

# Antický román jako populární literatura?

Sylva Fischerová – Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

*The most influential product of Graeco-Roman literary activity  
is also the most enigmatic*  
(E. L. Bowie)

Studie si klade za cíl osvětlit charakter žánru, označovaného obvykle, byť ne výlučně, jako „antický román“, ve vztahu ke kategorii lidové či populární literatury. Vzhledem k pouze minimální evidenci stran recepce daných děl ve starověku se obrací zejména k dílům samotným, a to na základě konceptů vytvořených soudobou literární teorií na poli populární literatury a kultury, a zkoumá jejich aplikovatelnost na danou látku; ta je přirozeně problematizována rozdílným charakterem antické vzdělanosti a literality ve srovnání se společností moderní. Podstatná se jeví také další — už doložená — recepce žánru v pozdějších staletích v evropské kultuře stejně jako měnící se přístupy vědecké komunity k dané problematice.

## 1. ANTICKÝ ROMÁN – TERMINOLOGICKÉ A ŽÁNROVÉ VYMEZENÍ<sup>1</sup>

Za signifikantní lze považovat už skutečnost, že ve starověku chybí pro to, čemu dnes říkáme „antický román“, zastřešující termín a užívají se termíny různé: *drama*; *dramatikon*; *plasma*; *peplasmenon*; *historié*; *syngrafé* či *syngramma*, resp. *syntagma*. První z nich, jak je zřejmé z názvů, byly vzaty z primárního užití pro divadelní žánr, závěrečné naopak z obecného označení pro prozaické vyprávění; výrazy *plasma* a *peplasmenon* odpovídají naší fikci, termín *historié* pak má dlouhou a bohatou historii a může být užit také pro vyprávění.<sup>2</sup> Kromě toho se ale pro román setkáváme i s výrazy *logoi/mythoi*, vcelku záměnně: Achilleus Tatios nás zpravuje na začátku svého díla, že bude vyprávět *erótikoi mythoi*.

---

1 Tato část studie představuje jen stručný náčrt vzhledem ke komplexnosti tématu, jež by si zasloužilo monografii. Odkazy na další literaturu najde čtenář dále v textu, velmi užitečný přehled edic i sekundární literatury uvádí Schmeling 2003. Pro aktuální diskuze viz elektronický časopis *Ancient Narrative* ([www.ancientnarrative.com](http://www.ancientnarrative.com)).

2 Pro stručný přehled termínů srov. Perry 1967, s. 74. Stran výrazu *historié* lze konzultovat heslo např. v *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, sv. 5, s. 634.

Na druhou stranu by tato terminologická vágnost neměla být přeceňována. Už Aristoteles píše v úvodu *Poetiky* o tom, že neexistuje jednotné označení pro to, čemu dnes říkáme literatura (Aristoteles, *Poet.* 1); podobně náš výraz „lyrika“ v sobě zahrnuje iamby a elegie, mélos, sborovou lyriku, tedy — z pohledu Řeků — dosti disparátní „žánry“. Obdobně žánr historiografický je ve starověku nesmírně široký, dokonce natolik, že do jeho rozlehlé množiny by jako „pseudohistorie“ nakonec mohly být zařazeny i romány. Řečeno všeobecně, pro Řeky bylo jednodušší vytvořit konkrétní termíny charakterizující jednotlivé — často dosti speciální — literárně-hudební druhy (např. paion; dithyrambos; nomos atp.) než utvořit generalizující termín; k tomu v zásadě docházelo až později zásluhou alexandrijských učenců.<sup>3</sup> Z neexistence zastřešujících termínů tudíž nelze vyvozovat přehnané závěry.

Antické romány mají dále tu vlastnost, že nevstupují do kánonu školní četby, jenž tvoří převažující — byť nikoli jedinou — součást antického dědictví, které se dochovalo až do dnešní doby. Díla stojící mimo školní kánon jsou tedy automaticky znevýhodněna a už pouhý fakt, že se dochovalo více než jen zlomky, lze chápat jako doklad oblíbenosti těchto textů. Uvedená díla můžeme rozdělit do několika skupin:

a) hlavní dochovaná díla: Charitón, *Příběhy Chairea a Kallirhoj*; Xenofón Efeský, *Efeské příběhy*; Achilleus Tatios, *O věrné lásce Leukippy a Kleitofóna*; Longos, *Dafnis a Chloé*; Héliodóros, *Příběhy aithiopské*; Petronius, *Satyrikon*; Apuleius, *Proměny*; Pseudo-Lúkianos, *Lúkios neboli osel* (dílo se dochovalo pod jménem Lúkianovým, ten však jeho autorem není; možná napsal dílo podobného rázu, jež mohlo sloužit jako předloha, a to i pro Apuleiovy *Proměny*);<sup>4</sup>

b) zlomky z děl dochovaných torzovitě, zejména na papyrech: *Román o Ninovi*; *Román o Sesonchósidovi*; *Métiochos a Parthenopé*; *Herpyllis*; *Chioné*; *Kalligoné*; *Iamblichos*, *Příběhy babylónské* (dochován obsáhlý výtah ve Fótiově *Bibliotéce* a zlomky), *Lollianos*, *Foinické příběhy*; *Iolaos*;

c) díla nahlížená jako žánrově příbuzná, a to fantasticko-utopického a cestopisného rázu: Lúkianos, *Pravdivé příběhy*; následující díla jsou dochována opět pouze v převyprávění jiných autorů a ve zlomcích: Theopompos z Chiu, *O městech Zbožném a Bojovním*; Euhémeros, *Posvátný nápis*; Hekataios z Abdér, *O Hyperborejcích*; Iambúlos, *Sluneční ostrovy*; Antónios Diogenés, *Neuvěřitelné příběhy, jež se odehrály za ostrovem Thulé* (opět dochován obsáhlý výtah ve Fótiově *Bibliotéce* a zlomky);

d) obvykle bývají do skupiny žánrově příbuzných děl přiřazovány ještě anonymní *Příběhy Apollonia, krále Tyru*; Pseudo-Kallisthenés, *Život Alexandra Velikého*; také Darés

3 Na tuto skutečnost upozorňuje Bowie 1994, s. 442. Podle něj není nikterak překvapivé, že žánr vzniknuvší až později neobdržel žádnou přesnou nálepku. Přírozeně však existovaly i zastřešující termíny utvořené už dříve (epos, drama atp.).

4 Poslední uvedené dílo někdy nebývá — dle mého soudu neprávem — ve standardním přehledu děl žánru uváděno. K členění přehledu viz níže, pozn. 6. Vydání uvedených děl, ať už v originále, nebo v překladu, jsou v pramenech uvedena pouze tehdy, jsou-li díla přímo citována dále v textu.

