

Daniela Hodrová

# HLEDÁNÍ

# ROMÁNU

Kapitoly z historie  
a typologie žánru

ČESKOSLOVENSKÝ SPISOVATEL

## Utopický prostor v románu

V předchozí kapitole jsme se pokusili ukázat, jakým způsobem se podílela etiketa dvorského života na vzniku románu ve středověké Francii. I v této bychom chtěli ještě zůstat v oblasti vysokého románu, jehož prvním případem v dějinách žánru byl právě kurtoazní rytířský román, ale obrátit nyní pozornost k jeho jinému žánrovému východisku, prosazujícímu se v dějinách románu nikoli jednorázově, v určité historické etapě, ale opakovaně. Charakter tohoto východiska má do značné míry na svědomí specifickou oscilaci žánru mezi žánry naučnými a zábavnými, románem-skutečností a románem-smyšlenkou. Máme na mysli filozofii, přesněji tu její část, která rýsuje utopické projekty, jejichž jádrem bývá popis utopického místa. Topos utopického místa, vlastně u(ou)-topos (ne-místo) se už v antické literatuře vyskytuje jak ve filozofii, tak v románu; dalo by se říci, že stojí u zrodu raného filozofického myšlení a současně některých literárních žánrů, například idyly, ale především právě románu.

Jestliže ve filozofických konceptech mívá utopické místo románové rysy, v románu mívá naopak filozofický charakter. Zkoumání odlišnosti v jeho pojetí může podstatným způsobem přispět k poznání identity románu, a to jednoho ze základních typů románu-smyšlenky – románu utopického. Soustředíme přitom svou pozornost k jádru utopického syžetu – utopickému místu a jeho proměnám ve vývoji žánru; z toho důvodu se nebudeme pohybovat jen v rámci utopického románu, ale i na jeho pomezí, všude tam, kde se s ním v nějaké podobě setkáváme.

Ve své první, klasické podobě představuje utopické místo ideálně fungující společenství – obec, město, říši, stát. Mívá ostrovní charakter, vymyká se teritoriálně, ale i svou pova-

hou z reality světa, z níž ho nahlíží tvůrce utopie nebo z něhož v románu přichází cestovatel. Platón, žijící v 5. – 4. století před naším letopočtem, líčí v Zákonech a Ústavě ideální obec Kalliopolis jako ryze statický, geometricky uspořádaný útvar, zrcadlící pomyslný svět idejí. Kruhový půdorys obce je půdorysem obřadu. Svým vzhledem má obec připomínat pevnost. Hrají se v ní stále tytéž hry, pořádají tytéž zábavy, protože v identitě a neměnnosti spočívá síla zákonů. Podotkneme, že nehnutost je rysem, který si ideální místo udržuje také v románových podobách všech dob. Divadlo, pokládané za výplod zdegenerované, zbytnělé obce, je stejně jako veškeré umění pro svůj mimetismus, stínový charakter, z obce vyhnáno; ve zdravé obci ho totiž není zapotřebí – nejpravdivějším divadlem je tu ideální život, sama ústava je „vskutku nejpravdivější tragédií“.<sup>1</sup> Už v řeckém filozofickém myšlení splývá představa ideální obce s představou mytické bájně země či ostrova oplývajícího podivuhodným přírodním bohatstvím (ostrov Hyperborejců, ostrov boha Slunce, Thulé aj.). Tato tradice se posléze obnoví v humanismu, v ryze fiktivních žánrech – pastýřské poezii a románu.

Platónův obraz ideální obce zůstává ještě výhradně v rovině filozofického projektu (je součástí pojednání o zákonech obce, která měla být zakládána na Krétě). A zůstává také v rovině traktátu, v kterém bychom stěžejně našli románové prvky. Přitom by stačilo velmi málo a traktát by se blížil románu. Vlastně by k tomu stačil jen jediný moment – vstup postavy cestovatele do utopie. Románovost by do traktátu vnikla s motivem cesty, jejím romaneskním líčením a konečně i s momentem konfrontace obou světů – výchozího světa cestovatelova a utopického místa.

V antické literatuře se románový obraz utopického místa rozvíjí ve dvou velmi blízkých žánrech – v dobrodružném románu a fiktivním cestopise, líčícím smyšlené země a dobrodružství. Lukianos se o podobných dílech zmiňuje v úvodním slově ke svým Pravdivým příběhům (2. století), jež pojímá jako jejich parodii. Parodii prozrazuje sám název, zesměšňující „pravdivé“, ve skutečnosti smyšlené příběhy z těchto románů. Součástí fiktivní cesty za tradičních dobrodružných okolností (bouře na moři, ztroskotání) je parodie

celé řady utopických míst (toto zmnožení míst je rovněž románovým rysem) – různých fantastických ostrovů, útroby velryby apod. Cestovatel se tu setkává s roztočivými lidskými hybridy s karnevalově pojatým tělem, v nichž si utopické cestopisy libují, ale také s mytickými a historickými postavami, takže se tu utopie zvláštním způsobem prostupuje s jiným antickým žánrem – tzv. dialogy mrtvých či rozhovory v říši mrtvých. V Menippovi v rouše Ikarově neboli Cestě nad oblaky Lukianos rovněž paroduje utopický cestopis (pohled na světové dění z ptačí perspektivy tu slouží jako typický prostředek snižení) a v Menippovi neboli Věštbě mrtvých se vysmívá svébytnému žánru tvořícímu součást starověkých děl – podsvětnímu „cestopisu“. Pravdivé příběhy, jež inspirovaly Rabelaise, Campanellu, Cyrana de Bergerac, Swifta aj., jsou patrně prvním dochovaným dokladem dialektického pohybu románového žánru (žánrového typu) od románu k antirománu, od utopie k antiutopii či jinak řečeno od vážné utopie k její parodii, utopii komické. Žánr tu karnevalovým převrácením a dovedením určitých rysů do krajnosti demaskoval svou fiktivnost.

Ve středověku se utopické místo podstatně proměnilo. I nadále sice vznikají díla, která jeho pojetím navazují na antické utopické cestopisy (např. cestopis takzvaného Mandevilla ze 14. století, v němž se líčí řada fantastických zemí), ale zároveň se tu objevuje pojetí nové. V rytířském románu se utopické místo stává místem osobního rytířova dobrodružství, jeho chrabrosti i mravního zrání a zasnění. Kouzelný les, hrad, zahrada, ostrov Avalon – už rozmanitost těchto míst, v nichž se překřížila tradice biblická s folklórní tradicí keltskou a křesťanskou hagiografií, naznačuje, že slova utopický je v souvislosti s nimi možno užívat jen s vědomím, že se v řadě případů, jimiž se budeme dále zabývat, jedná o jiné, smyšlené místo jako protiklad tohoto, známého, reálného světa, který se prostírá mimo literaturu. Prostor v rytířském románu je plný podobných míst – dalo by se říci – je prostoupen utopií či smyšlenkou, je jiný jako celek; korektiv reálného světa v něm prakticky schází, neboť i Artušův dvůr, odkud se rytíř vydává na dobrodružnou pouť a kam se opět vrací, je vlastně utopický, leží jakoby mimo čas. Pod-

statným novým rysem utopického místa ve středověku je jeho alegoričnost (hrad s mučenými pannami a rytíři je podobností očištění, zahrada v Románu o Růži podobností ráje apod.).

Podobný charakter má obraz světa také v Dantově Božské komedii (1307 – 1321), v níž se líčí pouť peklem, očištěním a rájem. Nehodláme Komedii přiřazovat k utopickému žánru, ale chtěli bychom upozornit na to, co jí a spolu s ní celý žánr alegorického putování s utopií spojuje. Především nás upoutá geometričnost jejího prostoru (kuželovitý tvar pekla a ráje), který se promítá i do kompozice skladby. Cesta, na níž básník provázejí postupně tři průvodci, je alegorickou poutí duše – jednotlivce i celého lidstva – ke spáse a Bohu; zároveň je však cestou dějinami, neboť se tu básník tak jako Lukianos setkává s historickými osobnostmi. Dantova Komedie ovšem není románem, ale jsou v ní roztroušeny jeho zárodky – v životním příběhu básníka, zašifrovaném do alegorické pouti, a v jednotlivých příbězích – miniaturních vložených novelách.

Renesance v četných projektech „ideálních měst“ navázala na utopii platónskou. Město, jehož význam stoupal v historické realitě, se stalo novou podobou utopického místa. Pro některé z těchto projektů bylo příznačné spojení se sociální kritikou, jež ve starověku chybělo. Propast mezi utopickým projektem a současnou neblahou skutečností se tu vyjadřovala prostorovou distancí a vytržením z času. Sociální projekt budoucnosti často představoval převrácený, zrcadlový obraz světa reálného. A i v této době byl nový, rozumně uspořádaný svět zobrazován také parodicky – vedle utopií vznikaly antiutopie. Na rozdíl od starověku, kde zůstávaly filozofický traktát s projektem utopického místa a utopický román od sebe odlišeny, renesanční a pozdější utopie kolísají mezi traktátem a románem.

V Utopii (1516) Thomase Mora odkazuje k románu na jedné straně autorova snaha navodit atmosféru věrohodného vyprávění, autenticity, na druhé straně uvedení smyšlené postavy s mluvícím jménem – cizince Rafaela Hythlodaiia alias Prášila. Právě cizinec (příznačný rys cestovatele v utopiích) dovoluje Hythlodajovi kritizovat mravy v Anglii, dříve než přikročí k líčení Utopie (tato kompozice bude pro uto-

pický román typická). Život na ostrově s tvarem měsíčního srpku (město tvoří takřka dokonalý čtverec) má tak jako v Platónově Kalliopoli uniformní ráz a završuje se – jakoby v duchu karnevalu a komické utopie – „veselou“ smrtí. V Utopii se mluví umělým jazykem (směsí řečtiny a latiny) a její civilizace má synkretický (římsko-egyptský) charakter. S románem Morovu Utopii sblíží také užití kryptických postupů a aktuální narážky.

Románově motivována je i fragmentární Nová Atlantida Francise Bacona (napsaná 1627). Utopický ostrov Bensalem se plavcům zjeví v situaci in extremis, charakteristické pro román-smyšlenku. Také záhadné počínání ostrovanů a další okolnosti, osvětlující původ ostrovní civilizace, mají románový charakter, byť se zároveň stýkají s mýty a praxí iniciačních společností. Vědeckotechnický význam společnosti Šalamounova domu posunuje dílo směrem k utopiím Vernovým a Wellsovým, k žánru science fiction, který se stane jednou z moderních podob utopie.

Ani v Campanellově Slunečním státu (napsaném ve vězení na přelomu 16. a 17. století) nescházejí románové postavy a motivace (je stylizován jako rozhovor velmistra řádu hospitalitů s mořeplavcem z Janova). Astrologický půdorys města-státu, rozloženého na horském svahu v sedmi kruzích pojmenovaných podle planet, připomíná prostorový model Dantovy Komédie; každý kruh znázorňuje poznání z určité oblasti (geografie, mineralogie, biologie aj.), takže člověk, stoupající z kruhu do kruhu, získává stále úplnější a vyšší poznání. Campanellovo město se svým charakterem řadí k městům pojatým jako divadlo v žánru zvaném theatrum mundi.

V roce 1623, kdy byl vydán Campanellův Sluneční stát, vznikl také Komenského Labyrint světa a ráj srdce. Na tomto místě si povšimneme jen jedné jeho zvláštnosti. Model divadla světa (města-světa) tu neslouží jako u Campanelly k vylíčení utopie, ale naopak bezútěšného obrazu světa reálného, zatímco po něm následující utopie je v rámci žánru zcela netradičně položena do srdce věřícího. Komenský je však autorem i skutečné utopie klasického modelu. Tvoří ji druhé jednání sedmé z her jeho Školy hrou či Školy na jevišti (Schola ludus,

1654), nazvané Řízení rodiny a města. Předvádí se v ní fantastický ostrovní stát, ideální lidské společenství, jehož zákonodárcem je filozof Solón. Motivací tohoto líčení je vlastně hra předchozí (Život mravní), ve které mladík Amphithus poznává mravně zkaženou společnost, odolává jejím svodům a s pomocí filozofa se obrací k životu ctnostnému a zbožnému. Utopie tu jako u Mora a jako v Labyrintu následuje po bezútěšném obraze světa a představuje důležitou součást výchovného projektu.

Ve všech těchto dílech se román nebo žánr s románovými prvky konstituoval v lůně naučných žánrů, jako svého druhu divadlo světa, jímž prochází hrdina-světoběžník či bloudí alegorický poutník. Některé můžeme jednoznačně prohlásit za utopie, pokračující v tradici Platónově (Nová Atlantida, Sluneční stát, Řízení rodiny a města), jiné obsahují v rámci vážné (učené) utopie prvky utopie komické (Utopie, Labyrint světa a ráj srdce), které je strhují k románu.

Vraťme se však do renesance, od níž nás odvedlo sledování pokračovatelů Platónových. Právě v renesanci se totiž neobyčejně rozvíjí tradice komických utopií, iniciovaná ve starověku Lukianem. Rabelais v Gargantuovi a Pantagruelovi (1532 – 1564), sestávajícím z řady žánrových parodií, paroduje také utopický cestopis s jeho fantastickými ostrovy (Divoký ostrov, kde sídlí Jitrnice, ostrov Větrů, království Kvintesence aj.). Na hranici parodie je i líčení Thelémského opatství, jakési „akademie Rozkoše“, v níž se život obyvatel, nsvázaných žádnými povinnostmi, rituály a názory, řídí devizou Dělej, co chceš (toto místo je svým akcentem na svobodu individua v přímém protikladu k obvykle uniformnímu životu obyvatel utopických míst v jiných románech). V Cervantesově Donu Quijotovi (1605, 1615) je parodicky pojata scéna líčící vládu Sancha Panzy, komického dvojníka Quijotova, na ostrově-pevnině. Utopie se tu pojímá jako hra, mystifikace – moment signalizující proměnu utopie v některých barokních žánrech a v osvícenství.

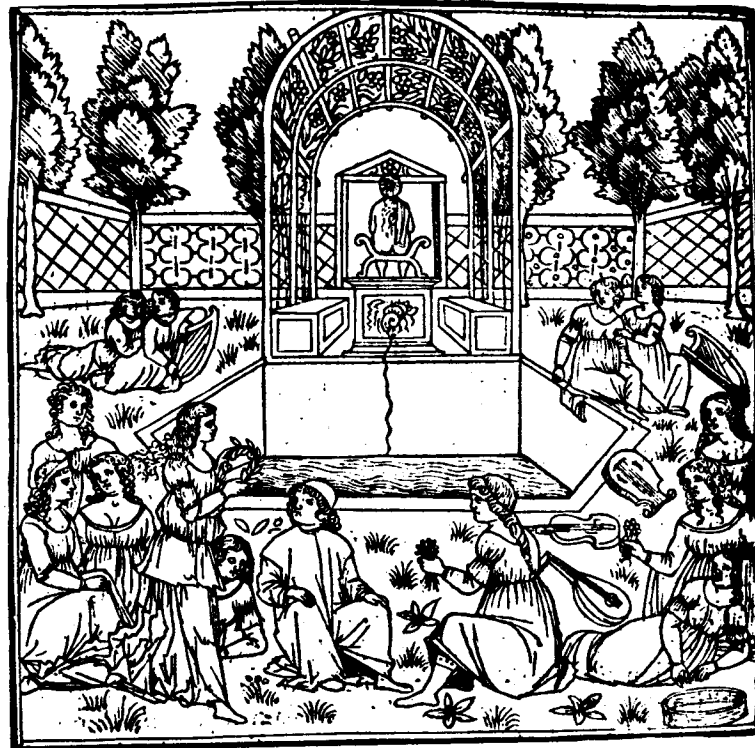
V linii komických utopií pak pokračují díla libertina Cyrana de Bergerac – Cesta na Měsíc (1657) a Cesta do Sluneční říše (1662) a v 18. století proslulé Swiftovy Gulliverovy cesty (1726). K poetice utopického žánru se tento román hlásí ne-



hrada tu však zřejmě nemá jen úzce erotický význam, je zahradou-světlem, cesta je symbolem životní pouti. Ačkoliv je skladba označena jako román, připomíná spíš alegorické drama – jakési divadlo lásky, jehož aktéry jsou kromě jinocha a Růže ztělesněné nečnosti a ctnosti. Druhou částí, v níž se alegorický děj rozpouští v časově tendenčních rozpravách na nejrůznější témata a jež má představovat jakousi sumu středověkého poznání, pak Román o Růži předznamenává humanisticky žánr divadla světa.

Zatímco v Románu o Růži zůstává divadlo lásky a divadlo světa od sebe zřetelně odděleno (podílí se na tom jistě i fakt dvojího autorství), v renesančních alegorických skladbách románového charakteru se tyto žánrové typy prostoupí. Jako příklad nám může posloužit dílo Franciska Columny či Franceska Colonna Polifilův sen (Poliphili Hypnerotomachia), které bylo dokončeno v roce 1467, vydáno teprve v roce 1498 a o půl století později přeloženo do francouzštiny (1546).<sup>2</sup> Děj první knihy tvoří popis zkoušek, kterým podrobuje Amor Polifila (tj. Poliina milence) během jeho spánku (typický rámeček-motivace utopií a alegorií). Hledání milenky je stylizováno jako postupné zasvěcování do tajů svěbytné, esoterické erotiky a starověkého světa. Polifilovu cestu, začínající tak jako u Danta blouděním v temném lese, lemují sochy, reliéfy, ruiny architektury se sentencemi, emblémy, jejichž komplex představuje jakousi encyklopedii starověku. V druhé knize autor čtenáře přenáší ze světa mytologického do historického. Kniha má parodicky románový charakter: Polia a Polifil tu vyprávějí o romaneskních dobrodružstvích své lásky, jež zůstává nenaplněna – dílo končí Polifilovým probuzením.

Polifilův sen už v mnohém předjímal a také ovlivnil životní a estetický styl francouzské aristokracie, tzv. styl preciózní. Typickým prostředím, v němž se preciozita v 16. a 17. století pěstovala, byl salón – místo sociálně, eticky a esteticky vydělené z okolního světa jako utopický ostrov. Hovořilo se tu vysoce estetizovaným, metaforickým jazykem (svěráznou analogií utopického jazyka) a rozvíjel se styl preciózních duchaplností, bonmotů a také románu. Právě v těchto románech se stáváme svědky povýšení žánru, v renesanci snížené-



3. Zahrada z Polifilova snu (Franciscus Columna, Hypnerotomachia Poliphili, 1499). Vyobrazení z prvního vydání knihy rozvíjí představu tzv. zahrady rozkoše (viz obraz. přílohu V). Inspirovalo údajně Rabelaise v Gargantuovi a Pantagruelovi při líčení Thelémského opatství.

ho v parodiích rytířského románu a v románu pikareskním. Pro klasicistní žánrový systém a žánr, opevněné žánrovými požadavky, pravidlem bienséance, slušnosti a vhodnosti (jinak řečeno, dobrým vkusem), představoval preciózní styl se svou zálibou v romanesknu jakéhosi trojského koně a sehrál úlohu podobnou úloze etikety v kurtoazním románu.

Román v preciózním stylu si liboval v jinotaji a převleku. Jinotaj klíčového rázu, spjatý zejména s typem románu-smyslenky, znal už středověký rytířský román. Klíčovost jako forma aktualizace patřila ke kurtoazní kultuře – kultuře

společenského pokrytectví, maskování, aluzí. Bylo příznacné, že se klasicistně preciózní styl, představující další kapitolu v dějinách aristokratické kultury, v níž se princip masky vyjádřil nejen v životním stylu a módě, ale i v samostatných žánrech (maškarní balet), chopil i klíčovosti a rozvinul tento postup do nebyvalé šíře a nuancí. Klíčovost totiž byla dalším způsobem sociálního a literárního vydělení a nadřazenosti, neboť pochopení smyslu jinotajů, klíč, měli v rukou jen privilegiovaní.

Klasicismu byl nejbližší převlek antický. Setkáváme se s ním například ve Fénelonových Příhodách Telemachových (1699), zamýšlených jako výchovný román pro prince – ad usum Delphini. Děj Telemacha má charakter „tance Fortuny“, jež chystá hrdinovi stále nová výchovná dobrodružství: hrdina hledající svého otce absolvuje mimo jiné i pastýřskou epizodu, v jejímž rámci realizuje pokus o obnovu zlatého věku, navštíví utopickou zemi a město a sestoupí také do podsvětí. V románu se mísí poučení se zábavou v duchu klasicistních zásad. Románový žánr je tu nobilitován vysokým stylem eposu, svým vznešeným posláním a zároveň vznešenou senzibilitou. Také Telemach byl románem klíčovým – dvořané v něm spatřovali, možná nezávisle na záměru romanopisce, satiru na vládu Ludvíka XIV., což svědčí mimo jiné o tom, že mezi utopii, satirou a klíčovým románem existoval v klasicismu velmi těsný vztah.

Převlek pastýřský, s nímž jsme se setkali v Telemachovi, založil celý žánrový typ – pastýřský román, v němž se v 16. a 17. století rýsovala další podoba utopického místa. Děj Astrey (1608 – 1662), nejproslulejšího francouzského pastýřského románu od Honoré d'Urfé, se odehrává v rozkošné krajině uzavřené horami jako hradbou před válčícím světem. V této krajině, v jejímž středu se nalézá svatostánek Lásky s kouzelným pramenem, žijí nepraví pastýři a pastýřky, neboť ve skutečnosti to jsou kavalíři a dámy, kteří se zřekli světa. Tento pastorální ráj je zároveň místem vyprávění, podobně jako Artušův dvůr v Chrétiénových románech či rozkošná zahrada s fontánou a Panenské údolí v Dekameronu, do něhož se situují a v němž se zároveň vyprávějí nesčíslné, různě se proplétající románové příběhy.

A teď se dostáváme k zajímavému jevu v dějinách utopického místa. Zatímco až dosud bylo toto místo prostorem, do něhož jsme spolu s cestovatelem pronikali z reálného světa, v 18. století se situace jakoby převrací: jako utopické místo je líčena evropská civilizace, viděná nechápajícím, tj. ozvláštňujícím pohledem prostáčka, divocha (naivita, divoštví jsou de facto dalšími převleky). Uveďme dva příklady za všechny – Montesquieuovy Perské listy (1721), v nichž dva Peršané kritizují svým divošským pohledem mravy ve Francii, a Voltairova Prostáčka (1767), kde tutéž úlohu sehraje nepravý Huron. Převleky – antický, pastýřský, orientální, divošský, které se střídaly s dobovými módami, obsahovaly přitom často už samy o sobě moment burlesknosti, působily jako prvek románově fiktivní, zpochybňovaly uměřenost a také klasicistní styl, a mohly proto spolupůsobit při žánrovém posunu románu, k němuž došlo v epoše osvícenství. Užití divoštví jako literární masky umožňující kritizovat neblahé společenské poměry souviselo s dobovým zájmem o exotické kraje a národy, syceným hojnými cestopisy a misionářskými zprávami, v nichž se rodil typ exotického člověka. Touto maskou však už zároveň prosvítal význam hlubší – divoštví předjímalo rousseauovský ideál přirozeného lidství.

Svou představu světa, ve kterém žije ideální „krásná duše“ a ve kterém je vychováván ideální člověk, buduje Rousseau po vzoru klasické utopie. Ráj Juliin (Nová Heloisa, 1761) i ráj Emilův (Emil čili O vychování, 1762) mají ostrovní charakter. První se nalézá na ostrově uprostřed Ženevského jezera. Tento rodinný měšťanský ráj funguje jako samostatná ekonomická jednotka; pán a rab tu harmonicky soužijí a pracují v lůně přírody. Další ráj rýsuje Rousseau v Emilovi, který je ovšem spíš než románem traktátem s příměsí románových prvků a postupů. Bylo by ostatně paradoxní, kdyby byl víc románem, neboť četba knih, hlavně románů, tak typická pro románové hrdiny, je z Emilova ideálního světa vyloučena, tak jako tragédie z Platónovy Kalliopole. Jediným románem, který Emil dostane do ruky, je Defoeův Robinson, a to nejspíš z toho důvodu, že se tu rovněž podává model od skutečnosti izolované, ostrovní výchovy. Tato výchova činí z Emila bytost podobnou divochovi – ovšem nepravému divo-

chovi typu Voltairova Hurona. V Rousseauově traktátu pochopitelně chybí jeden důležitý moment – divochův ozvláštňující pohled na svět – a právě tento rys jej více než jiné vzdaluje od románu.

Romány s postavou divocha představují vesměs komické utopie, byť už jsou, jak jsme naznačili, utopiemi v jiném smyslu. V osvícenství ovšem pokračuje dál tradice klasických utopií. Zmínili jsme se o Swiftovi. Komickou utopií tohoto typu píše Voltaire v Mikromegasovi (1752), v němž se prostřednictvím pohledu obyvatele jiné planety vysmívá určitým filozofickým problému a precióznímu stylu (analogicky bude Svatopluk Čech v Pravém výletu pana Broučka do Měsíce parodovat odtažitý, neprirozený styl parnasistní literatury v řeči obyvatel Měsíce). Mikromegas je satirou na utopický cestopis a zároveň na výchovný román (mikroskopický hrdina cestuje z planety na planetu, aby dovršil výchovu svého ducha a srdce).

Přerušme nyní výklad o proměnách v pojetí utopického místa a pokusme se obecně charakterizovat způsoby jeho zapojení do díla. První typ – platónský – byl nerománový; tvořil jej popis ideální obce, motivovaný pouze ve sféře myšlenkového aktu. Druhý typ – morovský – předesílal tomuto popisu románový rámeček (plavba po moři, ztroskotání), někdy rozšířený o líčení bezútěšného světa, který cestovatel opustil; románovost zřetelně vzrůstala. Za komplikovanější variantu (lukianovskou) téhož typu můžeme pak pokládat případ, kdy se líčí více utopických míst. Zpočátku byla motivace objevení utopického místa značně vnější a také svět ustupoval většinou do pozadí nebo jeho obraz zcela chyběl (díla pak představovala filozofické traktáty). Svět s jeho reálnými dimenzemi však zmizel či ustupoval do pozadí i v dílech zcela románového charakteru, v nichž byl celý líčen jako utopické (fantastické) místo; ten, který jej poznával, už do něj nemusel vstupovat, neboť tam patřil. Tímto třetím typem se ocitáme na pomezí utopického a fantastického žánru. V souvislosti s tím se někdy stáváme svědky zajímavého jevu: uvnitř smyšleného světa, který byl dějištěm rytířských a preciózních románů, existovalo utopické místo klasického modelu, utopická epizoda tvořila součást hrdinovy výchovy (Příhody

Telemachovy); utopie různých typů se v románu prostupovaly a hierarchizovaly.

Tento typ zapojení utopického místa se stal běžným v románu výchovném, s nímž utopický román odevždy sousedil. Od druhé poloviny 18. století se výchovný román však začíná přesouvat ze sféry smyšlenky do sféry skutečnosti. Návštěva utopického místa tvoří dál zvláštní dobrodružství, nikoli však už v rámci světa smyšleného (Telemach), ale v rámci světa pojatého víceméně skutečnostním způsobem. Utopická epizoda se v tomto případě podobá kolmici spuštěné na rovinu světského příběhu, lomí jako projekční paprsek jeho směr nebo příběh transponuje do jiné roviny (zasahuje do hrdinových osudů tak jako zázrak v hagiografii, iniciační poznání v románu zasvěcení, jako náhoda-osud v románu-smyšlenice jako takovém). Román s utopickou epizodou, která se může rozrůst do velikosti dílu knihy, má potom následující schéma:

I.	II.	III.
hrdinův pobyt v bezútěšném světě (satiricko- -mravoličná část)	návštěva utopického místa (utopická část)	návrat do světa (mravoličná část)

Takovou strukturu měl Voltairův Candide (1759), jehož hrdina, štvaný Fortunou v duchu parodie utopického žánru, se ocitl mimo jiné v bájném Eldoradu, zemi rozumné monarchie na způsob říše starých Inků. A mělo ji – přímo ve vzorovém provedení – také dílo I. Krasického Příhody Mikołaje Doświadczyńskiego (1776), pokládané za první polský novodobý román (powieść). V první, satirické části, která obsahuje i kritiku románů (francouzských preciózních románů), cestuje hrdina světem (vesnice → hlavní město → Paříž), stává se z něho světák (analogie s první fází románu ztracených iluzí); v druhé, utopické části se po ztroskotání lodi dostává na ostrov Nipu, pod vedením vychovatele Yaa poznává nipuánskou patriarchálně prvobytnou společnost, jež se obejde bez umění a vědy. Ve třetí knize se Doświadczyński vrátí do civilizovaných zemí, hlásá tu, čemu se naučil u Nipuánců, je zavřen do blázince, vrací se do Polska a zakládá rodinu.



Analogickou strukturu měly i pozdější utopicko-výchovné romány, například Goethův Vilém Meister (návštěva Pedagogické provincie) či Stifterovo Pozdní léto (návštěva Růžového domu) a měly ji mít i Gogolovy Mrtvé duše, koncipované jako utopický román.

Na tomto místě bychom chtěli upozornit na důležitý rys, který utopický román odlišuje od žánru mu blízkého – od alegorického putování. V obou těchto žánrech hrdina opouští svět a proniká na jiné místo – na místo utopické či do pekla, nebe. Podstatný rozdíl však tkví ve směru hrdinova pohybu. Zatímco v alegorickém putování se pohybuje po vertikále – dolů (do pekla) a nahoru (do nebe), v utopickém románu vede hrdinova cesta po horizontále světa, po níž se pohybují i cestovatelé ze světských cestopisů a pikarové. Přesněji řečeno – cesta zůstává světská i tam, kde míří na jinou planetu, a je tedy vertikální. Pouze v těch dílech, která se blíží iniciačnímu románu, má mimosvětsky vertikální ráz (van Wordenův sestup do podzemní říše v Rukopise nalezeném v Zaragoze) – utopické místo splývá s místem mimosvětského zasvěcení. Utopické místo se nalézá někde v tomto světě – jinde nebo v jiné dimenzi (ve snu, vizi). Pokud jde o pojetí času, ten se v utopiích vždy podobá mytickému bezčasí, je počátkem-koncem jako v mimosvětských žánrech. Přitom můžeme pozorovat charakteristickou proměnu. Až do 18. století byla utopie situována do minulosti – do zlatého věku, častěji však do současnosti (distance byla ryze prostorová – utopie byla někde jinde, ale nyní), která ovšem nesla rysy minulosti (politické zřízení bylo v utopiích vzhledem k současným formám regresivní) – jako v Utopii, městě Campanellově, Eldoradu aj. – Od 18. století, nesporně v souvislosti s představou o neomezeném pokroku a s koncepcí lineárně pojatého historismu, začínají být utopie kladeny do budoucnosti, nesoucí ovšem mnohé rysy utopické minulosti, nebo do jakési jiné, vnitřní dimenze časoprostoru.

V 19. století, které stvořilo celou řadu utopií na rozhraní filozofického spisu a beletrie, literatury a života (utopická sociální učení se realizují i v praxi – Fourierovy falangy, Owenova New Harmony aj.), se román stal lůžní utopií nejrůznějšího druhu (ekonomických, sociálních, etických) a jako

takový byl kritizován Marxem v proslulém pojednání o Suevých Tajnostech pařížských. Romantismus pozvedá utopické koncepce do nové, často mimosvětské úrovně, utopické místo dostává nezřídka mystický, iniciační nádech. V této situaci se v některých případech stírá hranice mezi utopickým a iniciačním románem. Přesto tu však zůstávají důležité rozdíly. Zatímco v utopickém románu vtažen, pobýtem utopického místa, stojí mimo utopii a obvykle se vrací do světa s touhou jej přetvořit k obrazu utopie, v románu zasvěcení je hrdina do iniciačního prostoru vtažen, pobýtem na tomto místě se proměňuje, a není-li jeho iniciace zmařena, setrvává v něm jako zasvěcenec. Další rozdíl tkví ve stupni a charakteru poznání, jehož se hrdinovi dostává: v utopickém románu toto poznání nejčastěji spočívá v poznání jiného společenského zřízení a jiné morálky, má tedy charakter veskrze světský.

Kolisání mezi světskou utopií a mimosvětskou iniciací je obzvlášť typické pro výchovný román 19. století. Jako příklad můžeme uvést třeba Stifterovo Pozdní léto (1857). Hrdina románu se uchýlí před bouří do Růžového domu na pahorku – centra usedlosti ideálního panství, jemuž vládne záhadný pán – hrdinův zasvětitel. Do interiéru Růžového domu se tak jako do města Campanellova promítá rozřídění lidského poznání. Tradiční v rámci iniciačního žánru je láska, kterou jinoch vzplane k hostitelově-zasvětitelově schovance Natálii, a k iniciaci odkazuje rovněž kult minulosti, projevující se sběratelstvím a restaurátorstvím; Jindřichova výchova, spočívající v postupu od jednotlivosti k celku, od poznání přírody k poznání umění, probíhá pak paralelně s odhalováním totožnosti pána usedlosti a tajemství sochy. Nehledě na iniciační schéma, kterého ostatně výchovný román s oblibou užívá, zůstává Pozdní léto světským románem – hrdina je totiž vychováván pro svět a jeho výchova končí sňatkem a apoteózou čistého rodinného života.

V 19. století se utopický román bohatě rozvíjí a zároveň rozrůžňuje ruku v ruce s pokrokem vědy a také s komercializací literatury. S ní souvisí vznik řady typů bulvárního, tzv. lidového románu – románu s tajemstvím, románu detektivního, z Divokého západu, science fiction aj., v nichž vesměs

bují postupy románu-smyšlenky. Jules Verne pracuje v letech 1863 – 1870 na základě smlouvy s Hetzelovým nakladatelstvím na vynálezu „nového“ žánru: výsledkem je série románů s tématem utopických cest, dobývání a hledání. Roku 1875 vydává svou románovou esenci Tajuplný ostrov. Zatímco v iniciačním románu má pobyt na pustém ostrově mystický smysl, v utopicko-výchovném románu má robinsonáda smysl spíš prakticistní, i když ani zde nepostrádá mystické momenty (Defoeův Robinson se vrací k počátkům, opakuje prvopočáteční gesta, posloupnost praktických lidských činností, ale od této praxe dospívá posléze k Bohu a náboženství). V Tajuplném ostrově, pojatém zastřeně jako anti-robinsonáda, putují noví robinsoni k záhadnému pánu ostrova s mluvícím jménem Nemo, jakémusi bohu na stroji (ponorka Nautilus), nakonec odbožštěnému a umírajícímu. Vernův román na rozdíl od Defoeova Robinsona nekončí kolonizací ostrova, ale jeho destrukcí. Při přírodní katastrofě měli zahynout i ostrované, ale výchovné poslání a komerční zájem Hetzelův si vynutily, aby přežili a přesadili utopickou kolonii do Ameriky, klasického utopického kontinentu evropského románu.

Ve 20. století se v souvislosti s deziluzí z rozumu stává příznačným rysem syžetu utopií krach utopického projektu a místa (v rámci iniciačního žánru mu odpovídá zmařená iniciace). A právě to je moment, v němž utopie vplývá do nového žánru science fiction, který zdědil mnohé rysy žánru starého. Motiv robinsonády se v něm obnovuje v motivu pobytu na jiné planetě či v životě na Zemi po katastrofě. Celý svět, posunutý do budoucnosti, se vlastně líčí jako utopické místo, laboratoř, v níž se experimentuje s lidstvem. V robotech a antropoidních obludách se tradice fantastických bytostí z utopických ostrovů prostoupí s tradicí romantických a novoromantických homunkulů a vytvoří si v nich svéráznou podobu odlidštěné, standardizované bytosti.

Ani ve 20. století, kdy utopické místo zažívá hluboké proměny, nezaniká jeho klasický typ, i když se z hlediska vývoje ocitá na okraji. Hermann Hesse líčí ve Hře skleněných perel (1934) utopickou Kastálii, která je obrazem věčné platónské Ideje. Hra skleněných perel, spočívající v kombinaci mate-

matiky, hudby a kontemplace, je tu symbolem filozofického snu o univerzálním systému, o jazyce schopném obsáhnout celý lidský duchovní svět. Románovými rysy se vyznačuje vlastně jen rámec (autor se stylizuje do role vydavatele biografie Josefa Knechta a jeho děl) a líčení Knechtova mládí. S postupující Knechtovou kariérou v Kastálii se román stále hlouběji propadá do traktátu a mění v deskripci obřadů. Sama hra, postavená do protikladu k degenerované, fejetonistické kultuře, degeneruje ve svém institucionalismu a ritualismu a Knecht o ní ztrácí iluze v okamžiku, kdy dosahuje nejvyšší hodnosti.

Vraťme se však k analýze utopie, na níž si ozřejmujeme rysy románu. Na rozdíl od rytířského románu, představuje utopický román (a v širším pojetí román s utopickým místem) typ nadčasový, vymezený určitými relativně stabilními postoji a postupy a filozoficko-literární představou utopického místa. Viděli jsme, jak se nicméně pod vlivem historických, sociálních, světonázorových a literárně žánrových okolností toto místo proměnovalo: obec, ostrov, zahrada, město, země, planeta, podzemní říše, dům. Měnil se i čas tohoto místa: zlatý věk, současnost (někde jinde), budoucnost. Filozofie přerůstala v román – v rámci traktátu se utvářel epický prostor, čas a hrdina a také prostor vyprávění.

Zvolili jsme si román s utopickým místem za předmět zkoumání také proto, že se v něm zvyrazňují některé románové rysy (rysy románu-smyšlenky) – především moment smyšlenosti a v jeho rámci moment projektově anticipační. Tento druhý moment je tu žánrotvorný – na rozdíl od románu výchovného a mravoličného, kde má utopie charakter jen epizodický v rámci románu-skutečnosti. A přitom se stáváme svědky zajímavého jevu. Byť můžeme román s utopickým místem pokládat za nejvyhraněnější projev románu-smyšlenky (spolu s románem fantastickým, s nímž leckdy splývá), nezapře ani on svou vazbu na skutečnost. Dokonce i tehdy, když se utopické místo zobrazuje jako převrácený, zrcadlový obraz reálného místa, když je tento obraz mimosvětový a mimočasový, vypovídá zvláštním způsobem o světěездеjším a časovém. Jakkoli se román pokouší od reálného světa distancovat, popřít jej, zůstává tento svět jeho východiskem, z je-

ho hlediska se modeluje smyšlené místo – ne-místo či anti-místo, které je de facto vezdejšíím místem s opačným znaménkem.

