a sjednocené

jeho krizemi a přerody. V ústředním syžetu podává Apuleius trojí obraz Lucia: Lucius před proměnou v osla, Lucius v oslí podobě, Lucius očistěný a znovuzrozený v obřadu. V paralelním syžetu se rýsuje dvojitý obraz Psyché — před očištným vykupitelským utrpením a po něm; přerod se tu prezentuje jako postupný přechod, nerozpadá se na tři diametrálně rozdílné obrazy hrdinky.

K témuž typu patří raně křesťanské *hagiografie s motivem krize*. I v nich se obvykle podávají jen dva obrazy člověka, oddělené od sebe a sjednocené krizí a přerodem: obraz hříšníka (před přerodem) a obraz bohabojného křesťana — světce (po krizi a přerodu). Někdy se vytvářejí i obrazy tři, a to hlavně v těch případech, kdy pisatel vyčleňuje a rozvíjí úsek života věnovaný očištnému utrpení, askezi a zápasu se sebou samým (odpovídající Luciovu životu v oslí podobě).

Z řečeného vysvítá, že román tohoto typu se neodvíjí v *biografickém čase* v přesném smyslu. Zobrazuje pouze *mimořádné, kromobyčejné* okamžiky lidského života, ve srovnání s délkou celého života velmi krátkodobé. Tyto okamžiky nicméně *determinují* jak *konečný obraz člověka*, tak i *charakter jeho dalšího života*. Sám dlouhý život, jeho biografický běh zaplněný všedními záležitostmi a prací, se povleče po přerodu a leží tedy už za hranicí vlastního románu. Tak je to i v případě Lucia, který poté, co prošel trojím zasvěcením, nastupuje životní dráhu rétora a kněze.

To určuje specifickou povahu dobrodružného času druhého typu. Není to čas, který po sobě nezanechává stop jako čas v řeckém románu. Právě naopak — tento čas člověka a celý jeho život do hloubky a nesmazatelně poznamenává. Zároveň je to však čas dobrodružný — čas mimořádných, kromobyčejných událostí, podléhajících náhodě a pravidlu náhodné stejnočasosti a různocasosti.

Logika náhody se zde ale podřizuje jiné, vyšší logice, jejíž je součástí. Služka čarodějnice, Fotis, si *náhodou* spletla krabičku a místo masti, která měla Lucia proměnit v ptáka, mu dala mast působící proměnu v osla. *Náhodou* v domě tehdy zrovna nebyly žádné růže, které jsou nutné ke zpětné proměně. *Čirou náhodou* právě té noci přepadnou dům loupežníci a osla odeženou sebou. Také ve všech dalších příhodách osla a jeho střídajících se pánů nepřestává hrát roli náhoda. Náhoda stále znovu a znovu zbraňuje, aby se osel proměnil zpátky v člověka. Moc náhody a její iniciativa

jsou však omezeny, náhoda vládne jen na území, které jí bylo vyhrazeno. Nebyla to totiž pouhá náhoda, ale rozkošnictví, mladická lehkomyšlnost a „nezřízená zvědavost“, které Lucia svedly k nebezpečnému zahrávání s čarodějnictvím. *Lucius sám se provinil*. Svou nezřízenou zvědavostí rozpoutal hru náhody. *Prvotní iniciativa* vyšla tudíž ze *samého hrdiny a jeho povahy*. Je pravda, že to *není* iniciativa *pozitivně tvůrčí* (což je velmi důležité), nýbrž iniciativa *proviněná, poklesku, zbloudění, chyby* (v křesťanské hagiografické variantě — hříchu). Této negativní iniciativě odpovídá také první obraz hrdiny — mladého, nerozváženého, nevázaného, rozkošníka, zbytečně zvědavého. Lucius na sebe strhne moc náhody. První článek avanturního řetězce není dílem náhody, ale samotného hrdiny a jeho povahy.

Ani poslední článek avanturního řetězce neurčuje náhoda. Lucia zachraňuje bohyně Ísis, která mu rozkáže, co má udělat, aby se vrátil do lidské podoby. Bohyně Ísis v románu nevystupuje jako ztělesnění „šťastné náhody“ (jako bohové v řeckém románu), ale jako průvodkyně; vede Lucia k očištění a žádá po něm jisté očištné obřady a askezi. Je příznačné, že vidění a sny mají u Apuleia jiný význam než v řeckém románu. Tam sny a vidění lidi zpravovaly o vůli bohů nebo náhody ne proto, aby hrdinové mohli odvrátit rány osudu a nějakým způsobem jim čelit, ale proto, „aby snadněji snášeli své útrapy“ (Achilleus Tatios). Sny a vidění hrdiny tudíž nepobízely k žádné činnosti. V Apuleiově románu naopak sny a vidění hrdinům naznačují, co mají dělat, jak si mají počínat, aby změnili svůj osud, tj. pobízejí je k určitým činům, k aktivitě.

První a poslední článek řetězce dobrodružství leží takto mimo moc náhody. Následkem toho se mění i charakter celého řetězce. Už nemá pasivní ráz, proměňuje hrdinu a jeho osud. Řada hrdinových příhod neustí jen v pouhé stvrzení jeho totožnosti, ale připravuje stavbu nového obrazu očištěného a přerobeného hrdiny. Proto i sama nahodilost, vládnuocí v jednotlivých dobrodružstvích, dostává nový smysl.

V tomto ohledu je charakteristická řeč, kterou pronáší Ísidin kněz po Luciově proměně: „Mnoho rozmanitých strastí vytrpěl a štván byv velikými bouřemi a převelikými vichřicemi *Osudu*, do přístavu Klidu a k oltáři Milosrdenství jsi konečně, Lucie, přišel. Neprospěl ti tvůj urozený původ ani důstojnost, ba ani tvá učenost,





Pro román je především příznačné splývání životní pouti člověka (v jejích klíčových momentech) s jeho reálnou cestou v prostoru, tj. s jeho putováním. V románu se realizuje metafora „životní cesta“. Hrdinova cesta vede rodnou důvěrně známou zemí, v níž není nic exotického, cizokrajného, cizího. Konstituuje se svérázný románový chronotop, který v historii žánru sehrál významnou roli. Základ tohoto chronotopu je folklórní. Realizace metafory životní cesty ve všemožných obměnách je důležitá ve všech folklórních žánrech. Dá se přímo říci, že ve folklóru cesta nebývá nikdy pouhou cestou, ale pokaždé je buď celou životní poutí, anebo přinejmenším její částí; volba jedné z cest znamená volbu životní cesty, rozcestí představuje vždy mezník v životě folklórního člověka; odchod z otcovského domu do světa a návrat domů jsou obvykle fázemi *různých lidských věků* (do světa se vydává mládenec, domů se vrací muž); znamení, která hrdina na cestě nachází, předznamenávají jeho osud apod. Proto je románový chronotop cesty tak konkrétní, organický a tak hluboce jej prostupují folklórní motivy.

Přemístování člověka v prostoru, jeho putování tu ztrácí onen abstraktně technický ráz, jímž se vyznačovalo spojení prostorových a časových určení (blízko — daleko, v též čas — v různý čas) v řeckém románu. Prostor se konkretizuje a prosycuje reálnějším časem. Plní se bytostným životním smyslem a navazuje s hrdinou a jeho osudem bytostný a reálný vztah. Chronotop cesty je natolik nasycený, že v něm získávají nová a mnohem konkrétnější a chronotopičtější význam momenty typu setkání, odloučení, střetnutí, útěk apod.

Právě konkrétnost chronotopu cesty umožňuje, aby se v něm mohl bohatě rozvinout obraz *všedního života*. Tento život se však odobývá tak říkajíc stranou hlavní cesty, na postranních pěšinách. Sám ústřední hrdina a rozhodující události jeho života se nacházejí *mimo každodennost*. Hrdina všední život pouze pozoruje, někdy do něho vtrhuje jako cizorodá síla, někdy si sám nasazuje masku všednodennosti, ale vlastně se tohoto života neúčastní a ani jím není determinován.