Fryžský, *Pád Tróje*; Diktys Krétský, *Zápisky o válce trójské*; Músaios, *Héro a Leandros*; orientální látky (*Nektanebónův sen*); případně ještě, jako význačný předchůdce románů, Xenofóntovo dílo *O Kýrově vychování*;

e) okraj neboli *fringe*: na okraj žánru lze zařadit díla fabulačně spjatá, ale přece jen formálně vzdálenější, a to *vitae a epistulae* (zejména *Život Ezopův*, *Život Homérův*, resp. *Hésiodův*, *Filostratův Život Apollónia z Tyany*, dále dopisy Platónovy i fiktivní dopisy Hippokratovy uchované v celku *Corpus Hippocraticum* a obsahující mj. slavnou historii o údajném Démokritově šílenství, jež měl Hippokratés vyléčit, když se za ním vypravil do Abdér).<sup>5</sup> Patřila by sem i pozdější převyprávění mytických příběhů, zejména lokálního původu (autoři: Parthenius, Konón, Antonius Liberalis).<sup>6</sup>

I z pohledu klaskofilologického badání stál žánr dlouho ve stínu zájmu: badatelé jej hodnotili jako nedosahující kvalit jiných žánrů antické literatury. Důležitou roli se hrála práce E. Rohdeho *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, vydaná r. 1876: autor chápal vznik románu jako kabinetní záležitost období druhé sofistiky, tj. druhé poloviny 2. stol. po Kr., reflektoval nicméně mimořádně důležité vazby právě k předchůdcům: hlavními zdroji románu jsou mu milostné elegie helénistické poezie a etnografické utopie. Z hlediska hodnocení žánru ovšem Rohde z dosavadní filologické tradice nikterak nevybočuje, neboť románovou literaturu přirovnává k „holé písčné rovině“ — a právě proto se domnívá mít právo věnovat svůj zájem oněm „rozkošným údolím, hustým lesům a horským velikánům“, jimiž vede k písčné poušti románu cesta (Rohde 1876, s. VIII). Papyrové nálezy publikované r. 1893 (zlomky *Románu o Ninovi* pocházející zhruba z 1. nebo 2. stol. př. Kr.)<sup>7</sup> ovšem jeho chronologií vyvrátily a již o pár let později (1899) přišel další německý filolog Heinze s hypotézou, že *Petroniův Satyrikon* představuje parodii právě na řecký román (Heinze 1899). Celá situace je na-

5 Podrobněji viz Holzberg 1995, s. 11–26. Pozoruhodná je teorie W. D. Smitha, že právě soubor dopisů dochovaných pod Hippokratovým jménem v Alexandrii vedl k následnému nabalení dalších spisů s lékařskou tematikou, pocházejících z iónského prostředí, kolem tohoto jádra a k vytvoření rozsáhlé sbírky *Corpus Hippocraticum*: Smith, 1990.

6 Partheniovým dílem *Peri erótikón pathématón* uvedl svazek *Erotici scriptores Graeci* R. Hercher (Lipsiae 1858). Lavagnini byl toho názoru, že právě z lokálních mýtů román vyrůstá (Lavagnini 1921). Výčet uvedený zde pod body a) až e) není ovšem nikterak kanonický, někteří badatelé odmítají pracovat s takto širokou množinou děl a omezují se jen na některá z nich. Nepostradatelný B. P. Reardon (*Collected Ancient Greek Novels*, 2008) pracuje nicméně také s podobně obsáhlou množinou textů, ale z hlediska zadání pouze řecké provenience a přece jen omezenější, než je mnou uvedený výčet. Pro účely této studie chápu právě široký výčet jako nutný, ozřejmující mezižánrové vazby i následné žánrové posuny, neuvádím však díla křesťanské provenience, o nichž viz více v poslední části studie. České překlady děl uvedených pod body b) a c) (s výjimkou Lúkianových *Pravdivých příběhů*) najde čtenář ve svazku *Dobrodružství lásky. Řecký román I* (2001). Na knihu dále odkazují zkráceně: DL.

7 Wilcken 1893. Dataci umožňuje text účtu na rubu jednoho z papyrů z r. 101 po. Kr.; v této době se literární text na líci už stal makulaturou. Styl i písmo zlomků pak hovoří podle některých pro výše uvedenou dataci, viz Perry 1967, s. 153nn. Bowie se přiklání spíše k 1. století př. Kr. (Bowie 1994, s. 442), jiní datují až do 1. století po Kr., tak Swain 1999, s. 18.

víc komplikována tím, že jako problematický je nahlížen sám žánr románu jako takový. Otázka, zda do něj antické romány vůbec patří, představuje druhé patro téhož tazání; tato diskuze ostatně pokračuje dodnes.<sup>8</sup>

Pozornost k sobě poutal zejména dějový půdorys románů, který je ve srovnání s jinými žánry antické literatury podivně ztuhlý: jedná se vždy o milostnou heterosexuální dvojici a její peripetie, které jsou završeny šťastným koncem. Těžko lze tento půdorys představit výstižněji, než to před téměř sto lety učinil Jaroslav Ludvíkovský:

... On a ona, oba krásní, dobří a nevinní, jsou rozloučeni nepřízní osudu. Všechny tři díly světa, Asie, Evropa i Afrika, se stávají svědkem protivenství, která se jim stavějí v cestu. Loupežníci, váleční nepřátelé, mocní tohoto světa a kuplíři, vše se spikne, aby činilo úklady nevinnosti a připravovalo znovu a znovu překážky vzájemnému shledání. Žalář, ponížení, bitvy, otroctví, nebezpečství, z něhož se unikne na samém prahu smrti, k tomu přemíra citu, slzy, přísahy, zoufalství a radost, při níž se omdlévá, to se opakuje v každém románě s podivuhodnou vytrvalostí (Ludvíkovský 1925, s. 4).

Přes typizaci, jíž jsme svědky např. v nové komedii a jež charakterizuje tento žánr jako celek, takto ztuhlý fabulační půdorys nikde jinde v antické literatuře nenacházíme.<sup>9</sup> To vedlo — přirozeně v kombinaci s dalšími rysy románu — k formulaci některých pozoruhodných, byť obecně nepřijímaných hypotéz: v r. 1927 publikoval Karl Kerényi knihu *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung: ein Versuch*, v níž se snažil dokázat, že román vzniká v náboženském mysterijním prostředí, jež se ustavuje v době helénistické a poté po přelomu letopočtu. Ústřední roli zde hraje mýtus o Isidě a Osiridovi (Kerényi — jehož Swain označuje za „oběť vlastní učenosti“ /Swain 1999, s. 22/ — tu vychází zejména z Apuleia a z díla *Lúkios neboli osel*): všechny romány podle něj představují mysterijní texty, avšak pozdější autoři už si spojení mezi svými příběhy a příběhem o Isidině utrpení a hledání jejího manžela nemusí uvědomovat, a tak netuší, že to, co píše, je vlastně posvátný příběh (Kerényi 1929). Myšlenku dále rozvedl R. Merkelbach, který sice také vyšel z ústředního půdorysu Isidina příběhu, ale další texty četl jako přenesení příběhu do jiných náboženských tradic a kontextů (Dionýsos, Hélios, Erós atp.). Přitom autor, který tuto šifru vlastně nepochopil — jakým byl podle Merkelbacha Charitón —, byl paradoxně s to žánrový potenciál příběhu rozvinout neskonale bohatěji než ti, kdo

