

Jako vědecká nauka se mytologie utvářela postupně v průběhu 19. a v prvních desetiletích 20. století. Navzdory přetrvávajícím diskusím (o vztahu mýtu a pohádky, mýtu a etiologické pověsti apod.) etnologové a mytologové přece jen dospěli přibližně k těmto „objektům“ zkoumání a vyloučili tak možnost nedorozumění v tom, co si naše kultura pod pojmem *mýtus* někdy tak neurčitě představuje. Eliade, Dumézil, Lévi-Strauss aj. se zhruba shodli na jistém počtu znaků, kterými se dle jejich názoru mýtus odlišuje od ostatních typů lidských příběhů.

Na rozdíl od mýtu etnologického vstupuje „literární mýtus“ na scénu až mnohem později a takřka nepozorovaně. Několik prací se sice objevilo již v dřívější době, avšak studium témat a „mýtů“ v literatuře se rozvíjí až od 30. let pod vlivem psychoanalýzy a mytologů jako Eliade. Znamením doby je vznik ediční řady „Mythes“ v pařížském nakladatelství Colin roku 1970. Přesto i dnes ještě panuje krajní zmatek, v ničem nepodobný onomu poměrnému souhlasu v naukách o mýtu, s nimiž napříště literární vědci chtějí v té či oné míře spříznit své bádání.

Lze snad za novou nesnáz považovat krizi, která v etnologii vlivem afrikanistů již několik let postihuje pojem mýtu? To jistě ne. Vždyť byly-li již některé proslulé příběhové scénáře v evropských literaturách pokřtěny jako „literární mýty“, stalo se tak s více méně důrazným odkazem na to, co etnologové a mytologové v letech 1930-1980 za mýtus označili. I když se ukazuje, že předmět zkoumání nebyl tak dobře vymezen, jak se myslelo,¹ nemá to na literaturu dopad. Vzdálené či starobylé civilizace se sice z větší části vymykají našemu plnému uchopení, avšak podstatné je, že jistý malý počet všeobecně známých literárních příběhových scénářů (Antigona, Tristan, don Juan apod.) již byl dán do souvislosti se specifickým typem náboženských příběhů, který tak dlouhou dobu nesl označení „mýtus“.

Odtud i záměr, který zde předkládáme k úvaze. Pokusit se o vymezení „literárního mýtu“ nutně znamená vyjít z toho, co jako „mýtus“ již bylo definováno vědecky. Teprve pak se lze ptát, co mohlo vést k tomu, že se tímto výrazem označily jak výtvořiny národů neznalých písma, tak také nejzdařilejší literární díla. Následně - po zběžném prošetření všeho, co srovnávací literatura tak velkomyslně pasovala na „literární mýtus“ - vyplynou některá kritéria pro vymezení.

I. Etnicko-náboženský mýtus

Mnohým se souhrnná práce Clauda Lévi-Strausse *Mythologiques*² jevila jako vrchol, ne-li konečné završení. I když se autor *Myšlení přírodních národů*³ a třeba takový Mircea Eliade lišili metodami rozboru, pracovali na stejné látce, totiž na mýtu jakožto zcela specifickém druhu příběhu.

Oběma se tedy mýtus jeví jako příběh, a to *příběh základní*, příběh „nastolující“ (P. Ricoeur). Připomínáe bájný čas počátků, objasňuje mýtus, jak dané společenství vzniklo, jaký je smysl toho či onoho rituálu nebo zákazu, jaký je původ současného postavení lidí. Mýtus je postaven mimo běžný čas a tím se liší od ságy, v níž lze vystopovat dějinné ukotvení.

Mýtus je příběh *anonymní a kolektivní*, vypracovaný ústní tradicí celých generací, která - slovy Lévi-Strausse - „vymíláním odstranila ty nejdrolivější částečky“. Dlouhodobým propracováváním nabývá mýtus konciznost a sílu, jež jej v očích některých mytologů vysoko povznáší nad ony individuální výtvořiny zvané literatura.

Mýtus je *považován za pravdivý*: je to příběh o posvátné události, s magickým účinkem, přednášený za přesně určených okolností. Tím se pro věřící daného společenství zřetelně odlišuje od

¹ O jedné z krizí týkajících se pojmu „mýtus“ viz např. časopis *Le Temps de la réflexion*, Paris, Gallimard 1980 (č. 1, věnované mýtu) a zde uveřejněné stati J.-P. Vernanta, M. Détienna a P. Smitha, dále pak práci M. Détienna *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard 1981.

² Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques (Pojednání o mytologii)*: I. *Le Cru et le cuit*, II. *Du Miel aux cendres*, III. *L'Origine des manières de table*, IV. *L'Homme nu*, Paris, Plon 1964, 1967, 1968, 1971.

³ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon 1962.

všech smyšlených příběhů (pohádek, bajek, příběhů o zvířatech aj.).⁴

Mýtus plní společensko-náboženskou funkci. Jako společensky začleňující činitel je tmelem společenství, neboť mu předkládá jisté životní normy a *posvěcuje jeho přítomnou existenci*.

Hlavní postavy mýtu (bohové, hrdinové) jednají z pohnutek, které se silně vymykají pravděpodobnosti a „rozumné“ psychologické motivaci. *Řídí se logikou obraznosti*. Psychologizace a racionalizace jsou znakem proměny mýtu v román (Dumézil).

Zásluhou Clauda Lévi-Strausse byl ozřejmen další distinktivní rys mýtu: *čistota a síla strukturních protikladů*, kde i sebemenší jednotlivost vstupuje do systému významotvorných opozic. Například v mýtu o Adónidovi, jež mistrně prozkoumal Marcel Détiene⁵ není hrdinův pohřeb na poli, kde roste planá locika, jen drobným detailem, který má - tak jako často u Balzaka - působit pravdivě. Nejedná se tedy o „realistický efekt“ (Barthes), nýbrž o významotvorné užití rostlinného kódu, v němž planá locika, představující frigiditu a pohlavní impotenci, vytváří protiklad k myrze, rostlině mající vztah k erotické nevázanosti. Přitom *Myrrha* je jméno matky jinak nedosti mužného Adónida, kterého Myrrha zplodila se svým vlastním otcem poté, co ho opila při slavnostech Cerery (Démétry), bohyně kulturních plodin a společensky regulované sexuality - manželství. Přestoupení Cereřiných (Démétriných) zákonů odsuzuje jedince k jednomu či druhému z obou prokletí: nevázanosti nebo pohlavní nevyhraněnosti.