Hrdina prožívá *výjimečné* události, *vymykající se z každodenního života* a určované posloupností vina — trest — vykoupení — blaženost. Takovým typem hrdiny je Lucius. V procesu trestu — vykoupení, tj. právě v procesu metamorfózy, se Lucius musí pohroužit

do přízemní všednodennosti, hrát v ní tu nejpodřadnější úlohu, dokonce ani ne roli otroka, ale osla. Jako otročící osel se dostává do víru přízemní všednodennosti, je u pastevce koní, u mlynáře chodí v kruhu a roztáčí žernovy, slouží u zelináře, u vojáka, u kuchaře, u pekaře. V jednom kuse ho někdo mlátí, pronásledují ho zlé ženy (žena pastevce, žena pekaře). S tím vším se Lucius nevypořádává jako Lucius, ale jako osel. Na konci románu při slavnostním procesí, když ze sebe shodil oslí podobu, vstupuje Lucius opět do vyšších nadživotních sfér. Mimo to Luciova přízemní existence symbolizuje jeho domnělou smrt (rodina ho pokládá za nebožtíka) a odchod z všedního života znamená vzkříšení. Vždyt nejstarším folklórním jádrem Luciovy metamorfózy je smrt, sestup do podsvětí a vzkříšení. Všednodennímu životu tu odpovídá podsvětí, hrob. (Pro všechny syžetové motivy *Zlatého osla* lze najít odpovídající ekvivalenty v mýtu.)

Tato hrdinova pozice vzhledem k všednímu životnímu mravu je neobyčejně důležitým rysem druhého typu antického románu. Tento zvláštní rys přetrvává (ovšem obměněn) i v další historii tohoto románového typu. Hlavní hrdina se tu nikdy všedního života neúčastní, prochází všednoživotní sférou jako člověk z jiného světa. Nejčastěji tímto hrdinou bývá pikaro (šibal), který střídá rozličné všední převleky, nezaujímá v životě žádné určité postavení, pohrává si se životem, nebere ho vážně; bývá jím potulný kejklíř nebo převlečený šlechtic, nebo člověk urozený, jenž nezná svůj pravý původ („nalezenec“). Všední živobytí představuje nejnížší sféru existence, z níž se hrdina touží vymanit a s níž se nikdy neztotožňuje. Jeho životní cesta nebývá obyčejná, vede mimo všední život a pouze jedna její etapa prochází všednodenní sférou.

Lucius, hrající v přízemním životě tu nejpodřadnější roli, se vnitřně tohoto života neúčastní, zato tím lépe jej pozoruje a proniká do jeho nejskrytějších koutů. Nabývá tak *zkušenosti* a učí se poznávat lidi. „I já sám cítím se zavázán vděčností svému oslu za to, že mě *skryl ve svém rouše*, dal mi vytrpět *rozmanité osudy* a učinil mě tak třebaš nikoli moudrým, přece však *světa znalším*.“ (IX.)

Oslí stav byl nanejvýš příhodný pro pozorování utajeného všedního života. V přítomnosti osla neměl totiž nikdo zábrany, nikdo se nestyděl, nic netajil. „A nebylo pro mne nikde útěchy v těch životních mukách, leč ta, že jsem se osvěžoval vrozenou zvěda-

voští. *Nedělaliť si lidé z mé přítomnosti nic a jednali i mluvili přede mnou volně, jak chtěli.*“ (IX.)

Navíc jsou v tomto ohledu výhodou oslí uši. „A já, ačkoli jsem se tle horšil na omyl Fotidy, jež mě namísto v ptáka proměnila v osla, já jsem se kochal aspoň tou jedinou útěchou své trapné ohyzdnosti, že jsem svýma obrovskými ušima mohl velmi snadno vše slyšet, třeba na značnou dálku.“ (IX.)

Právě tato mimořádná pozorovací pozice osla v románu je velmi důležitým rysem.

Životní mrav, který Lucius pozoruje, reprezentuje *soukromý, privátní životní mrav po výtce*. V tomto mravu, v jeho založení není nic veřejného. Všechny události jsou *čistě soukromou záležitostí* izolovaných lidí: nemohou se odehrávat „před očima světa“, v přítomnosti chóru; neskládají se z nich veřejné (všelidové) účty na náměstí. Specifický veřejný charakter získávají tyto události jen tehdy, když mají charakter zločinu. *Zločin* totiž představuje takový moment soukromého života, kdy se tento život jakoby *proti své vůli zveřejňuje*. Ostatek pak tvoří „ložnicové tajnosti“ (nevěra „zlých žen“, mužská impotence aj.), pokoutná lichva, drobné podvůdky apod.

Soukromý život tohoto druhu už svou podstatou nenechává místo pro pozorovatele, pro „třetího“, pro svědka, který by jej směl kdykoli sledovat, měl právo jej soudit a kritizovat. Odbývá se mezi čtyřmi stěnami, mezi čtyřma očima. Veřejný život, každá jen trochu společensky významná událost tíhne svým založením k zveřejnění, nutně předpokládá diváka, soudce, kritika, pro něhož se v události vždycky najde místo, je jejím nezbytným (závažným) účastníkem. Veřejný člověk neustále žije a jedná před zrakem světa a každý moment jeho existence svou podstatou a z principu připouští, aby byl zveřejněn. Veřejný život stejně jako veřejný člověk je svou povahou *otevřený, viditelný a slyšitelný*. Veřejný život disponuje rovněž rozmanitými formami sebezveřejnění a sebekritiky (a to i v literatuře). Proto v něm nevystává problém nějaké zvláštní pozice člověka, který život tajně pozoruje a odposlouchává („třetího“), problém svébytných forem zveřejnění soukromého života. Z téhož důvodu klasická antická literatura — literatura veřejného života a veřejného člověka — na takový problém vůbec nenarazila. Jakmile však překročil práh literatury soukromý člověk a vnikl do ní soukromý život (v helénistickém období), musely se podobné

problémy zákonitě vynořit. Vznikl *rozpor mezi veřejnou literární formou a jejím soukromým obsahem*. Nastal proces, v němž se konstituovaly *soukromé žánry*, na antické půdě neuzavřené.

Zmíněný problém vystoupil zvláště markantně ve velkých epických útvarech (v souvislosti s takzvaným „velkým eposem“). Právě při jejich řešení se zrodil antický román.

Na rozdíl od veřejného života je život úzce soukromý, který pronikl do románu, svým založením *uzavřený*. Je možné ho leda *tajně pozorovat a odposlouchávat*. Literatura soukromého života je co do povahy literaturou špehování cizích životů. Utajený život lze demaskovat a zveřejnit v soudním procesu, a to buď přímým zapojením trestního řízení do románu (a současně pátrání a vyšetřování) a zločinu do soukromého života, anebo formou nepřímou, pomyslnou (poloskrytou) s využitím svědeckých výpovědí, důkazů, hypotéz o zločinu apod. Konečně pak se může použít i těch způsobů soukromého sdělování a sebeodhalování, vytvářejících se přímo v soukromém životě a každodenní praxi, a sice soukromé korespondence, intimního deníku, konfesí.

Byli jsme svědky toho, jak problém zobrazení soukromého života a privátního člověka řešil řecký román. Používal k jeho zobrazení vnějších a neadekvátních forem (v té době už odumřelých), což připadalo v úvahu pouze v podmínkách řeckého dobrodružného času a krajně abstraktního zobrazení. Na stejné řečnické bázi zapojil řecký román do své struktury také trestní řízení, které v něm hraje nemalou úlohu. Částečně využíval žánrů praktického života, například dopisu.

*Trestní řízení* v přímé i nepřímé formě a soudně-trestní kategorie neztratily ani v další historii románu svůj obrovský strukturní význam. V obsahu románů tomu odpovídal význam tématu hrdelních zločinů. Různé románové typy a tvary využívají různým způsobem soudně-trestních kategorií. Uvedme jen dobrodružný detektivní román (pátrání, stopy zločinů, hypotetické rekonstrukce událostí na základě těchto stop) na jedné straně a romány Dostojevského (*Zločin a trest*, *Bratři Karamazovi*) na straně druhé.

Význam a rozličné způsoby uplatnění soudně-trestních kategorií jako svébytných způsobů demaskování a zveřejnění soukromého života v románu představují zajímavý a důležitý problém historie románového žánru.

Moment zločinu hraje významnou roli také ve *Zlatém oslu*. Některé vložené novely mají přímo stavbu vyprávění o zločinech (šestá, sedmá, jedenáctá, dvanáctá). Pro Apuleia však není hlavní zločin, ale tajnosti soukromí, v nichž se obnažuje podstata člověka, tj. důležité je všechno, čemu se může tajně přihlížet a co se dá odposlouchávat.