<sup>8</sup> Diskuze je v anglosaském světě o to složitější, že angličtina má k dispozici výrazy *romance/novel*. Zatímco ještě v šedesátých letech minulého století psal B. E. Perry o *ancient romances*, posléze převážil jazykový úzus ve prospěch termínu *novel*, byť nikoli bez výjimek (významný teoretik Reardon užíval dále výraz *romance*, srov. Reardon 1991). Více k žánru románu viz zejména Tatum 1994, a zde zvláště studie J. J. Winklera *The Invention of Romance*, s. 23–38, resp. D. L. Seldena *Genre of Genre*, s. 39–64. Další pohled nabízí Goldhill 2008 či Fusillo 2003.

<sup>9</sup> Nejsme ovšem dobře informováni o obsahové náplni mimů, tohoto údajně „nejlidovějšího“ žánru v Řecku a Římě; ta mohla být zřejmě také dosti jednotvárná — a stejně tak se mohla prolínat s tématy románů, jak naznačuje pár dochovaných zmínek (více viz v následujícím oddíle). Srov. Stehlíková 1993, s. 35–44.

byli „zasvěceni“ (Merkelbach 1962). Stále na poli náboženském, ale dále na východ zamířil poté Graham Anderson, který byl s to v tomto opakujícím se bazálním půdorysu vidět orientální blízkovýchodní mýty plodnosti a příběhy o božské vládě nad světem (Anderson 1984).<sup>10</sup>

Foucault — v posledním svazku *Dějin sexuality* — nahlížel tento určující rys románů odlišnou optikou, jakožto projev společenského posunu od homosexuální lásky k chlapcům směrem k heterosexuálnímu sňatku a od občanských zdatností a ctností k osobnějším ideálům v péči o sebe; romány jsou mu dokladem společenské — a zřejmě i posvátné — důležitosti manželství (a je zakládající čistoty a panenství) u řecko-římské aristokracie.<sup>11</sup> Proti tomuto hodnocení mluví ovšem v prvé řadě texty samotné: v nejranějším z románů, Charitónově, se hrdinka dopustí bigamie, jen aby zachránila dítě z prvního (původního) manželství. Následně obvinil Goldhill z „virginité“, rozuměj z intelektuální naivity, samotného Foucaulta, pokud byl s to chápat romány jako „přímočará morální vyprávění“ (Goldhill 1995).

Objevily se ovšem také další pokusy o výklad ztuhlého syžetu antického románu: na základě Fryeových analýz ze *Secular Scripture* vypracoval povšechné — a dle mého soudu vlastně vyprázdněné — schéma románu Reardon (Reardon 1991, s. 174 a n). Na bázi Proppových rozborů tzv. kouzelné pohádky z *Morfologie pohádky* pak Nolting-Hauff analyzovala Héliodórova *Aithiopia* a klasifikovala je — a spolu s nimi celý žánr řeckého románu — jakožto typ „pohádek s trpícím hrdinou“ (*leidender Held; victim hero*; Nolting-Hauff 1974). Žádný z těchto formálně založených výkladů nicméně nezískal konsensus vědecké obce.

Podivná je ale také sama scenerie románu, byť i ta může být rozmanitá: může se jednat o historické pozadí jako u Charitóna nebo pastorální idylu jako u Longa anebo zkrátka o „řecký svět“ jako u Apuleia, kde děj začíná v Thessálii a sám vypravěč tvrdí, že bude vyprávět „řecké a milétské příběhy“, *At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram auresque tuas benivolas lepido susurro permulceam* — *Met. I, 1*). Pozoruhodná je ovšem skutečnost, že v řeckých románech (s výjimkou díla *Lúkios neboli osel*) nehrají žádnou roli realie římského císařství, což odlišuje tyto romány nejen od románů římských, ale také od ostatní prózy té doby. Příběhy se dle Goldhilla odehrávají ve zvláštním mediteránním prostoru, který charakterizuje „Greekness without Rome“, jedná se prý o „konstrukci obrazu řecké kulturní identity v době císařství“ (Goldhill 2008, s. 196).

Přítom po celá desetiletí pokračoval oblíbený „lov“ předchůdců románu — nebo, Häggovým termínem, jeho rodokmenu, *pedigree* — započatý už Rohdem. Tento lov měl četné peripetie a vyvolal až idiosynkratickou reakci B. E. Perryho, dalšího z významných teoretiků žánru, který své dílo *The Ancient Romances* vydal koncem šedesátých let: „První román byl plánovitě napsán individuálním autorem, který byl jeho vynálezcem. Bylo to v úterý odpoledne v červenci nebo v jiný den nebo měsíc roku. Román není výsledkem vývojového procesu“ (Perry 1967, s. 175). Nové formy podle

<sup>10</sup> Myšlenka orientálního původu románu je ovšem velmi stará, přišel s ní poprvé v r. 1670 Huet, který zdůrazňoval vliv zejména egyptských prozaických (novelistických) látek, srov. Huet 2005.

<sup>11</sup> Kapitola *Nová erotika*, in Foucault 2003, s. 301–306. Dílo bylo vydáno v roce Foucaultovy smrti (1984).

Perryho vznikají nikoli jako výslednice dané situace na literárním poli, ale primárně proto, aby uspokojily nové duchovní či intelektuální potřeby a tužby, jež se objevují ve společnosti v určitém období kulturní historie. V tomto ohledu zdůrazňoval shodné rysy mezi společnostmi helénistické epochy a společnostmi v západní Evropě po francouzské revoluci: v obou případech se prý namísto pevně daných tradic a stálých hodnot objevuje obrovské množství protikladných tužeb a odstředivých tendencí, a vzniká tak „open form for the open society“. Také on nicméně vyzdvihl dva základní aspekty románu, a to drama jako jeho základ a historiografii jako vnější formu. Roli sehrál také Perryho pohled na čtenářstvo antických románů, o němž bude řeč níže.