Společenský a rodinný kód	Sexuální kód	Rostlinný kód	Astrálně náboženský kód
Milostnice	Nevázanost	Myrha, vůně s účinkem afrodisiaka	Letní horké dni po slunovratu (sklizeň myrhy)
Provdaná žena (zákonný svazek)	Řádně uspořádaný vztah (správná „vzdálenost“ mezi mužem a ženou)	Kulturní plodiny, obilniny	Ceres (Déméter), bohyně úrody a manželství
Odmítnutí sňatku	Frigidita, impotence	Planá locika, chlad (symbol impotence a smrti)	Rituál Adónií

To je i důvod, proč v tradičním souboji hrdiny a netvora je Adónis zabit divokým kancem a přitom zbaven mužství. Lze pochopit, že pohled na takto umně a hustě tkaný gobelín vyvolává u takového Lévi-Strausse názor, že ve srovnání s tím se literatura jeví jen jako cupanina, odvar, „poslední šepot vytrácející se struktury“, chátrání, rozklad apod. a že období obdivuhodného uspořádání mytického příběhu lze spatřit snad jen v některých hudebních dílech.⁶

Je-li takto charakterizován, představuje etnicko-náboženský mýtus vskutku „předmět“ hodný vědeckého zkoumání. Ikdyž v různě zeslabených podobách směřuje nepozorovaně od původní čisté podoby k podobě literární, přesto i v literatuře narazíme na díla vyznačující se stále ještě mytickým myšlením (jako např. Hésiodův *Původ bohů*, Pindarovy *Ódy*, některé attické tragédie, sága o biblických patriarších od Abrahama po Jákoba). Jedna z výhod definiční přesnosti etnicko-náboženského mýtu spočívá v tom, že klade literární analýze několik plodných otázek týkajících se typologie příběhů, jež si lidstvo vytvořilo, a přechodu od mýtu k literárním formám, které s ním

⁴ Viz heslo „Myth“ v encyklopedii *New Encyclopaedia Britannica*: autor zde podtrhuje důležitost, kterou sama etnická společenství přikládají rozlišování příběhů na *true a fictious*. *True* přitom podle autora odpovídá tomu, co Evropané označují jako „mýty“. - Dovoluji si také při této prezentaci mýtu odkázat na článek „Récits mythiques et productions littéraires“ ve sborníku Symposia srovnávací literatury z roku 1977 *Mythes, Images, Représentations*, Limoges 1981, s. 61-70.

⁵ Marcel Détiene, *Les Jardins d'Adonis*, Paris, Gallimard 1972.

⁶ Viz Claude Lévi-Strauss, *L'Origine des manières de table*, s. 105-106 a *L'Homme nu*, s. 583-584. O Adónidovi viz také D. Anzieu „Freud et la mythologie“, in *Nouvelle Revue Française de Psychanalyse*, č. 1 (jaro 1970), Paris, Gallimard.

diachronicky souvisejí (odtud i názvy Dumézilových, Vernantových a jiných prací publikovaných nebo aktualizovaných v 70. letech: *Mýtus a epos, Od mýtu k románu, Mýtus a tragédie v antickém Řecku*⁷).

Četní mytologové kladou „mýtus“ do protikladu k „literatuře“. To je třeba případ Lévi-Strausse nebo případ Vernantův, neboť ti si představují přeměnu jednoho v druhou jako radikální rozchod. Takový náhled skýtá špatné východisko k tomu, aby bylo možno odůvodnit ono nečistokrevné slovní spojení „literární mýtus“.

Je zřejmé, že na cestě mezi mýtem a literárním mýtem se vytratily první tři charakteristické znaky mýtu. (1) Literární mýtus - přijmeme-li prozatím, že za takové budeme považovat ty příběhy, u nichž se o označení nevedou spory (Antigona, Tristan, don Juan, Faust) - nic nezakládá ani nenastoluje. (2) Díla, která takové mýty proslavila, jsou výtvořky písemné a nesou podpis některé význačné osobnosti (případně několika osobností).⁸ (3) Je také jasné, že literární mýtus není považován za pravdivý. Existuje-li přece jen něco jako jazyková moudrost, pak by bylo možno hledat jistou spřízněnost mezi mýtem a literárním mýtem jen u tří posledních kritérií a za povzbudivý náznak považovat již to, že zde není snadné nalézt zápornou odpověď: proto logika obraznosti, sevřená strukturovanost a společenský dopad spojený s existenciálním dosahem - ať metafyzickým, či náboženským - budou představovat otázky, jež studium mýtu klade mýtu literárnímu.

II. Ochranná značka bez záruky

Nejdříve je ovšem nutno vstoupit na vratkou půdu skutečnosti a postupně probrat některé různorodé kulturní jevy, kterým se často dostává označení „literární mýtus“.

Hned z kraje lze vyloučit „mýty“, které tak brilantně analyzoval Roland Barthes v *Mythologies*.⁹ Tyto mýty, jakési aureoly konotací s halovým efektem, sice vedou k plodnému zkoumání představ, jež si naše společnost o sobě vytváří, přesto se natolik liší od mýtů-příběhů, jimiž se zabývá literární věda, že tu nebezpečí záměny nehrozí.