Pro podobné špehování soukromého života je právě pozice Lucia v oslí podobě nanejvýš příhodná. Proto ji tradice zafixovala a v nejrůznějších obměnách se v další historii románu vrací. Z oslí metamorfózy se zachovává právě pozice hrdiny jako „třetího“ v soukromém všedním životě, jež mu umožňuje tento život špehovat. Analogickou pozici zaujímá později *pikaro* a *dobrodruh*. Ani oni se všedního života neúčastní, nezakotví v něm, ale přitom jím procházejí a jsou nuceni poznat jeho mechanismus, všechny jeho skryté pružiny. Taková je zejména pozice *sluhy* střídajícího pány. Sluha je věčným „třetím“ v soukromém životě svých pánů. Je svědkem soukromého života po výtce. Před sluhou mají páni stejně málo zábran jako před oslem, k sluhově profesi patří právě účast v intimním životě jeho pána. Proto právě sluha vystřídal osla v další historii dobrodružného románu druhého typu (tj. dobrodružně-mravoličného románu). Pozice sluhy široce využívá pikareskní román od *Lazarilla* až po *Gila Blase*. V tomto klasicky čistém typu pikareskního románu přežívají ještě jiné momenty a motivy *Zlatého osla* (předně romány zachovávají též chronotop). V dobrodružně-mravoličném románu složitějšího, už smíšeného typu bývá postava sluhy odsunuta do pozadí, ale význam přesto neztrácí. Také v jiných románových typech (dokonce i v jiných žánrech) má postava sluhy značný význam (viz Diderotův *Jakub fatalista*, Beaumarchaisova *figarovská trilogie* aj.). Sluha ztělesňuje svébytný názor na svět soukromého života, bez něhož se literatura tohoto života nemohla obejít.

Obdobné postavení jako sluha (co do funkcí) zaujímá v románu *prostitutka* a *kurtizána* (viz např. Defoeova *Moll Flandersová* a *Roxana*). Postavení prostitutek je také neobyčejně příhodné pro pozorování a odposlouchávání soukromého života, jeho tajností a intimního mechanismu. Též význam, ale jako druhořadá figura, mívá v románu *dohazovačka*, *kuplířka*, vystupující zpravidla jako vypravěč. Tak kupříkladu ve *Zlatém oslu* vypráví devátou vloženou novelu stará *dohazovačka*. Připomeňme také pozoruhodné vyprávění

staré *kuplířky* v Sorelově *Francionovi*, které si co do realistické přesvědčivosti zobrazení soukromého života nezadá s Balzákem (a nesrovnatelně převyšuje analogické jevy u Zoly).

Konečně, jak už jsme se zmínili, plní v románu obdobné funkce *dobrodruh* (v širokém smyslu), zejména „*parvenu*“. Dobrodruh a *parvenu* nezaujali dosud v životě určité a stabilní postavení, ženou se za úspěchem v soukromém životě — touží po kariéře, bohatství, slávě (z hlediska soukromého zájmu „pro sebe“). Jejich pozice je nutí poznávat soukromý život, odhalovat jeho skrytý mechanismus, slídit po jeho nejtajnějších intimních. Začínají svou cestu zdola (kde se stýkají se sluhy, prostitutkami, dohazovačkami, od kterých získávají představu o životě), šplhají se vzhůru (obvykle prostřednictvím kurtizány) a buď se vyšplhají na horní příčku v hierarchii soukromého života, nebo cestou utrpí porážku, nebo zůstanou až do konce dobrodružky spodiny (podsvětí). Jejich postavení je nadmíru příhodné k demaskování a předvedení všech vrstev a pater soukromého života. Pozice dobrodruha a *parvenu* určuje proto stavbu dobrodružně-mravoličného románu složitějšího typu: dobrodruh v širokém smyslu (nikoli ovšem *parvenu*) je také Sorelův *Francion* (viz stejnojmenný román); do postavení dobrodruha jsou uvedeni hrdinové Scarronova *Komediantského románu* a hrdinové pikareskních (ne v přesném smyslu) románů Defoeových (*Kapitán Singleton*, *Plukovník Jack*), společenští povýšenci se poprvé objevují u Mariveauxa (*Zbohatlý venkovan*); dobrodružkové jsou rovněž hrdinové Smollettovi. Výstižným a všestranným ztělesněním a esencí svérázného postavení osla, pikara, tuláka, sluhy, dobrodruha, *parvenu*, umělce je Diderotův *Synovec Rameauův* se svou pozoruhodně hlubokou a působivou *filozofií „třetího“ v soukromém životě*. Je to filozofie člověka, který zná pouze soukromý život a prahne jen po něm, ale přitom stojí mimo něj, nenalézá v něm místo; vidí proto až na dno tohoto života, vidí ho ve vší jeho nahotě, hraje v něm všechny role, ale ani s jednou z nich se neztotožňuje.

Pořadající význam postavení dobrodruha a *parvenu* v románu plně zachovávají i velcí francouzští realisté — Stendhal a Balzac. Druhý plán jejich složitých syntetických románů se hemží také všemi ostatními figurami, hrajícími úlohu „třetího“ v soukromém životě, — kurtizánami, prostitutkami, *kuplířkami*, sluhy, notáři, *lichváři*, lékaři.

Méně významná úloha připadá dobrodruhu-parvenu v klasickém anglickém románu — u Dickense a Thackeraye, kde jim jsou vyhrazeny jen podružné role (výjimku tvoří Becky Sharpová v Thackerayově *Trhu marnosti*).

Podotýkám, že ve všech zkoumaných jevech zůstává v určité míře zachován také moment metamorfózy: pikaro střídá role-převleky, chudák se mění v boháče, tulák bez domova v zámožného šlechtice, z loupežníka a falešného hráče je kající, bohabojný křesťan.

Kromě postav pikara, sluhy, dobrodruha, kuplířky vynalézal román pro špehování soukromého života ještě jiné doplňující způsoby, někdy krajně důmyslné a rafinované, které se však nestaly tak typickými a významnými. Například Lesageův kulhavý ďábel (ve stejnojmenném románu) snímá střechy domů a nahlíží do soukromého života ve chvílích, kdy do něj „třetí“ nemívá přístup. Ve Smollettově *Peregrinu Picklovi* se hrdina seznamuje s hluchým Cadwalladerem, v jehož přítomnosti se nikdo neostýchá o čemkoli mluvit (podobně jako v přítomnosti Lucia proměněného v osla); posléze vychází najevo, že Cadwallader není vůbec hluchý, ale pouze hluchotu předstíral, aby mohl odposlouchávat intimity.

Tak nesmírně důležitá je pozice Lucia-osla jako pozorovatele soukromého života. V jakém čase se tento soukromý život a jeho mrav demaskuje?

Všednodenní čas nemá ve *Zlatém oslu* ani v ostatních prototypch antického dobrodružně-mravoličného románu charakter cyklický. Moment opakování, periodického návratu týchž momentů (jevů) se v něm nezdůrazňuje. Antická literatura znala pouze idealizovaný zemědělský každodenní cyklický čas, který splýval s časem přírodním a mytickým (hlavní fáze jeho vývoje představují Hésiodos — Theokritos — Vergilius). Od tohoto cyklického času (ve všech jeho obměnách) se výrazně liší románový čas všednodenního mravu. Tento čas je především úplně odtržen od přírody (a přírodních mytických cyklů). Odtržení sféry všedního života od přírody se dokonce akcentuje. Motivy přírodního cyklu se v Apuleiově románu vyskytují jen ve sledu vina — vykoupení — blaženost (viz třeba scéna na mořském břehu před Luciovou zpětnou proměnou). Všední život představuje peklo, hrob, kde nesvítí slunce ani hvězdy. Proto se zpravidla líčí jako rub skutečného života. Jeho jádrem

bývá nemravnost, tj. rub sexuální lásky, izolované od rození dětí, směny generací, založení rodiny a rodu. Všední život má priapický charakter, jeho logikou je logika nemravnosti. Kolem erotického jádra všedního života (nevěra, vražda z vilnosti apod.) se kupí další momenty všedního života — násilí, krádeže, všelijaké podvody, rvačky.