Právě tato vlastnost románu s utopickým místem – pojetí smyšlenky jako zjinačené, skryté skutečnosti – se uplatňuje i v moderních utopiích. Karel Čapek pojal *Válku s Mloky* (1936) jako alegorický či klíčový román (Mloci – svérázná varianta divochů z utopických ostrovů – jsou alegorií fašismu).

Vraťme se však ještě ke klasické utopii. Ji ný čas, který v ní panuje, je zásadně statický. S tím souvisí i to, že utopické země nemají v románech dějiny, jejich řád bývá apriorně dán, nanejvýš se jako v mýtu zmiňuje jakýsi kulturní hrdina – demiurg (např. Ikar v *Cabetově Cestě do Ikárie*, 1840). Historii tvoří několik epizod (tradují se drobná narušení utopického hájemství, vniknutí vetřelců a jeho neblahé následky nebo vzpoura některého z obyvatel). Jelikož bývá děj omezen na minimum (tato situace se změní až v utopiích Vernových a v science fiction, které jsou jako typ tzv. lidového románu značně dějové), tvoří vlastní románový syžet, pokud mu nepředchází život ve světě, pouze hrdinův vstup a pobyt v utopickém prostoru, případně konflikt s ním, přičemž těžiště leží v popisu dokonalého fungování utopického státu, jeho koloběhu. I když je utopie situována do města, paradoxně se popírá princip, který městskou civilizaci zakládá – obchod, směna, výměna hodnot a informací – ekonomický, sociální a kulturní pohyb.

Teprve hrdinovým příchodem se utopické místo stává románovým, začíná existovat. Jelikož se románu svět beze změny, statický prostor příčí, měnila se utopie buď v traktát, kterým byla na počátku, nebo došlo k zvýraznění hrdinova konfliktu s utopickým místem, světa s utopií, utopie mířila k románu, v němž se návštěva utopického místa nezřídká zredukovala v pouhou epizodu, anebo se utopie prostoupila s dynamickou skutečností. Právě této třetí možnosti využil Čapek, který utopii dynamizoval tak říkajíc zevnitř. Utopie, utopický stav, utopický objekt-subjekt se u něho rodí ve skutečnosti samé a vlastní děj tvoří líčení jeho zhoubného vývoje. V Čapkových románech se ovšem jen dovršil zákonitý

proces, který v utopickém žánru probíhal od počátku. Utopie se postupně dynamizovala už díky proměňujícimu se utopickému místu, jež se stále víc otvíralo. Uzavřená ideální obec, ostrov a země obklopená vodou a horami, jiná planeta, pedagogická provincie, pokusná farma, tajemný dům byly nahrazeny celým světem, který se vlivem utopického objektu-subjektu utopizoval.

A ještě jedna otázka nás v souvislosti s poetikou utopie zajímá: jak se vyvíjel její hrdina. Dlouho zůstával vyvoleným pro utopické dobrodružství tak jako adept v románu zasvěcení; teprve v 18. století, kdy se v literatuře výrazně prosazuje měšťanská vrstva a zvedá se vlna antirománů, navštěvuje někdy utopické místo obyčejný člověk. Dál však zůstává bloudem – ve světě, který opouští se ztracenými iluzemi, i ná utopickém místě, které objevuje a nahlíží nechápajícím, ozvlášťujícím pohledem, a případně znovu ve světě, kde utopii touží realizovat. Bloudství jako rys hrdiny přežívá dokonce i v science fiction – v postavách pomatených vynálezců, vědců a osamělých buřičů, prchajících z hrůzně vyvinuté, odlidštěné civilizace do lůna přírody. Deziluzi ze světa a z přítomnosti odpovídá deziluze z utopie a z budoucnosti. Cestovateli do utopie nechybí zpravidla jisté heroické rysy, v komických utopiích ovšem snižované. A znovu se podívejme na Čapka. V roli objevitelů u něho často vystupují postavy vynálezců (inženýr Marek v *Továrně na absolutno*, inženýr Prokop v *Krakatitu* apod.), jejichž funkce však většinou spočívá v rozpoutání sil zla, jsou to vlastně zakladatelé negativních utopií, ve které se proměňuje svět. Často je jejich úloha v syžetu pouze služební – tito rozehrávači mizí brzo z románové scény a v ději se ujímají vlády postavy jiné – obchodníci s utopiemi a samy utopické předměty a bytosti, vystupující jako kolektivní postava (*absolutno*, roboti, Mloci).<sup>3</sup>

Proměny, kterými utopický román a román s utopickým místem procházel, se pochopitelně týkaly také jeho postavení v žánrové hierarchii. Viděli jsme, že původně zaujímal místo vysoké, sousedil s filozofickým traktátem, hagiografií a alegorickým putováním. Nejprve byl vnímán jako *genus nobilis* a jako takový směl dokonce vstoupit do klasicistního žánrového systému a přiřadit se k vysokým žánrům, i když

mezi nimi a také mezi románovými typy zůstával čímsi na způsob ušlechtilého divocha. Už svým označením proklamoval neskutečnost, smyšlenku, jeho charakter byl programově antimimetický. Odvrhoval se v něm nebo idealizoval stávající řád, rušily se nebo glorifikovaly platné sociální normy a tabu (pastýřský román), ale přitom se vytvářely jiné normy a jiná tabu a vznikala nová hierarchie. V jeho lůně se proto zákonitě rodil utopický antiromán a deziluzivní typ, které jeho fiktivnost korigovaly a posouvaly zobrazení směrem ke skutečnosti. V podobě parodie, utopického antirománu však žánr zároveň sestupoval z vysoké stylové polohy do nižší. Přemísťoval se také směrem od sféry naučných žánrů ke sféře žánrů zábavných, od utopie pojaté iluzivně mířil k utopii deziluzivní, negativní, kterou je de facto každá komická utopie a antiutopie (nebo je přinejmenším ambivalentní) a ve které se často mění, zejména od romantismu i utopie pojatá vážně. Krajní výraz nalézá vážná utopie v románech konce civilizace a tzv. varovných románech, hojných v západní science fiction. (Můžeme pozorovat, že zatímco pozitivní utopie se svou strukturou opírají o antický cestopis a výchovný román, případně o traktát, negativní utopie nalézají žánrovou oporu v komických utopiích, románu gotickém a deziluzivním románu iniciačním.) Pokusili jsme se také ukázat, jak i utopický román a román s utopickým místem – typ románu-smyslenky povýtce – zcela zjevně osciluje mezi polem smyšlenky a skutečnosti a svým charakterem a vývojem potvrzuje podstatu románového žánru a dialektiku jeho pohybu.

#### Poznámky

<sup>1</sup> Platón, *Zákony*, Praha 1961, str. 199.

<sup>2</sup> Dnes znovu objevené a přetiskované dílo citoval a imitoval Rabelais, inspirovalo Ch. Perraulta, zaujalo romantiky (Nodierova novela *Franciscus Columna*).

<sup>3</sup> O žánru utopie v české literatuře viz D. Hodrová, *Utopie*, v kolektivním díle *Poetika české meziválečné literatury (proměny žánrů)*, Praha 1987, str. 80-104.

## Sebereflexe ve vývoji románu

V předchozích kapitolách jsme se už vícekrát setkali s parodií románu. Pozorovali jsme, že se velmi podstatně podílí na pohybu žánru. Parodie je však součástí obecnějšího a zákonitého procesu, probíhajícího ve vývoji románu a v jeho konkrétních tvarech. Už jsme se o něm několikrát zmínili, aniž jsme blíže vysvětlili jeho podstatu. Máme na mysli žánrovou sebereflexi – proces, při němž žánr a konkrétní dílo prostřednictvím svého tvůrce a určitých postupů jakoby reflektují sebe samy, zaujímají v různé míře explicitní postoj k literární a žánrové tradici a samy k sobě jako jejímu článku.<sup>1</sup> Zaujetí podobného postoje je spojeno se samým aktem tvorby a každé dílo jej více či méně vykazuje. V této kapitole se pokusíme nastínit rysy této sebereflexe a její fungování v dějinách románu, detailněji pak v románu 17. a 18. století, kdy se projevovala zvláště výrazně. Chtěli bychom také ukázat, jak se na základě tohoto procesu konstituuje určitý románový typ – sebereflexivní román; kromě tohoto termínu budeme však užívat i termínů dalších – román parodický, komický, antiiluzivní, autotematický – v závislosti na zdůraznění toho kterého aspektu či typu sebereflexe. V jistém smyslu je výčet těchto termínů výčtem historickým, protože samo jejich pořadí naznačuje posloupnost těchto žánrových podtypů, mezi nimiž existuje úzký vztah.

V předchozí kapitole jsme upozornili na Lukianovy Pravdivé příběhy, parodující utopický cestopis a dobrodružný román. Lukianos byl autorem řady dalších žánrových parodií. Nic nám nebrání domnívat se, že žánrová parodie je stará jako literatura sama, že jako stínový dvojník provází všechny žánry, možná však nikoli se stejným zaujetím. Ba troufáme si tvrdit, že se k románu přimyká těsněji než k ostatním žán-

rům a že sebekritičnost, jak můžeme tuto vlastnost také pojmenovat, patří přímo k jeho konstitutivním rysům. Ne náhodou se u Lukiana předmětem parodie mimo jiné stává osnova dobrodružného děje s jeho nepravděpodobností a syžetovými klišé (vlastně první známý typ románu-smyslenky); parodickou reflexí vzniká „nový“ román (vlastně první známý typ románu-skutečnosti).

Parodická žánrová reflexe byla ve starověku spjata s celým literárním druhem – satirickým a směšnohrdinským, jehož nejvlastnějším přístupem k realitě – literární i mimoliterární – byla demytizace. Tento druh tehdy ještě nestál mimo oficiální literární systém a měl všechny znaky otevřeného žánru: vyznačoval se stylovou pluralitou (na rozdíl od „jednostylovosti“ ostatních druhů), pluralitou vypravěčských rovin, metrickou, jazykovou. Bylo pro něj příznačné, že navazoval bezprostřední, polemicky aktuální vztah se současností. Jestliže se vážně míněný román dobrodružně milostný šířil jako odnož aristokratických žánrů a druhů, parodický román měl svá žánrová východiska právě v oblasti satirické literatury (např. v menippské satíře). Kromě Lukianových Příběhů jej představoval Petroniův Satyricon a Apuleiův Zlatý osel (svou světskou částí). V těchto románech se parodovala témata a postupy vážného románu a především se rušila iluze o „pravdivosti“ zobrazení skutečnosti, kterou se oháněl. Svět se v nich prezentoval ve větší či menší míře jako nezastřené smyšlený, literární. Už tyto romány bychom mohli s určitou licencí označit za romány antiiluzivní ve smyslu, který tomuto termínu přikládá teorie výtvarného umění a teatrologie.

Tradice tohoto žánrového typu se nepřerušila ani ve středověku, kde se parodický román volně přimyká k polooficiální a neoficiální karnevalové literatuře, spjaté s církevními svátkami. Takový typ představuje zcela jednoznačně anonymní francouzský román Aucassin a Nicoletta z konce 12. století. Kromě parodie syžetu dobrodružně milostného románu helénistického a byzantského, tvořeného peripetiemi osudem odloučených milenců, mířila parodie i na motivy typické pro sotva zrozený rytířský román: Aucassin, zamilovaný do Nicoletty, je zprvu líčen jako tzv. recreant (vzdává se pro lásku rytířského poslání). V lukianovském parodickém stylu se po-

pisují podivné mravy cizích zemí (král v Tramtárii rodí syna – karnevalové převrácení, bitva je vedena homolkami, pečnými padavkami, vejci a velkými pýchavkami). A dokonce jsme v pokušení odhalit v Aucassinovi a Nicolettě i lehce parodické aluze na zcela konkrétní legendárně románový syžet – tristanovský (motiv skryše milenců v lese, Nicoletta s načer-něným obličejem, přestrojená za potulného zpěváka zpívá píseň o Aucassinovi a Nicolettě na Aucassinově zámku).

Zřetelnou souvislost s karnevalovou tradicí jeví další středověké dílo – Román o Lišákovi (12. – 13. století). Zvířecí alegorie tu míří nejen ke kritice soudobé společnosti, neparoduje jen rytířství a celý feudální systém (dvůr krále Lva), náboženské kultury a obřady (svatá Puška, mnišství vlka Yzengrina, Lišákova pouť do Říma, pohřeb domněle mrtvého Lišáka), ale i epos a dvorský román, s nímž jej mimo jiné spojuje veršová forma – oktosylab. Kurtoazní ideál a jeho nositel je ve zvířecím převleku obrácen naruby – z rytíře se stává šibal a pokrytec, ale zároveň lidový loupežník, který svou lstí a výsměchem vítězí nad mocnými tohoto světa (slabým naopak většinou podléhá). V jedné epizodě si antiryťř Lišák zahraje i na Tristana, když obarven nažluto, v převleku za cizího hudce je přítomen na svatbě své ženy Hermelinky.

Byť se projevy parodické žánrové reflexe, v dílech větší-  
nou roztroušené, množí koncem středověku, nejsou pro středověký román příliš typické. Mnohem víc než s charakterem středověku to zřejmě souvisí s tím, že se rysy žánrové sebe-reflexe zvýrazňují ve fázi zralosti (případně přežralosti) žánru či spíš žánrového typu, kdy se žánr pozdolna mění v jiný žánr. Jednu takovou vývojovou řadu jsme právě naznačili: epos a rytířský román → satirický zvířecí epos → pikareskní román. Druhou představuje epos a rytířský román → směšnohrdinský epos → komický román o rytíři-bloudovi (Don Quijote).

Než přejdeme k Donu Quijotovi, zastavme se ještě krátce u směšnohrdinského (heroikomického) eposu, který chápeme jako vývojový mezičlánek. Jeho klasickou podobou je Ariostův Zufivý Roland (1516, přepracovaný a rozšířený 1521, 1532). Základní syžet tvoří bloudění z lásky pomateného rytíře Rolanda, který hledá Angeliku a sám je hledán rytíři

(epos obsahuje i parodickou utopickou epizodu – hledání Rolandova rozumu v pekle a na Měsíci). Z rytířství se stává hra a také sama forma eposu či spíše epopoje se stává předmětem hry: autor si pohrává s vyprávěním, volí bizarní vyprávěcí formy, přerušuje vyprávění, odbočuje, snižuje postupy, témata a hrdiny tradičního eposu – hlavním hrdinou je nikoli Roland moudrý, ale potřeštěný a zuřivý (téma, které bylo ve středověkém románu jen naznačeno). Nejen hrdina, ale celý svět epopoje – nadpřirozený a romaneskní se svým aparátem kouzelných zámek a ostrovů, metamorfóz, domnělých smrtí, zmizení – je „zuřivý“; všechno je v něm na dosah, ale v posledním okamžiku uniká a proměňuje se, je to svět-řeka s mnoha přítoky příběhů, vlévajících se jeden do druhého, svět, jenž dává čtenáři neustále pociťovat svou fiktivnost, ruku demiurga-autora, zachovávajícího si od něj ironickou distanci.

Ariostův epos je vlastně svou antiiluzívností blízky románu, konkrétně Cervantesovu Donu Quijotovi, v němž se poprvé naplno realizuje typ antiiluzivního a autotematického románu. V rámci jeho autotematicnosti (román se stává předmětem románu) se tu rodí teorie románu. Splyvá tu s jeho obhajobou, spočívající v tom, že se autor expressis verbis distancuje od minulých románů, vydává vlastní dílo za něco zásadně jiného. Podobný postup se neobyčejně rozšířil v románech doby osvícenství. Výroky o románu vůbec, o cizích románech, o románu vlastním jsou součástí složitého systému, jehož prostřednictvím autor či spíše vypravěč záměrně a systematicky objasňuje poetiku svého díla, akcentuje a demonstruje literárnost svého výtvaru. Kdybychom z románu tyto výroky vyňali, značně bychom proměnili jeho podstatu. Ani pak by se však zřejmě parodický a antiiluzivní román beze zbytku nezměnil v román vážný a iluzivní, neboť by v něm zůstaly implicitní postupy parodické žánrové reflexe. Právě tato reflexe funguje při vzniku díla, jeho tvarování. Způsoby jejího vyjádření jsou různé a pochopitelně obtížnější – zejména z historického odstupu – postižitelné. Jeden z nich spočívá vlastně už v samé volbě žánrového tvaru a typu, který autor pokládá za nový, pravdivý a adekvátnější skutečnosti a kterým se distancuje od tvaru a typu starého,

nepravdivého, spjatého se smyšlenkou. Krajní formou podobného distancování, jež se rovná sebevraždě žánru, je odklon od románu a příklon k jiným žánrům a žánrovým oblastem – povídce, pamětem, eseji, dokumentu apod. Tento druh reflexe je de facto trvalým předpokladem a zároveň projevem pohybu žánru, determinovaným proměňujícími se noeticko-sociálními a literárními podmínkami.

Dialektika vývoje funguje tak, že román, prezentující se jako skutečnost, je v důsledku nové fáze v hledání autentizačních a verifikačních prostředků (v nové fázi poznání) vždy po čase zpochybněn, odhalen jako román-smyšlenka, načež následuje další posun ke skutečnostnímu žánru (jinak smyšlenému či jinak skutečnostnímu). Tento pohyb nekončí pochopitelně ani u realistického románu (jeho realističnost zproblematizoval už naturalismus a naposledy francouzský „nový román“). Kontinuita žánru je tímto pohybem jen zdánlivě ohrožena a domněle popřena, a to i proto, že se obnovený žánr od starého románu ohrazuje často pouze verbálním gestem. Nový román-skutečnost se totiž marně pokouší zcela zřítci postojů a postupů zakládajících demaskovaný román-smyšlenku (v realistickém románu prosvítají schémata a přežívají syžetové postupy romantického románu-smyšlenky, v tzv. novém románu postupy románu balzakovského). Román opakovaně upadá do bludu o své definitivnosti, nadčasové pravdivosti a reálnosti, jež se posléze zákonitě stává předmětem kritiky a impulsem pokračujícího žánrového pohybu.

Než se vrátíme k Donu Quijotovi, chtěli bychom se zmínit o závažném momentu, který je podmínkou toho, že zpočátku neuvědomělý a nepatrný pohyb žánru postupně sílí a stává se vědomým. Je jím atmosféra relativní svobody, estetické a literární tolerance, s níž souvisí proměna názorů na hodnoty vysoké a nízké (na žánry vysoké a nízké), která není sice nezbytná pro vznik románu, ale je důležitá pro jeho rozvoj a v tom smyslu i pro vědomí románu. Takové ovzduší se vytvořilo v epoše měšťanské, která svůj společenský a životní ideál nejplněji vyjádřila právě v románu. Měšťanský autor bez jakýchkoli vnitřních zábran převracel aristokratické hodnoty a významy, stavěl na hlavu upadající rytířský ideál. Pozd-

ně středověký Malý Jehan de Saintré (asi 1456), v jehož druhé části je kurtoazní etiketa pošlapána prostředky nízké měšťanské literatury – fablelu a lascivní novely, zahájil plejádu románů o rytířích a pázatech v nemilosti. Jak jsme řekli, vyplynulo převrácení sociálních, etických a literárních hodnot z fiktivní podstaty samotné kurtoazní etikety. Měšťanské romány vlastně ve formě antiteze navázaly na román feudální, představovaly další vývojový článek. Uvažovat proto o vzniku románu teprve v buržoazní epoše, jak se to dělo především v sociologických teoriích žánru, tudíž znamená zkreslit nejen charakter žánru jako takového, ale i smysl žánru v této epoše, jelikož jeho tvar a smysl vyplynul právě ze specifického popření předchozího románového typu. V měšťanské epoše román nevzniká, nýbrž ustavuje se jako nový (zase však jen dočasně) román-skutečnost a zároveň jako žánr, který si je už vědom své podstaty.

Jako popření předchozího románového typu, respektive celé řady typů zastaralých románů-smyslenek vznikl i Rabelaisův Gargantua a Pantagruel, v němž se kromě filozofických a teologických systémů, obřadů, bible parodovaly mnohé žánry, mezi nimi epos a román – rytířský, výchovný, iniciační. A stejně je pojat i Don Quijote, který je „výpadem proti rytířským knihám“, jejichž „vymyšlených nesmyslů netýkají se zákony přesné pravdivosti“. Sebevědomí románu je v Donu Quijotovi doslova sebekritikou, autor v románu totiž hodnotí vlastní tvorbu: „Ale jaká to kniha je tam vedle?“ Galatea Miguela de Cervantes, řekl holič. „Ten Cervantes je už pěkná léta mým dobrým přítelem a vím, že mu osud přinesl víc neštěstí než básnické dovednosti.“ Román parodicky reflektuje různé varianty dobrodružné smyslenky a románové typy, které se na jejím základě ustavily, především román rytířský a pastýřský. Putující rytíř se podobá nepřízní osudu stíhanému pikarovi a nakrátko se mění i v pastýře (parodie zamilovaných a pomatených rytířů). V postavě dona Quijota, parodujícího rytíře už svým smutkem (Rytíř smutné podoby), jsou přitom zesměšněni nejen svěťští, ale i křesťanští rytíři. V románu, v němž panuje karnevalová atmosféra plná snižování nejrůznějšího druhu, převleků, nechybí ani obligátní literárně mystifikační žert s nalezeným rukopisem, obsahujícím pokračování románu.

Don Quijote je prvním románem, ve kterém se hraje s iluzívností příběhu. Postavy komentují román, ve kterém vystupují (tím se vlastně podporuje jiná iluze – iluze, že existují mimo román). V dobrodružství v jeskyni Montesinově se paroduje klasické téma eposu a iniciačního románu – sestup do podsvětí, zmrtvýchvstání a obřad svatého grálu. Později se celá historie prohlásí v duchu antiiluzívnosti za vymyšlenou. Předmětem parodie se stávají módní triumfální vjezdy, ikarské vzdušné pouti, ostrovní utopie, rozmanité formy mystifikace (kromě románů hry, herci, loutky, záměny, převleky, věštby).

V rovině postav se románová parodie projevuje především v ústřední dvojici dona Quijota a jeho sluhy Sancha Panzy, umožňující rozvinout systém stupňovaného snižování tématu (téma sestupu do podsvětí se např. paroduje nejen v Quijotově dobrodružství v jeskyni Montesinově, ale i v Sanchově pádu do sklepa a krom toho v inscenovaném sestupu Altisidory). Na smrtelném loži hrdina „zmoudří“ a vrátí se k svému původnímu jménu. Rytířské poslání je tedy nakonec zrazeno. Pro románový typ to znamená, že se z polohy iluzívní, v níž tkví klasický středověký rytířský román (šťastný – iluzívní konec v duchu pohádky představoval dosažení cíle nebo návrat k zrazenému rytířskému poslání), dostává do polohy deziluzívní (ovšem jen z hlediska rytířského románu – z hlediska románu měšťanského je Quijotovo zmoudření návratem k měšťanské střízlivosti a v tomto smyslu je nově iluzívní).

Tady je na místě upozornit na rozdíl mezi slovy antiiluzívní a deziluzívní. Zatímco antiiluzívnost rozumíme noeticko-literární postoj k realnosti románového děje, demaskovanou a přiznanou literárností díla, deziluzívnost chápeme v rovině syžetu – jako stav hrdinova vědomí a cítění a poznání, (ztráta iluzí); podobné zakončení je polemické vůči šťastnému konci v iluzívním románu. Oba pojmy spolu ovšem souvisejí: deziluzívnost v rovině syžetu bývá součástí poetiky antiiluzívnosti. Kromě toho jsou oba v korelaci s pojmem iluzívnost, který má dvojí význam: zahrnuje jak moment noeticko-literární (v protikladu k antiiluzívnosti), tak moment syžetový (v protikladu k deziluzívnosti). Při jeho užití se tudíž neobejdeme bez upřesnění, v jakém smyslu je právě chápán.



Vraťme se však k Cervantesovu románu. Kritika románu – explicitní (tlumočená v dialozích postav, např. rozhovor kanovníka s farářem o rytířských románech) i implicitní – tu vychází v podstatě z kritérií klasicistních. Na román se aplikují karnevalově převrácené principy aristotelské poetiky – požadavek tematické pravděpodobnosti, tří jednot, kompoziční celistvosti. Vztah mezi rámcem a vloženými novelami přitom odráží vztah dvou historických a literárních epoch, dvou odlišných románových typů: rámec představuje deziluzivně vyznívající román-skutečnost, novely různé typy románu-smyšlenky. Zatímco časem rámce je přítomnost a současnost – čas vyprávění, časem novel je minulost. Postavy z rámcového příběhu hodnotí, reflektují příběhy novel, sloužící jim jako exempla určitých etických postojů a literárních postupů.

Žánrová sebereflexe v podobě explicitních výroků o románu a v podobě parodie románu se nám tak jeví jako způsob, jímž konkrétní román svou promluvou i tvarem participuje na vývoji žánru. Při tomto vývojovém pohybu uvnitř konkrétního románu (a obecněji uvnitř žánru) nedochází jen k snížení motivů, postupů a posunu žánrů mimosvětských k žánrům světským (viz parodie iniciačního tématu, sestupu do podsvětí), ale rovněž k povýšení, zliterárnění nízkých, lidových a pseudolidových motivů a postupů a k posunu žánrů zábavných k žánrům naučným (od románu k disputaci apod.). Závazný v rámci tohoto pohybu je posun od románu anonymního a se zastřeným autorstvím, který ještě namnoze představoval středověký rytířský román, k románu výrazně autor-skému. Antiiluzivní román jako krajní projev žánrové sebereflexe je vždy románem povytce autorským – se všemi rysy, které s sebou autorskost nese (autorský – individuální styl, případná tematizace autora v díle apod.).

Dona Quijota jsme jako příklad výrazné sebereflexe žánru a antiiluzivního románu zvolili mimo jiné proto, že je u něho dobře patrná vázanost pohybu románu na pohyb společenský: ideální rytíř se tváří v tvář měšťanské realitě stává bloudem, rytířský román formou, která už k proměněné realitě nepřiléhá a působí tak říkajíc jako maska. Pohyb spjatý se sebevědomím žánru nespočívá v pouhém pravidelném pře-

vracení žánrových znamének (Don Quijote bývá označován jako antiromán), v oscilaci od jednoho pólu k druhému, nýbrž podléhá celkovému historicko-společenskému vývoji, dobovému charakteru poznání, rozvoji individua, dobové a třídně podmíněné mentalitě a postojům ke skutečnosti a k literatuře jako její součásti.

Baroko se svou iluzivností v rovině postoje k zobrazené realitě sebereflexivní postupy poněkud potlačilo, ale v klasicismu, který se rozvíjel namnoze souběžně s barokem, už žánrové sebevědomí jako projev kultury povytce vědomě začíná opět vzkvétat, ačkoliv se to zdá být na první pohled v rozporu s jeho žánrovou uzavřeností. Žánr byl v klasicismu apriorně doktrínou vymodelován, byl přímo dán jako vědomý. Typicky vědomým útvarem, v klasicismu hojně pěstovaným, byla travestie, v níž je moment sebereflexivní distance obsažen v samém žánrovém označení. Prostřednictvím travestií tradičně vznešených témat se zpochybňoval klasicistní žánrový systém a žánr, jeho „čistota“ (pro travestie byl charakteristický smíšený styl), etiketa vznešené společnosti, bon sens (vybraný vkus). Parodii a travestii se přímo nabízel sám klasicistní postoj ke světu, který byl totiž tak jako středověká kurtoazní etiketa svou podstatou vlastně značně fiktivní, romaneskní.

Tak jako se z lůna kurtoazní kultury rodil rytířský román, zraje v lůně klasicistní literatury román preciózní a jeho negace – román libertinský a komický. Už jsme se v předchozí kapitole zmínili, že v preciózním převleku byl románový žánr nobilitován a jako civilizovaný divoch přijat do vznešené literární společnosti. Znovu se stáváme svědky toho, jak normativní poetika ve snaze zastřít společenskou realitu jí svým systémem striktních omezení a vymezení mimoděk právě otvírá dvířka. Krajní normativnost, etiketa dovedená ad absurdum nese s sebou sebearodii jako stín, padající na ni ne-li v téže literární epoše, tedy v následující, ne-li v téže společenské vrstvě, tedy v nižší (měšťanstvo paroduje dvorské žánry), ne-li v téže sféře a žánru, tedy v nižších, v žánru novém, případně ne-žánru, tj. v žánru vegetujícím mimo uznaný, oficiální systém. V klasicismu se do jisté míry opakuje situace popsaná u středověkého rytířského románu. Jestliže se však



tehdy román konstituoval svým distancováním od jiných žánrů (pohádky, eposu, kroniky, hagiografie), nyní, kdy už má ve francouzské literatuře za sebou půltisíciletý vývoj, se naopak pokouší znovu k nim přimknout, aby tím získal žánrovou důstojnost. Přesněji řečeno – pokouší se o to jeho „idealistická“ větev, zatímco větev „realistická“ pokračuje ve svém nespoutaném (nebo spíš méně či jinak spoutaném) růstu. Typová, synchronní diferenciaci na román-smyslenku a román-skutečnost se v klasicismu utvrzuje a přímo uzákoňuje.

Idealistickou větví míníme v této době preciózní román. Projevem zpochybnění klasicistního žánrového systému byl totiž vznik subsystému preciózních žánrů uvnitř tohoto systému. Paralelně se skalními klasicistními žánry – tragédií, eposem, komedií, bajkou – rozvíjely se v preciózní literatuře žánry akcentující individualitu, autorství, soukromost (pseudosoukromost): dopis, paměti, portrét, maximy a také román, tedy do jisté míry vše, co se klasicistní estetice přičilo, ale v čem si nehledě na to líbovala vznešená společnost ve svém typickém prostředí – salónu. Román tu vznikl, jak už jsme o tom mluvili v souvislosti s utopií, jako svébytná varianta tragédie (román „na antický způsob“). Jako žánrový zdroj románu se tu však uplatnily právě ony zmíněné preciózní žánry soukromé a naučné, tedy jakési žánry faktu, jež se v této době literarizovaly. Vývoj k románu probíhal přitom paradoxně jako zfiktivňování těchto žánrů: memoáry se měnily v pseudomemoáry, deník v pseudodeník. (V další fázi spočíval vývoj románu namnoze v návratu k memoárům a deníku jako žánrům faktu.)

V klasicistním systému se však postupně utvářel ještě jeden „systém“ – libertinská literatura; jejími tvůrci byli šlechtici volných mravů a svobodného ducha, nevěrci, zesměšňující zbožnost a vybrané chování – tzv. libertini (patřil k nim v 17. století Cyrano de Bergerac, dále Théophile de Viau a Paul Scarron). Libertinská literatura byla antitezí ve vztahu ke klasicistnímu i precióznímu systému. Také ona byla literaturou aristokratickou, ale tak říkajíc šlechticů v nemilosti. Román v ní vznikl po boku takových žánrů jako biografie, fiktivní či utopický cestopis a heroikomický či burleskní

epos. Zatímco preciózní román tkvěl kořeny v idealistické, iluzivní tradici kurtoazní, libertinský román s touto tradicí víceméně přetrhal svazky a vydal se na cestu k realismu. Vztah těchto proudů – preciózního románu-smyslenky a libertinského románu-skutečnosti – byl opět vztahem románu a antirománu jako v případě středověkého rytířského románu a Dona Quijota.

Vysoký, preciózní román měl ambice proniknout v žánrové hierarchii na místo zaujímané v klasicistním systému eposem, upadajícím potomkem středověkého rytířského eposu. Nezbyvalo tudíž než román, který se v 17. století už natolik prosazoval, že jeho existenci nebylo možno déle ignorovat, přistříhnout podle takových klasicistních druhů a žánrů, jež mu stály nejbliž, – podle tragédie, ale především právě podle eposu. V duchu tohoto pojetí překladatel a vydavatel klasiky ad usum Delphini abbé Huet rozdělil romány v Pojednání o románu (1670), uveřejněném jako předmluva k románu Zaida od paní de La Fayette, na „pravidelné“, tj. zachovávající pravidla eposu, a „nepravidelné“, jež je nezachovávají. Pravidelný román měl být podle Hueta příručkou k výchově následníka trůnu. Tento požadavek však podle něho splnil ve své době jen Fénelonův Telemach. Román starověkého Longa a dílo Rabelaisovo byly z ideální románové obce vyloučeny.

Huetova představa pravidelného románu nebyla kupodivu v rozporu s fiktivností sentimentálních románů ve španělském stylu, ve kterých se tradice amadisovské románové smyslenky slévala s platónskou tradicí traktátů o lásce. Tímto rysem se vyznačovala dobová odrůda utopie – pastýřský román, evokující mýtus zlatého věku a umělý ráj fiktivních vztahů a morálky. Módu tohoto románového typu zahájila ve Francii Astrea (1607 – 1627). V rámci doby, přinášející módu paměti, představoval tento román svého druhu memoáry v pastorálním převleku.

Neméně fiktivní byl svět „historických“ románů. Vznikaly v 17. století tak jako jiné vysoké žánry přímo podle antických vzorů, což svědčilo nejen o včleňování románu do klasicistního systému, ale i o jeho žánrové kontinuitě. Nejdokonalější model skýtal Héliodorovy Příběhy aithiopské, imito-

vané v četných románech na antický způsob – v Polyxenovi (1623) od Molièra d'Essertines, v Gombervillově Polexandrovì (1629 – 1637), Velkém Kyrovi (1649 – 1653), Klélii (1654 – 1660) od Madeleine de Scudéry aj. K antickému vzoru se tu připojil vliv španělský a italský, dobrodružný žánr a rytířský duch se smísil s moderní kurtoazií. Román usiloval stát se epopéjí v próze, toužil konkurovat i samotné tragédii (v obou žánrech se v rámci dobového vkusu kombinují státní zájmy s románovými zápletkami, veřejnost se soukromostí). Také v těchto románech, v nichž se tzv. couleur locale omezovala na sporé detaily cizího mravu, byla historie pouhým převlekem současnosti. V jejich dobrodružném syžetu a fiktivním světě se přitom rozvíjel nový způsob cítění a vyjadřování, označený slovem preciozita. Z tohoto ovzduší vyrůstá i nový typ románové postavy – preciózka (první preciózka byla ctnostná Alcadiana z Polexandra). Román se noří do nitra duše, obklopené královským nimbem z tragédií. Preciózní dušezpyt a postava preciózky už anticipují preromantickou „krásnou“ a „citlivou“ duši.

Román na antický způsob, tříštící děj do nesčetných, neustále se větvících epizod a do řady postav, jejichž totožnost znejistují nesčetné převleky a záměny, se stává permanentní maškarádou (v La Calprenèdově Kleopatře Delie je vlastně Arsinoe, Artaban je nejprve Britomar, potom parthský princ, nakonec pohrobek po velkém Pompeiovi apod.). Hra s identitou, proměny, jež jako v eposu mají na svědomí vyšší mocnosti, představují jediný „vývoj“ podstupovaný románovými postavami. (Ve své extrémní podobě se preciózní román stává proti své vůli vlastně antirománem.)

A tím se dostáváme k románovému typu, který nás v této kapitole především zajímá, ale který nelze vymezit bez románů preciózního, představujícího tezi v dialektice vývoje. Komický či burleskní antiromán jako další výrazně sebereflexivní románový typ byl projevem burleskního stylu, odvrácené strany století krále Slunce. (Burleska se vetřela dokonce i do sochařské výzdoby zahrady ve Versailles – burleskně pojaté Ovidiovy Proměny; v burleskním stylu se pořádaly i dvorské balety.) Travestuje se Lukianos, Ovidius, Vergilius. V základu burleskního stylu leží rozbití jednotného tónu,



4. Lovce korálů (kostým z dvorského baletu na dvoře Ludvíka XIV.). Typicky barokní silueta kostýmu, tvořeného rybářským náčiním a mořskými živočichy, jakési „složené“ tělo je vlastně svérázným protějškem Arcimboldových „složených“ hlav. Kostým je dokladem přebujelého maškarně herního pojetí života aristokratické společnosti, jehož jiným projevem byl i preciózní román (podobné kostýmy parodoval Diderot v Indiskrétních klenotech).

hybridizace, záměrné snížení (burleska s oblibou užívá nízkých slov), tedy postupy Bachtinem shrnované pod pojem karnevalovost. Paroduje se humanistické písemnictví a v burleskním stylu se tvoří pastiše starých románů. Budiž řečeno, že burlesknost jako soubor těchto postupů a burleska jako určitý nadžánrový modus, protože se realizovala v řadě žánrů, vyvěrala stejně jako utopie z lůna klasicistní, povýtce aristokratické literatury, naprosto nebyla doménou živlu měšťanského, natož lidového, mimo jiné i proto, že jejím předpokladem byla vysoká míra literární kultivovanosti. Pod dotykem burlesky se hroutila klasicistní monolitnost, žánrová jednota se zpochybňovala vlivem žánrových polotvarů a patvarů. Burleskní žánr se podobal stvůře zkamenělé ve stadiu proměny: hlavu měl klasicistní, ale trup, ocas a končetiny klasicismu nepatřily. Burlesknost jako nová podoba středověké *desmesure* vystoupila z nitra naruby obrácené klasicistní etikety. S karnevalem ji spojoval také silný prvek herní, související s celkově výrazně ludickým charakterem dvorské kultury i samotné žánrové sebereflexe.