Do první skupiny vynucující si větší pozornost patří zpracování příběhů mytického původu, které vstoupily do evropského kulturního panteonu. Narazíme tu na známé dvojdomí tvořené Athénami a Jeruzalémem. Řecká a římská literatura a mytografie nám odkázaly řadu příběhových scénářů (včetně variant), v nichž lze rozpoznat více či méně přetvořenou mytologickou látku. Některé mýty působily prudce uhrančivě a byly zpracovávány znovu a znovu, inspirující tu a tam k dílům neobyčejné síly. Proto také vzniklo tolik odborných prací věnovaných Prométheovi, Orfeovi, Antigoně, Élektře. Z jeruzalémské strany přichází látka citelně rozdílná: totiž posvátný text, předmět vášnivé víry i odmítání, který je přesně vymezený, bez variant, a s nímž nelze zdaleka tak volně zacházet jako s rozbujelými variantami v řecké mytologii. Dlouho tato látka dovolovala promlouvat jen zámlkám v textu: proto se tu setkáváme se ztracenými ráji, Kainy, prokletými městy, patriarchy, Mojžíši - a samozřejmě s Kristem. Celá tato první skupina bývá jednomyslně přijímána jako vzorový model literárního mýtu. V některých případech však takové nerozlišené uznání vyvolává jisté otázky.

Do druhé skupiny jsou zahrnovány příběhy, které jsou většinou považovány za nově vytvořené literární mýty. Neantická Evropa tak dala vzniknout řadě významných příběhů, jež se záhy připojily k příběhovým scénářům řeckým a hebrejským: ve 12. století Tristan a Izolda, v 16. Faust, v 17. don Juan.

Není obtížné zjistit, že k oběma uvedeným skupinám srovnávací literatura vztahuje slavnou definici Denise de Rougemonta z úvodních stránek jeho díla *L'Amour et l'Occident (Láska a západní*

⁷ Georges Dumézil, *Mythe et épopée*, Gallimard 1968; *Du mythe au roman: la saga de Hardingus*, Paris, Presses Universitaires de France 1953, 1970. Jean-Pierre Vernant - Pierre Vidal-Nacquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte 1972.

⁸ Pro vznik literatury Jean-Pierre Vernant zdůrazňuje důležitost vynálezu písma a možnost, kterou dává jedinci, aby sám zvládl své dílo. Viz *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Maspero 1974, s. 203-210.

⁹ Roland Barthes, *Mythologies (Mytologie)*, Paris, Seuil 1957.

Evropa, 1939): „Mýtus je příběh, symbolická báchorka, jednoduchá a úderná, která zahrnuje nekonečný počet více méně obdobných situací. Mýtus dovoluje uchopit v jediném okamžiku jistý druh *konstantních vztahů* a vymanit je ze změní každodenního zdání.“ O dvacet let později převzal tutéž koncepci jistý Michel Butor v románu *Rozvrh hodin*: vypravěč se zde pomocí Kainova a Théseova mýtu snaží vnést jasno do mlhy svého bytí v Blestonu (*Babelstownu*). Rougemontova definice skýtala tu výhodu, že označovala některé autentické znaky literárního mýtu: především že se jedná o příběh a že tento příběh, tato situace, mají všeobecnou platnost. Bohužel se Rougemont spokojil s neurčitými termíny jako „jednoduchá a úderná (báchorka)“, „více méně“, „jistý druh“. Tuto definici je třeba upřesnit, nikoli ji odmítnout.

Její důležitost vysvítá již z toho, jak špatně ladí se třetí skupinou textů až příliš překotně pokřtěných jako „literární mýty“. Tuto kategorii tvoří jistá místa - *loci*, jež sice silně podněcují představivost, avšak nikterak nenavozují situace vyúsťující v příběh. Kupříkladu *aura* Benátek je výslednicí výjimečného nakupení zářivých vzpomínek (balet světla a vody), uměleckých výtvorů (Carpaccio, Tintorettovy nachové barvy, Canal Grande a jeho malíři) a snůšky veteše (gondoly, Most vzdechů). Je to sbírka pohlednic. Když Chateaubriand opěvuje benátské světlo, James mlhu na Canal Grande a Proust baziliku svatého Marka nebo Carpacciova plátna, je to jen ukázka toho, že každý z onoho slepence vybírá jen některé prvky, nikoli příběhový scénář jako celek.

Pozornosti si zaslouží také čtvrtá kategorie - mýty politicko-hrdinské. Jedná se jednak o slavné postavy - Alexandra, Caesara, Napoleona - jednak o skutečné nebo zpola vybájené události - trójskou válku, Velkou francouzskou revoluci, španělskou občanskou válku apod. Je nepochybné, že tentokrát máme co činit s příběhy. Avšak příběhy tohoto druhu se mohou prodlužovat do nekonečna nebo se zase snadno rozpadají do téměř samostatných epizod (jak dokazují medaile s Ludvíkem XIV. nebo barvotiskové obrázky s Napoleonem). „Mýtus“ zde odkazuje k oslavě osobnosti (Alexandros) nebo skupiny lidí (revolucionáři), a to pomocí postupů typických pro dobře známý literární žánr: epos. To vysvětluje, proč u velkých politických mýtů vždy převažuje hrdinský „model“ představivosti: tedy sen o nadčlověku či nadlidech, kteří podstupují všemožné zkoušky (boj s netvory, s nesčetnými nepřáteli) a navzdory smrti spějí k apoteóze. Ohrožení života, příchod hrdiny, řada dobrodružství, apoteóza - toto schéma, vzniklé obohacením iniciační pouti, je společné velkému množství eposů nebo románů epického ražení (westernům, dobrodružným románům, detektivkám apod.). Jedním z nejtypičtějších děl tohoto druhu - na hranici eposu a námořního dobrodružného románu - je sama *Odysseia*, v níž se naplno projevuje tento typ příběhu s řetězovou kompozicí a epizodami propojenými jen postavou hrdiny.¹⁰ Silný vliv slavných děl, zpracovávajících - tak jako Joyceův *Odysseus* - látku *Odysseie*, navodil zvyk hovořit o *Odysseově mýtu*. Takový úzus je ovšem problematický: k existenci „literárního mýtu“ přece *opětovné zpracování* látky dalšími autory nestačí. Je především třeba, aby východiskem pro opětovné zpracování byla existence sevřeného dějového scénáře s mimořádně pevnou kompozicí.¹¹ Proto *Král Oidipus* má osvědčení literárního mýtu, zatímco Oidipova dobrodružství, s množstvím epizod, mají povahu eposu a ságy. Eposy a romány-řeky (*Astrea*, *Vyprávění o Gendžim*) se svou rozbujelostí vystavují především nebezpečí demontáže a literárního drancování a jejich rozvolněná kompozice neinspiruje k *variacím* hudebního rázu, jež charakterizují literární mýtus.