Podstatné slovo vnesly do debaty o charakteru románu *en général* studie Michaila Bachtina, napsané v průběhu 30. a 40. let 20. století, jež však byly v anglickém překladu publikovány až v roce 1981 a rázem si získaly značnou proslulost. Podle Bachtina je román hybridní žánr, smíšený útvar objevující se na konci helénistické epochy a poté v prvních staletích císařství v řecko-římském Středomoří. Takovýto hybrid „předpokládá slovně významovou decentralizaci ideologického světa, jistou jazykovou nezakotvenost a bezprizornost literárního vědomí, které ztratilo domov v nepopíratelném a celistvém prostředí a ocitlo se v houštině sociálních jazyků, rozrůstajících se uvnitř jednoho jazyka a uprostřed národních jazyků v rámci jedné kultury (helénistické, křesťanské, reformační), v rámci jednoho kulturně-politického světa (helénistických států, Římské říše apod.)“ (Bachtin 1980, s. 137). Přitom však tento hybrid neznamena mechanickou směšeninou odpadků jedné civilizace či literatury, ale jejich stylizaci a reflexi: román je záměrným a vědomým hybridem, a cílem jeho hybridizace je „umělecký obraz jazyka“ (tamtéž, s. 136). Stylizace a reflexe jsme přirozeně svědky i v ohledu žánrovém: román paroduje ostatní žánry, „usvědčuje jejich formy a jazyk z falešné konvenčnosti, některé žánry vytlačuje, jiné naopak zapojuje do své struktury a přitom jim udílí nový smysl a akcent“ (tamtéž, s. 9). Avšak ono různorodé významové pozadí, na kterém romány rezonovaly a s nímž byly v ustavičném dialogu, se pro nás podle Bachtina může v některých případech (např. u tzv. sofistických románů, o nichž viz výše, s. 58) stírat, takže pak nejsme s to slyšet původně zamýšlený kontrapunkt (tamtéž, s. 144).

Obecně lze říci, že obrat v celkovém hodnocení antického románu nastal před několika desetiletími, právě v souvislosti se studii Bachtinými, ale také na základě prací Julii Kristevy, aktivit časopisu *Tel Quel* a vůbec *linguistic turn*, jenž se odehrál na poli společenských věd. Od té doby je antický román badateli nahlížen — vcelku konsensuálně — jakožto žánr komplexní, jako encyklopedie žánrů či přímo „multižánr“ spojující v sobě řadu subžánrů: cestopisné vyprávění; historii; drama (tragické prvky, motivy z nové komedie či mimu); idylické básnictví helénistické; životopis; mytologické vyprávění; novelu; satiru atp. Podobně bohaté jsou ale romány i po stránce formální, jak o tom bude řeč níže. Jako pendant ke stále vlivnému Bachtinovi snad postačí uvést v tomto kontextu nedávnou poznámku M. A. Doodyové, nahlížející román jakožto intertextuální žánr *par excellence*: „Neexistuje žádná jiná forma, která by byla více intertextuální než román (*novel*), více otevřená vůči citacím z dalších psaných děl. Starověké romány, stejně jako moderní, fungují jako soubor aluzí a citací — často ovšem chybných“ (Doody 1997, s. 144).<sup>12</sup>

12 Tim Whitmarsh hovoří dokonce o „radikální intertextualitě“ románů (Whitmarsh 2008, s. 3).

Další aspekty, jimiž jsou romány badatelé v posledních letech nasvěcovány, představují aspekt genderový, zejména role a postavení žen v románu, dále už zmíněný rozměr náboženský a také společensko-politický, přitom setrvalými tématy zůstává — kromě tajenky vzniku románu a jeho sporné a těžko uchopitelné povahy, jež vede k dalším a dalším, mnohdy velmi minuciézním rozborům — také stále častěji kladená otázka po jeho čtenářích, autorech a po jeho místě v kultuře dané epochy. Jakkoli zde shoda mezi badateli neexistuje, lze snad opatrně říci, že román je chápán jako produkt řecké *paideia*, kterou vědomě — a mnohdy parodicky — využívá a napodobuje (přitom míru parodičnosti nahlízejí v jednotlivých případech badatelé různě). V této souvislosti bývají romány děleny na předsofistické a sofistické, ale i ty první z nich (autoři: Xenofón a Charitón) jsou relativně komplikované; jak podotýká Bowie, aluze v Charitónovi zahrnují Homéra, Sapfó, Euripida, Hérodota, Thúkydida, Xenofóna, řečníky, Menandra, Apollónia a Theokrita (Bowie 1994, s. 438).<sup>13</sup> Přesto např. M. Fusillo je s to označit předsofistické romány jako „something similar to Trivialliteratur“ (Fusillo 2003, s. 288).<sup>14</sup>

Předmětem sporů zůstává také vztah antických románů k románům moderním. Pozoruhodný pokus podnikl Hägg, když vystoupil s myšlenkou, že některé z románů (román Charitónův; *Métiochos a Parthenopé*) lze označit za historické romány, přičemž žánr historického románu se pokusil definovat na základě charakteristiky novodobých historických románů (W. Scott, V. Hugo, L. N. Tolstoj, H. Sienkiewicz) a novodobých literárně-teoretických prací o historickém románu (Hägg 1987).<sup>15</sup> Opakovaně jsou zkoumány také vazby mezi řeckým a římským románem: panoval názor, že řeckou linii tvoří převážně romány vážného rázu, oproti linii římské, reprezentované satirou a parodií v podání Petronia a Apuleia.<sup>16</sup> Publikace papyrového fragmentu (P. Oxy. 3010) v r. 1971 (*Iolaos*, viz výše mezi zlomkovitě dochovanými romány),<sup>17</sup> zachycujícího burleskní scénku mezi zasvěcencem Kybeliným a mladíkem Iolaem, jakousi obdobou Petroniova Enkolpia, tento náhled opět pozměnil. Kromě toho i charakter některých děl dochovaných jen torzovitě, jako jsou Lollianovy *Foinické příběhy* či dílo Antonia Diogena, bývá nahlížen jako spíše parodický, a Bowie soudí, že *Iolaos*, Lollianos a Lúkianovy *Proměny* (*Metamorphosae*, podle Bowieho nedochovaná pravděpodobná předloha pro dílo Lúkios *neboli osel* a pro Apuleiovy *Proměny*) představovaly řecký pendant římského románu satiricko-komického (Bowie 2003, s. 88). Do skupiny k nim se nabízí ještě dílo Iambli-

13 Molinié vypočítává ve své edici díla 31 citací 28 různých míst z Homéra (Charitón: *Le Roman de Chairéas et Callirhoé*, ed. G. Molinié, 1989, s. 12).

14 K Fusillovým názorům na romány jakožto „triviální“ žánr viz více ve třetí části této studie.

15 Proti této klasifikaci lze ovšem namítnout, že i tyto novodobé historické romány vlastně vycházejí z onoho „dobrodružného“ románu antického a z jeho syžetového vzorce, a že se tudíž Hägg dopouští *petitio principii*.

16 Toto paušalizující tvrzení je nicméně už od samého začátku podmínováno skutečností, že Pseudo-Lúkianův *Lúkios neboli osel* je řeckého původu. Ostrou — a dle mého soudu neoprávněnou — dichotomií mezi řeckým dobrodružným románem a románem římským vede Bachtin; jako by ve své konceptualizační posedlosti opomenul vlastní a zde už zmíněný postřeh, že parodičnost sofistických románů už někdy nejsme s to slyšet.