Burleskní žánry (především epos) a styl se v 17. století staly východiskem celé plejády komických či „realistických“ románů. Ovlivnily nejen oblast obsahovou (snížení tématu, postavy), ale v menší míře i stylovou. Burleska totiž nastolovala stylovou neuměřenost, zdůrazňovala umělost, literárnost, byla intelektuální, zatímco pozdější román-skutečnost, už anticipující realismus 19. století, zakládá svou poetiku na přirozenosti, stylové střízlivosti a uměřenosti, autenticitě. O některých komických románech, například Sorelových, Furetièrových, se sice mluví jako o románech měšťanských, ale jejich měšťanskost je podstatně jiná, než jaká bude měšťanskost románu 19. století, má dosud aristokratický ráz, poněvíc je záležitostí románového obsahu, prostředí a hrdiny, jen zčásti způsobu vidění skutečnosti.

Komické romány se obracely k realitě neliterární, ba přímo antiliterární. Moment parodie literárnosti, který je ovšem rovněž projevem literárnosti, byť literárnosti naruby, nesou tyto romány často přímo v názvu: Komická historie Franciona, metly nefestníků (Sorel), Komediantský či Komický román (Scarron), Rytíř hypochondr (du Verdier), Po-

třeštěný Gaskoněc (Clerville), Satirický román (Lannel) aj. Zesměšňují se v nich pomatení pastýři a rytíři z preciozních románů. Furetière se v Měšťanském románu (1666) vysmívá romanopiscům ze školy d'Urfé (popisuje např. inventář děl jednoho z příslušníků školy, uvádí, kolik stránek připadá na jednoho hrdinu, kolik soubojů, popisu, chvály apod.). Také tyto komické romány vznikaly pod španělským vlivem, nikoli však pod vlivem pastýřského a rytířského románu – typů románu-smyslenky, nýbrž – a to je příznačné – pod vlivem románu pikareskního, který mířil k románu-skutečnosti.

Když Sorel zatouží ve Francionovi (1623) napsat v intencích rabelaisovských a pikareskních příručku dokonalého libertina, má za sebou pastýřský román a realismu se blížíci Francouzské novely, což byl vývoj pro autory antirománů v 17. století běžný (obdobně se vyvíjel Cervantes – od pastýřského románu *Galatea* přes Příkladné novely k Donu Quijotovi); po Francionovi napsal ještě několik dobrodružných románů a také satiru na pastýřský román (*Výstřední pastýř*). Jen v 17. století se Francion dočkal třiačtyřiceti vydání, což svědčí o tom, jakým způsobem se v měšťanském pojetí a prostředí proměňoval román i ve smyslu svého šíření, popularity, projevující se také hojným napodobováním. Antirománové rysy nese kromě názvu už dedikace (nezbytná součást starého rytířského románu), v níž autor sděluje mocným tohoto světa, že jim knihu nededikuje. V předmluvě oznamuje čtenářům, že do knihy pojal určitá dobrodružství jen proto, že ho dojmají, jsou pravdivá a prostá. Kniha nemá sloužit ad usum následníka, má být návodem, jak je dnes třeba žít ve světě; předvádí se proto řada sociálních prostředí a vrstev (Francion se jako Joyceův *Odysseus* Dublinem potlouká zvrhlou Paříží, jejím podsvětím, k němuž patří kuplířky, povětrné ženštiny, šejdíři apod.). Největší starost si autor neustále dělá s pravdivostí svého příběhu. V druhém vydání knihu dokonce vydává za nalezený rukopis, což nečiní jen z osobních důvodů, ale i proto, aby v zájmu dobového vkusu a pojetí pravděpodobnosti vytvořil iluzi autenticity. Fikce nalezeného rukopisu byla ovšem literární fikcí na druhou, která se zákonitě stala předmětem parodie v dalších epochách (Sterne, Gide aj.). Důležité místo zaujímá v díle pasáž o Francionově četbě rytíř-

ských románů, z níž by se byl hrdina patrně pomátl jako don Quijote, kdyby ho nezachránil jeho střízlivý rozum.

Libertin, hrdina bez morálních předsudků a zábran, stejně jako pikaro, od něhož jej odlišuje společenské postavení (libertin je aristokrat), patří do kategorie postav v nemilosti, které se pro román stávají důležitými už od pozdního středověku: je rubem dvořana, honnête homme, je antihrdinou. Tristan l'Hermite v autobiografickém románu Páže v nemilosti (1643) líčí výchovu pážete, z něhož se stal svého druhu pikaro. Milost rytířské etikety, proti níž se hrdina proviní, ustupuje nemilosti drsné životní reality, do které musí sestoupit. Pro měšťanskou linii literatury 17. století je typické, že je román napsán právě z nepříznivé pozice žáka, která umožňuje odhalit zákulisí výchovy s jejími nedostatky, zastíranými, pokud byla výchova nahlížena z pozice vychovatele, utopicko-ideálním konceptem (Fénelon, Rousseau). Tato pozice je obdobou pozice sociální nepřízní osudu stíhaného pikara, poznávajícího skrytou mašinérii světového dění. Na rozdíl od pikareskního románu, v němž hrdina neprochází vývojem, zahrnuje postavení žáka, pážete, chovance vývojový aspekt, ke kterému v románech nezřídka přistupuje také moment autobiografický. Antirománovým momentem bylo de facto už samo užití 1. osoby, v 17. století charakterizující druhořadé žánry (preciózní román byl psán zásadně v neosobní 3. osobě).

Abychom nezůstali jen u francouzské literatury – prvky parodie románu jsou přítomny v Grimmelshausenově Simpliciovi Simplicissimovi (1668), v kterém se snižují typické postupy a motivy románu-smyšlenky (neobyčejná setkání, nepoznání a rozpoznání, vyváznutí z jisté smrti, motiv pokladu aj.). Dílo se hemží parodickými narážkami na středověký iniciační román (prostáčekovství, motiv hrdiny vyšlého z lesa – tady z Černého lesa – apod.). Od světa pojatého jako theatrum dospívá světoběžník Simplicius stejně jako grálovští rytíři k Bohu, světský román a antiromán se lomí, mění se ve vážně míněný román mimosvětový, zakončený iniciační robinsonádou (Simplicius zůstává na rajském ostrově jako poustevník). Nestálost pozemského bytí, jejímž zrcadlem je osud pravých i nepravých pikarů (včetně Sorelova Francio-

na, který na Grimmelshausena působil), se v románu barokně zabarvuje, hrdina se odvrací od pomíjivého světa k Bohu a žánr směřuje od románu k traktátu.

Pozorujeme, že se dobová podoba románu-skutečnosti často rozvíjí jako extravagantní, do krajnosti dovedený, parodicky reflektovaný román-smyšlenka. Distanci mezi preciózními romány a komickými antiromány vytváří akt parodické reflexe žánru, který byl v komických románech běžný, zatímco preciózním románům zůstával vesměs cizí.

Přes úsilí romanopisců i teoretiků nepřestává být nicméně román v 17. století pokládán za druhořadý žánr. Ačkoli je dosud chován v malé vážnosti, stává se módní četbou aristokratů a jeho společensko-ideologický význam neustále vzrůstá. Ani psaní románů se nepovažuje za ušlechtilou činnost, což vysvětluje, proč žádný z tehdejších velkých spisovatelů nenapsal román a mnohé romány zůstaly nedokončeny. Přesto se objevují nesmělé pokusy román hájit a formulují se jeho první teorie a programy. Román v nich bývá spojován s epopéjí (Desmaret de Saint Sorlin, Le Bossu) a převážně pojímán jako morální lekce a zábava. Proklamuje se pravda a pravděpodobnost, které jsou ovšem podřizovány nemilosrdné morální cenzuře a estetickému diktátu. Pro tento postoj je charakteristické, že pikaro ve francouzských románech končí často obdobně jako divoch či bloud – jako honnête homme nebo měšťák (Lesageův Gil Blas).

Svědectvím o proměnách v pojetí a hodnocení žánru byly i samotné definice románu, v nichž se důraz postupně přesouval od momentu fikce k momentu reality. Stupňuje se úsilí zbavit román jeho diskreditujícího označení: ve Španělsku nastupuje namísto „romance“ označení „novela“ (novela picaresca), v Polsku místo „romansu“ „powieść“; ve Francii se v 17. století román skrývá za celou řadou pseudonymů – „nouvelle“, „histoire/s/“, „relation/s/“, nezřídka provázených přívlástkem „véritable“ (pravdivý). Žánr se opětovně – i verbálním gestem – pokouší přiblížit skutečnosti, stát žánrem skutečnostním. V Anglii nahrazuje označení „romance“ termín „novel“, jenž se kolem roku 1670 začíná cítit jako vyjádření nového způsobu psaní a nového obsahu, vytvořeného událostmi minulými, ale nedávnými nebo téměř



5. Román jako stvůra (frontispis prvního vydání Grimmelshausenova *Simplicia Simplicissima*, 1669). Není snad tento tvor, pojatý v karnevalově mystickém duchu (groteskní hybridní tělo s atributy ptáka, ryby, kopytníka, draka – symboly živlů a s hlavou ďábla či satyra skrytým symbolem nejen hrdiny románu, překonávajícího pokušení světa (meč jako atribut vojenského života, zašlapávané masky jako symboly „divadla světa“), také personifikací žánru románu, jeho hybridní a proměnlivé podstaty? Stvůra drží v rukou knihu, možná knihu *Simpliciova života*, román sám, jehož jednotlivá dobrodružství jsou v knize znázorněna v podobě obrázků jako ve slabikáři.

současnými. Svým způsobem znamená tato záměna rovněž sebereflexivní reakci na vyčichlé obsahy starých románů-smyslenek.

V přerozeném románu se v souladu s celkovým přesunem žánrů od pólu veřejnosti k pólu soukromosti a beletrizací naučných žánrů uplatňují rozmanité formy autentizace. Syžetem románů 18. století jsou velmi často cesty, v různé míře reálné (Defoe, Swift). Tento oblíbený syžet parodují antiromány, v nichž se zpravidla jedná o stále přerušovanou cestu domů (analogie s *Iliadou* a *Odysseou*), po níž kličkuje podobně přerušovaný proud vyprávění. „Novel“ se potýká s „romance“, román-skutečnost s románem-smyslenkou také tím, že autor skáče svému vyprávění neustále do řeči, chytá ho za slovo, antiiluzivně ho usvědčuje ze lži, vrací příběh zpět a předbíhá, takže ani vyprávění, ani příběh nemohou dospět ke svému konci přímou cestou. Tak tomu bylo v *Donu Quijotovi* a tak tomu je i ve *Fieldingově Josefu Andrewsovi* stejně jako v *Diderotově Jakubu fatalistovi* aj.

Žánr, reflektující vlastní fiktivnost, koriguje představu o románu jako eposu v próze, rozšířenou po celé 17. století. Dochází k tomu tím způsobem, že se začíná spojovat s eposem komickým, který už vlastně není eposem v klasickém slova smyslu, ale antieposem, neboť paroduje svá témata, hrdinu, stylové zásady a klišé. Epická koncepce románu se však dostává do konfliktu s požadavkem pravděpodobného. Epos byl založen na zpola zázračných událostech se značně matnou historickou, reálnou motivací a fragmentární chronologií; v románu naopak přineslo nové vnímání času požadavek souvislé chronologie, kterou antiiluzivní román a moderní román opět zpřevracely. Skutečnostní pojetí žánru bylo na tuto životní chronologii vázáno, hledisko vývoje, časového kontinua představovalo hledisko zrealňující.

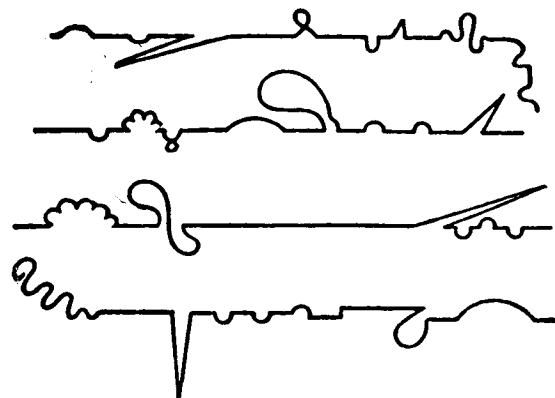
Pojetí románu jako komického eposu rozpracovává v předmluvách ke svým románům a jejich dílům *Fielding*. V *Josefu Andrewsovi*, vydaném v roce 1742 s podtitulem „napsáno nápodobou Cervantesa, autora *Dona Quijota*“, paroduje *Richardsonovu Pamelu* (1740), která svou poetikou dosud vězela na pomezí preciózního románu-smyslenky a měšťanského „novel“. Putování skýtá v románu rámec pro satiru

na různé stavy. Zesměšňují se tradiční postupy a motivy románu-smyšlenky („romance“) tím, že jsou dováděny ad absurdum a obráceny naruby (nalezenectví, usilování o čest, domnělé otcovství, nepoznání-rozpoznání aj.). Všude si autor tropí posměch z románové Štěstěny. Parodie eposu a eposu v próze, tj. románu typu Richardsonova a staršího „romance“, nespočívá jen v snižování románových postupů a hrdinů, ale už v samé okolnosti, že se předvádějí postavy z nižších vrstev: hrdina je deklasován svým původem a povoláním (šťastný konec tuto okolnost nicméně poopraví). V předmluvách autor nepřestává zdůrazňovat skutečnost pro nový typ románu nejpodstatnější, že totiž opisuje z knihy přírody, vše odporoval z vlastní zkušenosti (tradice anglického empirismu měla pro přechod od „romance“ k „novel“ nepochybně značný význam). Stejně postupuje Fielding, který byl mimo jiné i autorem antitragédie a lukianovské skladby o cestě dostavníkem do podsvětí, i v ostatních románech-antieposech – v Jonathanu Wildovi (1743) a Tomu Jonesovi (1749), v nichž se osobitým způsobem proluly snižované postupy klasického eposu s postupy pikareskního žánru.

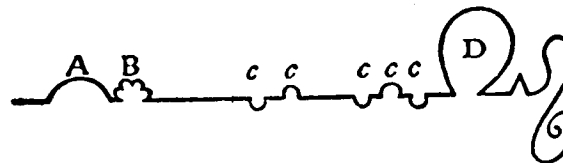
Krajním případem parodické reflexe románu a patrně nejvýraznějším antiiluzivním románem všech dob je Sternův *Tristram Shandy* (1760 – 1767). Také Sterne se hlásí k cervantesovské tradici, k níž ještě připojuje Lukiana a Rabelaise („při hrobce Lukianově – jestli vůbec nějakou má ... při popelu mého drahého Rabelaise a ještě dražšího Cervantese!“). Paroduje biografický románový typ mimo jiné tím, že valnou část románu tvoří líčení událostí před Tristramovým narozením a vyprávění o jeho životě se na konci přerušuje. Tropí si posměch z tradičního syžetu lásky s překážkami (příběh Amanda a Amandy). Předmětem antiiluzivní hry se stává sama vnější podoba a kompozice románu, v němž předmluva je zařazena až do kapitoly šedesáté čtvrté, některé kapitoly jsou přehozeny, místo jedné kapitoly zeje prázdná stránka. Vyprávění, které má anekdotický ráz, je neustále přerušováno autorskými odbočkami technického rázu (patří k nim i znázornění syžetové křivky) – tedy vlastně promluvou o psaní románu, jež se stává důležitější než vlastní příběh. Toto antiiluzivní gesto, jehož smyslem je ovšem navo-

## KAPITOLA XL

DÍLO mi jde nyní pěkně od ruky; při zeleninové stravě a špetce studených semínek bezpochyby dokáži v příběhu strýčka Tobyho i svém vlastním pokračovat jakž takž přímou čarou, Nuže,



To byly čtyři ary, po nichž jsem postupoval v první, druhé, třetí a čtvrté knize. V páté jsem byl hodný, – sledoval jsem přesně tuto čáru:



Je na ní vidět, že kromě křivky A, to jak jsem zabrousil do Navarry, – a vroubkované křivky B, to jak jsem se tam projížděl s paní Baussiere a jejím panošem, – nedovolil jsem si jedinou nezbednou odbočku, teprve dáblí *Jean de la Casse* mě svedli k zajíždce D – ta ccccc jsou pouhé parenteze, všední sklouznutí a úchylky, jakých se do-

6. Stránka z *Tristrama Shandyho* (Laurence Sterne, *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*, české vydání z r. 1963). Vypravěč tu znázorňuje křivkami zákruty syžetu románu, který vypráví. Sotva lze najít názornější příklad románové sebereflexe a antiiluzivnosti.

zení iluze jiné (čtenář se domněle stává svědkem geneze románu), je krajním projevem postoje k románu-smyslence, na jehož místo nastupuje antiiluzivní a autotematický román jako nový román-skutečnost.

Podobné směřování k románu-skutečnosti, který je románem o románu, můžeme sledovat i ve Francii. Psáním románů se tu zabývali osvícenští filozofové. Antirománové prvky mají Montesquieuovy Perské listy (1721), v nichž dopisová fikce spolu s perským převlekem slouží ke kritice poměrů ve Francii. Divošským pohledem se ozvláštňuje náboženství, umění, společenské konvence, hra, móda, zákonodárství, Akademie. Předmětem kritiky se stává také literatura a romány.

• Typickým terčem osvícenské románové parodie se stávají všemocné síly románu 17. století – boží prozřetelnost, osud, Štěstěna. Ve Voltairově *Candidovi* neboli *Optimismu* (1759) je románově neskutečný filozofický optimismus léčen sérií drastických zklamání a šoků. Osnova románu je dobrodružně výchovná: téma lásky s překážkami, traktované na způsob řeckých dobrodružných románů, se pojí s tématem výchovy k optimismu. Postupy románu-smyslenky se ženou do krajnosti a obracejí naruby (popisuje se bloudění rozloučených milenců, kteří však na rozdíl od hrdinů starých románů nejsou uchráněni před ničím; když se po mnoha letech strážní setkají a vstoupí do stavu manželského, je Kunegonda stará a šeredná a Candide po sňatku netouží). Zparodováno je i téma výchovy, a to především v postavě vychovatele – nezdolného optimisty Panglose, odloučeného od svého žáka a podstupujícího při bloudění světem nejrůznější karnevalově pojatá dobrodružství. Kritika románu se prolíná s kritikou filozofie, náboženství a eposu. Obdobně je tomu i v *Prostáčkovi* (1767), „pravdivé historii“ vytažené z rukopisů jistého pátera, tedy nalezeném rukopise, kde Voltaire podrobuje kritice dobovou představu člověka nezasazeného civilizací, člověka přírodního. Nepravý divoch, přinesený mořem k francouzským břehům, obzírá nechápajícím, a tudíž ozvláštňujícím pohledem svět, čte Rabelaise, Shakespeara, Nový zákon, je pokřtěn, učí se vybranému chování, rozvíjí svého ducha a nadání, odráží útok Angličanů, je přijat u dvora, uvr-

žen do vězení, kde disputuje s jansenistou apod. Ve sporu „starých“ a „moderních“ stojí jednoznačně na straně moderních (v románech hledá vylíčení stavu vlastní duše, avšak takových románů je údajně poskrovnu). Nakonec se Huron stává důstojníkem, zcela se konformuje. Hrdinovo dospění ke konformitě, pojímané jako zušlechtěná, civilizovaná přirozenost, se v osvícenských románech často kritizuje a bloud nebo nepravý divoch se stává vesměs předmětem parodie. Hodnocení tohoto typu se pak zásadně mění v době preromantismu.

Roku 1748 vydává Diderot románovou maškarádu s dvojsmyslným titulem *Indiskrétní klenoty*. Za exotickými jmény se skrývá Ludvík XIV., Madame de Pompadour, Newton, Descartes, La Mothe aj.; Paříž se skrývá pod Banzou, Francie pod Kongem. Součástí tohoto klíčového románu, respektive antirománu ad usum Delphini (Mangogula – Ludvíka XV.) tvoří zpráva o výpravě na utopický ostrov, parodující postupy utopických cestopisů. V kraji Hypotéz, do něhož Mangogul ve snu cestuje na zvířeti s orlí hlavou, nohama gryfa, koňským trupem a lvím ocasem (parodie ikarských poutí), se princ setkává s Platónem, tzv. systematiky, zahalenými do cářů Sokratova oděvu, potkává Zkušenosť. Sen končí v okamžiku, kdy se kolos Zkušenosť, která má hlavu v nebesích, nohama vězí v propasti, ruce rozpíná od pólu k pólu a pochodní osvětluje nitro země, sesuje. Kromě parodie jistého filozofického konceptu zesměšňuje Diderotův román klíčový preciózní román, román výchovný a utopický, ale i dvorní maškarní balety, na kterých vystupovaly alegorické profese. (V XLV. kapitole se dokonce podává komický recept na román.)

V *Jakubu fatalistovi* a jeho pánu (1773, vydán 1796) se Diderot distancuje od románu tím, že ignoruje jeho typická témata, postupy a prostředky. Téma hrdinovy lásky, které by mělo být ústředním, se znovu a znovu opouští a banalizuje v *Jakubově* neustále odbočujícím vyprávění, jehož hlavním tématem je hrdinův krajní fatalismus. Román, zaplétající se do smyšlenek příběhu, činí v antiiluzivním duchu předmětem sám sebe, kouše se obrazně řečeno do ocasu: „Ale, řekněte, Voltairova Panna je veledílo... A váš Jakub je toliko

nechutná slátanina událostí, z nichž jedny jsou skutečné, druhé vymyšlené, událostí napsaných a roztroušených bez ladu a skladu.“ Z romanopisců se kromě Richardsona vzdává chvála Rabelaisovi a cituje se Sterne. Historie (od označení román se Diderot distancuje) končí tím, že hrdina uzavře manželství a plodí žáky Zenonovy a Spinozovy. Filozofický útok na jansenistickou prozřetelnost je zároveň útokem na román-smyslenku, založený na náhodě a osudu. Relativizaci náboženského dogmatu provází relativizace a posun románového žánru.

Na konci 18. století představuje libertinský román markýze de Sade rub žánru sentimentálního. Justina neboli neštěstí ctnosti (1971) parodovala romány typu Richardsonovy Pamelý. A není snad její sestra – neřestná Julieta – z Historie Juliety, připojené k Nové Justině (1797) – míněna nejen jako převrácený obraz Justiny, ale i Rousseauovy ctnostné Julie a Julietin zasvětitel Saint-Fond jako parodický dvojník ušlechtilého Saint-Preux? Sade se přitom nezříká prostředků analytického románu, pokračujícího v tradici Kněžny de Clèves. Jeho romány, pro jejichž kompozici je charakteristická pikareskní osnova, řetězení (jednotlivé kapitoly, rámované setkáním hrdinek se zasvětiteli do neřesti, tvoří jakési příkladné novely), jsou vlastně disputacemi o antimorálce; jednotlivá erotická a sadistická dobrodružství slouží jako exempla teze polemicky namířené proti Rousseauovi: ctnost je bezbranná, zlo, které je člověku vrozeno, je nepřekonatelnou silou. Dobro vtělené v ctnostné Justině je pasivním stínem, s nímž si po libosti pohrávají představitelé zla a neřesti, páni hrůzostrašných zámků a klášterů, oddělených od světa propastí, vodou stejně jako utopie a svět „krásné duše“ Julie (ostrovní charakter). Rád orgií a vražd, který tu panuje, je ve své podstatě monotónní a vlastně neskutečný, právě tak jako preciózní jazyk, jímž je popisován do nejmenších podrobností. Svět Sadových románů je teatrální, rituální takřka v duchu postupu zvaného parodia sacra. Libertin je nejen hlavním aktérem děje, ale současně i režisérem, návrhářem kostýmů, architektem, dietetikem, ceremoniářem, psychoanalytikem a rétořem, neboť erotika se snoubí s rétorikou.<sup>2</sup> Autor dává svými postupy najevo, že románový děj existuje

jen v promluvě a skrze ni. Pojetí neřesti jako krajní citovosti, moralizující senzibilita a povýtce literární, ritualizovaná erotika a krutost byly pro žánr na přechodu mezi osvícenským a romantickým románem příznačné. Výhovným antirománem s jeho výchovou k hříchu a zlu je parodicky reflektován etický koncept osvícenského století. Citový a citlivý člověk (l'homme sensible), k němuž promlouvá příroda a umění (ctnostná panna, ideální manželka, ušlechtilý divoch), a na druhé straně krajně individualistický libertin představují dvě různá vyústění postavy z preciózního románu.

Se sebereflexi románu – prvky antirománovosti a antiiluzivnosti – souvisí spolu se zdůrazněným autorstvím postupně se stále více prosazující autorský styl. V 18. století krystalizuje osvícenské pojetí stylu současně s myšlenkou vkusu. Koncepce individualizujícího vkusu a stylu, kterou se relativizují veškerá nadosobní pravidla, jakákoli domněle jednou provždy daná hierarchie tvarů a obsahů, otrásá klasicismem v jeho základech a chystá triumfální cestu románu. Pojetí vývoje jako progresu a s ním související idea zdokonalitelnosti, která se ozývala už ve známém klasicistním sporu v názorech „moderních“ a s kterou posléze vystoupila osvícenská filozofie, znamenala pro román, že mohl být konečně doceněn a uznán za pravoplatný literární žánr. Projevila se mimo jiné i v pojetí románové postavy. Nehnutá, schematizovaná postava-typ (zamilovaný pastýř, preciózka) se přerouje ve vyvíjející se, rozporuplnou individualitu: postavy spějí jednak k ušlechtilosti – ctnosti, civilizovanosti (krásná duše, ušlechtilý divoch), jednak k neřesti (libertin). Pro oba protikladné, leč komplementární typy je však příznačné, že opustily střed společnosti, v němž trůnil hrdina klasicistní tragédie i preciózního románu, a ocitly se na jejím okraji nebo úplně mimo ni – na ostrově, v nepřístupném hradě-orlím hnízdě nebo v přírodě jako protikladu společnosti. (Až do romantismu nicméně oba – až na výjimky – neochvějně směřují do nitra společnosti, usilují zaujmout společenskou pozici, institucionálně své „přírodní“ zvyky).

Z toho, co jsme až dosud řekli, je patrné, že antirománový živel chápeme jako výrazný a vesměs explicitní projev vývoje románu, jeho neustálého spění od pólu smyslenky k pólu



skutečnosti. Tyto póly se v každé době nově orientují a konkretizují (mění se jejich distance), posouvají – dochází tak říkajíc k přepólování: román-skutečnost je pokaždé odhalen jako smyšlenka a žánr hledá novou podobu románu-skutečnosti. Tento pohyb se ovšem neodehrává ve všech dobách a ve všech románech a románových typech stejnou měrou. Epochou, v níž antirománový živel doslova ovládl románovou literaturu, bylo osvícenství, které v mnoha směrech představuje vývojový mezník. Podruhé zachvátí román ve 20. století – „věku podezírání“. Ani v těchto obdobích však romány parodicky reflektující zastaralé a fiktivní románové typy a romány autotematické, antiiluzivní nepřevažují nad romány vážnými, literárně iluzivními, i tehdy zůstávají v menšině. Důvodem je patrně mimo jiné právě jejich tůhnutí k antiiluzivnosti, narušování iluze o románu jako weinerovské „hře doopravdy“, hrané autorem se čtenáři. Nechtěli bychom ovšem vzbudit dojem, že se pohyb románu odehrává výhradně v komických a antiiluzivních románech, zatímco vážné romány strnuly na místě. V románovém typu, kterému se zde věnujeme, se tento pohyb pouze doslova zviditelňuje a je reflektován. Také pojem antirománu si vyžaduje upřesnění: takřka každý nový román nějakým způsobem participuje na vývoji žánru, polemizuje s minulými a současnými žánrovými tvary, a je tudíž v jistém smyslu antirománem, pouze tento jeho aspekt je v nestejně míře zjevný. Ve sledovaném typu – Donu Quijotovi, Jakubu fatalistovi, Tristramu Shandym – se však antirománové gesto zveřejňuje a stává se neoddělitelnou částí výpovědi, poetiky a smyslu románu.

Po výrazně žánrově sebereflektivním 18. století přichází romantismus. Ze sledovaného hlediska se jeví rozeklaný. Na jedné straně tu vznikají romány, které neopouštějí relativně celistvou a nezpochybněnou románovou formu, na druhé straně pokračuje vnitřní destrukce žánru. Útvar s antirománovými prvky se v romantické době zdánlivě paradoxně přichyluje k románu-smyšlence, který ovšem patřičně ironicky přehodnocuje (dobrodružný syžet se pojí s ironickým reflexivním gestem např. v Hoffmannově Dábově elixíru a Kocouru Mourvi).

Románová sebereflexe se v sternovské tradici nezřídka

projevuje v rovině kompozice – v podobě rafinovaně rozvíjeného vyprávění, které s oblibou činí předmětem samo sebe, je rozkládáno odbočkami, přerušováním a zveřejňováním techniky vyprávění (prozrazování vypravěčských triků a zvyků, dialogem se čtenářem), svévolným zacházením s časem a prostorem, zpochybňováním reálnosti děje i postav (motiv masky, loutky, dvojníka), zdůrazňováním fiktivnosti, literárnosti příběhu. Týž účel sleduje i parodicky pojatá vydavatelská fikce či fikce nalezeného rukopisu, která je vlastně fikcí na druhou. Použil ji kromě Hoffmanna (Kocour Mour) a Potockého (Rukopis nalezený v Zaragoze) také Puškin v anonymně vydaných Bělkinových povídkách (1831). Typicky antirománová forma literární mystifikace umožnila Puškinovi střetání dvou rovin – romantiky hegelovské „poezie srdce“ a „prózy života“ (záměrně chabá invence domnělého autora, jehož prostřednictvím autor prozaizuje obehnaná sentimentalistická témata a dějová kliše, ironizuje módní hrdiny a romaneskní efekty, například tradiční převlek slečny za selku, motiv nepoznání-rozpoznání aj.; podobnou funkci má „rukopis“ kocoura Moura vkládaný do vážného románu). Každá povídka-antipovídka míří proti určitému literárnímu stylu a jeho charakteristickému syžetu (sentimentalistický styl se paroduje v Metelici a Slečně selce, romantický ve Výstřelu, frenetický či gotický v Majiteli pohřebního ústavu). Zároveň Puškin polemizuje s klasickou formou novely směřující od obyčejného k neobyčejnému tím, že postupuje spíše naopak – k demystifikaci tajemství, k rozbití románové iluze. Zapojení antirománových momentů tu souvisí – jako už vícekrát v minulosti žánru – s užitím v romantismu rozšířené kompozice románu s vloženými novelami či spíše v tomto případě novelistického románu (rámcový příběh je do krajnosti potlačen): román je jakýmsi vzorníkem zastaralých stylů a žánrových forem.

Antirománovost není ovšem projevem imanentního žánrového vývoje, i když tu zřejmě jisté imanentní zákonitosti rovněž působí: neustále ji totiž determinují proměny myšlení a proměny ve společnosti. Dalším dokladem této podmíněnosti je i tzv. frenetický román, jehož deziluzivnost souvisela se zklamáním z revoluce roku 1830. Frenetický román se opíral o schémata a postupy gotického románu, ryziho romá-

nu-smyšlenky, ale překonával je ironickým a demystifikujícím postojem. Podstatnou součástí frenetického románu třicátých let bylo zvýraznění úlohy autora, zaujímajícího k syžetu sternovsky ironický odstup, přerušujícího a brzdicího děj odbočkami a komentáři (Ch. Lassailly: Prostopášnosti Trialfovy, 1833).

Romantický synkretismus vedl jednak k žánrové diferenciaci, vzniku četných nových žánrů a žánrových typů, jednak k žánrové syntetizaci, k snahám realizovat představu o univerzálním žánru (druhu). Jeho projevem bylo i výraznější míšení románových typů. Román-smyšlenka a román-skutečnost, dosud pocítované jako odlišné typy ve smyslu nadčasovém, se v romantickém díle proluly a proměnily v jakési póly či živly, mezi nimiž žánr osciluje, respektive zřetelně se v něm projevil tento jejich odvěký charakter. Podobná oscilace je příznačná dokonce i pro krále realistů Balzaka, jehož románová tvorba se rozpíná mezi ryzím románem-smyšlenkou (Serafita) a románem-skutečností (Ztracené iluze). Románové typy či živly se však u něho někdy prostupují i v jediném díle (Šagrénová kůže). Explicitní sebereflexe – antiiluzivnost, autotematicnost – se v realistickém románu nicméně nevyskytuje, protože je v rozporu s jeho literárně iluzivním pojetím románu jako skutečnosti, života. Nehledě na to v něm však přežívají leckteré postupy románu-smyšlenky, a to jak ve sféře syžetu (prvky dobrodružného syžetu s tajemstvím), tak například ve výstavbě postavy (ostře kontrastní postavy a vlastnosti apod.). Tyto postupy, jichž průběhem doby ubývá, nalézají posléze útočiště v bulvárním či tzv. lidovém románu s tajemstvím. S touto novou podobou románu-smyšlenky je ovšem žánrová sebereflexe s jejím principem literární demystifikace a deziluzivností v rovině syžetu naprosto neslučitelná.

V realistickém románu se spění k románu-skutečnosti a implicitní antirománové momenty projevují především potlačováním tradičních postupů románu-smyšlenky, v jejich rámci samého syžetu a děje, cítěných jako zfiktivňující prvky: román-skutečnost této epochy se ve své krajní poloze mění v tzv. fyziologickou črtu, obraz ze života. Jako fiktivní, v rozporu s představou o románu-skutečnosti se všem postrea-

listickým obdobímjevila realismem utvrzená instituce „objektivního“, vševědouceho vypravěče. Právě tyto momenty realistického románu se staly východiskem dalšího žánrového pohybu: v naturalistickém románu se celistvý děj rozpadá, nezřídka je nahrazen sledem epizod-obrázků, v symbolistním románu se rozpouští v básnické dušmalbě, impresionistickém popisu a filozofickém rozjímání.

Z těchto pozic zbýval pak už jen krok k modernímu románu. Ve 20. století se román ve jménu skutečnosti – románu-skutečnosti – znovu distancuje nejen od své žánrové minulosti, ale znovu i sám od sebe. Na jedné straně se objevuje v nové skutečnostní podobě (román faktu v proletářské literatuře), na druhé straně ustupuje před básnickými žánry (negace románu v avantgardních literárních směrech). Odmítavý postoj avantgardy k románu, motivovaný esteticky i ideologicky (román je pro ni žánrem měšťanské epochy), byl apriorně antirománový. A z hlediska takového postoje byl pak přijatelný pouze takový román, který buď zrazoval svou podstatu, lyrizoval se, nebo román antiiluzivní, který sám sebe reflektuje a prezentuje se nikoli jako skutečnost napodobená, ale jako skutečnost přiznaně literární, zvýrazněně tvořená.

Úvahy o krizi románu jsou ve 20. století namnoze spojeny právě s okolností, že se nebývale zvýrazňuje a stává evidentní románová sebereflexe. Přitom už často nemá tak jako v minulosti ráz parodický a jejím projevem není jen verbální gesto (promluva o románu uvnitř románu), nýbrž uplatnění celé řady takových postupů, jimiž se dává najevo fakt konstruovanosti, umělosti, literárnosti díla (postup montáže, technika proměnlivého hlediska, apod.). Pojetí skutečnosti v románu je přitom nezřídka dvojznačné, případně romanopisec zaujímá k ději střídavě iluzivní a antiiluzivní postoj. Právě tyto změny postoje jsou pak v románech zdrojem zvláštního noeticko-estetického efektu.

Antiiluzivní charakter má i postup, který je znám například ze středověkého Tristana a Isoldy – zdvojení a zrcadlení syžetu románu (vlastně jde o určitou podobu románu v románu), obvykle v miniaturizované a nezřídka vizualizované podobě (syžet se opakuje v Tristanově písni, je zobrazen na

objektech typu pohlednice, plakátu, sošky – u M. Součkové, A. Robbe-Grilleta, C. Simona aj.). Smyslem podobného postupu, ve 20. století s oblibou užívaného představiteli tzv. nového románu, je prohloubení významové dimenze příběhu a osvětlení aktu vyprávění, zviditelnění jeho struktury. Naopak děj bývá v podobných případech zatemňován ve svých předpokladech i projevech, často se odehrává mimo scénu románu a zůstává fragmentární. Místo tradičního celistvého syžetu, směřujícího k rozuzlení zápletky a dešifraci na počátku skrytých významů, se v románu pojatém jako enigma, rébus, uplatňuje syžet s bílými místy, bez rozuzlení, případně skýtající několik hypotetických výkladů (Čapkův *Povětroň*, romány Robbe-Grilleta).<sup>3</sup>

Román-příběh, který původně představoval jak román-smyslenka, tak román-skutečnost (i když první typ zřetelněji), se posouvá směrem k románu-promluvě, labyrint příběhu je nahrazen labyrintem románové promluvy, složité komponované z prostupujících se témat, hlasů, hledisek, žánrů. S tím souvisí i proměna v pojetí románové postavy. Postava se odpoutává od své apriorní determinovanosti (apriorní ve smyslu její stability i vývoje) v realistickém a naturalistickém románu, rozkládá se na řadu svých dvojníků a potenciálních postav, často protikladných. Její jednání je jen slabě motivováno nebo jeho motivace zůstává skryta.

Tak ve 20. století pokračuje pohyb románu, jeví se jako destrukce tradičních románových jistot a namnoze končící v slepých uličkách žánru. Tento pohyb, na který jsme se v této kapitole zaměřili, není ovšem zdaleka pohybem jediným; paralelně s ním se románová forma obrozuje v nových podobách realismu, který vstřebává mnohé z postupů antiiluzivního románu. Pokusili jsme se ukázat projevy románové sebereflexe, jež ruku v ruce s poznáváním skutečnosti a společenským kritikem je předpokladem vývoje žánru. Zpochybňování zastaralých, fiktivně románových schémat a odmítání původního noetického založení románu (žánru opřené o smyšlenou představu o skutečnosti), které se nejvýrazněji projevovalo v komických a antiiluzivních románech, souviselo během staletí s pokrokem lidského poznání, s revoltou proti zkosnatělému společenskému mravu a nespravedlivé-

mu řádu. Ani ve 20. století není zdůrazněná sebereflexe projevem krize žánru, ale pouze dalšího zlomu v jeho vývoji od starého románu-smyslenky k novému románu-skutečnosti.