Ve všednodenní bažině soukromého života postrádá čas jednotu a celistvost, drobí se na dílčí úseky, obsahující jednotlivé všední epizody. Jednotlivé epizody (zejména ve vložených mravoličných novelách) jsou uzavřené a završené, ale současně izolované a nepřesahují vlastní hranice. Všednodenní svět je rozptýlen a roztroušen, vytržen z podstatných souvislostí. Nepronikne ho jediná časová posloupnost, její specifická zákonitost a nutnost. Časové úseky epizod ze života se tudíž podobají kolmici spuštěné na základní řadu románu tvořenou posloupností vina — trest — vykoupení — očista — blaženost (hlavně na moment trestu — vykoupení). Všednodenní čas není s touto základní řadou ani rovnoběžný, ani s ní nesplývá, nýbrž jednotlivé úseky, na které se tento čas rozpadá, leží jakoby kolmo k základní řadě, přetínají ji v pravém úhlu.

I když je v románu tento čas difúzní a naturalistický, není přesto úplně pasivní a bez vlivu. Jako celek má význam trestu, kterým se Lucius očisťuje, v dílčích momentech-epizodách slouží tento čas Luciovi jako empirie, jež před ním odhaluje lidskou přirozenost. Sám všednodenní svět je v Apuleiově románu *statický*, nevyvíjí se (proto také neexistuje *jednotný, celistvý* všednodenní čas). Odkrývá se však *sociálně různotvárný* svět. V tomto různotvárném světě dosud nevystoupily sociální *rozpory*, ale už v něm dozrávají. Kdyby rozpory vystoupily, dal by se svět do pohybu, dostal by impuls, který by ho orientoval k budoucnosti, čas by se naplnil smyslem a stal by se historickým. V antické literatuře a jmenovitě v Apuleiově románu nedospěl však tento proces do konce.

U Petronia už tento proces nicméně pokročil. V Petroniově světě se už sociální různotvárnost stává takměř kontradikční. V souvislosti s touto změnou se v jeho románovém světě mihnou také náznaky historického času — pečeť doby. Ale ani u Petronia proces zdaleka neskončil.

Petroniův *Satyrikon* patří, jak už bylo řečeno, k stejnému typu

dobrodružně-mravoličného románu. Dobrodružný čas se v něm ale prolíná s časem všednodenním (proto se *Satyrikon* blíží evropskému pikaresknímu románu). V základu putování a příhod hrdinů (Enkolpia a ostatních) neleží metamorfóza ani specifická posloupnost vlna — trest — vykoupení. Místo toho je v románu sice obdobný, ale přitlumený a parodický moment pronásledování rozhněvaným bohem Priapem (parodie na epickou prapříčinu blouďení Odysseova, Aeneova). Pozice hrdinů vzhledem k všednímu mravu soukromého života je naprosto táž jako pozice Lucia-osla. Hrdinové procházejí sférou všedního soukromého života, ale vnitřně se ho neúčastní. Jsou to pikarové — špehové, šarlatáni a příživníci. Tajně sledují a odposlouchávají cynický soukromý život, který tu navíc má priapický ráz. Opakujeme však, že v tomto sociálně různotvárném světě soukromého života se zatím otiskují jen nezřetelné stopy historického času. V popisu hostiny u Trimalchiona a v postavě Trimalchiona se už zračí známky doby, tj. určitého časového komplexu, zahrnujícího a sjednocujícího jednotlivé všednodenní epizody.

V hagiografiích dobrodružně-mravoličného typu vystupuje moment metamorfózy do popředí (hříšný život — krize — vykoupení — svatost). Dobrodružně-mravoličná rovina se podává prostřednictvím líčení hříšného života anebo formou kajicné zpovědi. Zejména tato druhá forma už hraničí s třetím typem antického románu.

### III ANTICKÁ BIOGRAFIE A AUTOBIOGRAFIE

Dříve než přejdeme k třetímu typu antického románu, musíme předeslat velmi důležitou poznámku. Třetím typem míníme *biografický román*; antika však takový *román*, tj. takové velké biografické dílo, které bychom v našem pojmosloví mohli označit za román, nevytvořila. Vypracovala nicméně četné základní autobiografické a biografické žánry, jež silně ovlivnily nejen vývoj evropské biografie a autobiografie, nýbrž i vývoj evropského románu. Základ

těchto antických žánrů tvoří nový typ *biografického času* a nová specifická stavba obrazu člověka, procházejícího svou *životní cestu*.

Stručný přehled antických biografických a autobiografických žánrů podáváme z hlediska tohoto nového typu času a nového obrazu člověka. Vzhledem k tomu se ve svém přehledu nesnažíme ani vyčerpávat veškerý materiál, ani jej všestranně uchopit. Zdůrazňujeme jen to, co se bezprostředně vztahuje k úkolům tohoto pojednání.

V klasickém řeckém starověku se setkáváme se dvěma základními typy autobiografií.

První typ nazveme podmíněčně — typ platónský, neboť jeho nejvýraznějším a nejranějším projevem byla taková Platónova díla jako *Obrana Sókratova* a *Faidón*. Tento typ autobiografické sebe-reflexe člověka je spjat s rigorózními podobami mytické metamorfózy. Zakládá se na chronotopu „životní cesta člověka hledajícího pravé poznání“. Život takového hledajícího se člení na přesně vymezená období či stupně. Cesta prochází obdobím sebejisté nevědomosti, obdobím sebekritické skepse a poznání sebe sama k pravému vědění (matematika a hudba).

Rané Platónovo schéma cesty za poznáním se na helénisticko-římské půdě komplikuje rozšířením o některé neobyčejně důležité momenty: hledající prochází řadou filozofických škol, jež podrobuje zkoušce, a časové členění cesty orientuje na základě vlastních děl. K tomuto složitějšímu a velmi významnému schématu se ještě vrátíme během dalšího výkladu.

Platónské schéma obsahuje také moment krize a přerodu (slova věštby jako zvrát v životní cestě Sókratově). Specifický charakter cesty za poznáním se ještě víc ozřejmuje, když ji konfrontujeme s analogickým schématem vzestupu duše k zření ideje (*Symposion*, *Faidros* aj.). Zřetelně se tu rýsuje mytická a mysteriálně obřadní osnova tohoto schématu. Objasňuje se i jeho spřízněnost s „příběhy obrácení“, o kterých jsme mluvili v předchozí části. Cesta Sókratova, jak je předvedena v *Obraně*, je veřejně řečnickým vyjádřením těžké metamorfózy. Reálný biografický čas se tu takřka beze zbytku rozpouští v ideálním, ba abstraktním čase metamorfózy. Význam obrazu Sókrata se však nevyjevuje v tomto ideálně biografickém schématu, ale jinde.

Druhý řecký typ představuje rétorická autobiografie a biografie.

Základ tohoto typu tvoří „enkómion“ — občanská pohřební chvalořeč, která vystřídala staré „oplakávání“ (trenos). Forma enkómia ovlivnila také první antickou autobiografii — obrannou řeč Ísokratovu.

Když mluvíme o tomto klasickém typu, musíme podotknout, že klasické podoby autobiografií a biografií nepředstavovaly díla knižního charakteru, odtržená od konkrétní společensko-politické události, kterou se stávaly svým hlasitým zveřejněním. Právě naopak, tato událost je cele determinovala, byly slovními občansko-politickými akty veřejné glorifikace nebo veřejného bilancování, realizovanými reálnými lidmi. Proto tu není důležitý pouze a natolik jejich vnitřní chronotop (tj. časoprostor zobrazovaného života), ale především onen vnější reálný chronotop, v němž se zobrazení vlastního nebo cizího života jako občansko-politický akt veřejné glorifikace nebo bilancování uskutečňuje. V podmínkách reálného chronotopu, ve kterém se rekapituluje (zveřejňuje) vlastní nebo cizí život, se totiž vyhraňuje profil obrazu člověka a jeho života, podává se v určitém světle.

Tento reálný chronotop představuje náměstí — „agora“. Na náměstí se poprvé v klasickém starověku rozvinulo a ztvárnilo autobiografické (a biografické) sebeuvědomění člověka a jeho života.

Když Puškin prohlašoval o divadelním umění, že se „zrodilo na náměstí“, měl na mysli náměstí, kde se shromažďuje „prostý lid“, tržiště, jarmareční boudy, hospody, tj. náměstí evropských měst ve třináctém, čtrnáctém a následujících stoletích. Dále měl na mysli to, že oficiální stát, oficiální společnost (tj. privilegované třídy) a jejich oficiální vědy a umění se nalézají (v podstatě) mimo toto náměstí. Antické náměstí však samo představuje stát (přičemž celý stát se všemi jeho institucemi), nejvyšší soud, veškerou vědu, veškeré umění, a také je tu přítomen všechen lid. Agora byla podivuhodným chronotopem, v němž všechny vyšší instance — od státu až po pravdu — byly konkrétně zastoupeny a zosobněny, viditelně přítomny. A v tomto konkrétním a jakoby všezahrnujícím chronotopu se zveřejňoval a kriticky zkoumal celý život občana, prováděla se jeho veřejná občanská prověrka.