17 Český překlad R. Dostálové viz DL, s. 332–334. Jako řecký *Satyrikon* označil text už jeho vydavatel (Parsons 1971).

chovo, jehož některé scény je obtížné nečíst jako nadsázku.<sup>18</sup> Setrvalá debata se ostatně vede i nad tím, nakolik — a jestli vůbec — jsou samotné řecké romány myšleny „vážně“, nebo jestli se jedná „jen“ o hru.<sup>19</sup> Šlo by zde tedy o ustavičnou výměnu či mezihru mezi psáním — pře-pisováním — hrou a satirou. Škála je vskutku široká.

## 2. DOBOVÁ RECEPCE A ČTENÁŘSTVO ANTICKÝCH ROMÁNŮ

Jak už bylo řečeno, evidence stran recepce antických románů přímo ve starověku je skrovná. Hlavní relevantní doklady nyní stručně představíme.

Lékař a farmakolog Theodorus Priscianus, který žil ve 4. století v Konstantinopoli, v dochovaném spise *Euporista* (2, 11) doporučuje čtení erotických vyprávění (*amatorias fabulas*, mj. i románu Iamblichova) jako lék proti impotenci (!), a to jako poslední v řadě remedií. Jeho výčet začíná lehkými cvičeními a mastmi, dále obsahuje zahřívající pokrmy (impotence je totiž podle něj způsobena přílišným ochlazením daných partií) a dobré víno, piniová jádra, čerstvá vejce, semena vemeníčku, scinku a rakety — a končí četbou románů.

Císař Iulianos naopak v 89. listě zakazuje pro obscénnost četbu iambického básnictví (jsou jmenováni Archilochos a Hipponax), staré komedie a románu: kromě fiktivního obsahu mu vyčítá i jeho erotický charakter (*plasmata; erotikas hypotheseis; Iulianus, Ep. 89b325 a n.*).

Dále se zachoval dopis řečníka a sofisty Filostrata (2. až 3. století) jistému Charitónovi, tohoto znění: „Myslíš si, že Řekové si budou pamatovat tvá slova/příběhy (*tón són logón*), až zemřeš? Avšak jak by ti, kdo nejsou nic, když jsou naživu, mohli být něco, když už nejsou vůbec?“ (*Ep. 66*)<sup>20</sup> Výraz *logoi/logón* může, jak bylo řečeno v úvodu, označovat žánr románu. V tom případě by dopis skutečně mohl být určen onomu Charitónovi z Afrodisiady, jenž sepsal příběh Chairea a Kallirhoé, a znamenalo by to, že se jedná o autora přinejmenším natolik známého, aby takováto dedikace byla možná. Zničující nálepka „nýmanda“, která je mu zde přiřknuta, pak může znamenat ocenění jeho významu jakožto literární osobnosti, anebo také významu jeho díla.<sup>21</sup>

Oblíbenost syžetů antických románů dokládají také některá dochovaná vyobrazení, např. mozaiky ilustrující scény z románu o Ninovi: jedna zdobila spolu se scénou z románu o Métiochovi a Parthenopé podlahu villy v Dafné u Antiochie, další byla nalezena

18 „Najednou vojáky při kopání napadne roj divokých včel a jejich med začne skapávat i na uprchlíky. Včely i med byly jedovaté, neboť včelí potravou byli jedovatí hadi. Když včely pobodaly kopající vojáky, tu jedněm přivodily zranění a jiné usmrtily. Členové Rhodanovy družiny pak, přemoženi hladem, začali lízat med, dostali však průjem a klesli při cestě jako mrtví“ (přel. D. Bartoňková, *DL*, s. 315). Jedná se o úryvek z Fótiova převyprávění, vlastní narativ si můžeme představovat vyšperkovanější a naplněný situační komikou.

19 Srov. např. Anderson 1982. Whitmarsh soudí, že přinejmenším román Achillea Tatia může být nahlížen „like a subversion, or even a parody of the ideal novel“ (Whitmarsh 2008, s. 4), Fusillo má toto dílo za „ironický a metaliterární pastiš milostného románu“ (Fusillo 2003, s. 279).

20 Překlady, není-li uvedeno jinak, jsou mé vlastní.

21 Bowie soudí, že odsudek se nemusí nutně vztahovat na román samotný (Bowie 1994, s. 444).



v Alexandrettě (Iskanderun v dnešním Turecku).<sup>22</sup> Jak je tomu ovšem u zobrazovacího umění často, dané scény je obtížné interpretovat jednoznačně jakožto ilustrující právě scény známé z románů — mohlo se jednat o tutéž látku ztvárněnou např. v mimu atp.<sup>23</sup>

Dalším čtenářem románů, ovšem až v 9. století, byl byzantský patriarcha Fótios, který nám uchoval základní děj Iamblichových *Příběhů babylónských*. Svému výtahu předeslal tento úvod:

„Přečetl jsem Iamblichův román (*dramatikon*) s erotickým námětem. Neslušnosti se tu vyskytují v menší míře než u Achillea Tatia, je zde ovšem více necudností než u Foiničana Héliodóra. Všichni tři autoři si totiž stanovili téměř stejný cíl a předložili čtenáři erotické náměty (*erótikón dramatón hypotheseis*). Héliodóros však užíval více vznešených a lépe volených slov, huře než on si počínal Iamblichos, kdežto neslušně a nemravně psal Achilleus. Iamblichův styl je plynulý a jemný, a cokoliv je v něm neobratného, to nevede k nějakému napětí, nýbrž — dá se říci — k jakési mazlivé měkkosti. Pokud jde o dokonalost řeči, skladby i stavby díla, Iamblichos by si byl však zasloužil, aby mohl prokázat svou vypravěčskou schopnost i mohutnost na daleko vážnějších námětech a ne na hříčkách a nicotných výmyslech (*paigniois kai plasmasi*)“ (*Bibl.* 94,73b25; přel. D. Bartoňková, *DL*, s. 314, upravila S. F.).

Důležité svědectví nám však přinášejí také samotní autoři daných děl. Lúkianos píše v úvodu *Pravdivých příběhů* následující: Stejně jako sportovci i „ti, kdo se věnují práci duševní, potřebují, tuším, když dlouho studovali věci vážné, dopřát mysli odpočinku, aby byla svěžejší pro další vypětí sil“. Takový odpočinek má nabídnout právě Lúkianův spisek: „Nezaujme je (scil. uvedené čtenáře) totiž jen neobyčejný děj, žertovný záměr, ty rozmanité výmysly přesvědčivé a věrojatně vylíčené, zaujme je i poznání, že každý z vyprávěných příběhů je humornou narázkou na některého ze starých básníků, spisovatelů a filosofů, kteří vylíčili mnoho zázračných a báječných věcí“ (*VH* 1, 1nn., přel. Z. K. Vysoký). Mezi své předchůdce autor řadí historika Ktésiu z Knidu (psal o Indii), Iambúla, a ovšem i „praotce takových taškařic“ Homérova *Odysea*.<sup>24</sup> na rozdíl od nich však čestně přiznává, že on *bude lhát*.