#### Poznámky

<sup>1</sup> O sebereflexi uvažuje v souvislosti s románovou tvorbou Cervantesovou, Fieldingovou, Sternovou, Diderotovou R. Alter v knize *Partial Magic (The Novel as a Self-Conscious Genre)*, Berkeley-Los Angeles-London 1975.

<sup>2</sup> O libertinském zámku u Sada viz R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1971.

<sup>3</sup> O českém sebereflexivním románu viz D. Hodrová, *Sebereflexivní román*, v kolektivním díle *Poetika české meziválečné literatury (proměny žánrů)*, Praha 1987, str. 156-177.

## Poznámky

<sup>1</sup> M. M. Bachtin, Čas a chronotop v románu, v knize Román jako dialog, Praha 1980, str. 222 – 377.

<sup>2</sup> Texty povídek se citují podle překladu S. Mathauserové z knihy Povídky ze staré Rusi, Praha 1984.

<sup>3</sup> D. S. Lichačov, Poetika staroruské literatury, Praha 1975, str. 315.

<sup>4</sup> Pozdně středověký tanec smrti, žánr literární i výtvarný (viz obrazová příloha XI), byl svou podstatou neobyčejně spektakulární. Tento žánr připomíná také abstraktní označení hrdiny povídky – „mládenec“, které povídku na druhé straně spojuje také s folklórem. Rovněž detail Hoře, zavěšeného do mládence, souvisí se středověkým výtvarným znázorněním smrti.

<sup>5</sup> Viz Bachtin, Čas a chronotop v románu.

<sup>6</sup> V. Kuzminová, Rycarskij roman na Rusi, Moskva 1964; sb. Istoki ruskoj belletristiki, Leningrad 1970.

<sup>7</sup> D. Rovinskij, Russkije narodnyje kartinki I – II, Sankt Petěrburg 1900.

## Románové prvky ve staročeské literatuře

Na první pohled by se zdálo, že v české literatuře vznikl román podobným způsobem jako v literatuře ruské – tedy opožděně ve srovnání se západní Evropou a vlastně i později než v Rusku (teprve ve dvacátých a třicátých letech 19. století). Přesto tu byla situace podstatně jiná. K sblížení s ruským modelem vzniku románu došlo až v důsledku přerušení vývoje, který naopak původně připomínal model francouzský. Román v české literatuře totiž začal vznikat sice nikoli na sklonku století dvanáctého jako ve Francii, ale už ve 14. století, kdy rozkvět dvorské kultury vytvářel podmínky pro existenci dvorské epiky. Tomu nikterak neodporuje fakt, že se tu vědomí tohoto žánru v souladu s charakterem středověké literárnosti rodilo na základě „překladů“, ba dokonce můžeme předpokládat, že se výchozí texty, pokud nebyly románové, posouvaly právě k románové či románovější podobě.

Ve Francii románu předcházela epos, kronika, hagiografie. V české literatuře tyto žánry rovněž existovaly před přeloženým románem: epos tu představovala Alexandreida (přelom 13. a 14. století) s výrazně aktualizovaným obsahem oblíbené středověké látky, kroniku latinská kronika Kosmova (1119 – 1125); Dalimilova kronika (počátek 14. století) byla svým způsobem českou analogií eposu; o existenci legend svědčí dochované zlomky z počátku 14. století. Na pozadí těchto epických žánrů, byť někdy zastoupených jen jediným dochovaným dílem, mohly být tedy vnímány jako odlišný žánr „přeložené“ nebo na základě cizích verzí napsané romány 14. století. Rozdíl mezi eposem a románem se rýsoval především ve dvojím žánrovém pojetí alexandrovské látky: vedle eposu – Alexandreidy – se objevil prozaický román Alexander (množství verzí svědčí o románovosti látky), pře-

ložený v druhé polovině 14. století nebo na počátku 15. století. Z téže doby pocházejí i další romány – Tristram a Izalda, Vévoda Arnošt, Tandariáš a Floribella. Poslední dva bývají řazeny k rytířským eposům; kdyby však figurovaly v kontextu francouzském, byly by nesporně označeny nikoli jako „geste“, ale „roman“. Ve 14. století vznikají také dvě původní česká díla – Kronika o Štilfridovi a Kronika o Bruncvíkovi, erbovní pověsti se syžetem rytířských románů. K románu tíhne v té době celá řada dalších děl (Jiříkovo vidění, Čtenie Nikodemovo aj.).

Jak vypadal český román 14. století a jaké byly rysy románovosti děl, která se mu blížila? Románovost prozaického Alexandra je nesporná (jeho východiskem byl latinský román). Syžet má především biografickou osnovu (v náznaku ji mají i obě erbovní pověsti) a kolísá mezi polohou světskou (románem válečníka a „pána světa“) a polohou mimosvětskou, iniciační (románem o zasvěcení do nejvyššího tajemství), převažující v druhé části. V průběhu románu postupně ubývá světských dobrodružství a množí se utopické epizody, návštěvy kouzelných míst, kde žijí podivná zvířata a divní lidé (tradiční motiv fantastických cestopisů i rytířských románů). Alexander se dostává do chrámu na Diamantové hoře, sluneční strom mu věští konec světa, vznáší se nad zem (iniciační zkouška vzduchem), spouští se na dno moře (zkouška vodou). Alexander nicméně nekončí jako zasvěcenec – v bezčasé věčnosti; jako pohan je z křesťanských pozic odsouzen za své velikášství a jeho smrt je autorovi podnětem k úvahám o pomíjivosti.

Na tomto románu nás zajímají ještě dva momenty. Prvním je jisté napojení na oidipovský syžet (Alexander zabije svého neznámého otce). Druhá věc, která nás zajímá, je fakt, že je tento román z dobré třetiny tvořen listy, takže se místy mění až v román v dopisech. Text sesťává z celé řady literárních žánrů: listy, patřící k „žánrům života“, vystřídá na konci pohřební řeč a nápis na hrob – „žánry smrti“. Docela dobře si lze představit, že dílo mohlo sloužit podobně jako francouzské klasicistní a preciózní romány jako učebnice žánrů a stylů.

Prozaický Alexander prozrazuje filiace s četnými antickými a středověkými žánry (biografií, aretalogií, kronikou,

eposem), mezi nimi i s rytířským románem, například s cyklem románů o svatém grálu (téma zasvěcení). Rytířský román byl však v české literatuře v čistší podobě zastoupen Tristramem a Izaldou a Tandariášem a Floribellou. Tristram je psán bezrozměrným veršem zachovávajícím sdružený rým (útvarem zjevně předjímajícím prózu), Tandariáš oktosylabem, tj. tradičním rozměrem francouzských rytířských románů. V případě Tristrama se jedná o značně původní a umělecky velmi vyspělou verzi jednoho z nejproslulejších středověkých témat – lásky, která není pouze světským dobrodružstvím, ale stává se symbolem fatálnosti lidského údělu. Dílem jiného druhu je Tandariáš a Floribella. Byť se toto dílo svým syžetem hlásí k okruhu artušovskému, je spíš jakousi pokleslou variantou rytířského románu a představuje takřka přechodný útvar mezi ním a budoucí lidovou knížkou, ve kterou se posléze změnilo stejně jako Tristram. Syžet ztrácí původní hluboký smysl, který měl v chrétienovských románech (rytířovo hledání identity), dobrodružství se stávají pouhými vnějšími překážkami, jež nemají jinou funkci než dočasně oddělit milence, jako tomu bylo v syžetech helénistického a byzantského dobrodružného románu.

Žánrové sepětí s eposem je nejpatrnější na veršovaném Vévodovi Arnoštovi, který vznikl stejně jako Tandariáš podle německé předlohy. Syžet tvoří cesta k božímu hrobu přerušovaná nejrůznějšími dobrodružstvími. Také tady jako v Alexandrovi můžeme sledovat, jak se dobrodružství v průběhu děje postupně zfiktivňují. Z hlediska kontinuity románových motivů je důležitý motiv robinsonády, řada utopických epizod (setkání a zápas s různými „nepodobnými“ lidmi). Motiv krásné zahrady, popisované ve 47. kapitole, se stává klíčovým v jiné české veršované skladbě – Jetřichovi Berúnském, působícím dojmem rozvinuté epizody z románu. Románové dobrodružství se tu opřelo o tyrolskou pověst z 12. století, ale zároveň tu zřejmě působila i románovost motivu kouzelné zahrady (v Erekovi a Enidě, Románu o Růži).

V souvislosti s Jetřichem Berúnským nás napadá, zda nebylo pro ranou fázi vývoje českého románu typické, že původní česká díla nedosahují rozměrů, které měly třeba romány francouzské, působí jako výňatky z rozsáhlejších ro-

mánů anebo jako jakési redukované romány. To je případ také dvou „kronik“ (toto označení mohlo být v českém kontextu cítěno jako analogie francouzského „roman“ – v tomto významu se také uchovalo v lidových knížkách, které jsou vlastně rovněž „zkrácenými“ a profanizovanými romány) – Kroniky o Štilfridovi a Kroniky o Bruncvíkovi, jež na ni navazuje a svým způsobem ji dubluje. V obou „kronikách“ motivuje sice cestu za pohádkovými dobrodružstvími touha polepšit si erb, ale v jejím pozadí je de facto hrdinovo hledání vlastní identity. Zejména syžet Bruncvíka je značně, takřka románově komplikovaný (ve Štilfridovi jeho základ tvořil boj se dvanácti symbolicky oděnými rytíři) a bylo by jej možné charakterizovat nejen jako dobývání „dobrého jména“, ale jako přerušovanou cestu domů – téma tradičně epické a románové. Jednotlivá zastavení opakují proslulá pohádkově románová dobrodružství: Bruncvík pomůže lvu v boji se saní (stane se tudíž „rytířem se lvem“ jako Chrétienův Yvain), bojuje s drakem Baziliškem, poznává různé divné bytosti a nakonec se vrací do Prahy v převleku za poustevníka se lvem právě ve chvíli, kdy jeho ženu provdávají za asyrského knížete Kleofáše. V obou „kronikách“ hraje významnou roli jeden z klíčových motivů helénistického a byzantského dobrodružného románu – motiv nepoznání a rozpoznání. Funkce tohoto motivu už však není ryze dobrodružná, vnější, přistupuje k ní další význam, typický pro jeho středověké pojetí: rytířovo inkognito je přechodným stavem v zá-pase o „dobré jméno“, pravou identitu – dobrodružství a jeho tradiční motiv (vlastně motiv-postup) se zniterňují.

Jako kronika je v epickém záhlaví, rekapitulujícím děj stejně jako v ruských povídkách, označeno i Jiříkovo vidění. Toto dílo přitom osciluje mezi alegorickým putováním, lidovým evangeliem a lidovým iniciačním románem. Syžet je tvořen Jiříkovým putováním nejprve po evropských poutních místech (zahrnuje také líčení různých utopických míst a bytostí), potom v lidovém duchu pojatou dantovskou cestou zásvětím. Jiřík, kterého od 16. vidění provází svatý Michal, se tu tak jako Dante setkává s různými historickými osobnostmi a mytickými bytostmi. Ve 27. vidění uzří v krásné síni Krista a Pannu Marii. O lidovém pojetí iniciačního té-

matu svědčí mimo jiné fakt, že se Jiřík vrátí do světa a král jej oblékne do svého roucha.

Jiříkovo vidění fungovalo už ve 14. století, kdy bylo přeloženo z latiny, jako zábavná četba, kterou zůstalo v podobě lidové knížky až do 19. století. Tutéž funkci měl i román o Apolónovi (Apollóniovi Tyrském). Jestliže v „kronikách“, zejména v Bruncvíkovi, se překřížil vliv románu helénistického (zprostředkovaného Byzanci) a středověkého (motivy z románů o Alexandrovi) s vlivem francouzského rytířského románu, román o Apolónovi je čistou ukázkou helénisticko-byzantského románového typu (osudem rozloučená rodina, nepoznání – rozpoznání, domnělá smrt, řada dobrodružných peripetií, v nichž je hrdina „snižován“, apod.).

Pokusili jsme se ukázat, že se v české literatuře 14. století konstituoval román a jemu blízké žánry způsobem v mnohém směru analogickým tomu, jak se rodil ve středověké Francii. Byly tu však i podstatné rozdíly: především neautor-skost, „přeloženost“, lidové pojetí a redukce románových syžetů, fungování většiny těchto děl jako zábavná a později lidová četba. Tyto rozdíly byly způsobeny nejen namnoze odlišnými podmínkami historicko-sociálními a literárními (český román se také objevuje o dvě století později), ale i okolností, že se tu román představil během jediného století, vlastně jen jeho druhé poloviny.

Můžeme předpokládat, že od těchto počátků by se byl román vyvíjel k původnímu, autorskému typu a sledoval by zhruba cestu, kterou se ubíral v západní Evropě. V 15. století se však vývoj české literatury osudově lomí. Románu a jeho substitutům se staví do cesty asketický, obrazoborecký duch husitství. V žánrovém systému dochází k závažným proměnám. Jsou z něho vyloučeny veškeré zábavné a světské žánry a sestává nyní toliko z kázání, disputací, bojových a náboženských písní; žánr orální převládá nad psaným. Potlačeno bylo autorství, tak důležité pro románové vědomí. Tato omězení postihla právě žánr původní, český, který měl mít pro vznik románu prvořadou důležitost, obdobně jako tomu bylo například v literaturách románských; překladová literatura podobně okleštěna v té míře nikdy nebyla. Reformací byl také v jistém smyslu zbrzděn proces vydělování tzv. krás-

né literatury (beletrie) z literatury naučné a praktické, nastávající od konce středověku. Český literární žánr zůstával z důvodů nábožensko-politických žánrem převážně praktickým, a to hlavně opravným a obranným, nábožensky a později jazykově zaměřeným.

Jestliže středověká fáze románu byla v české literatuře zastoupena, byť mnohem skromněji ve srovnání s literaturou francouzskou, nemohly tu ze zmíněných historických důvodů vzniknout pozdně středověké a renesanční romány polemizující s přežilým rytířským románem-smyslenkou, tedy romány typu Malého Jehana de Saintré, Gargantuy a Pantagruela, Dona Quijota. Pochopitelně se tu nevytvořily ani podmínky pro vznik románu pikareskního, pro měšťanský komický román typu Franciona a ani pro osvícenský a preromantický „novel“ a „romance“. Jednotlivé prvky a postupy těchto románových typů však pronikaly tak jako v literatuře ruské do děl nalézajících se na pomezí žánrů naučných a zábavných – do hagiografie, apokryfů, později do alegorických skladeb typu putování, divadel světa, cestopisů, pamětí, kronik a do knížek lidového čtení. Jsme tedy svědky pro českou literaturu osudového obratu – od francouzského modelu vzniku románu k modelu ruskému, obecněji slovanskému.

Funkci „románu“ začaly v české literatuře tak jako v literatuře staroruské plnit především legendy. Blížily se románu dvojím způsobem. Jednak tradovaly postupy helénistického a byzantského dobrodružného románu (schéma rozloučené rodiny, shledání a rozpoznání – například v Legendě o svatém Petru, motiv bouře a ztroskotání, motiv zdvojení – dvojčata Faustus a Faustin – v téže legendě), jednak pro ně byla typická takřka románová cyklizace (Legenda zlatá, Životy otců, legendy o apoštolech, pasionály aj.). V hagiografických legendách domácích, ale i přeložených se už ve 14. století, tedy v době, kdy vznikal paralelně román, v duchu románovosti potlačovala složka exegetická či meditativní ve prospěch složky epické. Sborníky se doplňovaly o legendy o domácích světcích (sv. Prokop) a pozornost se soustřeďovala na světce v té době tak říkajíc módní – na svatého Jiří, svatou Dorotu, svatou Kateřinu.

Veršovaná Legenda o svaté Kateřině, pocházející ze třetí

čtvrtiny 14. století, tedy z doby rozkvětu románové epiky, je sice anonymní, ale nese rysy výrazného autorského stylu. Její autor znal nepochybně románovou literaturu, svědčí o tom nejen aluze na Tristana a Isoldu (světské téma je posunuto do metafyzické roviny: k Tristanovi a Isoldě je přirovnán Kristus a Kateřina, kouzelným nápojem je „rozženie“ svatého Ducha), ale i kompozice legendy, začínající jako dvorský román – prehistorií hlavních hrdinů, osudy rodičů, což byl rys v hagiografii nebývalý. Láska Kateřiny ke Kristu je stylizována jako osudový milostný cit a jako svého druhu románová „láska s překážkami“, završená mystickou iniciací (svatbou s Kristem). Po ní pak následuje vrcholná, spektakulárně pojatá scéna mučení s rozvinutou symbolikou barev, Kateřinina disputace s pohanskými mudrci a stětí. Románově epický je kromě motivu obrácení také oktosylab, v němž přesahy a množství sružených slovesných rýmů zdůrazňují epický pohyb.

Románové prvky obsahovala také vyobrazení ke středověkým legendám. V Parabole o statečném rytíři z Pasionálu abatyše Kunhuty (1314 – 1321), která je svým vnějším syžetem de facto dobrodružným románem (rytíř hledá a nakonec osvobodí svou snoubenku, před svatbou zneuctěnou, uvězněnou a oslepenou), i když její vnitřní smysl je nábožensko-mystický, iluminátor vyobrazuje symbolický čtverý převlek nevěsty (typický postup románu-smyslenky). Některá vyobrazení sledovala krok za krokem jednotlivé fáze syžetu legendy (např. obrázky znázorňující smrt svatého Václava v Liber depictus, asi z poloviny 14. století – viz str. 126).

Vývojový mezistupeň mezi naučnými (praktickými) a zábavnými žánry, hagiografií a románem tvořily apokryfy. Čtenář po nich sahal s tímž pokusem jako první lidé v ráji po jablku. Tyto „skryté knihy“ se odchylovaly od kanonických textů – uváděly zapovězená témata, doplňovaly bílá místa v životopisech světců a vzdalovaly se jim také formálně, neboť směřovaly k románové licenci a smyšlence. Vedle apokryfních evangelií, od kterých vede jedna z cest k biograficky pojatému románu, k nim patřila vyprávění o dětství a mládí Panny Marie a Krista (Evangelium infantiae, česky ve 14. stol.), o Adamovi a Evě v ráji, o sestupu Krista do podsvětí,





8. Legenda o svatém Václavu (část vyobrazení legendy z Liber depictus, kolem pol. 14. stol.). Obrázky zachycují klíčové momenty ze světceva života v podobě jakéhosi kresleného „románu“. Podobným románovým charakterem se vyznačují i výjevy ze života světců a posmrtné zázraky, které někdy rámuji ikony.

o králi Šalomounovi, dále apokryfní putování apoštolů, vidění, zázraky apod.

Apokryfnost, kterou se vyznačovala většina středověkých děl (dokonce i romány jsou někdy „apokryfy“ románů), byla příznivou okolností pro rozvoj románovosti. V apokryfech se prosazovala svébytná lidová teogonie, kosmogonie a také lidově pojatá náboženská historie a eschatologie; lidový náboženský pohled na svět vystupoval jako opozice či korektiv pohledu oficiálního, církevního. Projevovala se v nich svérázná snaha po zlidštění, ba přímo zintimnění posvátných a nedotknutelných témat. Apokryfní legendy se vyznačovaly značnou motivickou synkretičností, typickou pro lidový žánr. V Muzejním zlomku Legendy o Jidášovi se například propojil motiv jidášovský s oidipovským. Syžet této legendy, která spolu se zlomky dalších nejstarších veršovaných legend z počátku 14. století byla možná součástí apokryfního cyklu soustředěného kolem Kristova života, se zjevně opírá o dobrodružný román helénisticko-byzantského typu.

Apokryfní legendy se od kanonického textu vzdalovaly i zdůrazněním autorského principu; autorovými zásahy do vyprávění. Tyto zásahy byly hojné zejména v Jidášovi. Současně se množí i aktualizace (v českém zpracování Jidáš otce nezabije kamenem, ale mečem, zmínky o zavraždění pravého dědice trůnu básníka inspirují k několikaveršové připomínce smrti posledního potomka domácího královského rodu apod.). V souvislosti s motivem zraedy byl aktualizován i syžet české Alexandreidy, v níž starověký exotický příběh zčásti fungoval jako klíčový román (Alexandruv životopis v mnohém odpovídal životopisu Václava II.).<sup>1</sup> Apokryfního původu bylo téma Adamova úpisu ďáblovi, varianta tématu faustovského. V apokryfech se kladl důraz na témata světská a na světské pojetí témat metafyzických a mimosvětských, na prvek výpravny, na dobrodružství. Apokryfy zajisté nebyly čistě lidovým žánrem, nebyly jím už svou literární formou. A nebyly jím ani typem svého autorství, nicméně se v nich prosazovaly stejně jako v budoucím románu momenty lidového smýšlení a žánru, jež později umožnily, aby apokryfy vstoupily do lidových knížek. Význam apokryfní literatury tkvěl kromě toho v soustředění a stylizaci celé řady románov-



vých motivů a postupů helénisticko-byzantského románu. Jako pololidový žánr byl apokryf útvarem velmi pružným, adaptabilním, snadno přecházel z prostředí do prostředí, přizpůsoboval, deformoval, aktualizoval v změněných podmínkách svůj původní obsah a smysl. I tyto rysy jej sblížují s románem, stěhovavým a adaptabilním žánrem. Apokryf je sice rozsahem nevelký, ale v jeho sklonu k růstu, k cyklizaci příběhu kolem ústřední postavy lze spatřovat nejen projev lidové záliby v pokračování (seriálu) a kultu hrdiny, ale i jistý předpoklad pro vznik románu.

Přestože hagiografie a apokryf v jistém smyslu suplovaly ve staré české literatuře román, nenalzáme tu v 16. a 17. století přechodný útvar hagiografické povídky, který se vyvinul v literatuře ruské. Tyto žánry se tu nestaly východisky románu nebo nanejvýš prostřednictvím lidových knížek. Obrozený román 19. století, hledající žánrové opory ve staré české literatuře, se častěji než k apokryfní povídce obracel k povídce a pověsti světské. Jejím typem byla erbovní pověst, o které jsme se už zmínili a kterou 16. století vnímalo jako románovou smyšlenku – „neužitečnou báseň“, stojící v opozici k „prostému sepsání“ (Prefát z Vlkanova ve své Cestě z Prahy do Benátek); K. J. Erben se o Štilfridovi vyjadřuje jako o „bájném románu“. Erbovní pověst, původně blízká dvorskému románu, se v obrození v podobě lidové knížky sblížila s poetikou pohádky a obalila vlasteneckou ideologií.

Vraťme se však ještě do staré české literatury. Román, jehož vývoj byl v 15. století přerušen, nahrazovaly spolu s legendami a apokryfy také menší prozaické žánry světského charakteru, především exemplum, jehož jádrem byl miniaturní příběh, a dále cestopisy. Vrchol vývoje exemplové literatury ležel ne náhodou právě ve 13. a 14. století, kdy krátce existoval český román. Na konci téže doby, kolem roku 1400, je přeložen fantastický cestopis tzv. Mandeville, po roce 1400 Milión Marka Pola, od kterých můžeme sledovat dvojí linii českých cestopisů: cestopisů-smyšlenek a cestopisů-skutečnosti.<sup>2</sup> Zádny z českých cestopisů nelze však pokládat za vysloveně předrománový útvar. Tendencí k dokumentární a posléze encyklopedičnosti (cestopisy typu divadla

světa) se od románu tehdy spíše vzdalovaly, respektive vzdalovaly se od románu-smyšlenky, ale v mnohém předjímalý krajní, nesyžetovou podobu románu faktu.

V české literatuře však jako „román“ významněji fungoval jiný žánr – kronika. Románové prvky do kronik vnikaly zejména ve scénách popisujících zločiny a v souvislosti s tématem zrady, spoutaných v menší míře etiketou (podobně jako v legendách), jak to můžeme pozorovat v Kronice české (1541) Václava Hájka z Libočan. Připomíná renesanční sborník „historií“ – „exempel“, jejichž rámec tvoří chronologicky sledovaná Historie. O románovosti Kroniky svědčil i rostoucí zájem o ni ke konci 16. století. Historické události jsou pro Hájka skutečnými nebo potenciálními příběhy, které svým vyprávěním zpřítomňuje tak, že se dějí jako často v románu před čtenářovými očima. V románovou postavu u Hájka vyrůstá nikoli světec Václav, ale příznačně Boleslav, vyvíjející se od bratrovraha k zmoudřelému vládci.<sup>3</sup> Dokladem toho, že Hájkova Kronika zastupovala vlastně v české literatuře až do obrození, kdy byla znovu vydána, román, je i Sabinou tlumočený výrok Máchův o této kronice jako o „nejpěknějším románu českém, nebo chcete-li, nejladnější sbírce povídek“.

Z hlediska románovosti nás zajímá ještě jeden žánr – spor, který v české literatuře vydal plod tak mimořádný, jako je Tkadleček (po roce 1400). Toto dílo však v sobě román, jehož formou by se téma – příběh nešťastné lásky – v té době do zajista odělo ve Francii, spíš zapírá. Je stylizováno jako spor milence se zosobněným Neštěstím, tedy jako varianta ryze středověkého sporu se Smrtí, který představoval německý Oráč z Čech. Román do Tkadlečka nepronikl, životně románový příběh tušíme za textem ze zašifrovaných údajů o autorovi a jeho milé, nevěrné Adličce (jedním z náznaků románovosti je právě tato klíčovost, rys dvorské kultury a znak aristokratického románu). Přesto neměl žánr sporu k románu daleko, jak o tom svědčí ovšem mnohem pozdější Masopust V. L. Rvačovského (1580). Jádrem skladby je Masopustův soud s Quadresimou, tj. Postem. Alegoricky pojatý život Masopusta a jeho dvanácti synů navazuje sverázným způsobem na středověké alegorické skladby typu Románu o Růži (putování zahradou lásky střeženou lidskými nectnostmi)

a zároveň anticipuje alegorické postavy z Komenského Labyrintu.

Vývoj k románu se však opět zastavil, tentokrát událostmi spjatými s Bílou horou a protireformací, která se postavila do cesty českému světskému žánru stejně jako husitství. Přesto se nám ze zpětného pohledu jeví jedno dílo, jež vzniklo na tragickém švu epoch, jako předrománový útvar – Labyrint světa a ráj srdce (1623). Tomu neodporuje fakt, že zároveň odkazuje k celé řadě dalších žánrů – alegorickému putování, divadlu světa, k světskému cestopisu a autobiografii. Tím, že spolu tyto žánry v Labyrintu sousedí či spíš se prostupují, došlo k jejich svéráznému žánrovému přehodnocení. V důsledku jejich spojení kolísá Labyrint mezi žánrem encyklopedicko-útesného charakteru a krásnou prózou. Pozoruhodné přitom je, které z rysů těchto žánrů byly v Labyrintu rozvinuty formou už jim nevlastní, čímž právě nastal jejich částečný posun k románu.

K podobnému posunu se v Labyrintu nabízel především encyklopedický žánr zvaný theatrum mundi (divadlo světa), který byl rozšířen v období humanismu a pansofických snah a měl v české literatuře před Labyrintem svou tradici. Svět se v divadle světa zobrazoval jako „divadlo“, často v podobě města, které svým půdorysem i charakterem ulic jednotlivých řemesel skýtalo názornou představu o hierarchii a diferenciaci společnosti. Stačilo, aby se autor, popisující toto encyklopedické město-svět, přestal stylizovat jen jako učitel a kazatel, zůstávající vně města, ale aby jím procházel jako poutník, jak je tomu v Labyrintu, a naučný žánr se rázem epizoval. Mezi „divadelním“ městem ze spisů encyklopedických a městem z Labyrintu byl pak ještě jeden podstatný rozdíl: zatímco v žánru divadla světa se město líčilo s didaktickým záměrem jako město příkladné, ideální, v Labyrintu je podobný obraz zpochybněn a převrácen. Komenský tak učinil právě prostřednictvím poutníka, jemuž město-svět se svými rozličnými profesemi, vědními obory, náboženskými a společenskými hodnotami přináší stále stejné poznání, respektive nepoznání a rozčarování. Tím se město z Labyrintu zásadně liší nejen od měst z divadel světa, ale i od ideálních měst z klasických utopií, například z Campanellova Slunečního

státu. Jediné dílo, v němž je město pojato analogickým způsobem, napíše o tři desetiletí později španělský jezuita Baltasar Gracián. V jeho Kritikonu (1651 – 1657) se však jedná o celou sérii alegorických měst a krajin, jejichž antitezí je „ideální“ Řím a ostrov nesmrtelných.

Zásadní rozdíl v pojetí města v Labyrintu plyne ovšem z okolnosti, že Komenský města na rozdíl od klasické utopie neužil k vylíčení utopického místa, ale k obrazu světa tohoto, který poutník demaskuje a posléze se z něj uchyluje do jakési osobní utopie – ráje srdce. Tomu odpovídá i prostorový charakter města-světa. Zatímco město Campanellovo, rozkládající se stupňovitě na kopci, na jehož vrcholu stojí chrám boha Slunce, má tvar pyramidy, sugeruje ideu hierarchie poznání, město Komenského leží v rovině a přitom má podobu labyrintu, který je tu synonymem chaosu. Tímto pojetím města se Labyrint sblíží s díly patřícími k žánru alegorického putování. Syžet tohoto žánru, kořenícího v řecko-orientální tradici, tvoří symbolická cesta z pozemských končin k božskému světlu. Po krizi a konfesi dochází k proměně, obrácení poutníka, duše nalézá na posvátném místě Boha nebo nesmrtelnost. Alegorický topografismus, vize pekla a symetrická vize nebe, dialog s božstvem, případně s průvodcem, patří k základním rysům žánru, který ve středověku proslavila Dantova Božská komedie a který pokračoval v renesanci a baroku díly Johanna Valentina Andreae, už zmíněného Graciána, Johna Bunyana a dalších.

V alegorických putováních sestupuje poutník ze světa nejprve do pekla a odtud přes očištěc stoupá do nebe (ráje). Poutník Komenského se však z města-světa odebírá v souladu s reformační „intimní“ zbožností do rajskeho příbytku své duše. Charakteristická trojčlennost prostoru v Dantově alegorickém putování je nahrazena dvojčlenností, kterou se vyznačovaly světské utopie, například Morova, respektive jednočlenností – „ráj duše“ totiž není prostorovým ekvivalentem ráje či utopického místa. S tím souvisí i víceznačný charakter tohoto prostoru – světa, pekla i očištěc v jedné podobě (rys typický pro mnohoznačný prostor v románu). Labyrint se sice formálně i obsahově lomí na dvě tradiční antitetické části – „labyrint světa“ a „ráj srdce“, ale tyto části nejsou vy-

váženy, jak bývalo u podobného žánru zvykem, a to už na první pohled – počtem kapitol, který v „ráji srdce“ podstatně klesá. Zatímco v „labyrintu světa“ byl děj částečně zakotven v konkrétním časoprostoru, v „ráji srdce“ téměř úplně ustupuje přemítání o víře v časoprostoru jen pomyslném – duševním nitru a bezčasí. I když byla taková proměna v alegorickém putování a v utopii něčím obvyklým, zpravidla se tu rýsoval rozpor mezi dynamickým, dějovým pojetím světa (případně pekla), líčeného v satirickém duchu, a utopii (rájem), statickou, bezdějovou, přece nikde tento rozpor nevystoupil tak výrazně jako právě v Labyrintu, kde je proti sobě postaven svět a lidská duše (pro souvislost s utopii uvedme, že „ráj srdce“ byl nejen obrazem duše přebývajícím s Kristem, ale i obrazem ideální společnosti – jednoty bratrské).

Na základě této dvojdomosti, disproporce mezi dramatem pekla a selankou ráje, se v podobných dílech vytvářel také dvojitý styl: jedním se líčil svět, jaký je, druhým svět, jaký má být. Totéž pozorujeme v Labyrintu: „labyrint světa“ jeví silnou satirickou tendenci, je popisován s naturalistickými detaily a přímo panoptikálním verismem, po nichž v „ráji srdce“ pochopitelně není ani stopy. Rovněž jazyk je v souladu s rozštěpením díla dvojitý: v první části převládá jazyk hovorový, silně expresivní, druhá část se hemží citáty z Písma, bují v ní rétorika, vzrušená obraznost ustupuje strnulým tvrzením a dogmatickým poučkám, „román“ se utápí v traktátu. Tomu odpovídá i rozpolcenost poutníka – pikara a štvance, který poznává svět a proměňuje se v kazatele (obdobnou proměnou prošel i Grimmelshausenův *Simplicius Simplicissimus*).

O směřování Labyrintu k románu zdánlivě svědčí také kombinace alegorického postupu s autobiografickým podáním, k němuž se román ve své novodobé fázi často uchyluje. Význam této formy však není tak jednoznačný – byla totiž tradičně spjata s žánrem alegorického snu, vize, utopického putování (Božská komedie, Román o Růži, Morova Utopie aj.), které se jejím prostřednictvím autentizovaly. Životní fakta, k nimž v Labyrintu patří zmínka o manželství, smrti blízkých, popis plavby po moři a mořské bouře, pasáže o tom, jak se poutník stal filozofem, historikem, alchymis-

tou, knězem, se alegorizují a metaforizují a teprve v této podobě jsou vtělena do významového systému díla. Zároveň však můžeme pozorovat i proces protisměrný – alegorické obrazy a metafory obrůstají v Labyrintu autobiografickými detaily, konkretizují se, individualizují, stávají se součástí jakési románové autobiografie, tak jako tomu bylo v Životě protopopa Avvakuma. Je typické, že žánr alegorické vize a utopie ustupuje v Labyrintu deníkovému záznamu tam, kde poutník líčí konkrétní zážitky – například zmíněnou mořskou bouři, jejíž popis Komenský připojil teprve pro druhé, amsterodamské vydání z roku 1663 (v prvním, lešenském vydání z roku 1631 byl motiv pojednán naprosto tradičně, představoval obměnu motivu kolotání a světového chaosu v rámci obrazu světa jako lodi).<sup>4</sup> Dílo se od prvního vydání k druhému nepatrně posunulo od žánru neosobně kazatelského a rétorického k žánru osobnímu, autorskému, od traktátu ke krásné literatuře a románu.

Románový charakter mají také postavy poutníkových průvodců. Všežvěd Všudybud a Mámení sice vznikli personifikační vlastností lidského myšlení (poutníka samého), ale jejich projevy jsou částečně individualizovány (na rozdíl od andělů, provázejících poutníka v „ráji srdce“) a působí konkrétním, hmatatelným dojmem jako běsi či Hoře z ruských hagiografií a povídek. Průvodci s funkcí zasvětitelů, vykladačů, dárců, pomocníků patří rovněž k žánru alegorického putování a spojují jej s iniciačním románem a pohádkou. Poutník mívá jednoho nebo několik průvodců, mezi nimiž panuje hierarchie (jako mezi třemi průvodci v Božské komedii) nebo kteří jsou spjati každý s určitou sférou (jako četní průvodci poutníků v Kritikonu). U Komenského se však funkce těchto postav zásadně mění. Zatímco Danta a ostatní putující k Bohu, do „nebeského domu“, na ostrov nesmrtelných průvodci vedou, aby uviděli a poznali, v Labyrintu průvodci poutníkovi nejen nepomáhají orientovat se ve světě, ale doslova mu v tom zbraňují, svádějí ho z cesty jako Hoře Neštěstí či běs, ztěžují mu „prohlédání“ svými „dary“ – uzdou všetečnosti a brýlemi mámení; nevedou ho mimo svět, do nebe, ale po světě, nechťejí ho se světem zneprátnit, ale naopak smířit, snaží se odstranit poutníkovu „jinakost“, moder-

ně řečeno – konformovat jej. Všudybud a Mámení jsou přímými antipody tradičních průvodců a připomínají dva „pomocníky“ zeměměřiče K. z Kafkova Zámku.

Poutníkově směřování skrze svět k pravdě a k sobě (sám poutník je ztělesněním sužované a hledané Pravdy) je předváděno jako prohlédání – sled aktů, v nichž se poutník zbavuje falešných představ, iluzí o světě. Základní poutníkovu pocit je údiv, charakteristický ostatně pro jeho stylizaci jako blouda: všechno se mu jeví divné, potvorné, smyslu zbavené, lidé chodí se zvířecími atributy, kterými se připodobňují ostrovanům z utopických cestopisů. Díky křivě nasazeným brýlím vnímá poutník svět bez konvencí, zastírajících a falšujících jeho podstatu, nerozumí mu a vidí jej jakoby očima prostáčka, divocha, orientálce z osvícenských románů (ozvláštněný popis lodí, rytířského stavu, knihovny). Ozvlášťujícím pohledem demaskovaný svět pulsuje rytmem bezúčelně se opakujících, případně navzájem se rušících činností a pohybů – sem-tam, nahoru-dolů, ale především vně ze sebe („lidé ven ze sebe vyběhají“, „všichni po věcech, kteréž vně jsou, v nich dobrého svého hledajíce, zevlují“). Proti excentrickému pohybu ve světě je postaven pohyb koncentrický, jehož místem je duše. Cesta světem, symbolizující pouť životem, probíhá sice v čase, ale tak jako je v Labyrintu světský prostor města nahromaděním různorodých, uvnitř však stejně bludných a nepravých míst, tak je tu i čas mechanickou posloupností časových momentů a fází: svět jeho plynutím nedoznává změn, člověk se nevyvíjí, pouze se rodí, dospívá, stárne, hyne. Ve světě bez Boha je jakákoli hierarchie zpochybněna: všechny profese, stavy, náboženství se ocitají v téže a přitom snížené rovině. Když poutník nakonec svou cestu labyrintem bilancuje, shledává u sebe jen bolest, u druhých k sobě nenávisť („Ale co mám? Nic. Co umím? Nic. Kde sem? Nevím sám.“); načez zahodí brýle mámení a utíká ze světa tam, kde nalézá všechno, čeho se mu nedostávalo, uchyluje se do příbytku své duše.