Svůj povšechný přehled zakončím u páté skupiny, se kterou se lze setkat při studiu biblických literárních mýtů. Otázka tu stojí: je vůbec možno hovořit třeba o *Lilithině mýtu*? Vždyť příběhy o Lilith vycházejí všeho všudy z jediného biblického verše. Obdobné obtíže vyvstávají u příběhů o *Andělech* (zde je nutno shromáždit kratičké údaje roztroušené porůznu v 71 knihách Bible) a o *Věčném židovi* (tento příběh z pozdější doby se k posvátnému biblickému textu víže jen

¹⁰ Právě od této samostatnosti epizod odvozuje Raymond Trousson rozlišení mezi „postavovými tématy“ a „situačními tématy“ („*thèmes de héros*“ a „*thèmes de situation*“; viz *Les Études de thèmes*, Paris, Minard 1965, s. 35-43. Na tuto samostatnost epizod se vztahuje rovněž výtkla Claua Lévi-Strausse: „*Struktura chátrá až k seriovnosti*.“ (*L'Origine des manières de table*, s. 106).

¹¹ V Odysseovi lze pochopitelně spatřovat symbol bloudícího člověka, avšak podrobný výčet jeho dobrodružství je k tomu jen málo nezbytný a v *Odysseii* ostatně nezávažný.

tenkým poutem). *Mýtus o golemovi* pak představuje jakousi krajní mez, neboť přečetné příběhy o tomto umělém člověku vzkličily z jediného slova Žalmu 139.¹² Za pozornost zde stojí zvláštní rys těchto příběhů: to, že vznikaly postupně a jakoby bez zřejmého záměru. V jejich světle tím spíše vynikne, že většina literárních mýtů se prosadila rázem, zásluhou některého nevšedně zdařilého díla s mistrovsky propracovaným dějovým scénářem. Téměř pokaždé byly tyto svělé počiny spojeny s divadlem: Antigona, Élektra, Oidipus, Faidra a Hippolytos, Prométheus, Faust, don Juan. Stručnost tragédie nebo dramatu a jejich nevyhnutelně silná strukturace poskytovaly dokonalý předpoklad, aby byl mýtus, stejně tak mocně uspořádaný, uveden do literatury. Není divu, že v Řecku se literární mýtus objevuje zároveň s tragédií.

Tento krátký přehled poskytl dostatečně bohatou látku k tomu, abychom se bezprostředně pokusili o přesnější definici a ověřili ji.

III. Pokus o definici

Následující rozklad vychází z přesvědčení, že skutečnou příbuznost mezi náboženským a literárním mýtem již vzal na vědomí - tak jako mnohokrát - sám jazyk tím, že k jejich označení použil téhož substantiva. Dosti zřetelně jsme zde upozornili na jejich vzájemné rozdíly, a můžeme tedy teď zkoumat, aniž by to vedlo k nejasnostem, jejich společné znaky.

1. Symbolická nasycenost

První ze znaků je již dlouho předmětem rozborů. Freud jej nazval symbolismem a označil tím obecně platné výtvořivé fantazijní představivosti. Přesněji řečeno: mýtus i literární mýtus se zakládají na takovém uspořádání symbolických významů, které rozezvučí citlivé struny ve všech nebo alespoň v mnoha lidských bytostech. Ve slavném dopise z 15. října 1897, kde je onen komplex tvořící jádro osobnosti poprvé označen jako oidipovský, píše Freud o Sofokleově tragédii-mýtu: „Autor zde vyjádřil kompulzi, kterou všichni rozpoznají, protože ji všichni pocítili. Každý posluchač již někdy v zárodku, v představách, byl Oidipem a děsí se při pohledu na svůj sen přenesený do skutečnosti. Jeho rozechvělost plně sleduje míru potlačení oddělující jeho stav infantilní od stavu přítomného.“ V případě Oidipových vypíchnutých očí, stejně jako u s'até hlavy z příběhu Juditina či Salomé psychoanalýza rozpoznává zdroj představ v úzkosti z kastrace. Připomeňme si brilantní meditaci Michela Leirise o Cranachově *Juditě* z úvodu *Věku dospělosti*.¹³ Judita zde v jedné ruce drží nůž a v druhé třímá zkrvavenou Holofernovu hlavu jako „falický pupen“. Za mytickými příběhy dcer, jež opíjejí své otce, aby se s nimi mohly pohlavně spojit - Myrrha v mýtu o Adónidovi nebo Lotovy dcery v *Genesi* -, bude každý psychoanalytik číst, že pro každou dceru je otec prvním milencem v jejích představách atd. Zkrátka, i kdybychom nedůvěřovali jungovskému univerzalizmu, přece jen se tu setkáváme s nejrůznějšími univerzálními fantazmaty, jejichž existenci vždy potvrzoval sám Freud: patří sem zejména kastrace, rodinný román, prvotní scéna atd.

Lze namítnout, že takové dějové scénáře zůstávají zcela obecné a nepostačí k vysvětlení bohatosti textů, a to ani na úrovni vzájemné provázanosti obrazů. To také mytologové povětšinou vytýkají freudovské interpretaci. Považují ji sice za oprávněnou, ovšem nikoli za vyčerpávající, neboť nevyhovuje významové víceznačnosti mytických příběhů: ve spleti obrazů totiž psychoanalýza sleduje jen některá, a to ta nejtlustší vlákna. Tak třeba v případě výskytu hada v nesčetných mýtech se mytolog může jen usmát interpretační redukci na sexuální, až příliš zřejmou symboliku. Vždyť i u takových příběhů, jako je ten v *Genesi*, kde je tak viditelně vyjádřena vazba mezi hadem a touhou po nesmrtelnosti, až příliš mnoho psychoanalytiků vidí Evin prvotní hřích jen jako touhu po penisu.¹⁴ Napětí mezi obsažným věděním mýtu a psychoanalytickou praxí založenou

¹² Žalm 139, verš 16: „*Tvé oči mě viděly v zárodku /.../*.“ *Golem* je právě onen *zárodek*, kterému Bůh dosud nevdechl život. Viz Paule Wilgowiczová, „Un mythe de la création, le golem“, in *Revue Française de Psychanalyse*, díl 46 (červenec-srpen 1982), s. 887-900.