Zajímavý doklad autorských záměrů i určité recepční estetiky pochází z pera Charitónova (*Příběhy Chairea a Kallirrhoy*):

... A já se domnívám, že konec tohoto vyprávění přinese čtenářům *největší potěšení* (*hédiston genésesthai*). Vždyť je jakousi *očistou* (*katharsion gar esti*) z dřívějších pochmurných událostí. Už v něm nebude řeč o loupežích, o otroctví, o soudním líčení, o potyčkách, o touze po sebevraždě, o válce a zajetí, naopak, vypráví už jen o šlechetné lásce a zákonném sňatku (8.1.4.1, přel. R. Mertlík, *DL*, s. 159 a n., upravila S. F.).

<sup>22</sup> Podrobněji viz Bowie 1994, s. 448; také Hägg 1991, s. 93.

<sup>23</sup> Lúkianos zmiňuje tanečnice, které ať už přímo v tanci nebo v mimu ztvárňují role žen zachvácených láskou, jako byla Faidra, Parthenopé i Rhodopé (*De saltatione* 2, 54), resp. píše o těch, kdo se ujali rolí Métiocha, Nina či Achilla (*Pseudologista* 25). Viz také Persius, *Sat.* I, 1–3.

<sup>24</sup> Ačkoli jeho jméno mezi svými předchůdci Lúkianos neuvádí, mohl se velmi dobře inspirovat také dílem Antonia Diogena. Mezi čtenáře tohoto textu patřil nepochybně ve 3. století Porfyrios, který z něj ve své *Vita Pythagorae* přejímá rozsáhlé pasáže (10–17, 32–47; někde je obtížné zjistit příslušné švy, kde končí Antonios a začíná Porfyrios či jiná z jeho autorit).

Z mírně odlišného, totiž etického úhlu pohledu hodnotí už zmíněný patriarcha Fótios happy end románu Antonia Diogena — ale zřejmě také románů dalších, totiž Lúkianna, Lúkiava, Iamblichova, Achillea Tatia, Héliodóra a Damaskiova, za jejichž vzor, *paradeigma*, prohlašuje právě Diogenův příběh. „V těchto příbězích — a v takovýchto výmyslech a rozmanitých dějích — je totiž třeba usilovat o dvě nejdůležitější, *chrésimótata*, věci. Zaprvé: i kdyby se zdálo, že ten, kdo se v něčem dopustil bezpráví, tisíckrát unikne, nakonec je stejně vydán spravedlnosti; a zadruhé že mnozí nevinní, nacházející se blízko velikých nebezpečství, se proti veškeré naději často zachránějí“ (Bibl. 166, 112a).

Máme také dochován přímý a mimořádně zajímavý doklad „aktivního čtení“<sup>25</sup> antického románu v podobě alegorické interpretace Héliodórových *Aithiopiak*. Vykladačem je jistý — jinak neznámý — Filip Filosofof, datovaný nejdříve do 5. století, byť řada badatelů jej klade až do doby byzantské; výklad je dochován, a to neúplně v jediném rukopise románu a zde jej stručně nastíníme:<sup>26</sup>

Vypravěč nám sděluje (v první osobě), že onehdy ho dva přátelé, jeden z nich královský písař, přiměli, aby s nimi šel hájit Charikleiu, neboť mnoho „studentů literatury“, *philologoí*, se shromáždilo před chrámem a četli román o ní (zřejmě tedy nahlas) a vysmívali se jí (není řečeno proč, nemuselo se snad jednat pouze o jednoduchost příběhu, ale např. o opakovaný důraz na *virginitas* Charikleie, uchovávanou za okolností nejnemožnějších, např. mezi loupežníky). Přítel, který se představí jako milovník, *erastés*, Charikleie, žádá vypravěče, aby užil svou moudrost a zachránil tu ctnostnou dívku před pohanou, a to tak, že ukáže, že jejímu příběhu nelze nic vytknout. Filip nejprve nechce příteli pomoci, neboť, jak vysvětluje, nechal „dětské hrátky“ za sebou a nyní se zabývá vyššími mystérii filosofie: *erótikai exégéseis kai diégémata* podle něj přísluší mladíkům, nikoli těm starším. Nicméně nechá se obměkčit a přistoupí k představení dvou typů „vyššího čtení“: tím prvním je čtení moralizující. Podle něj by Héliodórovův román mohl fungovat jako výchovný úvod do etické filosofie a jako protreptikum ctnosti, a to proto, že jsou zde jasně dané charaktery a pro každý z nich také jasný konec: román je tak obrazem čtyř základních ctností, je dobrým příkladem, *agathon hypodeigma*, spravedlnosti. Filip však směřuje k druhému, alegorizujícímu novoplatónskému (a přitom křesťansky zabarvenému) výkladu, který chápe příběh jako obraz duše vystupující do inteligibilního světa, k božskému, tedy k tomu, co je známo jen skutečnému mudrci, *sofos*. Charikleina touha po Theagenovi je hádankou — obrazem, *ainigma*, vášně duše pro vyšší vědění, *ton eróta tés hypselés epignóseós*. Filip zde rýsuje jasnou analogii mezi přístupem věstce Kalasirida, komentujícím místo z Homéra o způsobu pohybu bohů (III, 12–15), a svým, a podle Huntera tudíž celá interpretace klade podstatné otázky stran vztahu mezi dílem, jež je studováno, a hermeneutickými nástroji, které jsou na něj aplikovány (Hunter 2005, s. 137).

25 Termín je Konstanův, jedná se mu o to, dokázat praxi „aktivního“, rozuměj komentovaného a skupinového čtení nejen u odborněji zaměřených textů, ale i u děl typu románu (Konstan 2009).

26 Jedná se o Venetus Marcianus gr. 410. Text končí v půlce věty a není tudíž zřejmé, kam až mohl být argument zacílen; ve své edici románu jej přetiskuje Colonna (*Heliodori Aethiopica*, 1938). Anglický překlad, založený na Hercherově *editio princeps* z r. 1869 (*Fragmentum Marcianum*), viz Lamberton 1986, s. 306–311.