Je nasnadě, že v takovém biografickém člověku (obrazu člověka) nebylo a ani nemohlo být nic intimně soukromého, utajeně osobního, obráceného k sobě samému, zásadně izolovaného. Člověk tu

byl ve všech směrech otevřen, celý se nalézal vně, netajil v sobě nic „pro sebe“, nic, co by nepodléhalo veřejné státní kontrole a bilanci. Naprosto všechno bez výjimky v něm bylo veřejné.

Dále je zřejmé, že za podobných okolností nemohly existovat nějaké zásadní rozdíly mezi přístupem k cizímu životu a přístupem k vlastnímu životu, tj. mezi hlediskem biografickým a autobiografickým. Později, v helénisticko-římské době, kdy se veřejná totalita člověka rozpadla, začali uvažovat Tacitus, Plútarchos a někteří řečníci o sebechvále jako o zvláštním problému. Na otázku, zda je sebechvála přípustná, odpovídali kladně, schvalovali ji. Plútarchos shromažďuje materiál až od Homéra (kde hrdinové sami sebe vynášejí), připouští sebechválu a stanovuje, jakými postupy se má realizovat, aby se vyvarovala toho, co na ní odpuzuje. Jeden druhoradý řečník, Aristeidés, sbírá rovněž rozsáhlý materiál k stejnému problému a dospívá k závěru, že hrdá sebechvála je čistě helénským rysem; glorifikace vlastní osobnosti je tudíž plně přípustná.

Je ostatně velmi příznačné, že podobný problém mohl vůbec vyvstat. Vždyť sebechvála je jen nejnápadnějším a nejočividnějším projevem identického přístupu k životu v biografii a v autobiografii. Za speciálním problémem přípustnosti sebechvály se skrývá otázka obecnějšího rázu, a sice otázka, zdali je přípustné, aby se jedna a táž metoda uplatnila vzhledem k vlastnímu i vzhledem k cizímu životu, k sobě samému i k někomu jinému. Položení takové otázky svědčí o tom, že se klasická *veřejná totalita* člověka rozpadala a biografické a autobiografické žánry se začaly podstatným způsobem diferencovat.

Za podmínek skýtaných řeckou agorou, kde si člověk začínal uvědomovat sám sebe, nemohlo však o podobné diferenciaci být ještě ani řeči. Vnitřní, niterný člověk — „člověk pro sebe“ (já pro sebe) — a osobitý přístup k sobě samému dosud neexistoval. Jednota člověka a jeho sebeuvědomění měla čistě veřejný ráz. Člověk byl *celý navenek*, a to do slova a do písmene.

Naprostá zvnějšněnost představuje velmi důležitý rys obrazu člověka v klasickém umění a literatuře. Projevuje se mnohotvárným a rozmanitým způsobem. Uvedu zde jeden její obecně známý projev.

Řecký člověk vystupuje v literatuře — už u Homéra — jako velmi nezdrženlivý v projevech svých citů. Homérovi hrdinové

velmi okázale a hlasitě dávají najevo svá citová hnutí. Zvláště udivuje, jak často a jak nahlas hrdinové pláčou a naříkají. Achilleus ve skvělé scéně s Priamem naříká ve svém stanu tak hlasitě, že se jeho nářek rozléhá po celém řeckém táboře. Tento rys se vysvětloval různě: specifikou primitivní psychologie, konvenčním literárním kánónem, zvláštnostmi homérského slovníku, z nichž plynulo, že se nestejně silné emoce mohou vyjádřit jedině odstupňováním jejich vnějších projevů; případně se poukazovalo na obecnou relativitu v přístupu k vyjádření citů (kupříkladu je známo, že lidé osmnáctého století — taková osvícenci — často a s gustem plakali). V obraze antického hrdiny není však tento rys osamocený, harmonicky se pojí s jinými rysy a jeho základ má zásadnější charakter, než se obvykle mívá za to. Tento rys je totiž jedním z projevů oné naprosté zvnějšněnosti veřejného člověka, o níž jsme mluvili.

Veškeré bytí bylo pro Řeka klasické doby *viditelné a hlasité*. Ve své podstatě neviditelnou a němou existenci Řek de facto nezná. Tyto vlastnosti se týkaly veškerého bytí, ale především ovšem existence lidské. Némý vnitřní život, němý žal, němé myšlení byly klasickému Řekovi zcela cizí. To vše — tj. veškerý vnitřní život — mohlo existovat jen tehdy, když se to projevovalo navenek hlasitou nebo viditelnou formou. Myšlení například Platón chápal jako dialog člověka se sebou samým (*Theaitétos*, *Sofista*). Koncepce tichého myšlení se prvně objevila v mystických učeních (její kořeny jsou orientální). Myšlení jako dialog se sebou samým v Platónově pojetí přitom nepředpokládá nějaký zvláštní postoj k sobě (odlišný od postoje k druhému); dialog se sebou přechází bezprostředně v dialog s někým jiným a žádná zásadní hranice tyto dialogy ani neodděluje.

Člověk v sobě neskrývá nějaké němé a neviditelné jádro: celý je viditelný a slyšitelný, celý je navenek; dokonce neexistují ani žádné němé a neviditelné sféry bytí, na kterých by člověk participoval a které by jej určovaly (i v platónské říši idejí je všechno viditelné a slyšitelné). Tím vzdálenější od klasického řeckého světonázoru byly pokusy klást hlavní řídicí centrum lidského života do němých a neviditelných center. Právě tím je dána neobyčejná a naprostá zvnějšněnost klasického člověka a jeho existence.

Teprve počínaje helénismem a římskou dobou nastal proces převodu celých sfér bytí v člověku i mimo něj do *němého rejstříku*

a do *zásadně neviditelného plánu*. Ani tento proces se však na antické půdě neukončil. Je příznačné, že ještě *Vyznání* svatého Augustina nelze číst potichu, musí se číst nahlas, natolik v jejich formě ještě žije duch řecké agory, na níž se začalo formovat sebevědomí Evropana.

Mluvíme-li o absolutním zvnějšnění, exteriorizaci řeckého člověka, používáme ovšem naše hledisko. Řek totiž naše rozlišování na vnější a vnitřní (němé a neviditelné) neznal. Naše „vnitřní“ se pro Řeka v obraze člověka nalézalo v téže linii s naším „vnějším“, tj. bylo stejně viditelné a slyšitelné a existovalo *navenek pro druhé* právě tak, jako existovalo *pro sebe*. V tomto ohledu byly všechny momenty obrazu člověka stejnorodé.

Naprostá exteriorizace člověka se však nerealizovala v prázdňném prostoru („pod hvězdným nebem na holé zemi“), ale v přirozeném lidském kolektivu, „před zrakem lidu“. Proto „vnějšek“, v němž se projevoval a existoval celý člověk, nebyl něčím cizím a lhostejným („pustinou světa“), nýbrž tvořil jej rodný lid. Být navenek znamenalo být pro druhé, pro kolektiv, pro svůj lid. Člověk byl beze zbytku zvnějšněn v lidském živlu, v lidovém médiu. *Jednota* této zvnějšněné celistvosti člověka měla tudíž *veřejný* charakter.

Tyto rysy určují neopakovatelnost svébytného obrazu člověka v klasickém umění a literatuře. Všechno tělesné a vnější se v člověku zduchovňuje a zniterňuje a všechno duchovní a niterné (z našeho hlediska) je tělesné a zvnějšněné. Člověk jako příroda u Goetha (kterému tento obraz posloužil jako „prvofenomén“) „nemá skořápku ani jádro“, vnějšek ani vnitřek. Tím se hluboce liší od obrazů člověka v následujících obdobích.

V následujících obdobích němé a neviditelné sféry, na kterých člověk začal participovat, zkreslily jeho obraz. Do obrazu člověka pronikla němota a neviditelnost. A spolu s nimi se do něho vloudilo osamění. Soukromý a izolovaný člověk — „člověk pro sebe“ — pozbyl původní jednoty a celistvosti, podmíněných veřejným momentem. Jeho sebereflexe se ocitla mimo lidový chronotop agory a nedařilo se jí najít stejně reálný, jednotný a homogenní chronotop: proto se toto sebevědomí rozpadlo a diferencovalo, stalo se abstraktním a ideálním. U soukromého člověka v jeho soukromém životě se vynořila celá řada oblastí a objektů, které nebyly buď vůbec určeny k zveřejnění (sexuální oblast aj.), anebo kterým bylo

vyhrazeno intimně komorní a konvenční vyjádření. Obraz člověka se rozvrstvil a vnitřně diferencoval. Jádro se odloupl od skořápky, vnějšek a vnitřek se rozestoupily.