V žánru sporu, který představoval třeba Tkadleček, se člověk pře se Smrtí, Neštěstím ve chvíli, kdy už je všechno prakticky ztraceno (Smrt si vzala milou manželku, Neštěstí odvedlo Adličku) a smysl textu spočívá právě v této při.

V Labyrintu je tomu však jinak. Plyne to už z okolnosti, že se disputující strany pohybují, procházejí městem. Zásahy průvodců do poutníkovy života nejsou čímsi minulým, ale právě probíhají. Spočívají v tom, že průvodci poutníkovi udělají svého druhu lekce, zkoušejí ho, podrobují ho určitým torturám (manželství, bouře, konflikt s lidmi). Jsou mnohem „aktivnější“ než průvodci v klasických alegorických putovnicích. Také v tom se podobají Hoří Neštěstí z ruské povídky. Poutník je průvodci doslova zatčen, teprve posléze pochopí, že je obžalován a veden touto oklikou k soudu, před nímž se má zodpovídat ze svého počínání. Po celou svou nedobrovolnou cestu vede se svými nežádoucími průvodci filozofický dialog, ideologický spor. Byť se jeho cesta světem právě tak jako veškerý pohyb, který světem zmítá, odhaluje z vnějších důvodů jako nesvobodná, z vnitřního hlediska zůstává svobodná, neboť poutník z vlastní vůle prohlédá marnost světa, shlíží na svět z výše svého intelektu, morálky a víry, zahrnuje jej opovržením a distancuje se od něj. Je zvláštním vězněm – „exulantem ve vlasti“, jak charakterizuje své postavení sám Komenský. Tomu je třeba rozumět ve dvojím smyslu: novoplatónském (lidský život jako „vyhnanství“ pro duši) a biografickém (osobní situace autora, skrývajícího se ve vlasti po Bílé hoře).

Tato okolnost souvisí také s postojem, který k poutníkovi zaujímá svět. Svět jej cítí jako cizorodé těleso a snaží se jej vyvrhnout. Poutník se přitom občas pokouší zapojit do dění světa, splynout s ním, ale všechny jeho pokusy končí nezdarem. Ona neindividualizovaná, ale svým konzumním postojem k životu stmelená lidská cháska, jakýsi zlovolný chór, se k podivnému divákovi, k jeho pokusům překročit rampu a vstoupit do hry nechová o nic přátelštěji než průvodci, ba doslova jej ohrožuje na životě, šťve z místa na místo. Poutník sklízí nenávisť za to, že lidi pozoruje, kritizuje, mentoruje, ale nepochodí, ani když se je pokusí napodobit. Stojí vždy mimo, zůstává všude bloudem, „divným filozofem“.

Jednotlivé výjevy jsou vybudovány na kompozičně nepatrně obměňovaném schématu: poutník přichází na určité místo, diví se, klade průvodcům otázku, dostává se mu „výkladu“ a spěchá pryč nebo je vyhnán; v řídkých případech se do

výjevu zapojuje (hodovní scéna) a zklamán místo opouští. Právě tyto celkem vzácné případy jeho přímé účasti v ději, existence uvnitř světa, tvoří ostrůvky autobiografického žánru. Divák se nakrátko stává hercem, ten, který dosud přihlížel a prohlédal, rozehrává některé epizody vlastního života (manželství), dočasně se stává součástí přitažlivého, ale přitom nepravého „vnitřku“. Právě toto napětí mezi střídající se rolí diváka a herce (part diváka přitom zřetelně převládá) vytváří epickou osu první části (v druhé části možnost podobného „otevřeného divadla“ ze zřejmých důvodů nepřichází v úvahu). Poutník, toužící občas změnit roli diváka v roli herce, tj. jinými slovy nebýt vně, je neustále odmršťován; každý další vnitřek, který mu průvodci a svět předestírají, aby v něj uvěřil a vstoupil do něho, je demaskován jen jako další vnějšek. Zůstává ve světě z vůle světa, ale hlavně pro své založení bloudícím bez domova a vlasti. Není světem zkoušen proto, aby v něm obstál a zabydlel se, jak tomu bývá v pikareskních, mravoličně výchovných a jiných románech světského typu (románech s hrdinou praktikem), ale aby se od něj odvrátil, aby jej nepřijal a zaujal k němu postoj zvaný „contemptus mundi“, typický pro mimosvětské žánry.

Ačkoli zaujal podobný postoj, poutník se v Labyrintu od světa neodvrací tak jako poutníci v alegorických putováních a iniciačním románu, nevystupuje do mimosvětských výšin ani neodchází do kláštera jako mládenec v Povídce o Hoří Neštěstí či Sáva Grudcyn. Komenský volí de facto „realističtější“ a „modernější“ variantu, když svého poutníka, kterým byl i on sám, nechá uchýlit se před světem z vnější i vnitřní nutnosti do „ráje srdce svého“. Pro sdělení tohoto poselství, jež mělo být zároveň útěchou i návodem pro pronásledovaného věřícího, využil v Labyrintu postupu ozvláštnění, spjatého s postavou blouda, moudrého blázna. Použití tohoto postupu – zjinačující, demaskující pohled na svět – znamenalo závažný přesah žánru alegorické vize a putování (teprve o tři desetiletí později jej použije také Gracián v Kritikonu). Svěrázná aktualizace tradičních žánrů, které se v díle prostoupily, spolu s dalšími postupy způsobila, že se Labyrint světa a ráj srdce mimoděk ocitl v blízkosti románu.

#### Poznámky

<sup>1</sup> A. Pražák, Staročeská báseň o Alexandrovi Velikém, Praha 1945, str. 193-217.

<sup>2</sup> E. Petru v knize Vzrušující skutečnost, Ostrava 1984, mluví o „mythology fiction“ a „science fiction“.

<sup>3</sup> Viz J. Kolár, Hájkova kronika a česká kultura, v knize Václav Hájek z Libočan, Kronika česká, Praha 1981, str. 7-24.

<sup>4</sup> F. Svejkský, Třikrát motiv mofské bouře (Prefát – Komenský – Bridel), Česká literatura 17, 1969, 1 – 2, str. 55-71.

## Vlastenecký román s tajemstvím a obraz ze života

Ovzduší Čech v předbřeznové době připomínalo, byť v zdrobnělé a poněkud groteskní podobě, ovzduší pozdního středověku a renesance. Postupně se rozkolísávala pevná sociální hierarchie, do formalizovaného politického života pronikal národní, vlastenecký živel, v životě společnosti se hojněji než dosud uplatňovaly karnevalové a herní prvky (kult veřejných slavností, obliba „bálů v mumrajích“, alegorický „Pochod umělců“, parodie univerzitních obřadů), které se volně proplétaly s vlasteneckou ideologií.<sup>1</sup> Projevem karnevalově národního ducha byly i rozmáhající se tajné spolky (panslávsko-karbonářské), jejichž členové skrývali svou totožnost za vlastenecky fiktivními, mluvícími jmény, a slovanský mysticismus, rozvinutý v záhy zkrachované pedagogické utopii K. Amerlinga. Oživený pohyb ve společnosti, který se projevil také prvními vystoupeními dělníků, podmiňoval pohyb na poli literárním a žánrovém.

Součástí snah národního obrození, jež v českých zemích probíhalo od konce 18. století, bylo úsilí o navázání kontinuity se staročeskou literární tradicí, dotvoření a vytvoření žánrů, pokládaných za výraz národního vědomí. Obrozenci toužili objevit v minulosti díla ucelená a umělecky vyspělá, především epiku, která byla chápána jako výraz svébytnosti národa, a protože právě nebyla po ruce, nezbyvalo než ji vytvořit, případně zkompilevat z původních prvků. Falzum, „nalezený rukopis“ se stane větší literární událostí než díla pravá (věhlasný je případ Rukopisů, které zastínily významné dílo původní – Lindovu Záři nad pohanstvem).

Obrozenská literatura přirozeně toužila vytvořit také „pěknou“ prózu, jež měla jinde v Evropě v 19. století už za sebou dlouhou historii. A protože v této době vládl v české

literatuře opožděný klasicismus, v němž se snoubilo rokoko s empírem, vedla pro ni jedna z cest ke krásné próze zákonitě přes poezii, klasicismem preferovanou a kultivovanou. Nebylo proto náhodné, že se první pokusy o novočeskou beletrii realizovaly na území prózy básnické, tedy vysoké. Druhový synkretismus této prózy prozrazoval přitom už romantickou koncepci. Jestliže vytvoření národní poezie bylo problémem hlavně jazykovým a prozodickým, pak vytvoření národní prózy bylo problémem hlavně druhovým a žánrovým. Jungmannův pokus o vytvoření umělecké prózy v překladu Chateaubriandovy Ataly, jenž vyšel v roce 1805, se zakládal především na rozvinutí estetických kvalit básnické řeči prózy, chápané klasicistně – jako druh poezie, případně jako útvar smíšený, který byl nicméně přechodným stupněm k estetickému osamostatnění a vydělení prózy ze sféry epického básnictví.

Obrozenská literatura tíhla v souladu se svým zvláštním jazykovým ovzduším a klasicistně romantickým založením „ke konstrukci ideálních světů a prostředí, které nejčastěji v sobě zahrnují představu jakéhosi zlatého věku lidstva“.<sup>2</sup> Tento zlatý věk v ní dostával slovanské zabarvení – hýčkal se sen slovanské dávnověkosti, jenž kupodivu nestál u kolébky obrozenské poezie, namnoze rokokově titěrné, ale zakládal právě vysokou obrozenskou prózu. Jejím prvním původním projevem byla Lindova Záře nad pohanstvem nebo Václav a Boleslav, vyobrazení z dávnověkosti vlastenské (1818). Vlastním obsahem tohoto „vyobrazení“, záměrně se zřikajícího typických prostředků románu-smyšlenky (principu tajemství, románové zápletky), cítěných jako nízké, je básnická evokace utopického dávnověku, který je nadřazen přítomné, všední skutečnosti. Do obrazu této slovanské utopie plně zapadá i Lindův dávný Slovan, zvláštní odrůda fiktivního člověka – pastýře, ušlechtilého divocha, orientálce, cikána z preciózního, osvícenského a preromantického románu.

Počáteční obrozenskou představu o románu jako žánru vysokém a neskutečným (v duchu klasicismu) dokumentuje i fakt, které romány a díla s románovými prvky byly jako první do češtiny přeloženy: vedle zmíněné Ataly to byl Fénelonův Telemach (1796), Defoeův Robinson (1797), Floria-

nův Numa Pompilius (1808). Představu o románu ovšem podstatně dokresloval také německý román, protože v obrozenské literární společnosti panoval bilingvismus. Určitou úlohu při vytváření povědomí o románu a románovosti se hrály kromě lidových knížek nepochybně i reedice staročeských děl s románovými prvky, především kronik (1819–1823 vychází reedice Kroniky české Václava Hájka z Libočan). Předrománový útvar představovaly také cestopisy, reeditované i nové. V centru Polákovy Cesty do Itálie (1820–1822), řadící se k typicky romantickému žánru „italských cest“, se ocitají výrazně románové jevy; značné místo se udílí zkazkám o loupežnících a životopisům umělců, líčením bouří (sama italská scenérie měla románové rysy, autory s oblibou zdůrazňované). V rámci lidových knížek se zvláštnímu zájmu těšily anonymní robinsonády (Maran a Onyra, Ferdinand a Kalista, Alonzo a Kora, Ildegert aj.), po nichž následovaly i robinsonády autorské (J. Hýbl: Mladší Spielhofen, 1819). V obrození vycházejí také některé staročeské legendy (Legenda o Jidášovi, Legenda o svatém Alexiovi) a staročeský román Tristram a Izalda, existující rovněž v podobě lidového čtení.

Vědomí autorství, které pokládáme za důležité pro vznik románu, bylo v obrozenských překladech a edicích dosud značně vágní a někdy bylo dokonce záměrně potlačováno. Důležitější než autor byl překladatel-upravovatel, který se pokoušel předlohu, pokud se jednalo o lidovou knížku, pozvednout do úrovně literatury krásné. V úsilí o pravděpodobnost se racionalizovala a psychologizovala folklórní fantastika, děj se přemísťoval do Čech, knížkám se podkládal vlastenecký obsah. Některé knížky byly přímo stylizovány jako „povídky z dávnověku“, vydávaly se za odkaz minulých dob, za svého druhu nalezené rukopisy. Charakteristický tu byl ještě jeden moment: zušlechtěné lidové knížky se distancovaly od lidových knížek takto neupravených jako od „bá chorek“, „smyšlenek“, „kronik smyšlených“. Ze stejného důvodu se obrozenská próza snažila odtrhnout od pohádky jako typicky fiktivního žánru. Výtka neskutečnosti byla projevem osvícenského ratia, ale zároveň i ohlasem směřování soudobého evropského románu ke skutečnému pólu žánru.

Na formování krásné prózy v české literatuře 19. století se

podstatně podílela próza naučná, rozvíjející se v obrození v českém jazyce. Naučná próza poskytovala vlastně první příklady obrozenské prózy vůbec; mezi ní a beletrií se v počátcích necítila přehrada, neboť proces vydělování krásné literatury byl na samém začátku. O této situaci svědčí i první vydání Jungmannovy Slovesnosti roku 1820. Ukázka z románu Numa Pompilius se nachází mezi dějepisnou prózou v oddílu Popsání a životové, vedle Života Daniela z Veleslavína. Příklady na rozpravu jsou tvořeny výňatkem z Hájka z Libočan a mimo jiné dokonce ukázkou ze středověkého francouzského románu Bertrand de Guesclin. Úryvek z Komenského Labyrintu Jungmann zařadil mezi „jinotajné básně“. Román jako žánr tvoří součást oddílu Básnictví (román básnický), ale příklady scházejí; v celé pasáži o románu není zmíněn jediný romanopisec.

Doba, dělící první a třetí vydání Slovesnosti (1820–1846), byla z hlediska vývoje románu, evropského i českého, natolik významná, že se to muselo odrazit i v Jungmannově pojetí románu. V prvním vydání, kde je román zařazen mezi nižší epické básnictví, zní jeho definice takto: „Román jest zvidinění člověctva dle všech pod celkem krasovědné formy vystavitelných osob jednotlivých, a dle všech možných úkazů v odměnné hře svobody jejich, a dle možných způsobů a přeměn (modifikací) veřejného, domácího a samotného života.“ Básník má v románu vytvářet ideální obraz, neboť „okres vidinnosti výše jest nežli okres skutečnosti, a onen (tj. básník) k tomu ustanoven, aby vysokým skládáním člověka charakternost tohoto nahradil“.<sup>3</sup> V druhém a třetím vydání Slovesnosti je román definován zevrubněji a konkrétněji, ale ani tam nemizí rozpor, který plynul z klasicistního požadavku přirozené a pravděpodobné neobyčejnosti a nevšednosti, kladeného i na prózu. Básník si má vyvolit látku ze svého věku a nejraději ze své země a snažit se podat obraz života co nejvěrnější a nejbohatší – „při všem poetickém (ideálním) obrazování“. Jako příklady Jungmann tentokrát uvádí Richardsona, dále Rousseaua, Schillera, Goetha. Příkře jsou odsouzeni romanopisci, kteří berou látku z neznámých časů, malují neznámé mravy, vytvářejíce takto „netvory“ jako Rinaldo Rinaldini, „potravu syrové bezuzdné fantazii, šlechtet-

né chuti k urážce“. Román pro Jungmanna nepřestává být duchovně aristokratickým žánrem: „Román určen jest pro vzdělané čtenáře, neboť bez vzdělanosti necítí člověk, co v plodech umění krásného. Protož i mluva skutečný život poeticky představující musí poetická, výtečně ozdobená, vůbec ale dojmů celkovému, ku kterému směřuje, přiměřena býti... Kdo z románu knihu národní učiniti a mluvu jeho zprostonárodniti usiluje, ten kráčí nazpět o několik století.“<sup>4</sup> Na jedné straně pokládá Jungmann klasicistní idealizaci za nezbytnou i pro román, který se přitom svou látkou – souvěkým občanským životem (pojatým ovšem nevšedním způsobem) – už od klasicismu vzdaluje směrem k romantismu a realismu, na druhé straně v duchu požadavku přirozenosti a pravděpodobnosti odsuzuje na jiném místě Slovesnosti založení básně na výjevu cizí moci, zvláště osudu, tedy na postupech a prostředcích fiktivního žánru.

Jungmannův proměňující se názor na román byl dokladem toho, jak se vyvíjela obrozenecká koncepce románu, jak se pod vlivem románové praxe světové i domácí česká próza postupně vymaňovala z území poezie a naučné prózy, jak se konkretizovala představa o románu, stoupala jeho literární prestiž a sílilo jeho skutečnostní pojetí. Zároveň byl dokladem toho, jak v obrozenecké literatuře tato představa kolísala mezi představou o románu jako žánru vysokém, kterou splňoval román mytologický a básnický, a představou o románu jako žánru středním a lidovém. Toto kolísání bylo odrazem vnitřní dichotomie obrození i samého románového žánru. Proto se tu mohla paralelně se snahou o vytvoření vysokého románu s použitím básnických prostředků a mýtu dávnověkosti (Linda) uplatňovat snaha o vytvoření „lidového“ románu zušlechtěním lidové knížky a „zlidověním“ německé sentimentální novely (Tyl, Němcová). Přejít od anonymní lidové knížky k autorské povídce a románu byl přitom velmi plynulý. Podobně plynulý byl i přechod mezi povídkou, novelou a románem, který byl do značné míry vnější – pouze kvantitativní („povídka“ i „novela“ přitom označovaly i román). U jednotlivých povídek lze dokonce sledovat, z kterých žánrových typů lidových knížek vycházely. Jan z Hvězdy navazuje například v povídkách Češi v Prusích a Radomíra na

lidové knížky s tématem obrácení pohanů, v Noclehu na Kaceřově a Hrobě milenců na typ hrůzostrašně sentimentální, v Jiřím z Doupova a románu Jarohněv z Hrádku na erbovní pověst a gotický román apod. Ve srovnání s lidovými knížkami sílí v autorské próze moment národní – český román se programově zakládá jako žánr národní v obrozeneckém slova smyslu.

V oblasti tématu se obrozenecká próza k románu ubírala dvojí cestou: 1. přes žánr s tématem historickým; 2. přes žánr s tématem soudobým. Podívejme se nejprve na první typ. Vedle působení pseudohistorických lidových knížek a kronik měly na jeho formování rozhodující vliv romány Waltera Scotta, charakterizované mocným živlem románu-smyslenky s jeho arzenálem převleků, záměn, rozpoznání. První české historické prózy bohatě těží z tradice tohoto románového typu. Dokonce i láska k národu se v nich stylizuje jako dobrodružná láska s překážkami. K tomuto typu patří Klicperova povídka Točník (1828), romány Jana z Hvězdy Jarohněv z Hrádku, novela z času Jiřího Poděbradského (1843) a Masticár, povídka z času Jindřicha Korutanského (1845). V této linii pak pokračuje od čtyřicátých let historická próza Prokopa Chocholouška a později Josefa Svátka.

Obrozenecká historická próza nalézala tak jako próza pre-romantická a romantická (včetně lidových knížek) zálibení v postavách pohybujících se na hranici společnosti nebo mimo ni – v hrobníkovi, katovi, loupežníkovi, cikánovi. Byly to postavy, které jako by už samy o sobě sugerovaly, zakládaly románový příběh. Hrobník tají ve své minulosti historii nešťastné lásky a zločinu (v Masticáři, v Hrobníku Sabinově). Kat v nedokončeném stejnojmenném Máchově románu vystupuje jako dvojník krále. Loupežník bývá v duchu lidových knížek pojat jako marnotratný syn, mstitel (v Harfenici Jana z Hvězdy) nebo ušlechtilý loupežník (v Mnislavovi a Světivíně). V postavě cikána se spojují rysy vydědence s rysy osvícenských a preromantických divochů (zčásti i „černých“ a divých mužů z lidových knížek). Máchovi Cikáni (1867), typický román-smyslenka, spočívají na schématu oidipovského hledání otce a odhalení tajemné viny. Český román se tu poprvé dotkl jednoho z románových prasyžetů.



Románovost sugerovaly i některé postavy ženské, například postava svedené a opuštěné (často šílené); trojí příběh svedené a opuštěné nalézáme v Mastičkáři, k témuž typu patří Angelina v Cikánech. Žánrotvornou úlohu sehrála v počátečním románovém tvaru postava harfenice, ve které našly výraz vlastenecko-slovanská idýličnost a princip románově zastřené totožnosti. V harfě, obrozením mytizovaném nástroji dávných Slovanů, nástroji elegickém i mesiášském, bitevním i hřbitovním (v dobové realitě i hospodském), jako by byl zaklet čas se svými tragickými zvraty, čas národa. Z básně vstoupila harfa nejprve do básnického románu (Linda, Mácha) a odtud pronikla do povídek a románů nebásnických (Jan z Hvězdy, Sabina, Arbes). Žena s harfou, nezřídka pološílená, tající v sobě minulou vinu a hřích, zhrzenou lásku, se v těchto prózách zjevuje podobně jako duch zavražděného předka v gotickém románu nebo divý a „černý“ muž v lidových knížkách. Postavy s harfou se vynořují přitom ze sociálně nízkého prostředí, kam poklesly, takřka z podsvětí, a kolem nich neustále zní elegie zašlé slávy, minulého blaženství. (Obdobný je i motiv piana a houslí v Marince, které jsou spolu se symbolickým oděvem žebráka – Marinčina otce – jediným svědeckvím někdejší „slávy“.) Důvod poklesu bývá tajemným úběžníkem příběhu, jím se rozvírá tajemství, napovídáné podivným oděvem a hudebním nástrojem; z nesouladu předmětu a prostředí se rodí románový syžet (v Marince zůstává tento syžet jen naznačen a smysl povídky se přesouvá jinam). Pro tuto ranou fázi ve vývoji české prózy je typické, že se tajemství – v duchu románu-smyšlenky – zvnějšňuje v oděvu a předmětu, které fungují jako kostým a rekvizita (převlek Mastičkářův). Při volbě románových prostředků a postupů sehrálo patrně podstatnou roli také divadlo, jehož iluzivnost se v této době do značné míry zakládala právě na dekoraci, kostýmu, rekvizitě.

Rozlišili jsme na počátku dvojí téma, přes které se obrozená próza ubírala k románu – téma historické a téma soudobé. Na tomto místě však budiž řečeno, že rozdíl mezi vlasteneckou povídkou historickou a ze současnosti nebyl výrazný; historie se totiž záměrně aktualizovala, často byla pojímána jako alegorie, převlek současnosti – naopak povídka ze sou-

časnosti nezřídka zůstávala nějakým syžetovým vláknem alespoň v náznaku svázána s minulostí – národní minulostí (v Marince). Toto prostupování mělo za následek také křížení poetiky románu-smyšlenky, pod walterscottovským vlivem ovládající historickou povídku, s poetikou románu-skutečnosti, prosazující se v povídce ze současnosti pod vlivem realistického románu, který vznikal jinde v Evropě, a dalších skutečnostních žánrů. A s tím pak nepřímou souvisel i pro obrozené spisovatele typický rozpor mezi teorií, v níž stáli na pozicích realismu, evropského románu-skutečnosti, a praxí, v níž dosud setrvali v zajetí starého románu-smyšlenky. Tyl v kritice Jana z Hvězdy polemizuje s představou „pěkné“ prózy, která se nemůže obejít bez „pádného, vlečitého chodu nahromaděných okras a obrazů“, ve které „všecko muselo tancovat jako na chůdách a znít jako slavné troubení“, nad Mastičkářem rozvíjí teorii historické prózy, jež má být „kusem života za jistého času“,<sup>5</sup> hodnotí příběh z hlediska jeho vnitřní soudržnosti, odsuzuje náhodu a básníkovu libovůli v splétání celku, ale ve vlastním románu – Posledním Čechovi – podléhá týmž nectnostem, a stává se proto předmětem Havlíčkovy kritiky.

Podobný rozpor mezi románovou teorií a praxí se projevoval i u Sabiny. V názorech na román (Slovo o románu, 1858, aj.) uvažuje Sabina o novém typu románu – žánru „pohyblivého života“, zásadně odlišném od románu starého typu – „vymyšlenin popráhlé fantazie“: „Jen co zázračně se dělo, jen co dobrodružstvím takofka překypovalo, za pozoruhodné se považovalo.“ Přednost nového románu tkví podle Sabiny v tom, že „veškerou rozmanitost a pestrost opravdivého života v obor svůj jímá, že živým individualizováním povah i okolností místních i osobních nejen události vypravuje, alebrž i pohnutky lidského jednání i skrytá zřídla veřejných dějin odkrývá a projevuje... slovem, že podává obraz živý, pohnutlivý a vábíci, jenžto čtenáře mocí táhne v obor svůj a tak dlouho ho k sobě poutá, až vytknutý děj se doplní a zvědavost počátkem probuzená se uspokojí“.<sup>6</sup>

Sabinova koncepce, později označená za ideální realismus, nepostuluje v české literatuře jen linii románu, který se v té době v jedné své větvi rozplýval v nesyžetových či syže-

tové oslabených „obrazech“, ale zároveň charakterizuje i linii jinou, v jistém smyslu k první protichůdnou: předpokládá totiž skloubení těchto „obrazů“ způsobem, jenž by „vábil“, „mocí táhl čtenáře v obor svůj“, poutal a uspokojoval jeho zvědavost – jinými slovy, Sabina vlastně volá po novém dobrodružném románu, nikoli však smyšleném, ale ze života (v tom ovšem spočívá paradox – dobrodružnost se svou mašinerií je svou podstatou vždy neskutečností). Sabina měl patrně na mysli jakýsi dobrodružně osvětový či vlastenecký dobrodružný román pro lid, tedy něco na způsob evropského lidového (bulvárního) románu typu Tajností pařížských.

Tento typ jsme v předchozí kapitole charakterizovali jako román s tajemstvím. A právě tento typ, který se inspiroval románem gotickým, historickým románem walterscottovským, a dokonce i romantickým románem s iniciačními prvky, byl vedle německé sentimentální novely hlavním žánrovým východiskem české prózy ze současnosti, postupně obrůstající nejprve vlasteneckými, poté i sociálními idejemi. Tento románový typ, s nímž byli obrozenci dobře obeznámeni, skýtal příhodný model pro román z českého národního života, mohl sloužit jako kostra, na niž se navěšoval národní děj jako kostým v národních barvách.

Tam, kde evropský román s tajemstvím pěstoval sociální a etické iluze, pěstuje český román iluze vlastenecké, Právě postava vlastence, jenž zaujal místo dobrodružného hrdiny a do něhož byla vtělena představa o uvědoměném a osvíceném národě, prozrazuje nejvýrazněji neskutečností založení počáteční podoby českého románu. Vlastenec v něm nebývá typickým představitelem svého národa, nýbrž postavou výjimečnou, neživotnou, zpravidla je to podivín, šílenec posedlý myšlenkou národní. Nestojí uprostřed „pohyblivého života“, nýbrž žije jako poustevník v ústraní – „na poušti“, ale přitom si uzurpuje právo zastupovat národ a osvětovat jej (buditelství dostává iniciační nádech). Postava šilence, promlouvajícího útržkovitým věšteckým jazykem o záhadách člověka a vesmíru, patřila k loci communes romantické literatury, avšak šílený vlastenec, vlastenec-bloud, přežívající ještě v literatuře devadesátých let, byl specificky českým jevem. Takový je hrabě Velenský – Tylův „poslední Čech“, sektář

Prokop Vltavský ze Sabinova románu Na poušti, „boží bojovník“ Jiří z Hálkova Komedianta, blouznivec Jarolím a bludař Ondřej z románů Karoliny Světlé Na úsvitě a Poslední paní Hlohovská, hrabě Buquoi z Arbesova romaneta Poslední dnové lidstva.

Tylův Poslední Čech (1844) není jen „katechismem českého vlastence“,<sup>7</sup> ale zároveň je „tajnostmi pražskými“. Sueovský model románu s tajemstvím vyhovoval potřebě zahalit vlastenecký život pláštíkem tajemství a tím jej učinit zajímavým jako téma románu určeného pro široké vrstvy. Vlastenectví dostává aureolu heretičnosti, sektářské vyvolenosti. Vlastenci jako příslušníci sekty nesou znamení „posledního češství“ a připomínají tím zasloužence z iniciačního románu či duchy hradních pánů z románu gotického. Slovo „poslední“ fascinovalo obrozenskou literaturu stejně jako celou romantickou literaturu, v níž elegie nad „posledními“ bývala elegií nad divochy vymírajících kmenů. Tyl chtěl ovšem v románu dokázat, že „poslední Čech“ nebude poslední, učinil však z něho „příšeru“ sužovanou pocitem tajné viny, jež Havlíčka vyprovokovala ke slibu napsat antiromán – Předpotopního Čecha. Tento nezdar vyplynul z okolnosti, že se Tyl opřel o starý model románu-smyšlenky s jeho nevěrohodnostmi a slepou náhodou, v cizích románech jím samým odsuzovanou (sirotci jsou ve skutečnosti dětmi šlechtických rodičů, Češi nejsou Češi, ale Francouzi, domněle zabití ožívají, rozloučené rodiny se shledávají, posledním Čechem je Francouz atd.).

Do téže linie patří i zmíněný Sabinův román Na poušti (1863, nedokončená časopisecká verze z roku 1859 nesla název Synové světla). Jeho děj se odehrává v řadě prostředí a společenských vrstev – v tajemném domě, blázinci, rozpadajícím se zámku apod., propojených tajnými chodbami rodových svazků. Sabinova Praha připomíná rozpadající se hrad hrůzy, v němž straší zavražděný pán – duch národa, čekající na posledního potomka-mstitele. (Od Sabiny vede cesta k Praze z Arbesových romanet, ostatně svébytně pokračujících v tradici románu s tajemstvím, a k Praze románů přelomu století.) Tajemná vina se stává vinou na zhrzeném národě, jehož obrazem je i šílená harfenice, potulující se městem. Národně alegorický význam mají i postavy levobočka,

žebráka, sirotka, macechy. Národní je i symbolika některých jmen, vlastenecky mluvících (Prokop Vltavský). Symbolický je tajemný pražský dům zvaný Na poušti, jímž bloudí lunatik a zasvěcenec Prokop, bývalý velmistr sekty obručníků a hlava synů světla. Češství, které je zabarveno učením této sekty, založeným na víře v palingenezi – znovuzrození, dostává v románu iniciační nádech. Světlo poznání rodu nebo otce je zároveň poznáním mystické minulosti národa. V románu, sestávajícím z mnoha samostatných a posléze se proplétajících dějových linií, se kříží několik románových typů: román gotický, román o tajných spolcích a zasvěcencích, román historický, sociální. Výsledkem křížení a aktualizace těchto typů v národním, vlasteneckém duchu je tvar, který můžeme označit jako vlastenecký román s tajemstvím.

V české literatuře se tento žánrový typ rozvíjí od poloviny čtyřicátých let, kdy vznikl Tylův Poslední Čech, ale existuje ještě v letech šedesátých a sedmdesátých, a dokonce ještě později. Až do roku 1848 byl románem vlasteneckých iluzí, ke kterému se forma dobrodružného románu-smyšlenky dobře hodila. V temných šedesátých letech se však tento typ, jehož dějovým centrem nyní bývá rok 1848, mění – s výjimkou několika románů Světlé (První Češka, Poslední paní Hlohovská aj.), které zůstávají i tehdy iluzivní, – v román národní deziluze. Tuto variantu představuje například Ztracený život (1862) Gustava Pflegra-Moravského s podivínským vlastencem Olšovským; stopy téhož typu nemizí ani z dalšího Pflegrova románu Z malého světa (1864). K deziluzivní variantě stará forma románu-smyšlenky však přestala přiléhat: buď se obnažoval rozpor mezi ní a novým, „reálnějším“ obsahem, anebo ji román začínal opouštět a přimykal se k jiným, skutečnostnějším typům, jak to můžeme pozorovat u Pflegra-Moravského, ale i u Světlé. Ke konci století představuje přehodnocení tohoto žánrového typu román ztracených iluzí (také vlasteneckých), který se vzdává dobrodružného syžetu a principu tajemství (Zeyerův Jan Maria Plojhar).

Jestliže francouzský bulvární román můžeme jednoznačně označit za odnož nízkého či pokleslého románu, český vlastenecký román s tajemstvím více či méně aspiroval na to být vysokým románem (vždyť samo téma národní bylo vzneše-

ným tématem povýtce). Z této polohy však místy nebo jako celek díky „naivitě“ modelu, o nějž se opíral, sklouzával do úrovně nízkého románu (snížení vznešeného tématu je nejzřetelnější v románech Svátkových, mezi nimiž nescházejí ani Tajnosti pražské, 1868).

Pro počáteční vývoj českého románu bylo příznačné obrůstání fiktivního syžetu nejen národní, ale i sociální tematikou. Vlastenecký román s tajemstvím se postupně proměňoval v román sociální: od podivínských vlastenců a rozervanců z románů národní iluze a deziluze dospěl k sociálně citícím bludařům a „divoženkám“ Světlé a k blouznivcům Staškovým. Na druhé straně od něho vedla cesta k arbesovskému romanetu, novoromantické novele a románu přelomu století. Charakter prvního českého románového tvaru vyplynul, jak jsme viděli, ze svěbytné žánrové situace v obrozenské literatuře, z rozporů představ a skutečných možností, literatury a skutečnosti.

Vlastenecký román s tajemstvím stál na půl cestě mezi románem-smyšlenkou, vládoucí v historické próze, a románem-skutečností, o který se pokoušela próza ze soudobého života. Nejblíže k románu-skutečnosti se však přiblížil žánr, který románovou formu vlastně opustil, – tzv. obrazy ze života, rozšířené v romantické literatuře mladoněmecké. K tomuto žánru můžeme přiřadit například Tylovy Obrazky ze života pražského (1834), Němcové Babičku s podtitulem Obrazy venkovského života (1855) aj. S románem-skutečností sdílel společenský criticismus a oslabení románového syžetu, citěného jako nepřirozený. V tomto smyslu tedy evidentně obraz ze života tíhl k popření románu-smyšlenky; na druhé straně se však ani tento žánrový typ nezříkal fantastických a snových výjevů, scén alegorického charakteru (Máchovy Obrazy ze života mého), pěstoval utopie tonoucí v živlu románové smyšlenky a nezřídka se pohyboval na pomezí povídky a pohádky.

Živel smyšlenky vnikal do tkáně obrazů ze života v podobě idealizujícího řešení sociálních rozporů, utopického smíru „zámku“ a „podzámčí“, realizovaného prostřednictvím ušlechtilých vlastenců, lidumilných pánů. V tomto ohledu nebyl ani tento žánr (zejména v pojetí Němcové) příliš vzdálen

dobovému vlasteneckému románu a povídce s tajemstvím a jejich postupům. Němcová rozvíjí tradiční témata dobové sentimentální novely a románu (lásku s překážkami v Pohorské vesnici, příběh rozloučené rodiny v Dobrém člověku apod.), z téhož zdroje pramení i její záliba v bizarních postavách (ušlechtilý mrzák Józsa, „divá“ Bára, potulný muzikant Salve Regina-pomatenec z lásky) a postavách s tajemstvím (Hortensie v Babičce), příznačných pro román-smyšlenku. Jestliže však v pojetí postav a řešení konfliktu Němcová nammnoze neopouštěla typ románu-smyšlenky, v pojetí syžetu směřovala výrazně k románu-skutečnosti. To se projevilo zejména v Babičce, kde zcela zjevně rezignuje na postupy spjaté s románem-smyšlenkou. Hlavním „syžetem“ se téměř stává samo vyprávění. A pozorujeme zajímavý úkaz: fiktivní syžet je sice v hlavním dějovém pásmu zcela potlačen, ale jeho prvky se stahují do pásem vedlejších a do vložených novel, představujících různé dobové novelistické typy (sentimentální novela o rozloučených milencích, hrůzostrašná novela o svedené a pomatené z lásky).

Románu či spíše novele-skutečnosti se nejmíc blížily kromě obrazů ze života takové prózy, které akcentovaly moment autorský, autobiografický (ich-forma), zdůrazňovaly vyprávění a pokoušely se zaujmout ironický odstup od zvoleného tématu a žánru (častý postup rámcování a vkládání praktických intimních žánrů – deníku apod.). Náznaky parodicky sebereflexivního postoje, cizího lidovým knížkám i vlasteneckému románu s tajemstvím, se objevují v Rubešově novele Pan amanuensis na venku aneb Putování za novelou (1842), kde je postup novely v novele součástí kritiky žánru, a v Noclehu na Kaceřově (1837) od Jana z Hvězdy, novele s púdorysem gotického románu a demystifikující, racionální pointou. Dobovou sentimentální povídku parodoval Havlíček v povídce Milencův hrob (1845). Přitom se stáváme svědky pozoruhodného jevu: v tvorbě některých spisovatelů stojí proti sobě romány utkané z ryzího živlu smyšlenky, zcela postrádající sebereflexivní postoj, a romány-skutečnost, parodicky reflektující vlastní formu. U Jana z Hvězdy tak stojí povídka Hrob milenců, Mastičkář a Jarohněv proti Noclehu na Kaceřově. Sabina na jedné straně píše vlastenecký román s tajem-

stvím Na poušti a na druhé straně Oživené hroby (1870), v nichž nejen zcela pomíjí postupy románu-smyšlenky, ale opouští ústřední postavu a ucelený děj, předmětem románu není děj, zredukovaný a banalizovaný, ale několikeré vyprávění a dokonce i román sám („oživeným hrobem“ je vlastně vězeňská cela jako místo vyprávění). Podobně stojí proti sobě v tvorbě Pflagra-Moravského Ztracený život – deziluzivní vlastenecký román s tajemstvím a Pan Vyšínský – sebereflexivní veršovaný román.