Otázkou nicméně stále zůstává, pro jaké čtenáře byla vlastně tato protreptikální či pouze potěšující četba určena. Byli to opravdu ti, kdo se věnují práci duševní a potřebují dopřát mysli odpočinku? Případně ti, kdo by rádi povzbudili své sexuálně ochabující tělo? Nebo ti, kdo jako Filip Filosof chtějí vystoupit k pravé moudrosti? Tato otázka přirozeně nestojí samostatně, je úzce spjata s celkovým náhledem na povahu literality a vzdělanosti v daných staletích v antickém světě. Existuje názor, že právě doba, kdy se objevuje antický román (od konce helénismu dále), je dobou vzrůstající literarizace a stále se rozšiřující dostupnosti knih (Hunter 2008, s. 261), kdy je literarizován či alfabetizován střední stav, jenž se stává adresátem a čtenářem románů (Perry 1967, s. 61 a n.; Cavallo 2001; Scobie 1973, s. 96). Oproti této představě — pocházející zřejmě z analogie se situací v Anglii 18. století — odhaduje Harris úroveň literace mezi 1. a 3. stoletím asi na 15 % populace (žádná přesná čísla nejsou přirozeně k dispozici), což ovšem zahrnuje jak školení v gramatice, tak i následné v rétorice; přitom důležitou roli hraje městská populace, oproti spíše iliterárnímu venkovu (Harris 1989). Pokud bychom však podle A. S. Stephensové odečetli od tohoto čísla žáky s pouze bazální znalostí psaní a počítání, zbylí absolventi rétorického výcviku by představovali pouhých 5 % populace (Stephens 1994, s. 407)! Těžko si lze představit, pokračuje Stephensová, že by romány plné rétorických figur mohl číst někdo, kdo takové školení neměl. Z těchto a podobných důvodů pracují autoři (srov. Hägg 1991, s. 93) s představou rurálního předčítání, která našla své zastánce i v českém prostředí: „Zdá se totiž, že v okrajových oblastech řeckého světa, vzdálenějších od kulturních center, se občas po práci scházela rodina i čeleď majitelů zemědělských usedlostí, řemeslníků i obchodníků, a jeden z přítomných, znalý písma, jim předčítal napínavé příběhy [...] odpovídající zhruba jejich vzdělání. Na rozdíl od dob, kdy se přednášela hérojská poezie, tu však již nešlo o profesionálního vypravěče, nýbrž nejspíše o nějakého administrativního pracovníka, jejichž počet v helénistické době stále rostl“ (Bartoňková 1989, s. 144.)

Stephensová ovšem, oproti této mediteránní idylce „ve stínu cypřiše“, poukazuje na délku románových děl i na skutečnost, že o takové praxi nemáme žádné doklady (hlasité předčítání sice bylo zvykem, avšak při jiných příležitostech: při hostinách, slavnostech, pouličních vystoupeních, v bohatých domácnostech oplývajících vzdělanými domácími otroky či také na císařském dvoře — případně před chrámem, jak jsme četli u Filipa Filosofa; Harris 1989, s. 226). Stephensová se proto soustředí na analýzu četnosti výskytu dochovaných papyrových zlomků ve srovnání s jinými papyrově dochovanými texty té doby. V jí uvedeném přehledu figurují díla klasiků (Hérodotos, Thúkydídés, Démostenés, tragikové a komikové a nejpočetněji zastoupený Homér — 600 fragmentů jen z *Iliady*), dále např. 172 kusů novozákonních textů a 42 románových fragmentů celkem, z toho 4 z Charitóna a 6 z Achillea Tatia (Stephens 1994, s. 409 a n.). Jakkoli se tyto počty mohou jevit nízké, sluší se uvést, že anonymní filosofické prózy z té doby se dochovalo 43 fragmentů, tedy téměř identický počet jako románů. Kromě toho sama autorka připomíná, že vzhledem k tomu, že romány nevstupovaly do školní výuky, může být dochovaný počet naopak chápán jako relativně vysoký (což je také můj názor), zejména uvědomíme-li si, že většina těchto nálezů pochází spíše z venkovských oblastí Egypta. Roli nikoli zanedbatelnou přitom hraje v této debatě o čtení a psaní také čtenáři a čtenářky, jež nacházíme přímo v románech samotných. O stále rostoucí pozornosti věnované čtení v antických románech svědčí

i konference proběhnuvší na Krétě r. 2007 a publikace z ní vzešlá, *Readers and Writers in the Ancient Novels* (Panayotakis — Paschalis — Schmeling 2009). Hle, jaké půvabné svědectví přináší druhý z dochovaných papyrů díla Antonia Diogena: zde podá očarovnané služce, zbavené schopnosti mluvit, její paní „dvojitě psací desky, takové menší“: „tu se malá služka zaradovala [...], vzala psací destičky, šla k lampě a napsala rydlem pečlivě všechno, co chtěla říci, a to docela malým písmem, aby toho mohla na tabulku napsat víc“ (přel. D. Bartoňková, *DL*, s. 286).

Podobně nejasný jako status čtenářů je však i sociální status autorů uvedených děl, o nichž jsme informováni spíše sporadicky. Pocházeli, nakolik víme, většinou z okraje impéria (Lúkianos byl ze Samosat v Sýrii, Syřan měl být ale i Iamblichos, Héliodóros — původem ze syrské Emesy — byl dle vlastních slov Féničan,<sup>27</sup> Xenofón pocházel z Efesu, Achilleus Tatios podle slovníku Suda z Alexandrie, Apuleius z Madaury v Africe, římský Petronius by potvrdil pravidlo). Charitón z Afrodisiady, jak sám uvádí na počátku svého románu téměř po vzoru Hérodotově, byl písařem rétora Athénagory. Jeho tvrzení nebylo nejprve bráno vážně — jméno Charitón (srov. *charis*) a název města Afrodiasias byly chápány jako vyfabulované kvůli milostnému žánru, dokud tyto spekulace neůtal nález náhrobních nápisů z města Afrodiasias se jmény jak Charitóna, tak Athénagory (CIG 2846; CIG 2782, 2783; srov. Ludvíkovský 1925, s. 75).