Nejpozoruhodnější pokus ve světové literatuře o nové úplně zvnějšnění člověka, přitom bez antické stylizace, realizoval Rabelais, jak dále ukážeme.

Podruhé se o vzkříšení antické celistvosti a zvnějšněnosti, ovšem na zcela jiné bázi pokusil Goethe.

Vraťme se k řeckému enkómiu a k první autobiografii. Specifika antického sebevědomí, kterou jsme analyzovali, determinuje totožnost biografického a autobiografického přístupu a tedy i jeho veřejnost. Obraz člověka je však v enkómiu neobyčejně elementární a sošně strnulý, vývojový moment v něm téměř úplně schází. Východním bodem enkómia bývá ideální obraz určité životní formy, určitého postavení – vojevůdce, císaře, politického činitele. Tato ideální forma představuje soubor požadavků vznášených vůči danému postavení: líčí se, jaký má být vojevůdce, vyjmenovávají se vlastnosti a ctnosti ideálního vojevůdce. Všechny vyjmenované vlastnosti se pak shledávají v životě oslavované osoby. Ideál a obraz nebožtíka splývají v jedno. Obraz oslavence je sošně strnulý a podává se obvykle v období jeho zralosti a životní plnosti.

Právě na základě biografických schémat vytvořených v enkómiu vznikla první autobiografie ve formě obranné řeči – autobiografie Ísokratova, jež měla nesmírný vliv na celou světovou literaturu (zejména prostřednictvím italských a anglických humanistů). Ísokratova autobiografie představuje apologetické bilancování vlastního života. Principy zobrazení vlastní osoby zůstávají stejné jako při tvorbě obrazů zesnulých činitelů v enkómiu. Do základu se klade ideál rétora. Řečnickou činnost Ísokratés velebí jako nejvyšší formu životní činnosti. Ísokratovo profesionální sebevědomí má zcela konkrétní ráz. Ísokratés charakterizuje svou materiální situaci, zmiňuje se o výdělcích, které měl jako řečník. Prvky čistě soukromé (z našeho hlediska), prvky úzce profesionální (opět z našeho hlediska), prvky společensko-státní a konečně filozofické sentence tu figurují v téže konkrétní řadě a těsně se proplétají. Všechny se vnímají jako absolutně stejnorodé a skládají se v jednotný a celistvý plastický obraz člověka. Sebereflexe se tu opírá o ty momenty vlastní osobnosti a vlastního života, které jsou obráceny navenek,

existují pro druhé právě tak jako pro sebe; pouze v nich hledá sebevědomí svou oporu a jednotu, jiné momenty, intimně osobní, „egoistické“, jedinečné a neopakovatelné sebereflexe ani nezná.

Z toho plyne specifický normativně pedagogický charakter této první autobiografie. Na jejím konci se přímo vytyčuje výchovně vzdělávací ideál. V normativně pedagogickém světle se podává celý autobiografický materiál.

Nesmí se však zapomínat na to, že doba, v níž byla sepsána první autobiografie, byla už dobou počínajícího rozkladu řeckého veřejného a celistvého člověka v tom smyslu, jak jej prezentovaly epos a tragédie. Tím se vysvětluje poněkud formálně rétorický a abstraktní ráz díla.

Římské autobiografie a paměti se utvářejí v jiném reálném chronotopu. Živnou půdou jim poskytla římská rodina. Autobiografie tu představuje dokument rodinného a rodového sebevědomí. Autobiografická sebereflexe se však na půdě rodiny a rodu nestává soukromou a intimně osobní, ale podržuje si svůj hluboce veřejný charakter.

Římská rodina (patricijská) nepředstavuje rodinu měšťanskou, jež symbolizuje všechno privátně intimní. Římská rodina právě jakožto rodina bezprostředně splývala se státem. Na hlavu rodiny se přenášely určité prvky státní moci. Neobyčejně významné rodinné (rodové) náboženské kultury přímo navazovaly na kultury státní. Předkové ztělesňovali národní ideál. Sebereflexe je zaměřena na konkrétní paměť rodu a předků a zároveň je zaměřena na potomky. Rodinné a rodové tradice musí přecházet z otce na syna. Rodina vlastní svůj archív, ve kterém schraňuje písemnosti všech příslušníků rodu. Akt sepsání autobiografie tvoří součást předání rodinných a rodových tradic od jednoho článku k následujícímu a autobiografie se ukládá do rodového archívu. Tento aspekt činí autobiografickou sebereflexi *veřejně historickou a státní*.

Specifickou historičností se římská autobiografická sebereflexe liší od řecké, orientované na živé současníky právě shromážděné na náměstí. Římské sebevědomí pociťuje sebe sama především jako zprostředkující mezičlánek mezi mrtvými předky a potomky, kteří dosud nevstoupili do politického dění. Proto není tak plastické, zato však je hlouběji prostoupeno časem.

Druhým specifickým rysem římské autobiografie (a biografie)



je úloha „prodigia“, tj. předznamenání všeho druhu a jejich interpretací. Předznamenání nebývají v autobiografii vnějším syžetovým rysem (jako v románech sedmnáctého století), ale představují důležitý princip uvědomění a ztvárnění autobiografického materiálu. S tímto rysem těsně souvisí neméně důležitá čistě římská kategorie autobiografického žánru – kategorie „štěstí“.

V oněch prodigiích, tj. předznamenáních osudu jako dílčích aktů a počinů člověka, stejně jako v celém lidském životě individuálně osobní a veřejně státní dokonale splývá. Prodigia představují významný moment při zahajování a ukončování všech státních podniků a akcí. Stát neučiní jediný krok, aniž by předtím zkoumal znamení.

Prodigia naznačují osud státu, zvěstují mu příznivý nebo nepříznivý osud. Odtud přecházejí k jedinečné osobnosti diktátora nebo vojevůdce, jehož osud je těsně spjat s osudem státu, splývají se znameními jeho osobního osudu. Tak se objevuje diktátor se šťastnou rukou (Sulla), zrozený pod šťastnou hvězdou (Caesar). Kategorie štěstí, přízně osudu má v římském světě zvláštní životodárný význam. Formuje osobnost a její život („víra ve svou hvězdu“). Tento moment určuje Sullovo sebevědomí v jeho autobiografii. Opakujeme však, že v případě štěstí Sullova či Caesarova státní a soukromé osudy do sebe přecházejí. Vždyť jejich osobní štěstí je štěstím v podnikání, ve státních počinech, ve válčení. Nelze ho odtrhnout od díla, tvorby, práce, od jejich objektivní veřejně státní naplně. Pojem štěstí zde tudíž zahrnuje i naše pojmy „talent“, „intuice“ a také onen specifický pojem „geniality“,<sup>9</sup> který nabyt takového významu ve filozofii a estetice osmnáctého století (Young, Hamann, Herder, duchové Sturm und Drangu). V dalších stolecích se kategorie štěstí rozmělnila a privatizovala. Tvůrčí a státní momenty z ní vymizely – štěstí se stalo privátně osobním a netvůrčím.

Vedle těchto specificky římských rysů působí rovněž řecko-helénistická autobiografická tradice. Také v římském prostředí vystřídaly původní oplakávání (nenie) pohřební chvalořeči – „laudationes“ s převážně řecko-helénistickými řečnickými schémata.

<sup>9</sup> V pojmu „štěstí“ splývala genialita a úspěch. Zneuznaný génius byl *contradictio in adjecto*.