Na tomto místě se nám vnučuje otázka, kam můžeme v tomto dvojím proudu zařadit prózy Máchovy. Na první pohled se zdá odpověď snadná: na jedné straně vidíme stát Křivoklad a Cikány – romány-smyšlenky, na druhé Obrazy ze života mého a mezi nimi i Marinku. Skutečnost, že Křivoklad a Cikáni patří k románům-smyšlenkám, nehodláme zpochybňovat, i když jsou tu, zejména v Křivokladu, momenty, které tradiční postupy posunují a znejistují (ambivalentnost postav, zastřenost motivů a dějů). Spornější se nám zdá zařazení Marinky a ostatních Obrazů. Je sice pravda, že nám zřejmě ironické pojetí syžetu v Marince dovoluje pokládat tuto povídku za parodii dobové sentimentální novely, jejíž běžné syžetové schéma (dívka a macecha – schůzka – intrika – nová schůzka – konflikt – nemoc dívky – svatba)<sup>8</sup> porušuje na první pohled už popřením happy endu. Svou spřízněnost s dobovou povídkou-skutečností naznačuje Marinka i zdůrazněným autorským momentem, oslabením dějovosti i svého druhu pokusem o „fyziologii“ čtvrti Františku. Není však skutečností, „realistická“ povaha Marinky pouze zdánlivá či netvoří pouze jednu její rovinu, nad níž se klene rovina potenciálních duchovních, esoterických významů, které ji sblížují s druhým z Máchových Obrazů ze života mého – s Večerelem na Bezdězu a také s mystickou Poutí krkonošskou a Májem? K této úvaze nás vede i okolnost, že jsou tato díla motivicky propojena a určitými prvky a postupy předjímají jako svérázný celek (torzo celku) a některé i jednotlivě román.

Ve Večeru na Bezdězu potká jinoch při západu slunce ženu s nuší, ve které leží na prádle mrtvé dítě. Po této vizi nesení ke hrobu sestupuje poutník k zemi a v touze po odpočin-

ku vchází místo do hospody na hřbitov. Před východem slunce hledá osobu, s níž se zvečera sešel, objevuje čerstvý hrob, ale o ní samé už nikdy neuslyší. Jinoch, dítě, žena s nuší – tytéž postavy se objevují i v Marince: básník, děti, baby s nušemi. V obou Obrazech figuruje žena-sudička, nuše (a také prádlo), mrtvé dítě a jeho pohřeb; v obou pronáší sudička záhadnou větu (ve Večeru „Tam nahoře nocleh náš“, v Marince. „Zajisté! zajisté pravím vám, že jí neuhlídáte více!“).

Také Pouť krkonošská, která se do děje Marinky časově vklíní v místech „Třetí den byl jsem na horách“, začíná večerem, jímž se ubírá osamělý jinoch. Právě zapadající slunce vzbuzuje jeho snění; „slunce světů jiných“ a měsíc blízký úplňku osvětlují zjevení kláštera. Veden mnichem vchází s jitem do chrámu, kde stojí mrtví mniši v pozicích živých, jak se na nich zastavil čas. (Náznaky zakletého času jsou i v Marince.) Při podivném obřadu musí běhat po tři hodiny mezi mrtvými mnichy, klást jim otázky, a oni se začínají pohybovat. V čase poledním je jinoch svědkem pohřebního průvodu mnichů (nesení ke hrobu); se zapadajícím sluncem jednodenní život stínů končí. Hermetický pozdrav „Dobrou noc“, do něhož vyústí i Marinka, vnáší do krkonošského Obrazu esoterické prvky. Bledá ženská postava stoupá ke kříži; snad je to obraz duše odpoutané od těla, snad přízrak ideální bytosti Marinky, kterou jinoch na počátku pouti vyzýval jako jitřenku a slunce. Žena se změní ve starce s věncem bílých a červených růží (tytéž barvy dominují na oděvu Marinčina otce). Také jinoch se promění ve starce (rovněž v Marince je náznak této proměny) a následuje svého průvodce do temného vchodu ve vlnách.

Marinka začíná oslavou máje, elegií západu, slunce zacházejícího, po němž splývá šedá tma. Dějství první, apostrofující máj, přechází však hned zkraje v nárek nad pomíjivostí. Poté následuje výjev světského hemžení v Kanálské zahradě. Tam, v světské zahradě rozkoše, se poprvé zjeví přízrak tajemného světa, básník se setká s podivně vyhlížejícím žebrákem a přijme od něho lístek s poselstvím od Marinky. Dějství druhé je od prvního, světského, odděleno nocí, intermezzem „Temná noci! jasná noci!“, v němž žalm o pomíjivosti a marnosti lidské touhy po vzestupu do říše světla vyznívá nadějí ve znovuzrození.

Popis cesty na František po noci, v níž se básníkovi zdálo o budoucí návštěvě, působí autentickým, přímo deníkovým dojmem: „bylo osm hodin na staroměstské rádnici dne 10ho srpna...“ (uvádí se trvání cesty na František, podává se přehled počasí). Nejpodrobněji se popisuje nejbližší okolí Marinčina domku. Detaily tohoto popisu, který jako by obsahoval skrytý plán cesty k pokladu jako obraz svatého Xaveria v Arbesově romanetu, jsou přitom jaksi náhodně a zdánlivě nesmyslně zvoleny. Vzápětí do této podivně vyhlížející reality vstupuje živel féerie – zjev Marinky z ideálního snu: „Já neviděl nic kolem sebe, než ji; – tak byla se mi zjevila ve snách mých, tak žila v duchu mém, tak jsem uvykl ji milovati v obraze Mignony.“ V popisu Marinčina příbytku figuruje roztlučené okno zalepené papírem, pavučina na zčernalé mokré stěně, stolice bez lenochu, polozbořená kamna, zpuchřelé lůžko, několik hliněných talířů... a fortepiano, jediný předmět ze snu ideálního. Pár řádek pohádkového a sociálního životopisu Marinky (dobrotivý otec – „někdy bohatý, sklesl bezvinně v tak velkou chudobu“, ovdověv oženil se podruhé a macecha Marinku trápí, jak tomu bývá v pohádkách) a opět pokračuje ideální sen: „My jsme se znali dávno, my jsme rozuměli jeden druhému i beze slova promluvení.“ Marinka ví, aniž jí to bylo řečeno, že se básník holdlá nazítří vypravit na dalekou cestu, je zasvěcena i do blízkého konce svého života; věštba a píseň jsou promluvou této ideální panny.

„Zmámený“ spěchá host z jejího příbytku, ale jako posedlý utkvělou představou vrací se ještě téhož dne večer. Baby vynášejí v nuších hliněné nádoby z lodi, děti si opět hrají v blátě a padají do něho. Baby se sesedají na lavičkách k večerní rozprávce; jedna z nich vypravuje svůj věštecký sen, z něhož přichozí zaslechne pouhý útržek: „Zajisté! zajisté pravím vám, že jí neuhlídáte více!“ Marinka hostu opět hraje a zpívá píseň-věštbu o vadnoucím květu. Světlo měsíce dopadá roztlučeným oknem na její postavu („bílý šat její byl co stinný oděv ducha...“). Podruhé se zjevuje bizarní figura Marinčina otce. Host „jako omámený“ vybíhá po úzké lávce, podrazí nohu lavice a baby „valí se v hromadu jednu“, překotí i nuši s hliněnými hrnkami, které se rozbijí ve střepey a kutálejí se z kopce k řece. Baby trousí zlé nadávky, děti házejí

po „proklatém flamendrovi“ a „střeštenci čertovém“ míčem, blátem a kamením. Načež v textu následuje věta: „Třetí den byl jsem na horách“ (tento čas v Máchově životopisu vyplňuje „pouť krkonošská“).

Epilog je záramován druhým přesným časovým údajem: „6. září roku 1833, při slunce západu.“ Zarostlý pocestný („to jsem byl já“) leží na hřbitovní zdi a je svědkem tří pohřbů, trojího kladení do hrobu: pohřbu boháče, pohřbu dítěte a pohřbu Marinky, vyprovázené jejím bizarně vystrojeným otcem (potřetí se vrací popis jeho červenomodrobílého oděvu „starého kroje“; vrací se i motiv dětské hry v obraze dětí hrajících si na hřbitově). V krátkém dovětku se líčí smutný konec žebráka a v této souvislosti se počtvrté popisuje jeho oděv – tentokrát oděv utopence. Po druhém a posledním dějství následuje báseň „finale“, v níž se opakuje moto celé prózy – frivolní vaudevillový popěvek „Vale lásko ošemetná“, v první scéně rozvinutý v obraze promenujícího davu „cituprázdných měšťáků“ v Kanálce, v obraze světa vábení, flirtu, Liebesbriefu, o který se básník pere se studenty.

Řada detailů z Marinky jako by patřila do maloměstské frašky, poslední výjev – hřbitovní – připomíná poslední scénu z lidové truchlohry, do níž ostatně patří i sotva naznačený příběh o zchudlém a ovdovělém otci, zlé maceše a umírající andělské Marince. Jsme v pokušení spatřovat v prazvláštní žánrovosti prózy, svádějící k realistické interpretaci a řazení mezi „fyziologické“ črty, projev její snové, možná iniciační povahy (ostaně zasvěcení se nezřídka vyjadřuje právě „žánrovou“ symbolikou), čtverou cestu básníkovu na František chápat jako analogii cest poutníka ve Večeru na Bezdězu a v Pouti krkonošské – alegorických poutí životem – a také v souvislosti s krajinou a cestami v Máji, kterému Marinka předcházela asi o rok (tištěna 1834, Máj psán 1835 – 1836).

Už vnější forma Marinky a Máje, byť jednoho díla prozaického a druhého básnického, prozrazuje nápadnou shodu: obě upomínají na středověké mystérium – Máj úvodním chórem a dvěma intermezzy, Marinka ouverturou, dvěma dějstvími, intermezdem a finálem. Expozicí obou přírodních mystérií je máj – tam uprostřed měšťácké Kanálské zahrady, onde uprostřed typicky máchovské amfiteatrovitě krajiny, v obou v lůně

jakési zahrady rozkoše. Tam i onde večerní máj s kvetoucími stromy, atmosféra lásky či frivolního milkování. První dějství končí poselstvím – v Marince pozváním k návštěvě, v Máji neblahou zvěstí o Vilémově osudu. Druhé dějství je v Marince odděleno od prvního intermezdem „Temná noc! jasná noc!“ – jednou z nejmetyfyzičtějších Máchových básní, úvahou o pomíjivosti a znovuzrození, metempsychóze v duchu přírodního mýtu; druhá část Máje je metafyzickým rozjímáním vězně před popravou na obdobná témata (i tam zazní zvolání „Hluboká noc – temná je noc!“). Obě díla prostupuje filozofie života-snu: v Marince je vyjádřena pojetím celé prózy na hranici reality a snu (časté zmínky o spánku, snu, snovém rozpoležení), snovými situacemi a snovou návratností obrazů. Básník sní v předvečer návštěvy jako Vilém ve vězení (dokonce i jeho pozice je táž: „sedím s hlavou o stůl opřený v hlubokých myšlenkách“; v Máji: „Ten na kamenný složen stůl / Hlavu o ruce opírá; / Polou sedě a kleče půl / V hloub myšlenek se zabírá.“). Myšlenky obou se ubírají týmž směrem – k zítřejšímu dni, dni návštěvy a poprav; jeden sní celou noc o svém ideálu, druhý o tajemství, které mu bude možná zjeveno. Příběh básníka i vězně se začne a skončí vlastně v jediném dni – začíná v předvečer osudného dne a končí týž den večer (odmyslíme-li si v obou případech čas epilogu, oddělený řadou dní či let). Oběma „zítřejší den“ – „jiný sen“ zjeví cosi dosud nepoznaného – život v jeho aspektu pomíjivosti a konce.

Jitrem počíná osudný den básníkův i vězňův; popisu cesty a prostředí v Marince odpovídá popis poslední cesty vězně a jeho loučení s krajinou. Vězeň opouští život, básník umírající Marinku. Se západem slunce a východem měsíce končí mučení Vilémova těla a končí i básníkův trýznivý sen o Marince. Odchod na pouť krkonošskou dělí druhé dějství od epilogu v Marince, v Máji dělí poutníka od popravu sedmileté putování. Básník se místo na Františku ocitá na hřbitově, poutník se vrací na popraviště; oba jsou svědky hřbitovního výjevu – v Marince přihlíží básník trojímu pohřbu, v Máji se poutník fascinuje scénérií popraviště s kolem, kulem a lebkou. Řada motivů z Máje se vyskytovala už ve finále Marinky (motiv harfy, pomíjivosti, hasnoucího světla, slzavé noci

rozloučení s láskou). A nemohlo by platit to, co Máchá napsal o Máji, že totiž se pověst, děj básně nesmí považovat za hlavní věc, také o Marince? Tak jako není v Máji hlavní hrůzostrašná historie otcovraha a loupežníka, připomínající kramářskou píseň, není ani v Marince hlavní melodramaticko-groteskní příběh o jednodenní lásce básníka k umírající dívce, dceři žebráka, příběh hodící se do dobové truchlohry či sentimentálně sociální črty. V Marince i v Máji bylo užito žánru pokleslého, profánního k vyjádření vyššího, duchovního smyslu, vysvítajícího z nitra prózy i básně. Básník, poutník a divák hrůzných výjevů (pohřbů, popravy), je poutí životem a poté obřadem smrti do hloubky zasažen, sám se stává adeptem smrti: „až vzešlá lůny zář / I mou i lebky té bledší činila tvář“; poutníkův odchod je pokaždé podobenstvím smrti, smrtelné pouti – cesty „ouzkou branou“. Smrt proměňuje Vilémovo tělo ve skelet, jeho hlavu v lebku. Viditelně, nejen uvnitř se proměňuje i básník v Marince: před první návštěvou je takřka jeden z hejsků z Kanálské zahrady, který se chystá na námluvy („Srovnal jsem si vlasy, přičesal licousy kolem obličej a načernil jsem vousiska nad i pod pyskama“); v epilogu je z něho zarostlý pocestný („černými vousy zarostlý a hlavou o svůj vak opřený ležel na hřbitovní zdi“).

A stejně jako v Máji se v posledním zpěvu mění perspektiva – do básně vstupuje básnický subjekt, mění se perspektiva i na konci Marinky: Máchá náhle změní první osobu výpovědi na třetí – na rozdíl od Máje, kde vstoupil do příběhu, se tady od příběhu dočasně distancuje a svou totožnost prozrazuje jako pointu. Poutník je proměněn nejen dvojí poutí na František a poutí krkonošskou, ale především alegorickou poutí životem.

Tímto možným výkladem se povídka, zdánlivě vyhlížející jako realistická črta, připodobňuje žánru alegorického putování, v české literatuře pak Komenského Labyrintu světa a ráji srdce. Navázání na žánrový model Labyrintu, možná jen podvědomé, představovalo v obrození, jemuž byl pohled na svět i typ alegorismu Labyrintu značně cizí, zjev zcela ojedinělý, byť právě obrozenci Labyrint v Čechách poprvé vydali. Podívejme se, co Marinku s Labyrintem sblíží.

Na rozdíl od Máje nemá prostor v Marince žádnou verti-

kální dominantu v podobě horského vrcholu, věže, stromu, sloupu, je členěn převážně v ploše, čistě horizontálně – stejně jako město-svět v Labyrintu. Prostor Františku je v povídce zarámován dvěma protikladnými, ale vnitřně spřízněnými zahradami – Kanálkou, již promenuje svátečně vystrojený dav, a zahradou hřbitova. Svěrázně se v něm transponují horské krajiny jiných Máchových děl: krajina s jezerem, řekou, dolem je nahrazena městem, propast strouhou, šachtou a hrobem; rozsedlina, „ouzká brána“ mezi skalami nalézá analogii v „ouzké“ uličce mezi domky, cestička a prknu přes strouhu, osamělý, rozpadající se hrad je nahrazen nízkým zchátralým domkem. Protiklad výšky a hloubky, příznačný pro prostor básně a Máchových historických próz, nahrazuje v povídce protiklad prostoru úzkého a širokého – „ouzké“ uličky a lávky a hluboké, široké strouhy. Strouha, analogie lůna hrobu, připomíná propast kolem města v Labyrintu.

V Marince se tak jako v Labyrintu pojí alegorismus v popisu „světa“ se zvláštním žánrismem a groteskními momenty (postup ozvláštňení v Labyrintu – pády do strouhy, z lavice, rozbité nádoby apod. v Marince). Tam i zde spočívá cesta světem a životem v řadě opakovaných úkonů; v souvislosti s nimi se v Marince vrací soubor popisných prvků – ulička, cestička, prkno, provaz, prádlo, strouha, bláto, nízká dvířka apod. Na pozadí tohoto opakování a nerozlišenosti má vystoupit jinakost vnitřního, duchovního světa, do něhož tudy poutník prochází: „ráj srdce“, vnitřek Marincina příbytku, navenek podobného všem ostatním, ale uvnitř odlišeného přítomností netypických postav – bíle oděné hrající a zpívající Marinky a žebrajícího houslisty v kabátě „starého kroje“. V oděvu žebráka („červený veliký kabát starého kroje“, bílý šátek, „modrá, stříbrem vyšíváná, teď však již velmi sešlá vesta“, bílé punčochy, třírohý klobouk), posla z jiného světa a času, je zašifrován románový příběh („někdy bohatý, sklesl bezvinně v tak velkou chudobu“), který však zůstává až do konce zastřen, zcela proti duchu románu-smyslenky. Mohl by proto být chápán i v národně alegorickém smyslu. Žebrák sehraje úlohu prostředníka, zčásti průvodce a zasvětitel (analogickou funkci průvodců, avšak falešných zasvětitelů mají v Labyrintu Všudybud a Mámení).



„Larvovitý“ svět Kanálské zahrady a svět Františku, který se k básníkovi pro jeho jinakost chová podobně nevraživě (konflikt se studenty a babami) jako obyvatelé města-světa k poutníkovi v Labyrintu, stojí v protikladu k „ráji srdce“ – Marinčině příbytku. V Kanálce se básník odcizuje světákům svým prohlédajícím pohledem a posléze tím, že se mu dostává poselství z jiného světa, na Františku působí jako cizinec a vetřelec svým vzhledem („pán, kterého pro neobyčejný oděv za cizince držela“) i nemotorným chováním. Také v Marince je město-svět v náznaku pojato jako labyrint, místo zmateného pohybu („hemžení lidstva rozličného“), korzování, přecházení z místa na místo, motání, vynášení a spouštění, pádu. V obou dílech stojí osamělý poutník-bloud proti zlovolnému „chóru“ (v Marince proti světskému davu v Kanálce a babám na Františku) a jeho střetnutí s „chórem“ má výrazně divadelní, spektakulární ráz. Analogická téma vede k analogiím nejen v některých postupech (alegorismus, autobiografismus, rozdílný styl při líčení „labyrintu“ a „ráje“ – satirický a nábožensky dogmatický u Komenského, groteskní a vznešeně poetický u Máchy, ale i v dílčích motivech („larvovitost“ davu, motiv lodě aj.).

Podstatnější úlohu než v Labyrintu hraje v Marince čas, který literatura 19. století objevovala vícerým způsobem. Tak jako prostor je i čas v Marince dvojitý: čas přítomný – ryze světský, „autentický“ a čas minulý – vznešený, elegický, zakletý v oděvu žebráka a Marinky a splývající s mytickým bezčasím. Antiteze těchto časů je vyhrocena i stylisticky; údaje o světském čase a počasí mají tak jako údaje o prostoru takřka protokolární ráz, působí dojmem svědecké výpovědi o sváru nejen lidí, ale i jednotlivých přírodních živlů a nebeských těles (slunce vychází a zapadá, vysouší blátivou zem, ustupuje „temné“ noci a bledé luně, s nimi vlhkosti a smrti). Koloběh vzházení a zapadání, parna a deště, suchopáru a bláta, svár slunce s lunou, ohně s vodou, země s vodou končí v povídce vítězství vody, bláta země a přeludného měsíce. Nemá-li tento podrobně registrovaný koloběh národně alegorický smysl, podobně jako střídání denních dob a počasí při čtyřech cestách v Křivokladu, pak je určitě obrazem pohybu kola Fortuny (viz i významný motiv hry a loterie). Zatímco v ro-

mánu-smyšlenke kolo vynáší žebráka vzhůru a v alegorickém putování směřuje poutník zvnějšku dovnitř, do středu duše, v Máchových dílech a také v Marince převládá deziluzivní pohyb dolů (člověk se mění v larvu, pán v žebráka, král ve vězně, kolébka ve hrob, nádoba ve stěp, živý umírá apod.), typický nejen pro romantismus, ale i pro realistický román (téma boháče, který se stal chudákem, žebrákem). Poutníkovo přebývání v „ráji“, líčeném jako součást světa (u Komenského leží „ráj“ v duši věřícího, u Máchy uprostřed chudinské čtvrti), je toliko dočasné, končí smrtí ideální milenky – nervalovské „dcery země“, ztrátou ráje, rozervanectvím.

Podobnost mezi Marinkou a Labyrintem nám však nesmí zakrývat podstatné a příznačné rozdíly. Model Komenského především podléhal diktátu žánru alegorického putování, v němž poutník musel bezpodmínečně dospět do nebe nebo jeho analogií (působila tu i útěšná funkce spisu). O dvě století později nebyl romantik Mácha poután konvencí žánru, od osvícenství zpochybňovanou. Ostatně na něj navázal zřejmě jen podvědomě. Také Máchův poutník je jiný než poutník Komenského: vydává se na cestu bez průvodců (zčásti je na samém počátku jeho průvodcem žebrák), prohlédá svět, aniž k němu explicitně zaujímá postoj mravokárce, načas jej opouští, ale vrací se do něj obtížen životní poutí a poznáním „světů jiných“ a také ztrátou „ráje“.

Prozaický model, navazující na žánrovou tradici Labyrintu, zůstal v české literatuře 19. století s výjimkou Máchy nevyužit. Produktivnějším východiskem románu se staly lidové knížky, jejichž vliv se spojil s vlivem evropských románů s tajemstvím a obrazů ze života. Různost východisek, z nichž první dvě náležela spíš k živlu smyšlenky a třetí spíš k živlu skutečnosti, se projevila i v dvojdomém tvaru českého románu, vyvíjejícího se od vlasteneckého románu s tajemstvím k realistickému románu vesnickému. I když družina májovců od padesátých let omezením role syžetu i zálibou v kratších povídkových útvarech prosazovala tendence románu-skutečnosti, díla jejích představitelů i pokračovatelů stále kolísala mezi oběma typy. Tehdy to však už nebyl znak nezralosti románového žánru, ale charakteristický projev dialektiky jeho vývoje a žánrové podstaty.



<sup>1</sup> O herním aspektu národního obrození píše V. Macura v knize Znamení zrodu, Praha 1983.

<sup>2</sup> F. Vodička, Počátky krásné prózy novočeské, Praha 1948, str. 141.

<sup>3</sup> J. Jungmann, Slovesnost, Praha 1820, str. LV – LVI.

<sup>4</sup> J. Jungmann, Slovesnost, Praha 1846, str. 127, 129, 121. Změna v pojetí románu se odrazila také v ukázkové části, jež mimo jiné obsáhla úryvky z české románové epiky, a to z Jarohněva z Hrádku od Jana z Hvězdy a Tylova Posledního Čecha.

<sup>5</sup> J. K. Tyl, Literární a divadelní rozpravy, Sebrané spisy 13, Praha 1881, str. 32 a 36.

<sup>6</sup> K. Sabina, O literatuře, Praha 1953, str. 92 a 93.

<sup>7</sup> M. Otruba – M. Kačer, Tvůrčí cesta Josefa Kajetána Tyla, Praha 1961, str. 193. – Z Tylova listu Kobrovi z 10. dubna 1853 je známo, že začal psát román s názvem Tajnosti ze života českého.

<sup>8</sup> Takové schéma uvádí Formulář na romány s dvěma přílohami v druhém svazku Bendlových Rachejtli z roku 1854. – O ironickém pojetí syžetu (fabule) Marinky píše F. X. Šalda ve stati O krásné próze Máchově ve sb. Torzo a tajemství Máchova díla, Praha 1938.

## Iniciační román

V předchozích kapitolách jsme charakterizovali žánrová východiska románu v literatuře francouzské, ruské a české a naznačili hlavní tendence jeho vývoje. Naše pozornost se přitom zaměřila na několik historicko-strukturálních typů románu a předrománových útvarů – na román rytířský, utopický, sebereflexivní, hagiografii a povídku ze života, alegorické putování, lidovou knížku, román s tajemstvím a obraz ze života. Rýsovala se tu určitá typologie, když jsme mluvili o románu-smyslence a románu-skutečnosti, románu iluzivním a deziluzivním, iluzivním a antiiluzivním (tj. sebereflexivním), o románu světském a mimosvětském. Zmiňovali jsme se v průběhu výkladu ještě o dalších typech, které jsou jim podřazeny – románu iniciačním, románu ztracených iluzí a románu o bloudovi. Právě těmi se hodláme zabývat v následujících třech kapitolách. Jestliže až dosud převažoval ve výkladu zřetel historický, hledisko pohybu, proměňujících se rysů románu nad zřetelem typologickým, nyní bude naopak převažovat zřetel typologický a s ním i hledisko stabilnějších rysů románu. I ty se ovšem pokusíme postihnout v jejich pohybu, nikoli jako uzavřené struktury, procházející dějinami žánru, ale spíše jako póly, mezi nimiž román osciluje nejen v rámci žánru, ale dokonce i uvnitř jediného díla. Smyslem těchto tří kapitol bude tedy netoliko dále odhalovat dialektickou rozpornost románu, historicky podmíněné přesahy a sebeodcizování žánru, ale zároveň v něm postihnout silnou tendenci k uchování vlastní identity.

Diferencujeme-li román na typ světský a mimosvětský, přidružíme tím de facto žánr, tradičně chápáný jako veskrze světský, k žánrům typu eposu, ruské povídky ze života, alegorického putování, jejichž vývoj bývá běžně pojímán ja-

ko vývoj od varianty mimosvětské k světské; ostatně tímto vývojem procházela literatura jako celek, odpoutávajíc se v první fázi od svého neliterárního, mimosvětského prapředka – mýtu. Tento proces pokračoval ve středověku, v jehož literatuře dominoval žánr mimosvětský či duchovní, oscilující mezi pohanským mýtem a křesťanskou zbožností. Už tehdy se však mimosvětské, duchovní prvky mísily se světskými. Proměnou vnitřních proporcí prvků mimosvětských a světských docházelo pak k posunu žánru od pólu mimosvětského k světskému. Tento vývoj však nebyl v literatuře ani v románu absolutní. Tak jako paralelně s typem románu-skutečnosti existuje román-smyšlenka (jako strukturní typ), tak také paralelně se sekularizovanou, světskou variantou přežívala mimosvětská, duchovní varianta žánru a nastával i pohyb od světské podoby k mimosvětské. Epos, jedno z východisek románu, zpočátku spjatý s obřadem a mýtem, a tedy žánr zpola duchovní v pohanském a později křesťanském smyslu (jeho syžetové jádro tvořil často hrdinův pobyt v zásvětí nebo symbolický boj s netvorem), se zjevně vyvíjel k pólu světskému, přesouval těžiště svého zájmu – už ryze epického a namnoze románového – k rytířskému dobrodružství a světské slávě; přesto se i on čas od času obrozoval jako žánr duchovní (Tassův Osvobozený Jeruzalém).

Román se však už přímo rodí jako žánr dvou tváří, tj. sotva lze říci, že by se vyvíjel od mimosvětské varianty k světské. V Řecku ve 2. století našeho letopočtu vzniká jednak dobrodružný román jako typ čistě světský (romány Antonia Diogena, Charitona, Xenofona z Efesu, Achillea Tatia, Longa), jednak vznikají Apuleiovy Proměny či Zlatý osel, který mohl patřit k rozsáhlejší, nedochované románové literatuře mimosvětského typu. Ve středověku se román sice ve 12. století ustavil jako žánr světský (kurtoazní), ale velmi záhy – v nedokončeném Percevalovi Chrétiena de Troyes (tedy v rámci díla jednoho autora) a v románech jeho pokračovatelů se spiritualizoval (romány o svatém grálu). Koncem středověku pak výrazně převážil světský typ románu (deziluzivní rytířský román v měšťanském prostředí).

Tak můžeme pozorovat, jak se žánr střídavě a v jednotlivých typech sekularizoval a spiritualizoval. (Silnější byla ve

vývoji nepochybně tendence k zesvětštění žánru, pokračující v renesanci (pikareskní román), osvícenství (anglický „novel“) a vřcholící v realistickém románu 19. století. Přesto souběžně s ní pokračovala i tradice románu duchovního, mimosvětského či zásvětního. Toto nikdy nepřekonané schizma románu plynulo právě tak jako u jiných žánrů nejen z ducha doby (středověku), ale ve všech dobách z proměnlivého postavení románu v žánrovém systému a ve společnosti, z jeho diferencovaného poslání. Mezi světským a duchovním románovým typem neexistuje nicméně úplná asymetrie – světský typ z mnoha důvodů převažuje, mimo jiné proto, že si román, záhy stíhaný oficiální nemilostí, hledal útočiště na území zábavných a nízkých žánrů (dokud nebyl vzat na milost a povýšen) a nalézal své čtenáře v nízkých a středních vrstvách, a také proto, že světské a smyslové dobrodružství mělo epičtější charakter než zkušenost duchovní, mystická (kontemplace, gnose se častěji než do románu uchylovaly do legendy, víze, básně, traktátu). Přes tyto „epické“ důvody se román své duchovní podoby nikdy zcela nezřekl, žil v ní relativně nezávisle na dalším vývoji světské podoby žánru převážně v měšťanském (povytce světském) prostředí, vytvořil si vlastní, značně stabilní systém témat, prostředků, postupů, postav, vlastní způsoby nazírání a ztvárňování, vlastní žánrové schéma. Toto schéma, máme-li je stručně charakterizovat, bylo vlastně zkřížením schématu románu se schématem mýtu a obřadu. Žánrová východiska tohoto typu románu byla v různé míře závislá právě na mýtu, ať už se jednalo o starověkou aretalogii či středověkou hagiografii, legendu, pohádku, nebo o alegorické putování a mystický traktát. V souvislosti s těmito východisky byl pak tomuto románovému typu vlastní (silný sklon k zobecňování, schematizaci, symbolizaci, alegorizaci, jehož důsledkem byla snižená epičnost. Pro svůj charakter a poslání, určitou čtenářskou výlučnost byl tento román zároveň tradičnější než světský román, méně přístupný změnám všeho druhu, konformnější, pokud šlo o zachování žánrové struktury (tato žánrová konformita měla ovšem podstatně jiné důvody než konformita pokleslého, tzv. lidového románu).

Ústředním tématem duchovního, mimosvětského románu, které nalézáme už v Apuleiově Zlatém oslu (2. stol.) a ve

středověkých románech o svatém grálu (12. – 13. stol.), je duchovní vývoj člověka, tzv. mystická iniciace, zasvěcení. Proto označujeme tento typ románu za román iniciační.<sup>1</sup> Pojem zasvěcení je významově složitý, nejednoznačný, a jednoznačným se nejeví ani tehdy, propůjčí-li svou strukturu a smysl románu. Nejobecněji řečeno, znamená iniciace vnitřní očistu, vzkříšení a nesmrtelnost, jimž předcházela symbolická smrt (katabáze, sestup do podsvětí), dále zážitek převtělení, spojení s Bohem, nalezení identity, spočívající v přechodu z jednoho stavu do jiného, vyššího a dokonalejšího, vnitřní proměnu skrze nejvyšší poznání (toto poznání se zakládá na tezi o analogii mikrokosmu a makrokosmu, člověka a vesmíru, o jednotě jako východisku i cíli veškerého duchovního vývoje).

Jestliže ve světském románu se syžet opírá o smyslovou zkušenost hrdiny (rytířské dobrodružství, pikareskní příhody, morální a jiné iluze a deziluze) a hrdinův pohyb, jehož smyslem je poznání pozemského bytí, společnosti, světa a sebepoznání, má v souvislosti s ideou hrdinova vývoje ve světě převážně horizontální a lineární charakter, v románu iniciačním hrdina usiluje o poznání mimosmyslové, esoterické a jeho pohyb má jako v mýtu charakter vertikální a kruhový či spíše spirálovitý. Absolutní hranici mezi světským a iniciačním románem nelze ovšem vést, obě pojetí syžetu se totiž nezřídka prostupují, přecházejí jedno v druhé: román světský přerůstá v román iniciační, je-li smyslové poznání korunováno zasvěcením. Tak je tomu třeba ve Zlatém oslu, kde Lucius po „pikareskní“ pouti světem v oslí podobě (fáze iniciačních zkoušek) je zachráněn bohyní Isidou, prochází trojnásobným zasvěcením (jeho součástí je zpětná proměna v člověka) a nastupuje dráhu kněze, nebo v Grimmelshausenově Simpliciovi Simplicissimovi, v němž dobrodruh končí po světském putování na pustém ostrově jako zbožný poustevník. Naopak iniciační román v jedné své větvi postupně ztrácí iniciační rysy, tajemství a jednotlivé motivy se sekularizovaly, iniciační syžet se stával pouhou kostrou (krajní podobou této sekularizace je román gotický, s tajemstvím, detektivní).

Co nám tedy může sloužit jako kritérium rozlišení iniciač-

ního románu? Nepochybně může být takovým kritériem, vyústění románu: je-li jím skutečné zasvěcení spjaté s odchodem mimo svět (na ostrov, do „ráje srdce svého“), jedná se o iniciační román; v ostatních případech se jedná o román světský s iniciačními rysy. I tyto přechodné útvary nás však budou v této kapitole zajímat, neboť právě v nich se často nejzřetelněji projevuje podstata žánrového typu a právě v oscilaci díla mezi typy se odehrává jeden ze závažných pohybů románu. Také ve vývoji iniciačního románu přitom funguje, byť omezeně, jelikož se jedná o typ značně poutaný tradicí, doktrínou, vážným postojem, žánrová sebereflexe, uskutečňuje se tu pohyb od žánru přes antižánr k „novému“ žánru; dokonce i tady nabývá rysů parodie – už u Apuleia, jehož román byl v jistém směru parodií žánru „proměn“. Iniciační román je do značné míry zakládán právě momentem napětí mezi mimosvětským a světským živlem.

Vraťme se však k iniciaci a k iniciačnímu syžetu v románu. Starověká iniciace zahrnovala dvojí obřad: obřad dospělosti (v přírodě) a obřad spojený s vzestupem člověka po stupních esoterického poznání a překonáním lidského údělu (v chrámu, lóži apod.); v prvním případě bylo smyslem zasvěcení včlenění individua do světa (jinocha do kolektivu mužů), v druhém naopak jeho vytržení z profánního světa a krajní individualizace, zbožštění. Obě podoby iniciace se v románu specificky proluly: jednak se zkřížily v syžetu iniciačního románu (mystické zasvěcení obvykle souvisí s dozráním jinocha v muže, který však opouští svět), jednak se rozpojily a na jejich základě se osamostatnily dva románové typy: iniciace dospělosti se stala předmětem světského románu vývoje a zrání, iniciace mystická předmětem iniciačního románu, obsahujícího zpravidla také iniciaci dospělosti. Román vývojový a výchovný nepostrádá iniciační rysy, naopak román iniciační je de facto specifickým typem románu vývoje a zrání. Schéma syžetu a postav je v mnohém analogické, v leccčem však přímo antitetické: ve světském výchovném a vývojovém románu hrdina míří do světa, v iniciačním naopak ze světa.

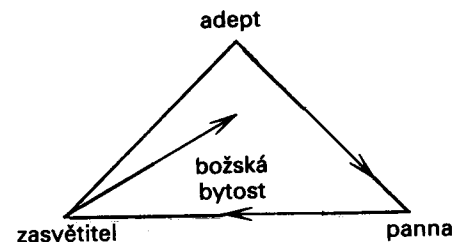
Na tomto místě bychom chtěli poznamenat, že iniciační román není zdaleka literární ilustrací obřadu a mýtu, jejich prostou literarizací, znamená vždy jejich větší či menší epický, románový posun. V sémantice románu hraje totiž význam-

nou roli právě porušení schématu, nenaplněná, zmařená iniciace, nejrůznější manipulace se smyslem, jeho vrstvení, zdvojování, znejistování. Těmito postupy se iniciační román podstatně a příznačně odchyluje od svého obřadně mytického východiska.

Vrstvení smyslu je u iniciačního románu mnohem výraznější než u typu světského, v němž je paměť žánru oslabována požadavkem aktuálnosti, bytostným sepětím s přítomností. Právě zdůrazněná paměť iniciačního žánru má na svědomí synkretičnost významů, u nichž je možné rozeznat řadu jejich historických vrstev. Hlubinnou vrstvu iniciačního románu tvoří antická mystéria s jejich obřadem mrtvého a oživujícího božstva, mýty o metamorfózách a znovuzrození, zápasech s netvory, mýty astrální, v nichž hrdina napodoboval svou poutí dráhu Slunce či Měsíce. Na tento pohanský základ položil svou vrstvu středověk a po něm renesance a baroko s jejich křesťanským esoterismem (gnosí, kabalou, symbolismem katedrál, mnišských řádů, alchymie, heretických učení, tajných bratrstev a sekt). V románu se všechny tyto esoterické systémy prostoupily a staly se součástí specificky literárního systému – určitého syžetu, schématu postav, pojetí prostoru a času.