¹³ Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard 1973.

¹⁴ Příběhy v *Genesi* (1-11) byly sepsány židovskými vzdělanci mezi 10. a 6. stoletím př.n.l. Ti zde pospojovali různé sumersko-akkadské mýty se zřejmým záměrem zdůraznit monoteismus. Tyto příběhy mohou být považovány za jakési

na Freudově teorii by mohlo vysvětlovat, proč někteří od Freuda odpadli - například Jung či Rank.

Za příklad nám může posloužit mýtus o donu Juanovi. Rank a zvláště pak Férenczi zde nastínili jednu z nejortodoxnějších interpretací. V postavě, která přelétá od ženy k ženě, tuší nikoli muže zbožňujícího všechny ženy, nýbrž toho, kdo se neuspokojí s žádnou. Don Juan marně hledá matku, kterou však nelze nahradit (a je příznačné, že právě matka v dějovém scénáři chybí). Takovou interpretaci lze snadno dále rozvádět: můžeme zdůraznit Juanovu rozkoš z ničení žen-protihráček (pokud možno zasnoubených, vdaných nebo vázaných řádovým slibem), jeho podivuhodně rychle ochabující zájem o ženy, jeho nenávisť a touhu usmrtit otce. Přidáme-li k tomuto výčtu i skutečnost, že jedinou opravdovou dvojici tvoří don Juan se Sganarellem, neboť jsou spojeni podivným přátelstvím (svěřují se navzájem, ve dvou ponižují opuštěné ženy apod.), pochopíme, proč psychoanalýza za všemi těmito skutky odhaluje homosexuální podobu milostné touhy a má sklon považovat v mnoha případech donchuanovské postavy za výtvořky podvědomé homosexuality.

Zato mytolog v tomto dějovém scénáři odhalí další konstanty: rozpozná zde působení a proměny „hrdinského modelu“, kterým se řídí zrod hrdinů a jejich život. Rovněž zdůrazní význam „druha“ - dvojníka (Achilleus a Patroklos, Gilgameš a Enkidu aj.), zde poníženého do zdánlivě komediální role sluhy. Je zde však ještě mnohem víc. V touze po životě naplno, životě horoucím, se hrdina dotýká smrti a všem na očích předvádí své hrdinské činy. Opojen úspěchem nakonec vyzve zástvěti a je za to potrestán. V hrdinském modelu převládají hrdinské činy válečnické, oddělené ženskými mezihrami, které se všechny končí „opuštěním milované“ (Théseus a Ariadné aj.). Nejčastější epizodou bývá souboj. Dějový scénář dona Juana tento vztah převrací: válečná zdatnost zůstává (Molière to zdůrazňuje), avšak převahu nabývají „milostná vítězství“. Série soubojů se mění v řadu milostných útoků (krásná žena, jak říká Molièrův hrdina, je tvrz, kterou nutno dobýt). Souběžně s tímto převrácením důrazu se zrychluje *tempo* při svádění-opouštění: hrdinové svádějí rychle, avšak nedokáží se již včas vymaňovat z moci kouzelnic (oněch Kirké, Kalypsó, Armid). Don Juan nahrazuje tento nedostatek rychlosti tancem.

Tyto analýzy by bylo třeba prohloubit a vytrýbit.¹⁵ Avšak donem Juanem se tu zabývám jen v rámci obecné úvahy o literárním mýtu jakožto určitém uspořádání symbolických významů: je jasné, že psychoanalýza a mytologie se tu kříží a neustále doplňují. Pomáhají tak vysvětlit, proč některé dějové scénáře nabyly tak výjimečného významu.

Avšak postačí snad oba humanitní obory k vyčerpávajícímu pohledu na bohatství těchto katedrál obrazivosti? Vždyť třeba analýzou bachelardovského typu lze vyzískat více: ta totiž přistupuje mnohem pozorněji k jemnějším významovým uskupením a k výrazové rovině děl, byť u Bachelarda samého jsou to jen první krůčky. Také Bachelard poukazoval na nedostatky psychoanalytické analýzy v literatuře a vyzdvihoval to, co sám nazval „básnickým nadvědomím“. Proto se nezabýval ani zápisy z psychoanalytických seancí, ani etnicko-náboženskými mýty, nýbrž čerpal z bohaté básnické tvorby. Netřeba připomínat jeho významotvorná pletiva, na něž poukázal např. v „Oféliině komplexu“: kouzlo utonulé zde vychází z vazby mezi ženou, vodou a smrtí.¹⁶ Ovšem v případě dona Juana míří bachelardovské bdělé snění vzhůru, do vyšších poloh.¹⁷

Vraťme se nyní k dějovému scénáři tohoto příběhu. Většinu literárních vědců překvapil kočovný život hlavní postavy, její lehký pohyb a tančivá lehkost. Jean Rousset žasne nad tímto

antimýty, což by vysvětlovalo jak zachování mytické látky, tak subversivnost v jejím zpracování. V Babylónské předloze - *Eposu o Gilgamešovi* - vystupuje had jako jasný Gilgamešův protivník, nebo ho připraví o bylinu nesmrtnosti. Tím se tu také vysvětluje svlékání hadí kůže: had se proměňuje, ale neumírá.

¹⁵ Například by bylo záhodno prostudovat mytologému mrtvého-živého, význam trojího opakování (trojí setkání se smrtí), vpád smrti do hostiny či slavnosti (od *Knihy Daniel* po Mozarta); případně interpretovat celé dějové schéma jako výzvu Boží moci (poslapání manželského svazku a řádového slibu, pokrytectví a zvláště pak, u Molièra, ono vyvrcholení ve scéně s nuzákem, kde prosvítají luciferovské prvky).

¹⁶ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti 1943.

¹⁷ Nedlouho po Bachelardově smrti se Mircea Eliade vydává po těchto strmějších cestách, když se mytickými příběhy zabývá v mistrné nadhistorické studii, nazvané kupodivu *Traité d'histoire des religions*, Paris Payot 1949.