Důležitým autobiografickým žánrem v římsko-helénistické literatuře byla díla, v nichž autoři pojednávali o vlastních spisech. Tento žánr, jak už jsme naznačovali, byl podstatně ovlivněn plátónským schématem životní cesty člověka hledajícího pravé poznání. Ale tady se pro tento žánr nalézá zcela jiná objektivní opora. Autoři uvádějí soupis vlastních děl, jejich témata, upozorňují na jejich veřejný ohlas a charakteristiku jednotlivých děl doprovázejí autobiografickým komentářem (Cicero, Galénos aj.). Na základě přehledu vlastních děl může si autor uvědomit časový sled svého života. V posloupnosti vlastních děl je dána reálná posloupnost biografického času, jeho objektivace. Zároveň pak se sebereflexe v tomto žánru nedemonstruje před „někým“ vůbec, ale před určitým okruhem čtenářů vlastních děl. Právě pro ně se sepisuje autobiografie. Autobiografická koncentrace na vlastní osobu a vlastní život tu nabývá zcela nebyvalého odstínu veřejnosti. K tomuto druhu autobiografického žánru se vztahují také Augustinovy *Retractationes* (Přepřacování). V novověku je třeba k němu zařadit četná díla humanistů (např. Chaucerova); v dalších obdobích se však tento typ autobiografie stává jen jedním momentem (arci velmi závažným) tvůrčích autobiografií (například vlastního životopisu Goethova).

Takovou povahu mají autobiografické útvary, které mohou být označeny za formy *veřejné sebereflexe člověka*.

Stručně se zmíníme o zralých biografických žánrech římsko-helénistického období. Nezbytné je připomenout Aristotelův vliv na charakterologické metody antických životopisců, zejména vliv učení o entelechii jako o poslední a zároveň první příčině vývoje. Aristotelovo ztotožnění cíle s počátkem nemohlo podstatně neovlivnit specifickou podobu biografického času. Tady má původ myšlenka, že skutečným principem vývoje není formující se, ale už zralý charakter. Tady dochází k svérázné „charakterologické inverzi“, jež vylučuje skutečný vývoj charakteru. Mládí se pojímá jen jako předznamenání, jako něco, co se událo z vůle zralosti. Určitý dynamický moment vnáší do tohoto pojetí jedině soubor různých sklonů a afektů a cvičení ctnosti, jimiž se má z ctnosti učinit trvalá hodnota. Takový boj a cvičení nicméně pouze upevňují už zformované charakterové vlastnosti, nic nového se jimi nevytváří. Základem zůstává stabilní podstata hotového člověka.

Na tomto základu se ustavil dvojitý typ stavby antické biografie.

První typ je možno nazvat energetický. Jeho osnovu tvoří Aristotelovo pojetí energie. Plné bytí a lidské jsoucno nepředstavují stav, ale dění, činnou sílu („energii“). Tato „energie“ představuje rozvíjení charakteru v procesu jednání a vyjadřování. Činy, slova a jiné způsoby lidské exprese nejsou přitom nikterak jen způsoby zevního projevu (pro druhé, pro „třetího“) nějaké vnitřní bytnosti charakteru, existujícího nezávisle na těchto projevech, před nimi a mimo ně. Právě zevní projevy jsou totiž vlastním bytím charakteru, jenž mimo svou „energii“ vůbec neexistuje. Mimo svou vnější manifestaci, expresi, viditelnost a slyšitelnost charakter nedosahuje plné reálnosti, plného bytí. Čím je exprese úplnější, tím plnější je i bytí.

Lidský život (bios) a charakter se tudíž nemá zobrazovat prostřednictvím analytické enumerace charakterových vlastností člověka (ctností či nečestí) a jejich sjednocením ve fixním obrazu charakteru, ale prostřednictvím zobrazení činů, proslavů a jiných lidských projevů a exprese.

Energetický typ biografii reprezentuje Plútarchos, který mocně ovlivnil světovou literaturu (a to nejen biografickou).

Biografický čas v Plútarchových *Životopisech* má specifickou povahu. Je to čas *rozvinutí a projevení charakteru*, nicméně to naprosto není čas vývoje a zrání člověka.<sup>10</sup> Bytí mimo projevení, mimo manifestaci charakteru čas neexistuje, je dán předem jakožto „entelecheia“, a může se proto projevit jen v určitém směru. Sama historická realita, v níž se charakter projevuje, slouží v tomto procesu jako pouhé prostředí; skýtá podněty k projevení charakteru v činech a slovech, na samotný charakter však nemá rozhodující vliv, neformuje ho ani nevytváří, pouze ho aktualizuje. Historická skutečnost je toliko arénou, v níž se projevují a demaskují charaktery, ničím víc.

Biografický čas je nevratný vzhledem k samým životním událostem, rostlým s událostmi historickými, vzhledem k charakteru je však tento čas reverzibilní: ten či onen charakterový rys by se mohl projevit dříve nebo později. Charakterové vlastnosti nemají chrono-

<sup>10</sup> Čas má fenomenální povahu, podstata charakteru leží mimo čas. Substantiality nenabývá charakter prostřednictvím času.

logii, jejich projevy jsou časově přemístitelné. Charakter sám nezraje a nemění se — toliko se naplňuje: na počátku neúplný, neprojevený, fragmentární — stává se na konci úplným a završeným. Odhalování charakteru nevede tudíž k jeho proměně a vývoji v souvislosti s historickou skutečností, ale pouze k jeho završení, tj. jen k naplnění formy, jež byla předem stanovena od samého počátku. Takový je Plútarchův typ biografie.

Druhý typ biografie lze označit jako analytický. Do jeho základu je položeno schéma s určitými rubrikami, do nichž se třídí veškerý biografický materiál: veřejný život, rodinný život, chování ve válce, vztahy k přátelům, pamětihodné výroky, ctnosti, nectnosti, vzhled, habitus apod. Rozličné charakterové rysy a vlastnosti se vybírají z různých, také *co do času různých* událostí a příhod hrdinova života a zanášejí se do příslušných přihrádek. Jako doklad určitého rysu se uvádí jeden, dva příklady ze života dané osoby.

Biografická posloupnost se tu rozbíjí, protože do jedné a téže rubriky se zanášejí momenty z různých životních období. Řídicím principem zůstává i tady představa charakteru jako celku, z jehož hlediska jsou čas i pořadí, v nichž se ta či ona část celku projevuje, lhostejné. Už počáteční tahy (počáteční projevy charakteru) předurčují fixní profil celku a vše ostatní se nalézá uvnitř tohoto profilu buď v chronologickém (první typ biografii), nebo v systematickém pořadí (druhý typ).

Hlavním představitelem druhého antického typu biografii byl Suetonius. Zatímco Plútarchos svým vlivem silně poznamenal celou literaturu, zejména pak drama (vždyt energetický typ biografie je svým založením dramatický), Suetonius převážně ovlivnil úzce biografický žánr, zvláště ve středověku. (Až do naší doby přežil typ životopisu sestaveného podle rubrik: dotyčný jako člověk, jako spisovatel, jako člen rodiny, jako myslitel apod.)

Všechny dosud zmíněné žánry, autobiografické i biografické (zásadní rozdíly v přístupu k člověku mezi těmito žánry nebyly), mají bytostně veřejný charakter. Na tomto místě se musíme zmínit o těch autobiografických útvarech, v nichž se už zračí rozklad veřejné zvnějšnosti člověka, začíná se prosazovat soukromé sebevědomí izolovaného osamoceneného člověka a poodkrývají se privátní sféry jeho existence. V antice i v oblasti autobiografie nalézáme pouhé počátky procesu privatizace člověka a jeho existence.

Nové způsoby autobiografického vyjádření *osamoceního sebevědomí* se tady tudíž zatím nevypracovaly. Pouze se specificky modifikovaly hotové veřejně řečnické žánry. Pozorujeme v podstatě trojí modifikaci těchto žánrů.

První modifikaci představuje satiricko-ironické či humoristické zobrazení vlastní osoby a vlastního života v satirách a diatribách. Zvláštní pozornosti zasluhují proslulé veršované ironické autobiografie a autoportréty z pera Horatiova, Ovidiova a Propertiova, zahrnující rovněž moment parodování veřejně hrdinských žánrů. *Soukromé a privátní* se tu přiodívá pláštíkem *ironie a humoru* (jelikož pro své vyjádření nenalézá pozitivní výraz).

Druhá modifikace je velmi důležitá pro svůj historický ohlas — představují ji Ciceronovy listy Attikovi.