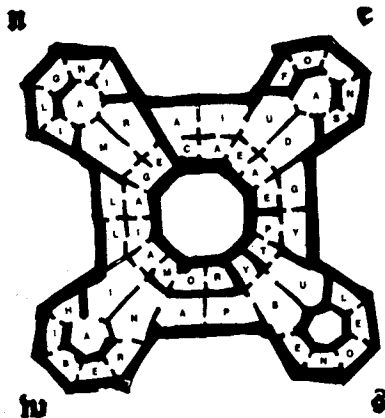
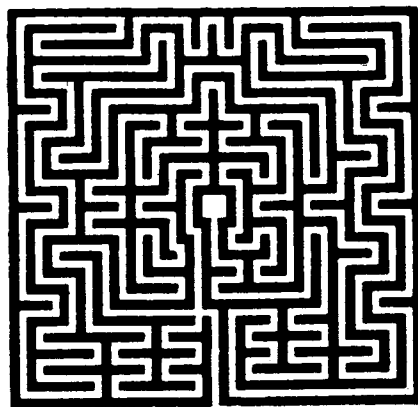
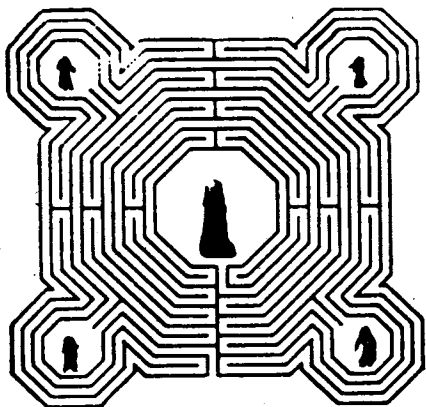
Podívejme se nejprve na syžet. Iniciační téma se v něm rozvíjí ve třech základních fázích: první tvoří hrdinovy zkoušky a bloudění světem, druhou katabáze (sestup), odpovídající symbolické smrti, třetí katarze (očista) a průnik do „jiných“ světů, zkoušky a obřad zasvěcení, odpovídající symbolickému znovuzrození. Zjednodušeně řečeno – po bloudění a sestupu (tyto fáze často splývají) nastává vzestup. Mezi druhou a třetí fází, na rozhraní světa a zsvětí, se hrdina – adept zasvěcení – setkává se zsvětitelem, prostředníkem mezi světem smyslovým, z něhož hrdina přichází, a prostorem vyšším, do něhož směřuje. Od zsvětitele se hrdinovi dostává poučení, „návodu“, jak si má počínat, aby byl zasvěcen. Tehdy se také hrdinovi-adeptovi často zjevuje panna. Panna, spojená se zsvětitelem a zároveň s božskou bytostí v iniciačním prostoru, vnáší do syžetu milostné téma, v tomto románovém typu značně zduchovnělé. Cílem hrdinovy pouti je mimosvětský prostor, v němž se setkává s nejvyšším zsvětitelem a zsvětcem (Bohem) a sám se stává zsvětcem.

Schéma postav si můžeme znázornit jako trojúhelník, jehož vrcholy tvoří adept, panna a zsvětitel, střed tajemná, božská bytost. Adept vlastně putuje po obvodu trojúhelníka a odtud směřuje do středu, kde dochází k jeho proměně.



Adeptova cesta k poznání, nabývajícímu nejrůznějších podob (od tajemství záhadného předmětu až po tajemství záhadného prostoru a bytosti), vede z vnějšího prostoru nezsvěcení, ze světa smyslového, hmotného, skrze překážky a zkoušky adepty vyvolenosti do prostoru vnitřního, duchovního, božského, nezřídka nalezeného v hrdinovi samém. Období zkoušek, bloudění, symbolické smrti, sestupu do hlubin prostoru a času tvoří jádro syžetu iniciačního románu; konec cesty a vrcholné zasvěcení bývá ve srovnání s obdobím bloudění a sestupu pouhou epizodou, nebo dokonce chybí. Také v této asymetrii jednotlivých fází syžetu, prosazující se zejména od romantismu, tkví podstatná odlišnost iniciace literární od neliterární a také nerománové (v traktátu, alegorickém putování). Doba bloudění představuje totiž fázi nejpoutavější, nejrománovější, jelikož obsahuje pohyb s jeho zákruty-dobrodružstvími, jichž se ani iniciační román nezříká.

Obdobím rozkvětu iniciačního románu byl středověk jako výsostný věk duchovních, mimosvětských žánrů. Souběžně se zrodem světského rytířského románu v lůně kurtoazní kultury se rodil i román zasvěcení jako jeho spiritualizovaná varianta. Román se touto variantou blížil hagiografii – nebo viděno z opačného úhlu – iniciační román se formoval tam, kde se hagiografie odkláněla od náboženského dogmatu a pod vlivem rytířského ideálu a v závislosti na světském čtenáři se sekularizovala a blížila románu.



10. Labyrinty (nahore a uprostřed jsou schémata labyrintických mozaik na podlaze katedrál v Remeši a opatství Saint-Bertin v Saint-Omer; dole půdorys knihovny z Ecova románu Jméno růže z r. 1980, vydaného česky 1986). Věřící putoval labyrinty v chrámech po kolenou. Labyrintický charakter má také prostor v alegoric-

kých putováních a iniciačních románech (viz také obraz přílohu XVIII). Půdorys knihovny z Ecova románu je pozoruhodný tím, že představuje labyrint nikoli s jedním, ale s několika středy a takto demonstruje v prostorové rovině mnohoznačný smysl světa, objevovaný mnichem Adsonem a spolu s ním čtenářem.

Středověk vytvořil nejčistší podobu iniciačního románu v románech o svatém grálu. Jejich řadu zahájil Chrétiensův román Perceval neboli Povídka o grálu (asi z roku 1180). Jeho hrdina po světských dobrodružstvích a období bloudění a askeze opouští svět, aby naplnil své mesiášské poslání – odhalil smysl záhadného grálu, uzdravil chorého krále Rybáře a oživil pustou zem. V románu, který zůstal fragmentem (neobsahuje druhou návštěvu grálovského hradu a vlastní zasvěcení), se dají celkem dobře rozlišit jednotlivé genetické vrstvy. Nejhlouběji leží pohansko-mystická vrstva (hrdina-sluneční božstvo, grál-nádoba hojnosti, mýtus ožívajícího božstva), spjatá ještě s jiným hrdinou – Gauvainem, z kterého se v románu stal Percevalův „epický“, světský dvojník se zdůrazněnými rysy dobrodružnosti. Na tuto vrstvu se položila vrstva pohádková (získání nevěsty, kouzelný zámek) a legendická (keltská legenda o králi Artušovi a rytířích kruhového stolu), kterou poznamenal kurtoazní světonázor a posléze křesťanská mystika. Tento kulturní, náboženský a žánrový synkretismus umožnil nesčetné výklady románu.

V pozdějších verzích, zejména v Historii grálu (asi 1200), připisované mnichu Robertu de Boron, a v románovém eposu Parzival od Wolframa z Eschenbachu (počátek 13. stol.) se rytířovo hledání světské slávy zcela proměnilo v hledání spásy duše, kurtoazní, „dobrodružný“ hrad se stal symbolem božího chrámu, grál byl povýšen v symbol křesťanské eucharistie (příliš světského a provinilého Percevala vystřídal v Historii grálu zbožný paníc Galád s biblickým rodokmenem a rysy Krista).

Romány a epos o svatém grálu se staly prototypem evropského iniciačního románu. Proto budeme strukturu iniciačního románu charakterizovat právě na těchto dílech, u nichž je také dosud zřetelná souvislost románu s obřadem a mýtem. Rovněž schéma postav se ještě příliš nevzdálilo od původního obřadního schématu, v pozdějším vývoji zastřenějšího: adept (Perceval, Galád, Lancelot) odpovídá pohanskému ranhojiči a mystovi, zasvětitel (kouzelník Merlin, poustevník, kněz) knězi, panna (bludná panna, zajatá a mučená hradní panna – Blancheflor) plačce a kněžce, tajemná bytost (král Rybář, Lohengrin) symbolizuje mrtvé a ožívající božstvo.

Pro románovou tradici se ze středověkých adeptů zasněžení stal nejvýznamnějším Perceval-Parzival. Podívejme se na jeho rysy. Je to „syn vdovy“ (toto označení je jedním z mnoha jmen pro zasněžení – vdova znamená zemi zbařenou slunečních paprsků, pustinu krále Rybáře); nezná svůj původ ani jméno, je vychován v pustém lese, je to prostáček, čistý bloud (klasický románový typ); když oblečen v selský či šaškovský šat potká rytíře z družiny krále Artuše, pokládá je za anděly. Po řadě dobrodružství dospěje na hrad krále Rybáře, ale k zázraku grálu dosud nedojde. Perceval se musí nejprve kát za svou světskost a tělesnost, musí ztratit paměť, zešlehet, bloudit pomatený lesem. Vidíme, že se porušením míry, kurtoazní etikety, tím, čemu se říkalo desmesure, postupně nekonstituuje syžet jen ve světském románu, ale i v románu iniciačním. Teprve po letech, jejichž počet bývá symbolický (tři, sedm), se Perceval, očištěn pokáním od veškeré světskosti, rozpomene na ztracenou milenkou Blancheflor, ale především na své poslání, smí se vrátit na hrad, položí králi Rybáři obřadní otázku, vyléčí jeho rány a je přítomen zázraku grálu.

Úloha adepta zasněžení spočívá v poučení, výkladu smyslu událostí, v kázání, a je tudíž víc didaktická než románová (v pohádkách má analogickou funkci dobrodinec, kouzelník). Románová panna má ještě hodně společného s pohádkovou vílou a princeznou; adept ji vysvobozuje z moci netvora (v kurtoazní variantě z náruči nemilého nápadníka) a sám se stává jejím milencem a ženichem, opouští ji a zapomíná na ni, rozpomíná se a hledá ji (tato retardace je už čistě románová). V nitru tajemného prostoru čeká na hrdinu-spasitele záhadná bytost s božskými atributy pohanskými i křesťanskými – král Rybář, strážce grálu (iniciační symbolické jméno, nezhojitelné rány, pustá země). Také tyto dvě postavy jsou ve srovnání s adeptem málo epické – panna stejně jako zasněžení pouze usměrňuje hrdinův pohyb a záhadná bytost ve své neurčitosti a nehnutosti do značné míry splývá s tajemným prostorem a jeho středem-kouzelným předmětem.

Tím přecházíme k podobě prostoru v iniciačním románu. Konstatujeme, že je rozčleněn na dva výrazně protikladné světy: prostor nezasněžení, jehož obrazem je les (dantovská „selva oscura“), a prostor zasněžení – hrad (zámek). Oba

jsou charakterizovány přítomností určitých postav, předmětů a zvířat. Symbolickým předmětům z území lesa – kruhovému stolu, záhubnému stolci a loži v dobrodružném hradě – vedoucí v iniciačním hradě grál. Les je místem draka, hada, havrana, lva, vraníka; na hranici mezi lesem a iniciačním hradem se rytíři zjevuje bílý jelen a bílý mimochodník, na němž sedí panna, – oba zvěstují blízkost tajemství (také tady je lev, nyní s významem strážce prahu); v prostoru hradu se pak vyskytují holubice, labuť, opět jelen, ryba a zase lev – vesměs symboly ducha a Krista. Z říše rostlinné se v románu nejčastěji objevuje mnohovýznamná růže, iniciační květ už ve Zlatém oslu, květ zasněžení středověkých alegorických a iniciačních prostorů (Božská komedie, Román o Růži).

Les je v románech obrazem světa a pozemskosti: je to les kurtoazní – rytíř se tu potýká v soubojích, zachraňuje dámy a dvoří se jim (les je jakýmsi středověkým korzem, kde se lze potkat a utkat s kýmkoli); ale na druhé straně je les prostorem tělesnosti a smyslovosti, křesťanského hříchu, symbolické smrti či spánku ducha, zbloudění duše (hrdina se tu střetá s ďáblem, přichází o rozum a paměť), kterým musí vyvolený projít na cestě k hradu zasněžení a spásy. Vstup do lesa je středověkou variantou antického sestupu do podsvětí, obrazem iniciačního sestupu – katabáze. K lesu patří mimo jiné i začarovaný hrad (zámek) se strašidelným ložem, přeludná loď a řada jiných ďábelských léček. Na pomezí lesa a hradu leží poustevna nebo opatství zasněžení a teče dravá říčka bez mostu (s mostem na zřícení, v půli končícím, úzkým a ostrým jako meč, střeženým lvy). Je to řeka-hranice, spjatá s mystickým průchodem vodami, očištnou lázní a křtem; když ji adept překoná, je mrtev pro les a znovuzrozen pro iniciační hrad. Cesta přes padací most a branou, bleskurychle se za hrdinou uzavírající, představuje součást symbolických zkoušek, jimž je podrobován adept v každém iniciačním obřadu. V prostoru tajemného hradu se pak odehrává hrdinovo zasněžení (v románech ovlivněných orientální filozofií má podobný význam zahrada). Les a hrad nastolují v iniciačním románu protiklad temnoty a světla, těla a duše, smyslu a rozumu, hmoty a ducha, chaosu a řádu apod.

Život hrdiny je v románech o svatém grálu stylizován na

způsob apokryfního života křesťanského světce či na způsob evangelia. V mýtu, hagiografii, evangeliu i středověkém iniciačním románu má hrdina zázračný či zastřený původ, je vyvolen pro mimořádné poslání, vydává se na pouť plnou bohulibých skutků a zázraků, také ovšem pokušení a hříchů, potýká se s netvory, obrací na víru bezbožníky (v románu je často on sám obracen). Román spojuje s hagiografií ještě další témata a motivy: téma marnotratného syna, poustevnická samota, nanebevstoupení. Ty však jsou součástí románového syžetu, románového dobrodružství, jehož je mystické zasvěcení sice úběžníkem, ale z hlediska románového času pouhou epizodou (ne náhodou tato epizoda v románech nezářídka schází). Jen v době barokní je tomu jinak: světská a mimosvětská část se ocitají v rovnováze – ve prospěch traktátu a na úkor románu. Uspořádanost, zrcadlová symetrie, doslova geometričnost iniciačního prostoru středověku, opevňujícího svá tajemství v dantovském kuželu, v hradu duše, v nichž slaví zasvěcenec mystickou svatbu s Bohem, se tehdy rozevírá do nekonečného prostoru světa alegoricky zmapovaného zbožnými poutníky. V barokní podobě se iniciační román a díla k němu inklinující (alegorické putování) často utápějí v popisném alegorismu, v pedantské pansofii, v rigorózní reformační etice, jež iniciační téma zbavují pelu úzkostné záhadnosti a mnohoznačnosti. Román se mění v kázání a traktát, v zašifrovaný výklad mystické alchymie, jako je tomu v Alchymické svatbě Christiana Rosenkreutze (1616) od J. V. Andreae, v křesťanskou věrouku a etiku (J. Bunyan: Poutníková cesta, 1678 – 1684). K těmto dílům můžeme přiřadit i Komenského Labyrint světa a ráj srdce (1623) a Graciánův Kritikon (1651, 1653). Ve všech zmíněných dílech je obdobou lesa a hradu prostorová figura labyrintu – labyrintického města, paláce, světa. Ve všech příliš ční vnější účel, rozumová konstrukce, mnohdy zcela potlačující iniciační téma, z něhož zůstává jen holá kostra. Výjimkou je Grimmelshausenův román Simplicius Simplicissimus (1669). Simplicius vyšel jako Perceval z lesa (Černého lesa), má neznámý původ (později objasněný v duchu románu-smyšlenky), putuje lesem, dostane se na strašidelný zámek, navštíví jezerní říši apod. I když se hrdina, štváný z místa na místo,

podobá pikarovi a román namnoze připomíná pikareskní žánr, je tu podstatný rozdíl: svět hrdinovi slouží jako zkušební kámen nikoli jeho protřelosti, ale Boha. Poté, co Simplicius projde nejrůznějšími profesemi, zakusí nejrůznější úděl, odvrátí se od světa, uchýlí se jako poustevník na ostrov.

Už jsme řekli, že román zasvěcení představuje vlastně určitý typ románu výchovného a také vývojového (výchova k mimosvětskému poslání a životu, vývoj od dobrodruha k světcu). Středověké romány byly vesměs romány o ctnosti triumfující nad neřestí a stejně byly pojaty i romány doby barokní. V tom smyslu bychom tyto romány mohli označit za iluzivní. I když se ve světských románech někdy vyskytly parodicky, deziluzivně a dokonce antiiluzivně pojaté iniciační epizody (v Gargantuovi a Pantagruelovi, v Donu Quijotovi), k zásadnímu zvratu v pojetí iniciační dochází teprve v romantismu nebo o něco dříve. Iniciační romány či lépe romány s iniciačními prvky se tehdy zhusta proměňují v romány o zasvěcení do hříchu a neřesti, zušlechtěných mystickou aureolou. V gotickém románu a později v románu romantickém se ze svatého mnicha vyklube hříšník, krvesmilník a vrah. Tento pohyb významu od jednoho pólu k pólu opačnému, převrácení významové struktury bylo jednak projevem poklesu a úpadku iniciačního tématu a žánru, jeho profanizace (v gotickém románu, románu s tajemstvím), jednak svědčilo o rozvinutí specificky románových postupů, bylo výrazem ambivalentní sémantiky žánru, výrazně se prosazující právě od romantismu.

Romantismus tvoří tedy druhou významnou kapitolu v historii románu zasvěcení. Iniciační mýtus tehdy často dostává vysloveně démonický charakter, Romantický hrdina bývá adeptem zmařeného a dábelského zasvěcení, typem zavrženého poutníka, jehož údělem je věčný, ahasverovský pohyb a poznáním nicota, propast bytí. Romantické vtěluje do románu sen o zasvěceném umělci-mágovi, tvůrci ožívajícího božského hermafrodita. Adepti už nesměřují vzhůru – do nebe a ráje, ale do nitra země, hledají v jeskyních, kryptách, podzemních chodbách a říších, jícních vulkánů květy zasvěcení, kouzelné skříňky, utopická společenství. To, co středo-

věk a ještě baroko nalézaly nahoře, nalézá romantismus pří- značně dole – podzemí se stává ambivalentním prostorem, sestup je někdy zároveň vzestupem. Pakt s ďáblem, incest, ďábelské a andělské panny – klišé z gotického románu jako typu románu-smyslenky – jsou povýšeny a symbolicky zvý- znamněny v iniciačním duchu. Svět a význam se rozdvoují a rozdvouje se i hrdina, z jehož mystické samoty se líhne am- bivalentní zjev dvojníka. Velký Mogul z Lewisova Mnicha (1794), poutník Melmoth ze stejnojmenného románu Matu- rinova (1820), mnich Medard z Hoffmannova Ďáblova elixí- ru (1815), van Worden z Rukopisu nalezeného v Zaragoze (počátek 19. století) od J. Potockého, Rafael z Balzakovy Šagrénové kůže (1831) řeší na svých kruhových poutích zá- hady svého rozpolceného vědomí. Společným kompozičním principem většiny těchto románů je rámcová nebo skříňková stavba, která jakoby napodobuje iniciační stupňovité spění do hloubky času a prostoru. Romány sestávají z řetězců na- vzájem se zrcadlících iniciačních příběhů a do sebe vkláda- ných trojúhelníků postav (adepti z vložených novel bývají zasvětiteli adeptů z rámcového příběhu) se společným stře- dem – postavou ahasverovského dvojníka (poutník Mel- moth, neznámý malíř z Ďáblova elixíru). Vložené příběhy svým časem buď sestupují hlouběji do minulosti, nebo se kruhově vracejí do přítomnosti rámcového příběhu. Někdy zůstává román torzem, což je ostatně pro tento typ a dobu charakteristické a významuplné. Nedokončen zůstává Nova- lisův Jindřich z Ofterdingen (konec 18. stol.) i Goethův Vilém Meister. A co je příznačné – Goethův román se během svého vzniku od osmdesátých let 18. století do konce let dvacátých století následujícího proměňuje z románu iniciačního v ro- mán o začlenění blouda (bývalého adepta zasvěcení) do svě- ta společenské praxe, nicméně utopicky pojaté. Analogic- kým vývojem prošel ve svých dvou verzích Kellerův Zelený Jindřich (1854 a 1880).

V romantismu se tak připravuje podoba, které iniciační román nabyl ve 20. století. Na tomto jeho posunu se zřejmě nemalou měrou podílel nejen rostoucí relativismus a skepti- cismus, ale i postupující realismus s jeho zcela odlišným po- jetím hrdiny a postojem ke světu. Realistickému románu

nemohlo být nic vzdálenějšího než právě iniciační téma – vždyť jedním z jeho hlavních témat byl hrdinův vstup do světa, přízpůsobení světu (román o praktikovi). Sřetenutí iniciačního románu s realismem a také s pozitivismem mělo pro iniciační téma řadu důsledků: především se zasvěcení zpo- chybněovalo – zůstávalo neukončeno (v románových frag- mentech), bylo zmařeno nebo obráceno naruby, nebo na ně hrdina rezignoval, místo zasvěcencem se stal praktikem („ze- lený Jindřich“ se z malíře stává úředníkem). Román se zma- řeným zasvěcením se tak vlastně přimyká k deziluzivnímu světskému románovému typu (pokud ovšem hrdinovo vy- střízlivění z iluzí o iniciaci není hodnoceno pozitivně, jako je tomu v Zeleném Jindřichovi) a mívá od pólu románu-smys- lenky (smyslenky esoterické), jemuž se tento žánrový typ do- sud zcela zjevně blíží, k pólu románu-skutečnosti, v jehož blízkosti však vlastně zaniká.

Formou relativizace zasvěcení je také jeho profanizace a formalizace v rozsáhlé románové literatuře, tíhnoucí k pólu smyslenky (smyslenky v tomto případě exoterické) a kolísa- jící na vágních hranicích mezi tzv. uměleckou a pokleslou li- teraturou. Zjednodušeného iniciačního schématu se v 19. století zmocňuje román s tajemstvím, román dobrodružný v širokém slova smyslu, později román detektivní. Tajemství se jako v gotickém románu redukuje na racionálně vysvětle- nou světskou záhadu (tajný hřích, zločin, poklad, objev, kryptogram, ztracený otec, tajuplný ostrov, dům, komnata, zmizelá říše apod.). Adepti jsou nepravými adepty a nepravé jsou i objekty a bytosti ve středu pseudoiniciačního prostoru (k tomuto typu patří Balzakovy „filozofické studie“ Mistr Kornélius a Hledání absolutna, Vernův Tajuplný ostrov, Ar- besova romaneta aj.). I když se význam iniciačního tématu profanizoval, struktura zasvěcení a schéma postav zůsta- ly beze změny; v gotickém románu, například ve Starém anglickém baronu (1778) od C. Reevové, vystupuje dědic- -mstitel (adept), sluha či mnich (zasvětitel), dcera zámecké- ho pána (panna) a tajemný zámecký pán či jeho duch (bož- ská bytost), v detektivním románu detektiv, svědek, oběť a vrah.

Poté, co jsme naznačili vývoj iniciačního románu a dříve než přejdeme k jeho charakteristice ve 20. století, podívejme



se ještě detailněji na poetiku postavy v tomto žánrovém typu. Shledáváme, že postavy v něm bývají ve větší míře než ve světském románu epickým rozkladem adeptovy duše, v níž se rozehrává drama skryté a odhalované identity – především niterné totožnosti adepta a tajemné bytosti. Jednotlivé postavy představují de facto různé stupně zasvěcení, počínaje nezasvěceným adeptem se znaky vyvolenosti, přes jeho zasvěceného rádce až k nejvyššímu zasvětiteli a zasvěcenci. Zasvětitel, postava s úlohou převážně služebnou, poznačený ve smyslu své neúplnosti, cizorodosti či podvojnosti (na způsob obrů, trpaslíků, kentaurů z iniciačních mýtů), se nalézá na hranici dvojího prostoru – lidského a božského – a dvojího času – života a smrti-věčnosti; kouzelník, poustevník, mnich, vychovatel, mudrc, antikvář, umírající stařec, trosečník – takové jsou jeho historické a typové metamorfózy. V romantismu zasvětitel nezřídka splývá s tajemnou bytostí – neblahým zasvěcencem, jehož osud hrdina fatálně opakuje.

Relativně jednoznačný je v románu význam panny. Ve středověku bylo její úlohou uzdravovat rytíře, ukazovat mu cestu, věstít, tedy plnit do určité míry zasvětitelskou funkci. Počínaje preromantismem se však proměňuje i panna: místo jedné panny se objevují panny dvě – dábelská (kurtizána) a andělská. Hrdina mezi nimi osciluje nebo přechází od jedné k druhé (Matylda a Antonie v Mnichovi, Eufémie a Aurélie-Rozálie v Dáblově elixíru, Fedora a Pavla v Šagrénové kůži). Panna se stává stejně ambivalentním zjevem jako tajemná bytost, a to nejen pro své poslání, ale i pro charakter své existence na pomezí bytosti a věci: v romantismu se příznačnou podobou této postavy stává ožívající socha, obraz, loutka. Panna ztělesňuje zasvětitelovu moudrost, poznání, jež má být jejím prostřednictvím předáno adeptovi. K jejím atributům patří v romantismu květy, zpěv, věštecké výroky. Vybavuje se nám v této souvislosti Máchova Marinka.

Podívejme se nyní detailněji na postavu adepta. Jeho původ zůstává zpravidla zastřen, někdy proto, že souvisí s tajemnou bytostí. V tomto obmyslu románového syžetu, obecném v románu-smyslence, nelze nepostřehnout obdobu se záračným zrozením polobožského hrdiny v mýtu. Adept –

ve středověkém románu „syn vdovy“, v preromantickém a romantickém románu nalezenec a bastard (snížení hrdiny), sirotek, cizinec bez domova s oidipovskými rysy, poslední potomek, bloud – představuje svými vlastnostmi a původem hrdinu předurčeného, vyvoleného pro zasvěcení. K jeho zvláštním znamením patří neobyčejná podoba s tajemnou bytostí, jizva, někdy i barva oděvu (černá a červená) a jeho iniciačně mluvící jméno: Perceval (pronikání do prostoru – perceval), Simplicius Simplicissimus, Christian Rosenkreutz, Meister (mistr je označení nejvyššího iniciačního stupně), Mogul, Melmoth, Golem, Klamm apod. Podotkněme, že mnohé rysy (ovšem bez esoterického významu) charakterizují románového hrdinu jako takového (bezdomoví, marnotratný syn, bludný poutník aj.). Tyto rysy se ve vývoji románu proměňují a v romantismu se často převrací: zbožnost se zvrhá v nezabožství, panictví (ctnost) v neřest.

V tabulce č. 1 naznačujeme základní historické proměny postav s jejich paralelami v přírodním obřadu, mystériu, mýtu a pohádce.

Ve vývoji iniciačního románu se mění také vztah postav k pohybu. Až do romantismu se pohyboval vlastně jen adept (ve světské fázi syžetu po horizontále, v mimosvětské dolů, nahoru, po spirále do středu), zatímco ostatní postavy byly relativně nehybné, čekaly na hrdinův příchod (poustevník, král Rybář), a proto byly svým způsobem méně románové. V romantismu se však tajemná bytost, namnoze plod adeptovy reflexe, esence vnitřního prostoru, ztělesněný spekulativní princip s rozpětím od Boha k ďáblu dává do pohybu, v podobě ambivalentního dvojníka pronásleduje adepta někdy po celém světě. Vnější a vnitřní prostor se začínají prostupovat, jsou jakoby zaklety jeden v druhém (v Rukopise nalezeném v Zaragoze proměny a záměny hospody, zámečku, popraviště, podzemního hradu). Živé se znehybňuje, mrtvé ožívá; k duchu zavražděného a „oživlé mrtvole“ z gotického románu se v romantismu připojuje ožívající socha, homunkulus, věc.

Podívejme se nyní na hlavní rysy poetiky prostoru a času v iniciačním románu. Zjišťujeme, že v prostoru, jímž se adept pohybuje, platí jako v prostoru obřadu zvláštní časo-

tab. č. 1

	adept	zasvětitel
přírodní obřad	ranhojič	kněz
mystérium	mystés	mystagógos
mýtus	hérós	kentaur
pohádka	prostáček, princ	kouzelník
<b>STŘEDOVĚKÝ ROMÁN</b>	rytíř	poustevník, kněz, kouzelník
Perceval	Perceval	
<b>BAROKNÍ ROMÁN</b> Poutníkova cesta	zbožný poutník Poutník	průvodce evangelista
<b>GOTICKÝ ROMÁN</b> Starý anglický baron	dědic-mstitel Edmund	sluha, mnich sluha
<b>ROMANTICKÝ ROMÁN</b>	poutník	strýc, antikvář, mudrc
Rukopis nalezený v Zaragoze	van Worden	Ahasver, zavržený poutník, předák cikánů
Ďáblův elixír	mnich Medard, hrabě Viktorín	—
Šagrénová kůže	Rafael	Rastignac, antikvář
<b>ROMÁN 20. STOL.</b> Golem Zámek	Pernath zeměměřič K.	archivář Hillel hospodská, starosta, pomocníci
Kouzelný vrch Jméno růže	Hans Castorp Adso	Naphta, Settembrini Vilém z Baskervillu

panna	bytosť ve středu
plačka	mrtvé a oživující božstvo
kněžka	mrtvý a vzkříšený bůh
panna	netvor
princezna, dcera kouzelníka, víla	netvor, kouzelná bytosť
hradní nebo bludná panna	Bůh
Blanchefflor	král Rybář
(anděl)	Bůh
dcera zámeckého pána lady Ema	zavražděný zámecký pán (duch) lord Lovel
andělská a ďábelská panna	zavržený poutník, Bůh-ďábel, dvojník, homunkulus, hermafrodit
dvě Maurky	Velký šejk
Aurélie a Eufémie	neznámý malíř
Pavla a Fedora	šagrénová kůže
Miriam Frída	Golem, hermafrodit Klamm – Momus – Westwest
—	—
vesnická dívka	—

prostorové a pohybové zákony. V světském prostoru – v lese, pekle – panuje podzim a zima, přítomnost a smrtelnost; mimo svět – na hradě (zámku), v ráji, utopické říši – je věčné jaro a léto, minulost splývá s budoucností (přítomnost je z hlediska zasvěcení dobou úpadku), vládne tu nesmrtelnost, bezčasí. Tam je prostor v moci nerozlišenosti, neuspořádanosti, chaosu, otevřenosti, zde dominuje princip rozlišení, řádu, uzavřenosti. Tam je území lidskosti, těla, tmy, zde božskosti, duše, světla. Charakteristickým znamením vnitřního prostoru je jeho orientální pečť, kterou nese středověký grál stejně jako Velký Mogul, Golem a další.

V tabulce č. 2 se pokoušíme zachytit hlavní proměny prostoru v historii iniciačního románu. Čas podobnými proměnami neprochází (a ani procházet nemůže), prostor je na rozdíl od něj vázán na typickou dobovou architekturu. Nicméně můžeme pozorovat, že se doba zasvěcení postupně přesouvá buď do jakési vnitřní dimenze času, nebo do budoucnosti, stejně jako je tomu ve vývoji utopie. Tam, kde zasvěcení chybí, trvá v románu jakási jediná roční doba (zima v Kafkově Zámku). Příklady románů si tu můžeme doplnit z předchozí tabulky.

Prostupování dříve zřetelně oddělených prostorů se jeví jako charakteristická tendence ve vývoji iniciačního románu 20. století. Paralelně s romány, v nichž k němu dochází (krajní je případ Kafkova Zámku), ovšem vznikají romány, ve kterých zůstává jejich hranice jasná (svět a sanatorium na „kouzelném vrchu“ v Mannově románu, svět a opatství s tajemným středem v labyrintické knihovně v Ecově Jménu růže aj.).

K znakům románu zasvěcení patří, že se v něm stírá hranice mezi prostorem a předmětem jakožto jeho esencí – grálem, kouzelnou skříňkou, flakónem s elixírem, šagrénovou kůží, záhadným obrazem. Prostorčas se v těchto objektech zakukluje, zvěčňuje, zvnitřňuje (v kraji je klášter, v klášteře komora, v komoře truhlice, v truhlici flakón, ve flakónu dáblův elixír). Zřetelná hranice nedělí ani prostor a postavu: postava se rodí v lůně iniciačního prostoru (na jeho prahu) a naopak – iniciační prostor je vyhlouben a ohraničen kruhem či vlastně kuželem adepty reflexe (tvar kuželu za-

tab. č. 2.

	vnější prostor	hranice	vnitřní (iniciační) prostor
středověký román	les, strašidelný hrad	opatství, řeka, most, brána, práh	hrad zasvěcení
barokní román	město zmaru, labyrint	řeka, brána	Nebeské město, ráj, labyrintický palác, utopická říše
romantický román	zakleté údolí, svět, herna	hospoda-zámeček, okraj propasti, tajný vchod	podzemní hrad, krypta, jeskyně, vulkán, pól, střed země, hora
román konce 19. stol. a 20. stol.	tajemný dům, město s lagunami, ves splývající se zámkem (časté prostupování prostorů)		

hruje jak představu kruhové pouti a spirálovitého sestupu a vzestupu, tak i trojúhelník postav; vrchol kuželu, mířícího ve středověku vzhůru, v romantismu převážně dolů, tvoří Bůh či ďábel). Prostor v románu zasvěcení se utváří a ožívá postavou.

Současně s tímto „oživovacím“ aktem, který se stává vědomým ze strany romanopisce od romantismu, dochází však v romantickém románu a ještě výrazněji v románu novoromantickém (Meyrinkův Golem) k rozptylu tajemství. Tajemství se rozpouští v antropomorfních metaforách labyrintických měst, jimiž bloudí hrdinové románů Meyrinka, A. Bělého a dokonce ještě i hrdinové „nových románů“ Robbe-Grilletových (Gumy, V labyrintu), Butorových (Rozvrh času) aj. Tyto romány už lze většinou stěží označit za iniciační, spíše se jedná o romány, které využívají, případně v náznaku parodují iniciační strukturu. Zmínili jsme se už o Kafkově Zámku (1922), který dokonce svým názvem odkazuje k iniciační tradici. Zámek v románu splývá se vsí (variantou lesa), jeden prostor nepozorovaně přechází v druhý v krajíně zapadané sněhem (zima jako roční doba nezasvěcení). Spojnicí mezi vsí a zámkem je hospoda, v níž se stýká zeměměřič K. s pokleslou pannou – Frídou. I když má zeměměřič K.

(iniciační profese povýtce) řadu zasvětitelů (hospodská, koželuh, starosta, úředník na zámku), všichni jsou nepraví – žádný mu neotvírá cestu na zámek a pomocníci mu ji tak jako dva průvodci poutníka v Komenského Labyrintu spíš ztěžují. K. bloudí nerozlišeným prostorem s iniciačními rysy jako bludným kruhem sebereflexe, uvnitř něhož není vyloučeno, že stejně jako zámek splývá se vsí, je K. vlastně totožný s hledanou, „převtělující se“ záhadnou bytostí zámeckého pána, v níž splývá Klamm s Momem a Westwestem.

Kafkovo pojetí iniciačního žánru (poznamenejme, že také jeho román zůstal nedokončen) je sice v mnohém směru charakteristické pro vývoj tohoto žánrového typu ve 20. století, ale zdaleka není jediné. Určitý rys jej však spojuje se všemi dalšími iniciačními romány či romány s iniciační strukturou: zasvěcení až na výjimky zůstává vždy neúplné nebo má pokleslou podobu, nebo pro hrdinu představuje pouze určitou etapu na cestě do světa. Připomeňme znovu Kouzelný vrch (1912 – 1924) Thomase Manna. „Prostáček“ Hans Castorp stráví sedm „učednických let“ v sanatoriu (analogie podsvětí a zároveň kouzelného vrchu z tradice parsifalovské a faustovské), kde o jeho duši svádějí boj dva zasvětitelé – humanista Settembrini a jezuitský terorista Naphta. Iniciace však v Mannově románu ve svém konečném výsledku neznamenalá odpoutání od světa, nýbrž toliko určitou fázi hrdinova vývoje k zmoudření, spočívajícímu v příklonu – víceméně problematickém – k pozemskosti (hrdina odchází ze sanatoria na jatky první světové války).

Mannův román pokračuje ve 20. století v tradici iniciačního románu stejně jako některá další díla (Bulgakovův Mistr a Markétka ze třicátých let, Gracqův Argolský zámek, 1938, Ecovo Jméno růže z roku 1980 aj.). Ve všech tvoří iniciační syžet skelet románu, který je výpovědí o moderní době, v níž se pochopitelně téma zasvěcení svérázně „deformuje“; ve vnitřním prostoru se už obvykle nenalézá Bůh ani jiná tajemná bytost, ale skrývá se tam mnohoznačný a nikdy zcela ne-dešifrovaný smysl světa. Ostatně ne náhodou se román o skelet románu zasvěcení (a obecněji o strukturu mýtu)<sup>2</sup> opírá v době, kdy se výrazně pocituje rozklad struktury realistického románu.

Pro 20. století je konečně příznačný ještě jiný typ románu, který se iniciačním románem rovněž inspiruje. Iniciační struktura v něm nemá charakter skeletu, ale jakési tkáň, prorůstající iniciačními motivy text. Iniciační obřad a mýtus, k němuž je zaujímán krajně distancovaný, ambivalentní postoj, se stává součástí systému řady rozptýlených mýtů a jiných významových struktur (v Robbe-Grilletových Gumách funguje takto mýtus oidipovský, v Ricardouově Místopisu jsou součástí textu přímo aluze na Percevala a téma grálu). Můžeme shrnout, že iniciační román se v těchto dílech stále víc vzdaluje od obřadu a mýtu k literatuře, k ambivalentní sémantice románu, k románu jako textu. Nicméně i v této své podobě si často zachovává své specifické znaky, svůj charakteristický, byť namnoze značně deformovaný a torzovitý tvar.

#### Poznámky

<sup>1</sup> O iniciačním románě, který je obvykle zkoumán pouze u jednotlivých autorů, nikoli jako historicko-strukturní typ, píše S. Viernová v knihách Rite – roman – initiation, Grenoble 1973, a Jules Verne et le roman initiatique, Paris 1973, dále L. Cellier v několika studiích věnovaných Hugovi, Sandově, Alainu-Fournierovi.

<sup>2</sup> Iniciační román představuje typ mytologického románu, kterým se zabývá J. M. Meletinckij (Poetika mifa, Moskva 1976).



11. Pařížský dandy (ilustrace Jeana Ignace Isidora Grandville z knihy *Obrazy ze soukromého i veřejného života zvířat, studie současných mravů*, 1842 a 1844). Obrázek z proslulého sborníku, na kterém se vedle jeho pořadatele P. – J. Stahla (vl. jm. Hetzela) podíleli H. de Balzac, Ch. Nodier, G. Sandová aj., vybíráme jako nepřímou ilustraci problému identity hrdiny z románu *Ztracených iluzí*. Máme před sebou člověka-hmyz, který napodobuje pána na portrétu anebo který se zhlíží v zrcadle, falšujícím jeho podobu, takže může žít v domněni, že je člověkem. Očekávali bychom situaci opačnou: člověk spatří v zrcadle svou skutečnou, ne-lidskou podobu – Grandville však tuto situaci převrací a ponechává dvojznačnou.