„provazochodcem“, „větrným mužem“, věčným improvizátorem, jenž „dobývá ve spěchu“.¹⁸

Také Molièrův don Juan je jedním z „dobyvatelů, kteří ustavičně létají od vítězství k vítězství“ (I, 2). Bylo by tedy záhodno přistoupit k rozboru donchuanovského snění jako ke vzdušnému snu, k snění o beztíži a o triumfující volnosti: don Juan, tak jako šťastlivec stížený ztrátou paměti, je zbaven tíhy lidských závazků a nenechá se ničím zastavit. Tím lépe chápeme přítomnost Sochy: přelétavý svůdce se nakonec roztrhne o její neprostupnost a nehnutelnost.

Různorodost předchozích analýz nás přivádí k jevu, který je pro literární mýtus charakteristický, totiž k bohaté významové přesycenosti prvků zřetězených v dějovém scénáři: Juanův úprk od ženy k ženě lze totiž vykládat zároveň jako paroxysmus svádění, jako mimořádné herectví, jako výzvu křesťanskému Bohu, jako neukojitelnou metafyzickou žízeň, jako skrytou homosexualitu či jako nietzscheovské snění o existenci mající lehkost tance.

Právě bohatost významové přesycenosti vysvětluje jak rozličnost interpretací v jednotlivých obdobích, tak stálou přitažlivost a kouzlo dějového scénáře.¹⁹ Bylo by na místě se zde zabývat socio-historickým významem literárních mýtů a proměnami jejich úspěšnosti.²⁰

Rozsáhlá významová přesycenost také odlišuje literární mýtus od prostých dějových osnov, jako je ta, na níž je založen *Amfitryón*. I když se jedná o výpůjčku z řecké mytologie, již mnohokrát zpracovanou, jak naznačuje titul Giraudouxovy hry *Amfitryón 38*, dějový scénář se tu omezuje jen na volné propojení jednotlivých komických témat (dvojník, zbabělý sluha, paroháč). Řecká mytologie je tu jen pozlátkem a mytický rozměr schází. V takovém případě se množství literárních zpracování jeví stejně málo závažné jako v případě sobeckého starce střežícího dceru, kterou milovaný mladík nakonec tak jako tak získá s přispěním vychytralého sluhy. Kdyby byl Figaro patřil mezi řecké antické příběhy a byl zpracován v některé attické komedii, měli bychom dnes verzi *Figaro 80* či více.

Analýza symbolické roviny by mohla svádet k uspokojení s dosaženým výsledkem. Vždyť i když bývá významová víceznačnost považována za rys charakterizující nejvydařenější literární výtvoř, v případě dona Juana dosahuje nevídaného stupně. Přesto se nezdá, že by pouhý odkaz na symbolickou přesycenost mohl být dostatečnou odpovědí na některé otázky. Na mysli vytane hned jedna z námitek: což poezie, ona kvintesence literatury, se rovněž nevyznačuje silnou významovou přesyceností? A jak máme chápat termín „mytická kulisa“, jež vytvořil Gilbert Durand pro Stendhalovu *Kartouzu parmskou*?²¹ Je-li pravda, že tento román vyrůstá ze souboru mytologém a lze v něm rozpoznat „nositele hrdinství“ (viz rodinný román atd.) a „nositele mystična“ (s nastíněným obrazem Isidy a Psýché), jak potom vysvětlit, že nikoho nenapadne považovat jej za literární mýtus? Inu, je to tím, že mu scházejí dva další znaky, o nichž se chystáme pojednat.

2. Kompoziční sevřenost

Lévi-Strauss, uvyklý sevřené kompoziční výstavbě etnicko-náboženského mýtu, vyjadřoval politování, že romanopiscovu mysl ovládají již jen „rozpadlé tvary a obrazy“, „volně plovoucí tělesa, mezi nimiž se nechává [mysl] unášet“. Román se podle něho zrodil „vysílením struktury [mýtu]“ tím, že si přivlastnil jeho „deformalizovaná rezidua“. Proto trpí „stále zřejmějším nedostatkem vnitřní konstrukce“.²² Sebevyšší počet volně plovoucích mytologém v *Kartouze parmské* nepostačuje, aby výstavba tohoto románu byla srovnatelná s mýtem.

Abychom se o tom přesvědčili, je třeba se vrátit k donu Juanovi. Krátký rozbor Molièrova

¹⁸ Jean Rousset, „Don Juan et le baroque“, in: *Histoire des Littératures 2. Littératures occidentales* (Encyclopédie de la Pléiade), Paris, Gallimard 1956, kap. „Le Baroque“, ss. 96, 102.

¹⁹ Právě přitažlivost a kouzlo dějového scénáře dovolují pochopit rozsah vzájemné kontaminace literárních mýtů, např. v Grabbeho *Donu Juanovi a Faustovi* (*Don Juan und Faust*, 1829), a také jejich časté vzájemné překrývání, třeba u Judity, Salomé či Johanky z Arku.

²⁰ Viz „mytanalýzu“ („mythanalyse“), kterou doporučuje Gilbert Durand v práci *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Paris, Berg international 1979.

²¹ Gilbert Durand, *Le Décor mythique de La Chartreuse de Parme*, Paris, Corti 1961.

²² Claude Lévi-Strauss, *L'Origine des manières de table*, s. 105-106 a *L'Homme nu*, s. 583-584.