Veřejně řečnické podoby celistvého obrazu člověka odumíraly, oficializovaly se a konvencionalizovaly, postupy heroizace a glorifikace (také sebechvála) se stávaly šablonovitými, schematickými. Kromě toho hotové veřejně řečnické žánry ve své podstatě neskýtaly prostor k zobrazení soukromého života, jehož sféra se stále rozrůstala, prohlubovala a čím dál víc do sebe uzavírala. Za podobných okolností začínají nabývat značného významu *komorné řečnické žánry*, především pak žánr *dopisu příteli*. V atmosféře věrného přátelství (ovšem polokonvenční) se začíná rozvíjet nové soukromé a komorní sebevědomí člověka. Celá řada kategorií sebe-reflexe a ztvárnění života v jeho biografickém aspektu — úspěch, štěstí, zásluha — postupně přichází o svůj veřejně státní význam a přesouvá se do soukromé osobní roviny. Podstatně se začíná proměňovat také příroda, která byla rovněž vtažena do tohoto nového privátního a komorního světa. Rodí se „krajina“, tj. příroda jako horizont (předmět nazírání) a okolí (pozadí, prostředí) člověka veskrze soukromého, prodlévajícího v nečinném osamění. Tato příroda se výrazně liší od přírody pastorální idyly nebo georgik, o přírodě eposu a tragédie ani nemluvě. Příroda vstupuje do komorního světa soukromého člověka v podobě malířských fragmentů zachycených během procházek, siesty, kdy se zraku na okamžik naskytne nějaký výhled. Tyto malířské fragmenty bývají zasazeny do vágního celku soukromého života kulturního Římana, ale nevřazují se do jednotného, mohutného, produchovnělého a autonomního přírodního celku jako v eposu nebo v tragédii (např. příroda

v *Upoutaném Prométheovi*). Tyto malířské fragmenty se mohou jen jednotlivě zaokrouhlovat do uzavřeného tvaru slovně zobrazených krajin. Analogickou transformaci podstupují v tomto miniaturním privátním a komorním světě i jiné kategorie. Zvýznamňují se nespočetné maličkosti soukromého života, v nichž se člověk cítí doma a o něž se začíná opírat jeho soukromé sebevědomí. Obraz člověka se stěhuje do uzavřených privátních prostor, takřka intimně pokojových, kde ztrácí původní monumentální reliéfnost a absolutně veřejnou zvnějšněnost.

Takového druhu jsou Ciceronovy listy Attikovi. Přesto v nich ještě přežívá mnoho veřejně řečnického, jak konvenčního a odumřelého, tak i dosud živého a podstatného. Torzo budoucího veskrze privátního člověka jako by tu bylo vklíněno (zataveno) do starého veřejně řečnického modelu člověka.

Poslední, třetí modifikaci je možno podmínečně označit jako stoický typ autobiografie. Sem náleží řadit především takzvané „consolationes“ (útěchy). Žánr „útěch“ býval konstruován jako dialog, v němž vystupovala filozofie v úloze utěšitelky. Hlavně je nutno jmenovat nezachovanou *Consolatio* Ciceronovu napsanou po smrti dcery. Patří sem také jeho *Hortensius*. V následujících dobách se s podobnými útěchami setkáváme u Augustina, Boëthia a konečně u Petrarkey.

K třetí modifikaci je dále třeba zařadit listy Senekovy, autobiografickou knihu Marka Aurelia (*Hovory k sobě*) a konečně *Vyznání* a jiné spisy Augustinovy.

Pro všechna uvedená díla je příznačné, že se v nich objevil nový postoj k sobě samému. Tento nový postoj může nejlépe vystihnout Augustinův termín „soliloquia“, tj. samomluvy.<sup>11</sup> Takovými samomluvami jsou ostatně i dialogy s filozofií coby utěšitelkou v útěchách.

Vytváří se nový postoj k sobě samému, k vlastnímu „já“, vztah beze svědků, bez nějakého „třetího“, který by měl právo hlasu, ať by jím byl kdokoli. Sebereflexe osamoceního člověka hledá oporu a poslední soudní instanci v sobě samé a bezprostředně ve

<sup>11</sup> Tomáš Štítný překládal Augustinova *Soliloquia* jako „súkromá mluvenie“, v pozdějších překladech — „samotné rozmlouvání“, „samomluvení duše“. (Pozn. překl.)

sféře idejí — ve filozofii. Vyskytuje se tu i zápas s míněním „druhého“, například u Marka Aurelia. Toto mínění „druhého“ o nás, které bereme v potaz a na jehož základě se posuzujeme, bývá pramenem samolibosti, marnivé domyšlivosti nebo naopak uražené ješitnosti, zatemňuje naše sebevědomí a soud; od tohoto mínění „druhého“ je podle Marka Aurelia nezbytné se odpoutat.

Jiným specifickým rysem třetí modifikace je nápadně zvýšený podíl událostí intimního soukromého života v autobiografii, takových událostí, jež v osobním životě daného člověka mají nedozírný význam, ale bývají takřka bezvýznamné pro druhé a nemají téměř žádný význam společensko-politický — kupříkladu smrt dcery (v Ciceronově *Consolatio*); při podobných událostech se člověk cítí bytostně osamělý. Ale i u veřejně významných událostí se už zřetelně rýsují problémy pomíjivosti veškerých pozemských blah, lidské smrtelnosti; téma osobní smrti, nejrůzněji obměňované, začíná hrát důležitou roli v autobiografické sebereflexi. Ve veřejné sebereflexi byla její úloha pochopitelně mizivá.

Nehledě na nové momenty zachovává si dosud i třetí modifikace do značné míry veřejně řečnický ráz. Onen skutečně osamocení člověk, jenž přichází na scénu ve středověku a jemuž posléze připadne tak velká úloha v evropském románu, se tu ještě nevyskytuje. Osamění má prozatím poměrně relativní a naivní charakter. Sebereflexe tu má dosud dost pevný veřejný základ, byť zčásti už odumřelý. Týž Marcus Aurelius, který eliminoval mínění „druhého“ (v boji s pocitem urážky), ještě nepřestává intenzivně vnímat své veřejné zásluhy a s pýchou blahořečí osudu a lidem za své ctnosti. I sama forma autobiografie třetí modifikace má veřejně řečnický ráz. Už jsme se zmiňovali o tom, že dokonce i Augustinova *Vyznání* vyžadují, aby se četla nahlas.

Takové jsou základní podoby antické autobiografie a biografie. Mocně ovlivnily vývoj těchto žánrů v evropské literatuře a také vývoj románu.

#### IV PROBLÉM HISTORICKÉ INVERZE A FOLKLÓRNÍHO CHRONOTOPU

Na závěr přehledu antických románových útvarů si povšimneme obecných rysů, týkajících se osvojení času v těchto útvarech.

Jak je to s totalitou času v antickém románu? Mluvili jsme už o tom, že v každém časovém obraze musí být čas v jisté minimální míře úplný (literární obrazy jsou obrazy časové). Tím spíš nelze hovořit o odrazu doby izolovaně od běhu času, mimo souvislost doby s minulostí a budoucností, mimo totalitu času. Tam, kde schází běh času, tam schází také temporální moment v plném a podstatném významu toho slova. Současnost vytržená z kontextu minulosti a budoucnosti ztrácí svou celistvost a jednotu, rozpadá se na dílčí jevy a věci, stává se jejich abstraktním konglomerátem.

Určitá minimální časová totalita nechybí ani v antickém románu. Čas je v řeckém románu tak říkajíc minimální, poněkud větší význam má v románu dobrodružně-mravoličném. V antickém románu má totalita času dvojí charakter. Předně koření ve folklórně mytické totalitě času. Tyto specifické temporální formy podléhaly však už v antice rozkladu a v době, v níž nastávala ostrá sociální diferenciaci, nemohly pojmout a adekvátně ztvárnit nový obsah. Přesto však formy folklórní časové totality v antickém románu dosud působily.

Na druhé straně klíčily v antickém románu zárodky nových forem časové totality, které souvisely s prohloubením společenských rozporů. Každé takové prohloubení totiž nezbytně rozevírá čas do budoucna. Čím tyto rozpory vystupují výrazněji, čím jsou tudíž zralejší, tím může mít totalita času v uměleckých obrazech podstatnější význam a tím také může být úplnější. Zárodky podobné reálné jednoty času jsme pozorovali v dobrodružně-mravoličném románu. Byly však příliš chabé a proto nedokázaly zcela zabránit rozpadu velkého eposu na útvary novelistického charakteru.

Na tomto místě je nutno se zastavit u jednoho rysu vnímání času, který nemálo ovlivnil a usměrnil vývoj literárních útvarů a obrazů.

Tento specifický rys se projevuje především v takzvané „historické inverzi“. Podstata inverze spočívá v tom, že mytické a umělecké myšlení lokalizuje do minulosti takové kategorie jako cíl (meta),