## Román o bloudovi

V kapitolách věnovaných iniciačnímu románu a románu ztracených iluzí jsme viděli, jak román osciluje mezi dvojím syžetem – syžetem, v němž hrdina směřuje mimo svět, a syžetem, v němž naopak dospívá od iluzí a snění (tedy od stavu odtrženosti od reálného světa) ke smíření se světem a zabydlení v něm. Tím nejsou pochopitelně všechny možnosti vyčerpány. V dalším typu syžetu se hrdina pohybuje od samého počátku ve světě a setrvává v něm (např. v pikareskním románu). A konečně pak se v románu uplatňuje syžet, v jehož rámci hrdina naopak setrvává ve svém snění, bloudství, žije odtržen od reálného světa (jeho případné „zmoudření“ na konci má tragický charakter). Právě tento typ, který nazýváme románem o bloudovi, nás bude v poslední kapitole zajímat. (Kromě těchto syžetů, chápaných jako krajní polohy, se v románech realizují syžety různým způsobem „křížené“, pro které je charakteristický rozpolcený hrdina.)

V iniciačním románu se světák či čistý bloud měnil v zasvěcence (Perceval), v románu ztracených iluzích snílek, de facto bloud ve světáka a praktika (Chardon), v románu o bloudovi, jak jsme řekli, bloud zůstává bloudem. Východisko je tedy zhruba totéž – tvoří je hrdinovy iluze o světě. Román o bloudovi zaujímá mezi těmito typy místo střední: jeho hrdina se nemění (nanejvýš tragicky „zmoudří“ na samém konci) a ani neopouští svět – žije s ním však ve stálém napětí, protože se mu nedokáže nebo nehodlá na rozdíl od světáka a praktika přizpůsobit, ale nehledá z něj přitom únik v podobě mystického zasvěcení. O charakteru blouda jako postavy a románu o bloudovi vypovídá už sama sémantika slova bloud, které má dvojitý význam: jednak zahrnuje bloudění ve sféře mentální a praktické (v tomto případě pochází označe-

ní s odstínem pejorativním od kolektivu praktiků) – bloud je člověk nerozumný, pošetilý, bláhový, nepřizpůsobený realitě a slovo je téměř synonymem blázna, jednak slovo sugeruje význam bloudění jako způsobu přemísťování v prostoru, který je pro tuto postavu charakteristický.

V předchozí kapitole jsme se zmínili o tom, že Raskolnikov ze Zločinu a trestu končí jako kající a že se Dostojevskij chystal napsat o jeho nové podobě román. Nakonec tuto myšlenku opustil nebo spíš značně modifikoval. Napsal totiž román *Idiot* (1868 – 1869). Knižně Myškin není však ani v nejmenším obráceným zločincem, nýbrž je to právě čistý bloud. K tradici románu o bloudovi se hlásí už svým názvem (charakterizuje hrdinu z hlediska „normálního“ světa). Podotkneme, že v teorii románu bývají romány, které patří k typu románu o bloudovi (stejně jako romány iniciační), zastíněny zájmem o román o praktikovi. Tento fakt zřejmě souvisí s převažujícím způsobem nazírání na román jako na žánr měšťanský, empirický, jehož hlavní „dobrodružství“ spočívá v sociálním povýšení jedince, v jeho včlenění do světa, případně v deziluzi z něho; román o praktikovi je také bezprostředněji spjat s realismem, s románem-skutečností, zatímco román o bloudovi a román iniciační tíhnou spíše k nadčasovému romantismu a oscilují mezi románem-smyšlenkou a románem-skutečností.

Tak jako iniciační román a román deziluzivní prochází i tento typ celými dějinami žánru, kde se namnoze křížil s iniciačním románem. Za jeho podobu můžeme pokládat rytířské romány o šilencích z lásky – Tristanovi a Lancelotovi (zejména z prozaického románového souboru *Lancelot – Grál* ze 13. století). Na tato díla navázaly renesanční heroikomické epy a romány s postavou blouda – *Zuřivý Roland*, *Don Quijote* aj. Bloudem byl také nepravý divoch *Huron* z *Voltaireova Prostáčka*. Upozornili jsme na rysy bloudství u poutníka z *Labyrintu světa a ráje srdce*. Tradice románu o bloudovi se výrazně oživuje ve 20. století – v *Kellermannově Bloudovi* (1909), *Hauptmannově Bláznů v Kristu Emanuelu Quintovi* (1908), *Hessově Knulpovi* (1915) a *Stepním vlku* (1927), *Cannettiho Zaslpení* (1935), *Brochově Pokušitelích* (1934 – 1951, vydán 1953), *Simonově Větru* (1957), *Grassově Plechovém*

*bubínku* (1959), *Ortesové Leguánce* (1965), *Santucciho Mandragoře* (1979) aj. Z české literatury lze k této tradici přiřadit kromě obrozených románů o vlastencích-bloudech například *Haškova Švejka* (1921–1923), *Weissovy romány Spáč ve zvěrokruhu* (1937) a *Přišel z hor* (1941), *Johnova Moudrého Engelberta* (1940) a *Pampováňka* (1948), *Řezáčova Svědka* (1942), *Drdovo Putování Petra Sedmilháře* (1943), *Hostovského román Cizinec hledá byt* (1947). Dodejme, že v širším pojetí patří k tomuto románovému typu romány s hrdinou „romantikem“ či podivínem, romány a novely o poutnících, tulácích, altruistech, bláznivých vynálezcích apod. Díla s těmito postavami spojuje řada témat, motivů, postupů, rysů, na jejichž základě je možné mluvit o společném románovém typu. Jedná se například o motiv krásky a zvířete, bloudovu „jinakost“ (divoštství, cizinctví) a na tento rys vázaný zjinačující, ozvláštňující pohled na svět (demaskování světa), bloudovo spasitelství-pokušitelství aj. Odkazy k žánrovému typu, které někdy mají dokonce explicitní charakter (např. báseň o „truchlivém rytíři“ v *Idiotovi*, *parsifalovské motivy* v *Plechovém bubínku* apod.), bývají nezdůvodněná zároveň součástí parodie románu, nabývající právě v románu o bloudovi výrazné podoby (u *Cervantesa*, *Voltairea*, *Haška*, *Grasse*, *Santuociho*).

Syžet románu o bloudovi se vyskytuje ve trojí variantě: a/ světák (praktik) zbloudí, stane se bloudem; b/ bloud zůstane bloudem; c/ bloud na konci tragicky vystřízliví, případně má jeho vystřízlivění, zmoudření parodický charakter. Ani v rámci druhé varianty, v níž jsou východisko a vyústění relativně identické, neschází obvykle fáze dočasné proměny či jejich náznaků – bloud se blíží „prozření“ (obdobně v románu o praktikovi praktik je zprvu bloudem nebo nakrátko zbloudí). Pokud se hrdina jako bloud nenarodí, odehraje se v této variantě proces zbloudění obvykle jakoby před časem románu, není obsahem vlastního děje. Varianta s relativně neproměněným typem se rozrůžňuje jednak rozličnými modifikacemi bloudství od nevědomosti po nejvyšší vědění, kde už přechází v román iniciační (prostáček, divoch, mrzáček, podivín, umělec, filozof, světec, zasvěcenec), jednak oscilací blouda mezi pokušitelstvím a spasitelstvím (analogicky mezi

aktivitou a pasivitou). Pozorujeme, že v některých románech je bloud ryzím pokušitelem (Svědék, Pokušitel), v jiných naopak ryzím spasitelem (Bloud, Spáč ve zvěrokruhu). Četné jsou romány s ambivalentním bloudem. Jistou ambivalenci lze ovšem předpokládat u každého blouda, neboť bloud na rozdíl od praktika a adepta zasvěcení, jejichž směřování je celkem přímočaré, je postava vždy víceméně problematická a touto svou podstatou zřejmě přitahuje moderní literaturu. Dostojevského Idiot představuje právě tuto variantu – bloud zůstává bloudem (proměna je pouze naznačena), přičemž kníže Myškin jeví rysy ambivalentního bloudství (viz i jeho jméno: Lev Myškin).

Pro blouda je typické, že přichází zpravidla odjinud – z jiného času (don Quijote) a z jiného světa (Myškin). K tomu, aby byl cítěn jako cizinec, stačí, že byl delší dobu nepřítomen v daném světě (Myškin opustil Rusko před více než čtyřmi lety jako „idiot“, Kien ze Zaslpení žije uzavřen před světem ve své knihovně a posléze ve své hlavě, Weissův hrdina Rebenda se probouzí rok co rok ze zimního spánku). Často má cizokrajné jméno, jako Marius Ratti v Pokušiteli či Emanuel Kvis ve Svědkovi, zejména jedná-li se o typ pokušitelský („krysí“ jméno Brochova pokušitele – Ratti – se mimochodem neasociuje jen s pokušitelským typem krysaře, ale i s Myškinem). Kníže přichází do petrohradského světa z „ostrova“ své nemoci, která jej nadále bude ve světě izolovat a znemožní mu plně v něm participovat. Jen nakrátko se před knížetem poodhalí možnost jiné existence – zbohatne (motiv dědictví, typický pro román-smyšlenku), stane se ženichem dokonce dvou „krásek“, záhy se však ukáže, že to byla jen iluze (dědictví je celkem skromné, s žádnou kráskou se neožení), Myškin upadá nazpět do svého „idiotství“. Kolo štěstěny se tu zdánlivě otáčí jako v románu-smyslence, ve skutečnosti však podléhá rytmu nemoci jakožto vnějšího symbolu bloudství (v pohádkách bylo podobné princovo zakletí – v ptáka, kámen, netvora – substitutem smrti). Myškinovo „idiotství“ lze pokládat za svébytnou analogii divošství osvícenských prostáček. Tak jako byli oni „ušlechtilými divochy“, nezřídka domnělymi (i ve Voltairově Prostáčkovi), je kníže Myškin „ušlechtilým idiotem“, ostatně rovněž domně-

lým, protože ve skutečnosti je nositelem lidskosti a ideálů, které pro svět pozbyly ceny a jsou vnímány jako nereálné. Zatímco však civilizovaný divoch v souladu s ideologií, která byla do značné míry ideologií koloniální společnosti, přestával být divochem, konformoval se v lůně „osvícené“ evropské civilizace, kníže se na konci románu vrací do švýcarského sanatoria, vrací se z Ruska, které nevěří v jeho etické iluze, do svého mentálního divošství.

Bloudův původ z jiného času a jiného světa mívá v románu odstín zásvětní a někdy chtónický (bloud přináší smrt); hrdina se vynořuje jakoby odnikud, někdy je to člověk doslova bez minulosti (Myškin byl zaklet ve své chorobě, o minulosti Kiena ani Rattiho není nic známo, Weissův přezimující hrdina zapomíná na svou minulost a zjara se znovu „rodí“, Kvis je člověk nejen bez minulosti, ale i bez vlastního života). Bloudova jinakost je přitom velmi nápadná, má přímo spektakulární charakter, bloudův život se ve své obnaženosti stává předmětem veřejné podívané, někdy přímo záměrně inscenované (bloud je herec, kouzelník, jurodivý – viz tyto motivy ve Stepním vlku, Mannově novele Mario a kouzelník, v Pampovánkovi aj.). Také Myškinovy záchvaty se odehrávají na veřejnosti – na schodišti v hotelu, v salóne. S tím bývá spojen i výrazný moment vestimentární: bloud jako člověk odjinud bývá podivně oblečen (ostatně podobně jako snílek z venkova, který přichází dobýt svět v deziluzivním románu). Kníže Myškin přijíždí ve „švýcarském pláští“ (kníže měl na sobě „všechno jiné, než se nosilo v Rusku“). Když se kníže později vrátí z Moskvy jako „světák“, je jeho oděv střížen příliš módně, dospívá tedy do opačného extrému. Moment nepřipadnosti bloudova oděvu (ve středověkých románech bloudil pomatený rytíř světem nahý či polonahý) se v románu často stýká s momentem transvestismu a maskování – oděv budí dojem převleku (motiv předstíraného bloudství). Princip zahalování a masky ovládá nicméně především svět, do něhož bloud přichází; klíčovou scénou bývá maškarní ples, divadelní představení, obřad s maskami (v Bloudovi, Stepním vlku, Pokušiteli).

Proti bloudovi – bezdomovci a tulákovi, obývajícímu hotelové pokojíky a podkrovní komůrky, – stojí v románu každý

usedlý, zabydlený, každý měšťák a praktik. Z tohoto hlediska představuje setkání blouda se světem střetnutí dvojího přístupu ke světu, zjednodušeně řečeno přístupu transcendentálního a empirického, abnormálního a normálního, zvláštního a konvenčního. Bloudství je často výrazem protestu proti světu dospělých a všech zmoudřelých (bloudův infantilismus); v některých případech je ztělesněním od světa odděleného, fragmentarizovaného, nezřídka degenerovaného mytického vědomí – bloud přichází zvnějšku s touhou restaurovat uvnitř vyhoštěný mýtus a spolu s ním sám sebe, překlenout průrvu mezi přírodou a městem, uměním a životem, poznáním esoterickým a empirickým.

Bloud není jen člověk bez domova, ale i bez profese a bez postavení (nebo profese a postavení střídá jako pikaro). Také sociální nezařazenosti a izolovanosti, stejně jako svou psychickou nebo i fyzickou zvláštností nezapadá do okolního prostředí. Přes jeho sociální nevyhraněnost rýsuje se v románech dvojí typ: bloud aristokratický (tradice pomatených rytířů, do níž patří i kníže Myškin) a plebejský (Švejk). V Idiotovi se téma bloudství pojí s tématem „soumraku rodu“, jehož je kníže posledním, degenerovaným potomkem. Kníže však příznačně neusiluje o obnovu svého rodu jako poslední potomci-mstitelé z gotického románu či praktikové z deziluzivního románu (Chardon, Moreau), ale o iluzorní spásu lidstva. Bloudův sociální vzestup a pád závisí na celkovém pojetí bloudství v románu: zmoudřelý, konformovaný bloud bývá zároveň sociálně povýšen (Voltaireův „divoch“ se stává důstojníkem), naopak ten, který nezmodří, klesá ke dnu společnosti nebo se ocitá mimo ni a hyne.

S tím, že se bloud nalézá na pomezí dvou světů – zdejšího a cizího (někdy vezdejšího a onoho), lidského a „zvířecího“, souvisí v tomto typu neobyčejně frekventované téma krásky a zvířete. Je to vlastně téma dvojí: téma krásky obětované netvoru a vysvobozené hrdinou a téma prince-netvora vysvobozeného láskou krásky. V románu se obě tato pohádková témata svébytně proloupla, neboť bloud bývá „netvorem“ obojího druhu; divoch, idiot, stepní vlk, knižní člověk, trpaslík, přírodní muž jsou variantami zvířete v románu. Myškin – kníže-netvor zaklétý do své nemoci – se stane ženichem

Nastasji Filipovny a poté Aglaji (zdvojení krásky je pro román rovněž typické), ale neožení se, zůstane „zvířetem“. Podobný tragický konec pohádka a mýtus ostatně také znají, tam, kde se jedná o spojení bytostí z různých světů (Meluzina). Pohádkový je v románu Dostojevského také počet sester Jepancinových – tři, z nichž si „knížátko-hlupáček“ příznačně vybere nejmladší. Kráska i zvíře v románech často umírají nebo se vrací tam, odkud přišli (kráska umírá v Idiotovi, Bloudovi, Stepním vlku, Pokušiteli, zvíře v Bloudovi, Mandragore, Zaslepení). V Pokušiteli je smrt „horské nevěsty“ Irmgardy součástí pohanského obřadu – panna je obětována duchu Hory a zároveň svému „milenci“ Rattimu. U trpaslíka a hrbáčka jakožto blouda se zvýrazňuje jednak moment jejich netvorství, jednak jejich zlodušství a pokušitelství; téma krásky a zvířete bývá do krajnosti sníženo (v Zaslepení, v Plechovém bubínku, jehož hrdina se svým hrbem připodobňuje bájnemu jednorozci).

Podobně se v tomto románovém typu zachází i s dalšími motivy a tématy – například s motivem parsifalovským, odyseovským, s tématem sestupu do podsvětí, snižovaným už v Zuřivém Rolandovi a Donu Quijotovi (u Grasse je trpaslík, vyjíždějící po pohyblivých schodech z pařížského metra, přirovnán k Dantovi). „Karnevalizují se“ závažné společenské události (válka ve Švejkovi), humanistická vzdělanost, respektive pseudokulturnost (Zaslepení), náboženské obřady (Lagerkvist v Trpaslíkovi z roku 1944 popisuje parodický křest trpaslíka a parodickou Večeři Páně, Grassův trpaslík usedá na klín sochy Panny Marie apod.). U Grasse a Santucciho prostupuje parodie obřadů a bible tkáň románu v syžetové i jazykové rovině.

K jevu nazývanému parodia sacra se pojí parodie literární, přítomná do jisté míry už v samé antirománové, antiheroické koncepci románu o bloudovi (Don Quijote, Prostáček, Švejk, Zaslepení, Plechový bubínek, Mandragora). Autor často uvádí četbu hrdinů, jak to bývá zvykem ve výchovném románu. Kien, který posléze nosí v hlavě celou svou ztracenou knihovnu, je svého druhu „knižním klaunem“, svlékaným, bitým, jemuž knihy zatemnily mozek jako donu Quijotovi; Grassův trpaslík dává ve své četbě střídavě před-



nost Goethovým Spřízněným volbou a knize o Rasputinovi a nakonec listy obou knih promíchá; četba trpaslíka v Mandragoře sestává z Apuleia, Petronia, Ovidia, Aretina, Balzakových Žertovných povídek a Manzoniho Snoubenců, jejichž syžet je v románu snížen. Zvláštní význam tu připadá novele o Amorovi a Psyché ze Zlatého osla; její syžet, figurující v Mandragoře v několikeré podobě, byl ostatně antickou obdobou v pohádce později zesvětštělého tématu krásy a zvířete. Apuleiovské reminiscence u Santucciho svědčí zároveň o vědomí tradic typu románu o bloudovi (v Apuleiově románu byla „oslí“ proměna-převlek metaforou bloudství prohlédajícího svět a současně symbolem iniciačního sestupu do podsvětí; ve Stepním vlku je jeho analogií Magické divadlo, ve Švejkovi pak zvláštním způsobem pojaté „divadlo války“).<sup>1</sup>

V některých případech a momentech se román o bloudovi, jak vidíme, stýká s iniciačním románem, v jehož základu leží více či méně zastřený obřad přechodu – ze „smrti“, stavu nevědomí, prostáckovství ke znovuzrození, pravému poznání (Perceval, Simplicius). Také Myškin se takovému poznání blíží v okamžicích před záchvatem, kdy zažívá zvláštní „stav milosti“. Ve Zlatém oslu pikareskně mravoličný rámeček i vložená alegorická novela v různých rovinách rozehrávají konflikt dvou světů – oslího a lidského, božského a lidského; v Mandragoře se tento konflikt vyhrtí ve válečné střetnutí živých a mrtvých.

„Osel“, bloud jako takový se stává svědkem veřejných i intimních dějů, hraje roli „třetího“ a nezřídka ji paroduje (Grassův trpaslík se účastní politické manifestace schován v tribunovém soklu). Je zajímavé, že česká literatura se k postavě neblahého svědka často uchýlovala v předvečer druhé světové války (Havlíčkův „neviditelný“ ze stejnojmenného románu z roku 1937, Weissův Kizewetr ze Spáče vydaného v témž roce). Ve Svědkovi nabývají pak slídliské a pokušitelské rysy takřka panoptikální podoby. Privandrovalý Kvis, budící svým výstředním oblečením dojem přestrojené ženy (hermafroditní zjev je i Ratti), člověk bez domova a dokonce bez vlastního života, se přiživuje na cizích životech, čte v lidských myslích, vnuká zločinné myšlenky. Řezáčův

bloud-pokušitel trpí tak jako Myškin záchvaty, nejspíš epileptickými, a mnoho společného má s Rattim: tak jako Ratti touží dobytí tajemství Hory, pídí se Kvis po tajemstvích obyvatel Bytně, jako Ratti prchá před vlastním rozpadem, prázdnotou a nebytím. Obdobná je v románech scéna blouda v chrámu. Podoba mezi Svědkem a Pokušitelem vyplynula z tísnivé atmosféry doby v souvislosti s nástupem fašismu v Německu a posléze s jeho agresí, skýtající analogická schémata k šifrování reality; Broch začal svůj „horský román“ psát v roce 1934 (poslední verze pochází z roku 1951, vydán byl roku 1953 pod názvem, který mu dal vydavatel); Řezáčův román vychází roku 1942, což vysvětluje, proč končí jako pohádka – „netvorovou“ smrtí. Také ve Svědkovi najdeme, byť jen v náznaku, motiv krásy a zvířete (Kvis zaujme paní Kateřinu a vesnickou krásku Božku). Pohádkovou osnovu měl také předválečný Spáč ve zvěrokruhu, v němž Weiss zdůraznil mytické založení blouda, podléhajícího koloběhu přírody (kráska, nejmladší ze tří továrníkových dcer, se za hrdinu v tomto iluzivně pojatém románu provdává). Figura blouda, zabydlujícího se v cizích životech, se ve všech románech pozoruhodně váže s motivem rozhraní a překročení hranice, k němuž bloud-pokušitel ponouká.

Pozice svědka a důvěrníka (častý je motiv zpovědi bloudovi) umožňuje této postavě ozvláštněné vidění světa. Bloudův zjinačující pohled „karnevalizuje“, jak jsme řekli, svět, zákony, náboženství, ideologii, válku, slouží jako nástroj společenského kriticismu. Bloud se plaví na „lodi bláznů“, jíž je svět, střídá převleky, profese a stav a buď splyne se světem jako Voltairův Huron, nebo „loď“ opustí, uchýlí se na poušť, na ostrov jako Simplicius, či do „ráje srdce svého“ jako poutník Komenského. V těchto případech se však už román o bloudovi mění v román iniciační nebo v dílo této struktury blízké. Také Dostojevskij využívá v Idiotovi možnosti dívat se na svět z ozvlášťujícího hlediska blouda. Před knížetem se jako před oslem, sluhou, šaškem nikdo nestydí mluvit a kníže se tak mimoděk stává svědkem, důvěrníkem, prostředníkem. Podobně jako poutník v Labyrintu si osobuje právo mentorovat a soudit jiné. Jeho výroky přitom v sobě skrývají pokušení, ponoukají, aby byl naplněn jejich věštecký smysl:

„Nu, myslím, že by si ji vzal třeba hned zítra, ale za týden by ji možná zavraždil.“ (výrok o Rogožinovi); „Protože ty ji opravdu zabiješ.“ – říká Rogožinovi a jeho výrok se opravdu naplní. Kníže se nespokojuje tím, že vidí lidem do duší, nýbrž domnívá se, že má právo rozhodovat o jejich proměnách, křisít mrtvé, obracet hříšníky a padlé anděly (tímto rysem připomíná knížete Rudolfa ze Sueových Tajností pařížských, ale něco jej spojuje i s individuem ze Zápisků z podzemí). Kníže, „lev“ skrytý za „myším“ příjmením, je vlastně intrikánem („mám jakýsi plán“), díky „škaredému knízátku“, „božímu prostáčkovi“, „beránkovi“, „hlupáčkovi bez ambicí“, „nešťastnému idiotkovi“, jak se o něm ostatní vyjadřují, se osud Rogožina a Nastasji Filipovny zvrátí neblahým směrem.

Bloud musí ve světě tak jako hrdina z románu ztracených iluzí absolvovat lekce, jak se oblékat, jak se chovat ve společnosti (Myškin neumí ani vést dámu v podpaží, Aglaja ho naučí nabíjet pistoli); vstup do společnosti – na večírek, ples – patří k tradičním motivům, salón je typickým místem, v němž dochází k bloudovu střetnutí se světem (kníže se v této scéně ztrapní a dostane záchvat). Musí projít řadou situací-zkoušek, které absolvuje románový hrdina (stát se dědicem, ženichem, utkat se v souboji), jež však končí vesměs tragikomicky. Tragédie Myškina jako blouda spočívá přitom v tom, že kníže na rozdíl od jiných románových bloudů není s to prohlédnout klam a mam světa. Ačkoli svět v mnohém odsuzuje, touží do něj vstoupit; když je uveden poprvé do společnosti, je oslněn, okouzluje ho otřepané historiky, společenský žvást. Přitom je sám v jistém smyslu jeho obětí: „Vyprávělo se sice o jakémisi knížeti a hlupáčkovi (nikdo nemohl uvést správné jméno).“; stává se terčem pamfletu o „Lvíčkoví“. S jeho tragickým neprohlédáním podivně kontrastuje „spasitelská“ řeč, kterou pronese ve společnosti. Kníže se dokonce nerozpakuje této společnosti přizpůsobit, snaží se tak jako poutník z Labyrintu sladit svůj hlas s hlasem „chóru“ (začne užívat módních argotických výrazů). Hrozí mu, že se jeho bloudství a tím vlastně i jeho lidskost ve světě rozplyne, tak jako se to dělo s identitou hrdiny v deziluzivním románu („Tušil, že zůstane-li tu ještě několik dní, stane se nenávrat-

ně součástí tohoto světa, který mu v budoucnu bude osudným“).

Jestliže pro praktika je typická promluva obrácená k druhým, ke světu, promluva, která je součástí dialogu, bloudova promluva je svou podstatou obrácena dovnitř, je monologická. Vzniká mimo kontext, přichází tak jako bloud odjinud; bloud sice prahne po navázání dialogu, obrací se k „druhému“, ale záhy se stahuje nebo jeho řeč vyznívá do prázdna. Často je jeho promluva plodem osvětlení, probleskují v ní věstecké významy a jasnozřivé soudy; někdy se mění v jurodivý blábol. Těmito rysy se bloudova promluva stýká s promluvou mytickou a sakrální, ale zároveň je ve své mnohoznačnosti charakteristickou promluvou moderního románu. Připomeňme v této souvislosti Švejka. Také jeho veskrze světská promluva je ryze monologická – tvoří ji nekonečný příval historiek, majících s vlastním dějem pramálo společného; její smysl tkví nejspíše ve vyprávění samém, které má možná tak jako v Tisíci a jedné noci vlastně oddálit, „zrušit“ smrt.

S vlastnostmi promluvy souvisí v románech pozoruhodný jev: bloudská promluva a bloudství se někdy šíří od ústřední postavy k postavám dalším. „Šílený“ není posléze jen kníže Myškin, ale i Rogožin, Nastasja Filipovna, Ippolit; všichni se v jistém smyslu projevují jako bloudi, ocitají se v situacích pro bloudství typických, mají okamžiky osvětlení, kdy i oni zahlédnou „pravdu“, ale vzápětí prchají od ní i od toho, kdo jim ji poodkryl. Nejen události, týkající se knížete, strnou na prahu, podobně nezavršené zůstanou i události ostatních postav nebo je jejich realizace nějak zpochybněna, zesměšněna (nezdařená sebevražda Ippolitova, neuskutečněná svatba Nastasji Filipovny). Zatímco v pohádce a iluzivním románu-smyslence se prostáček či princ-netvor ožení s princeznou, u Dostojevského a v jiných románech o bloudovi, tíhnoucích k pólu skutečnosti a deziluzivnosti, vládne atmosféra zklamaneho syžetového očekávání – kníže se t a k ř k a ožení, t a k ř k a se utká v souboji. I když blouda přijmou v salónu, jeho místem zůstane předpokoj, kde si ho spletou s lokajem (první setkání Nastasji Filipovny s knížetem). Z hotelů a podkroví sestupuje bloud do přízračného, schizofrenního a jakoby rovněž zbloudilého, „šíleného“ města – Petrohradu. (Souvis-

lost kulisy Petrohradu s typy zbloudilých hrdinů lze v ruské literatuře sledovat od Puškina po Bělého.)

Klademe si na tomto místě otázku: je bloud postavou aktivní nebo pasivní, pozitivní nebo negativní? Na první otázku můžeme odpovědět celkem snadno – bloud se sice nevyznačuje takovou mírou aktivity, kterou projevuje praktik dobývající svět (jeho aktivita má také jiný charakter), ale přesto bývá málokdy jednoznačně pasivní postavou, pouhým předmětem převýchovy nebo jen obětí. Takový bloud by totiž společnost nefascinoval, nanejvýš by budil její zvědavost či soucit. Bloudova pasivita je častěji pouze zdánlivá, tak jako je tomu i v případě Myškinově. Bloud bývá vykladač a skrytý agens, který ovšem nezfídka hyne následkem jím samým rozpoutaného „dobrodružství“. Pokud jde o otázku druhou, můžeme konstatovat, že tam, kde bloud spěje k svému zmoudření, prostáček se obrací v praktika či zasvěcence, bývá etický smysl postavy poměrně jednoznačný (tento typ, někdy schematizovaný „ad usum“, své okolí ani nijak neohrožuje, ani pro ně zpravidla nepředstavuje pokušení), ale tím se také román o bloudovi mění v román deziluzivní či iniciační. Situace se komplikuje v takových románech, kde bloud, zaujímající vůči světu pózu oprávce a spasitele, nejen setrvává ve svém bloudství, ale strhuje do něj alespoň dočasně i okolní svět. V tomto případě je bloud postavou ambivalentní, hraje roli spasitele-pokušitele (Myškin). Vtrhuje do idylického hnízda (topos provinčního městečka se stojatou atmosférou je typickou expozicí, kterou najdeme v románu Kellermannově, Brochově, Řezáčově, Simonově aj.) jako živel oživující a zároveň zhoubný. Sám bloudův příchod, jeho jiná existence už tím, že odhaluje další, zneklidňující dimenzi života, rozvrací „idylický“, „spořádaný“ svět navzdory bloudově touze jej křísit a obrozovat. Lidé poznávají sami sebe, projevují své skryté sklony, dopouštějí se zločinů. Prostorem se šíří bloudská nákaza, zatímco bloud se v něm někdy postupně zabydluje. V některých případech se bloudství doslova institucionalizuje – Ratti (alegorie nacismu) na konci románu zasedá v obecní radě.

V některých románech vystupuje bloud ve spasitelské i pokušitelské podobě: Weissův bloud má „temného“ dvojníka

Kizewetra, u Brocha je kromě „temného“ Rattiho bloudem i sám vypravěč – lékař uchýlivší se na venkov, vykupitel a spasi-  
sitel už z titulu své profese. Svého „temného“ dvojníka měl i kníže Myškin – byl jím Rogožin, přijíždějící do města týmž vlakem (oběma se téměř ve stejnou dobu dostane dědictví, namlouvají si tutéž ženu). Je příznačné, že ani poté, co Dostojevskij v původním záměru jedinou, rozpornou postavu „rozdvojl“, rozhodnut zobrazit „naprosto ušlechtilého člověka“, nepozbyl kníže pokušitelských rysů. Podobná dvojice vystupuje také v Kellermannově Bloudovi – vikář Grau se tu bratří se skrblíkem Eisenhutem, milujícím stejně jako on „dábelkou“ Adélu (Eisenhut se pod vlivem Graua, u něhož převládají rysy spasitelské, „obrodí“, což se Myškinovi v případě Rogožina nepodařilo). Stejně jako Myškin kolísá Grau mezi dvěma kráskami, aniž se s některou z nich ožení.

Snad je z výkladu zřejmé, že nelze vést striktní hranice mezi románovými typy, protože by to odporovalo literární realitě. Z toho důvodu můžeme román o zmoudřelém bloudovi přiřadit rovněž k typu románu o bloudovi, i když se od něj vlastně v závěrečné fázi syžetu odvrací, jako je tomu v Donu Quijotovi. Domníváme se, že pouze u iniciačního románu závěr natolik osmysluje děj, že rozhoduje jednoznačně o románovém typu. Proto pokládáme za román o bloudovi kromě Dona Quijota také Hessova Stepního vlka, jehož hrdina Haller je pozoruhodnou variantou zmoudřelého blouda. Je to člověk bez domova (najme si podkrovní místnost), rozeklaný mezi dvěma dobami, dvojí kulturou, bytost napůl lidská a napůl zvířecí; čte Novalise, Goetha, Dostojevského, k němuž i zde odkazuje řada motivů (např. stavroginovský – „chuť... svést malé děvčátko“). Poznamenejme, že také Myškin měl mít některé Stavroginovy rysy: „V ponížování nalézá požitek... Jednou znásilňuje hrdinku“ – píše Dostojevskij v původním plánu, datovaném 14. zářím 1867. Motivem z Idiota, z Ippolitovy zpovědi, je Hallerův sen o štírovi. „Stepní vlk“ podobně jako Myškin vnáší vlastní rozpolcenost do osudů, jichž se dotkl; na rozdíl od Myškina však neobrozuje druhé, nýbrž sám je „obrozován“ a de facto konformován (poznává moderní hudbu, učí se tančit, milovat, účastní se maškarního plesu). I tady je prostředníkem v proměně zvířete

kráska, respektive opět krásky dvě – prostitutky Hermína a Marie a spolu s nimi saxofonista Pablo, kouzelník a principál Magického divadla. To, co v Grimmelshausenově románě motivuje románové kolo Štěstěny, motivuje v díle 20. století idea mnohočlennosti lidského vědomí, potenci rozehraných v Magickém divadle, za jehož posledními dveřmi Haller zabíjí Hermínu jako Rogožin Nastasju Filipovnu.

Vidíme, že v románech o bloudovi se antiteze blouda a světa prezentuje jako protiklad „ostrova“ a „pevniny“, divočiny a civilizace, přírody a „druhé přírody“ (města), animality a humanity, vnějšku a vnitřku. Tam, kde se bloud konformuje, je svět pojat jako vnitřek (někdy nepravý – u Brocha), bloud jako vnějšek. Tam, kde bloud vystupuje v roli spasitele-pokušitele, jeví se pro své okolí jako záhadný, vábíci střed. Svět může být přitom bloudem postupně odhalován jako nepravý vnitřek, nebo naopak může být bloud demaskován jako falešný vykupitel a střed. Demaskování blouda jako nepravého spasitele, odhalení zrůdnosti morálky a ideologie, jejichž byl bloud otevřeným či skrytým mluvčím, bylo častým tématem předválečného a válečného románu (kromě románů Brocha a Řezáče také v Mannově novele Mario a kouzelník). Bloud, spějící k zmoudření, směřuje zvnějšku ke světu jako středu, zatímco nezmoudřelý bloud či zbloudilý praktik se ubírá ze světa rozpoznaného jako vnějšek, putuje do „středu bytí“ (Broch). Ať už si svět blouda přizpůsobí, nebo jej vyvrhne, v každém případě je jím ve větší či menší míře fascinován a ovlivněn.

Na tomto místě bychom ještě rádi srovnali román o bloudovi s románem utopickým, kterému se v některých momentech blíží. V utopickém románě hrdina opouští reálnou zem či svět s jeho neuspokojivými poměry a proniká do utopického prostoru; jako bloud ve světě zůstává v něm vetřelcem. Také on může vůči němu vystupovat v roli pokušitele, narušit nebo dokonce zvrátit jeho chod (v povídce Dostojevského Sen směšného člověka působí pozemšťanův příchod na Měsíc rozkol v jeho ráji). Pád utopie, zničení idyly příchodem vetřelce se však vyskytuje až v novějších utopiích, v utopiích klasických byl utopický prostor vůči vnějšku pokoušení a zá-sahu imunní. Zatímco hrdina utopie do utopické země při-

cestoval ze světa (přitom byl častou motivací sen), bloud přichází naopak do světa jakoby z utopické země, nese si ji v sobě. V utopii se „světák“ dostává na ostrov, do bájně země, na Měsíc – v románě o bloudovi přichází „ostrovan“ (divoch, cizinec, nalezenec) do světa; oba však hlásají v utopii či ve světě svou „směšnou“ pravdu. Mohli bychom to vyjádřit tak, že román o bloudovi není na rozdíl od utopického románu románem o utopické zemi, ale o utopickém člověku. Přitom ať jde o ten či onen typ, vždy je žádoucí, aby odtržená území splynula: buď se má pevnina připodobnit ostrovu, nebo se má ostrov anektovat k pevnině; pokaždé je tématem románu svého druhu kolonizace a konformizace. Pro moderní román je příznačné, že se hranice těchto prostorů znejistují a také jejich hodnocení začíná být ambivalentní; nezpochybňuje se přitom už jen svět a utopie, ale i bloud a jeho „ušlechtilost“. Bloud se zřídka konformuje, ale ani svět není obrozen, nicméně bloud i svět jsou poznamenáni vzájemným střetnutím.

Jestliže je románový syžet zakládán motivem překročení zákazu, úchylkou od normy, středověkou desmesure, pak se bloud, přímo ztělesňující překročený zákaz, porušenou etiketu a zároveň toto překročení inspirující, jeví jako postava typicky románová. Jakožto bytost „odjinud“ vnáší do světa jinakost, pokušení jinakosti; syžet pak směřuje k jejímu odstranění nebo k zrušení distance mezi bloudem a světem, které je buď neúspěšné (bloud setrvává ve svém bloudství, svět ve své „normalitě“), nebo má ráz tragický, případně parodický. Román o bloudovi tak svérázně naplňuje formuli „buržoazního románu“ (v naší teorii deziluzivního románu o praktikovi), kterou tvoří postavení hrdiny do protikladu k beztvárnému a bezbřehému „prostředí“, s nímž se hrdina postupně vyrovnává a v tomto procesu dozrává.<sup>2</sup> Pokud jí lze rozumět tak, že smyslem hrdinova vývoje v románě o praktikovi je adaptace, přizpůsobení, pak román o bloudovi jako román vesměs o hrdinově nepřizpůsobení smysl této formule dialekticky převrací.

1980–1982, 1987