Dona Juana kupříkladu odhalí mimořádné úsilí o *nový tvar*, jehož zásluhou literární mýtus opět nabývá uspořádání srovnatelného s etnicko-náboženským mýtem. Již jsem zde u Adónidova mýtu připomněl, jak je každý z prvků pevně vřazen do jistých systémů: rostlinného kódu (myrrha, obilniny, planá locika), sexuálního kódu (nevázanost, manželská sexualita, impotence či frigidita), společenského a rodinného kódu atd. Vodorovně lze pak číst jednotlivé ekvivalence: milostnice, nevázanost, myrrha / provdaná žena, vyvážená sexualita, kulturní plodiny, Ceres (Déméter) jako bohyně úrody a manželství / celibát, frigidita, planá locika. *Don Juan* představuje obdobnou významovou síť:

Časový kód	Rodinný kód	Kód přírodních živlů	Gestický kód
OKAMIK (čas svědce)	SYN hanobící OTCE	VZDUCH a VÍTR	RUKOUDÁNÍ DO VTRU („Ponechte mi svou ruku“: II, 2)
TRVÁNÍ (čas věrnosti)	Vztah opravdového SYNOVSTVÍ (IV, 4 a V,1)	TLO a KREV (lidský úděl)	RUKOUDÁNÍ a SLIB MANELSKÝ
VČNOST (čas trestu)	OTEC mstitel	KÁMEN (socha)	RUKOUDÁNÍ KAMENI („Dejte mi ruku“: V, 6)

Tak jako u Adónida se i zde trojčlenné svislé sloupce člení ve vodorovném směru do mocně významotvorných ekvivalencí. Uprostřed se skví křesťanské poselství: lidská bytost může uniknout zhoubnému rozkladu jen za cenu pevných závazků, přijme-li hranice svého údělu a bude-li ctít Boží příkazy. Dějový scénář, který uvedl do literatury mnich Tirso de Molina, je obhajobou monogamního manželství, jak nedávno zdůraznil hispanista Maurice de Molho.

Tak pevné výstavbě nevyhovují, jak se zdá, dlouhé příběhy. Etnicko-náboženské mýty nepřesahují dvě strany textu, bezpochyby proto, že si to vynucuje potřeba dokonalé memorizace. Písemná literární tradice má větší ctizádost, ale i zde je zřejmě dosaženo optima při trvání nepřesahujícím běžnou divadelní hru.²³ Divadlo a zvláště jeho estetické principy směřující ke koncentrovanosti vyzývají k tvárnému úsilí a rády se vyjadřují v protikladech a zvratech. Sled tvořený expozicí, zápletkou, (nečetnými) peripetiemi a rozuzlením, tak jak je tomu například v řecké nebo klasicistní tragédii, nabízí ideální stupeň komplexnosti pro *osnovu* literárního mýtu, neboť leží na poloviční cestě mezi mikropříběhy, jež prosvítají za některými básněmi, a dlouhými příběhy epického či románového rázu. Kde však je práh, kdy příběh nabývá dostatečnou komplexnost, aby se mu případně dostalo důstojenství literárního mýtu? Látku k úvaze nám tu skýtá jeden zcela zvláštní literární „žánr“, jež vynalezla renesance, totiž emblém. Jeho prototyp poskytují *Emblemata* (1531) Andrey Alciata.

Vícero jich je ostatně mytologických. Například emblém 102 nám představuje Bellerofónu na Pégasu, jak vítězí nad Chimairou. Nad rytinou stojí *inscriptio*: „*Consilio et virtute Chimeram superare, id est fortiores et deceptores.*“²⁴ Fixace obsahově bohatého a často hádankovitého obrazu pokračuje dole čtyřverším, tzv. *subscriptio*. Nejedná se o alegorii, nýbrž o nevýrazně kódifikovanou scénu vystřiženou z mytologické látky, k níž už ji vážou jen velice uvolněná pouta. V takovém zobrazení postav, které se vymaňují z původního dějového scénáře, lze rozpoznat „postavová témata“, jak o nich hovoří Raymond Trousson.²⁵

²³ Stejně tak i v případě *legendy* - v úzkém slova smyslu, tedy jako textu, který má za předlohu život některého svatého a je určen k liturgickému přednesu - dochází k oslabení principů textové výstavby takřka vždy, přesáhne-li text dvacet stran. Pak sklouzává k životopisu.

²⁴ „*Zvítězit na Chimairou, to jest nad silnějšími a lstivými, lze radou a mužností.*“ Poz. překl.

²⁵ „*Kdo říká Prometheus, myslí tím svobodu, génia, pokrok, vědění, vzpouru.*“ (Raymond Trousson, *Thèmes et mythes*, Bruxelles 1981, s. 44). To ovšem platí pro období romantického vzruchu. Ale kdo se obává, tak jako Alciata,

Mytologický emblém je pro nás cenný tím, že svou poměrnou jednoduchostí dovoluje stanovit jasné vymezení vůči komplexnosti literárního mýtu. Emblém si vystačí s obrazem, jediným výstupem (byť často epichťejším, než jsou vyobrazení na řeckých vázách), a jeho významová význačnost, již tak dost omezená, je ještě redukována jak doprovodným textem, tak nápisem *inscriptio*, často s moralizujícím významem. Ocitáme se mezi *exemplum*, jež je konkrétní, a typem. Jak potom nevidět, že to, čeho je v naší kultuře nadbytek, nejsou ani tak literární mýty jako spíš mytologické emblémy? Když Camus píše *Mýtus o Sisyfovi a Člověka revoltujícího*, živnou půdou jeho reflexe je právě emblematika. Obecně lze říci, že početné epizody z řeckých mýtů nebo Bible, jsou-li příliš jednoduché, se přímo proměnily v emblémy: Sisyfos valící balvan, potopa světa, babylónská věž, oheň dštící na Sodomu atd.

Zkrátka literární mýtus předpokládá nejen hrdinu, nýbrž celou komplexní, dramaticky vystavěnou situaci, do níž je hrdina zasazen. Je-li situace příliš jednoduchá, epizodická, zůstáváme na úrovni emblému. Je-li dějově přetížená, struktura se rozkládá do sériovosti. Literární mýtus se liší jak od *rapsodie* (*Odysseia*), tak od *emblému* nebo mytologických *průpovědí*.

3. Metafyzické ladění

Třetí a dle mého názoru poslední znak literárního mýtu představuje metafyzické ladění pronikající celým dějovým scénářem. Jedna ze zvláštností biblických mýtů spočívá v tom, co Robert Couffignal nazval „zápas s andělem“. V Bibli je Bůh všudypřítomný a vede při s lidmi, kteří se táží po smyslu života. Pochopitelně nás napadne *Knihy Jób*, ale také Abrahamovo, Jákobovo, Mojžišovo nebo Eliášovo setkání s Bohem. I literatura - třeba Racinova *Athalie* a v zesvětštlé poloze též Beckettovo *Čekání na Godota* - připomínají, že horizontalita veškeré existence je nebo může být podřízena vertikálnímu pohledu. Co se týče dějového scénáře hlavních verzí dona Juana, Jean Rousset zde zdůrazňuje zásadní důležitost setkání se zászvětlím a považuje to za první ze tří neproměnných prvků, které zde rozlišuje.

Tento třetí znak opět spojuje literární mýtus s mýtem etnicko-náboženským, ba představuje v tomto ohledu něco jako „mýtus v literatuře“. Naskýtá se tím možnost řady upřesnění: především zde nalézáme další důvod, proč nepovažovat *Amfitryóna* nebo *Kartouzu parmskou* za literární mýty. Toto jediné kritérium nám také zabrání, abychom spojovali dona Juana s Casanovou (nehledě na kompozičně jen volně propojenou „sériovost“ Benátčanova *Příběhu mého života*). Konečně nám také vysvětluje, proč ani kompozičně sebepracovanější pohádka nemůže být ani v nejmenším spojována s literárním mýtem, a to bez ohledu na množství literárních zpracování. Jak ukázal Bruno Bettelheim v *The Uses of Enchantment*,²⁶ pohádka se může mýtu přiblížit svou symbolickou nasyceností, někdy zřejmě i svou sevřenou výstavbou. Zásadně se však liší, jak je zřejmé, svým přitakáním všednodennosti (důvtipně spřízněné se zázračnem) a svým šťastným, růžemi provoněným zakončením. I se svými lidožrouty a vílami nás pohádka pevně usazuje na této zemiездеjší. Jen zkuste vysvětlit takovému Kainovi nebo donu Juanovi, že cílem jejich vášni a muk je oženit se a mít hodně dětí!

Tento třetí znak také odhaluje nedostatečnost zjednodušujícího vysvětlení dějového scénáře mýtu, jak je podává psychologie. Michel Leiris, jenž prošel neúspěšnou psychoanalytickou terapií, upozorňuje důrazně ve *Věku dospělosti* na klamně naděje vyvolávané psychologickým přístupem, neboť ten zplošťuje Oidipův mýtus na jakýsi mechanický proces. Připomíná význam tragického prožitku v řeckém mýtu a pomoc, kterou přináší každému, kdo si klade otázku osudového naplnění vlastního života. Leiris tím předznamenává studie Jeana-Pierra Vernanta. Podle něho se mytická tragédie v Athénách rodí v okamžiku, kdy si řecký člověk počal klást tu nejmetafyzičtější z otázek:

pýchy a přemíry, vepíše nad rytinu s Prométheem: „*Quae supra nos, nihil ad nos.*“ (emblém 28; „Co je nad námi, je mimo nás.“) - Ještě níže než emblém stojí *průpověď* (ve smyslu Erasma Rotterdamského): sud Danaoven, Achilleova pata... To jsou ustálená syntagmata.

²⁶ Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment*, ve Francii vydáno pod názvem *Psychanalyse des contes de fées* (*Psychoanalýza pohádek*), Paris, Club français du livre 1976.

jsem bytost svobodná, nebo jen hříčka temných sil zvaných bohové? Je sotva náhoda, že Evropa se k těmto tragickým dějovým scénářům s oblibou obrací v dobách, kdy se znovu nastoluje otázka svobody: tedy mezi r. 1580 a 1680, když se rozpoutal spor o vztahu mezi Boží milostí a svobodou lidské vůle, a následně pak od konce 19. století, když byla z různých pozic zpochybněna sebeurčenost lidského subjektu.

Mýty řeckého původu se zdají vhodné zejména k vyjádření individuálních zkušeností, třebaže každý jedinec si klade stejné otázky, jako si kladou všichni ostatní (tak jako ve francouzském „novém divadle“ v 50. letech). Určité mýty biblické provenience zřejmě zase mají větší schopnost navodit velkou kolektivní bázeň a meditaci o smyslu dějin. To je oněch pět dějství *Mojžíšova mýtu*: egyptské otroctví, výzva věznilům, vyvedení z Egypta, putování pouští, příchod k zaslíbené zemi. Tento působivý celek představuje skutečný literární mýtus o kolektivní vzpouře, jež je i rozhovorem s Bohem vysvoboditelem.

Na závěr bych chtěl podtrhnout nutnost nezbytných verifikací, které buď poopraví, nebo upřesní výše uvedenou trojici znaků.²⁷ Lze předpokládat, že se vyskytnou ožehavé problémy při určování „rozhraní“ nebo tam, kde mají texty „smíšenou“ povahu. Například dlouhý příběh v závěru *Genese* o patriarchovi Josefovi se navzdory literárnímu zpracování Thomase Manna jeví spíše jako smíšená forma ságy a pohádky: proto se nezdá vhodný k tomu, aby podnítil vytvoření literárního mýtu. Bude též třeba zohlednit analýzu specifických každého díla, tak se jak o to mnohokrát zasazoval průkopník našeho oboru Pierre Albouy.²⁸

Práce tohoto druhu možná částečně vyvrátí kritická vyjádření Clauda Lévi-Strausse o literatuře jako cupanině a snůšce veteše ve srovnání s cizelérstvím mýtu. Literatura má již svůj diamant v poezii. Bude zcela jistě zapotřebí k ní přiřadit - jakožto kvintesenci psané literatury - útvar méně vázaný na instantaneitu, než je poezie: totiž literární mýtus. Etnicko-náboženský mýtus neodkázal svou dokonalost pouze hudbě: něco z mýtu přetrvává i v literatuře.

²⁷ V práci *Le Mythe de Faust* (Paris, Armand Colin 1973) André Dabozie kupříkladu vyzvedá „dramatické napětí mezi dvěma opačnými póly: vzepětím člověka a zlem, jež ho tíží.“ Hovoří rovněž o „bipolární struktuře“ (s. 324-326).

²⁸ Viz Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin 1969, s. 309; *Mythographies*, Paris, Corti 1976, s. 267-272.