Stanovisko badatelů stran čtenářstva antických románů tedy není nikterak jednotné. Perry nahlížel koncem 60. let 20. století romány jako díla určená pro děti a ty chudé duchem (Perry 1967, s. 56), román je prý původně uzpůsoben pro vkus a porozumění „of uncultivated or frivolous-minded people“ a představuje „low and disrespectful level of literature“ (tamtéž, s. 5) — to je ostatně už hodnocení viktoriánské Anglie, která oblažila četbou románů ženy a nižší třídy; podle Macaulaye jsou antické romány „detestable trash“ (dle Goldhill 2008, s. 193). Jiní argumentují ženským publikem nebo poukazují na to, že čtenáři románů mohli představovat totéž nezakotvené a hledající obyvatelstvo, z jakého se rekrutovali adepti mysterijních kultů i křesťanství (tak Hägg, přičemž mu přirozeně nezbývá než poukázat na rostoucí, nicméně de facto nedokázanou úroveň literality v populaci, bez níž je jeho hypotéza neudržitelná; Hägg 1991, s. 90 a n). Cavallo píše počátkem tohoto tisíciletí o románech jakožto o „letteratura di consumo“ a opět pro ni hledá adresáty ve střední třídě a zvláště mezi ženami (Cavallo 2001).<sup>28</sup> Jiní ovšem tvrdí, že primárním adresátem románů bylo „sophisticated male audience“, že se jednalo o žánr komplexní, určený pro vzdělanou elitu (*hoi pepaideumenoí*; Goldhill 2008, s. 193),<sup>29</sup> sám produkt řecké *paideia*; čtenáři jsou ti, kdo mají přístup k bohatství a vzdělání (Swain 1999, s. 27). Podobně hodnotí žánr i Bowie, dodává však, vstřícněji k „lehčím žánrům“, že se mohlo jednat i o „lighter reading for intelligentsia“ (Bowie 1999, s. 45).<sup>30</sup> Kromě toho Bowie zavádí diverzifikaci mezi čtenáři, když nejprve odlišuje čtenářstvo sofistických a předsofistických ro-

27 Podle Sókrata Scholastika, pisatele církevních dějin, byl Héliodóros posléze biskupem v thessalské Trikce, kde zavedl celibát; v mládí prý (*legetai*, píše Sókratés) sepsal *erótika biblia*, která pojmenoval *Aithiopia* (*Hist. eccl.* V, 22).

28 Více ke „letteratura di consumo“ viz v následující kapitole.

29 Analogicky Whitmarsh: romány byly „products of and for elite“ (Whitmarsh 2008, s. 8).

30 Ve stejném duchu píše už Harris: „light reading of a limited public possessing a real degree of education“ (Harris 1989, s. 228).

mánů, a dále čtenářstvo zamýšlené a skutečné (intended vs. actual); zdůrazňuje také zakotvenost řady děl v lokální historii (Bowie 2003, s. 90 a n). Čtenářstvo tedy vidí odstupňovaně podle charakteru textů, podobně jako někteří další: slovy Hunterovými lze hovořit o „diverse and complex audience“ (Hunter 2008, s. 270). Čtenáři románů by na základě tohoto náhledu mohli pocházet jak ze středních, tak i vyšších vrstev. Tomu by ostatně nasvědčovala i různá kvalita papyrů, na nichž nás texty či úryvky textů románů došly: jsou mezi nimi jak papiry „de luxe“, tak (ve větší míře) i papiry už dříve použité a takto recyklované.<sup>31</sup> Za důležitou je třeba považovat také skutečnost, že žánr představoval ve své době novinku, a už to mohlo u vzdělaného publika vzbudit pozornost a zvědavost — a přirozeně také už zmíněné čtenářské *potěšení*.

### 3. ČTENÍ PRO SLUŽKY ANEB „ON A ONA, OBA DOBŘÍ, KRÁSNÍ, NEVINNÍ...“

A) JAROSLAV LUDVÍKOVSKÝ A ŘECKÝ ROMÁN DOBRODRUŽNÝ;  
„LETTERATURA DI CONSUMO“

S pozoruhodnou — a z hlediska našeho tématu mimořádně zajímavou — kapitolou recepcí antického románu se setkáváme v českém prostředí. V r. 1925 vydává český filolog Jaroslav Ludvíkovský monografii *Řecký román dobrodružný. Studie o jeho podstatě a vzniku*, doprovázenou francouzským resumé (Ludvíkovský 1925). Primárním cílem byla Ludvíkovskému žánrová kategorizace románu, onen už zmíněný „lov“ předchůdců či rodokmenu románu. Zde vyšel z Brunetièrovy biologizující (a metodicky pochybené) teorie vzniku nového literárního žánru odštěpením ze žánru již existujícího: tím je Ludvíkovskému pro řecký román historiografie, a speciálně Xenofóntovo dílo *O Kýrově vychování*. Kniha obsahuje — přes svou hlavní neudržitelnou tezi —<sup>32</sup> řadu cenných analýz i postřehů, mimo jiné také v náhledu na recipienty románů. Zde byl Ludvíkovský ovlivněn Čapkovým esejem *Poslední epos čili román pro služky*, vydaným o rok dříve (Čapek 1924). Ludvíkovský chápe řecký román jako literaturu „o obyčejném člověku a pro obyčejného člověka“ (Ludvíkovský 1925, s. 71), jako „lidové“ čtení — s tím, že výraz „lid“ má přirozeně ve starověku jiný význam než nyní. Zhruba řečeno jde prý o městský lid, jehož jádro tvoří řemeslníci, obchodníci, úředníci a jiní zaměstnanci, soukromníci bohatí i chudší. „Jejich život je většinou všední a velmi reálný. Ale nostalgická touha po jiném, barevnějším světě žije v duši i nejvšednějších a nejpraktičtějších lidí. I řemeslník, obchodník atd. mají chvíle sváteční, kdy zatouží po uměleckém požitku (kurzíva S. F.). Musí to být ovšem takový požitek, který se srovnává s jejich životem a jejich vzděláním“ (tamtéž, s. 72).

„Lidovost“ románu spatřuje Ludvíkovský v tom, že je „plodem srdce a touhy, že vyrůstá ze základních pudových potřeb člověka“; lze prý na něj (resp. minimálně na romány předsofistické) aplikovat Čapkovy charakteristiky dobového lidového románu,

31 Viz Hägg 1991, s. 94; dále také Bowie 1994, s. 455, pozn. 28; Hunter 2008, s. 263, pozn. 12. Fragmety nově vydali Stephens — Winkler (*Ancient Greek Novels: the Fragments*, 1995).

32 Tezi právem odmítá Perry ve výše zmíněné monografii, v níž nicméně věnuje Ludvíkovského argumentaci téměř deset stran (byl seznámen s francouzským resumé). Srov. Perry 1967, s. 34–43.

a to „pravěký epický pud, kult hrdiny, náruživost obdivu, uctívání moci a nádhery. V tomto epickém světě urozenost není sociální nerovností, nýbrž [...] idealisací a oslavou člověka“ (tamtéž, s. 100). Výčet charakteristik pak autor dále upřesňuje: kromě bohatství a urozenosti se jedná o dokonalou krásu hrdinů — jež ovšem s sebou nese jakousi „univerzálnost“, hrdinové prý nejsou vybaveni individuálními charakteristikami, těžko bychom je rozeznali od sebe, ledaže by se nám představili jmény;<sup>33</sup> dále dobrodružství a napínavost — pohyb až kaleidoskopický, rozprostřený po veliké geografické ploše a těžící z lidské touhy po dálkách a exotice; s tím se pojí romantičnost a sentimentálnost románů jako jejich význačný rys, a v závěru nutný šťastný konec („Je známou věcí, že se literatura pro lid musí šťastně končit. [...] Již to je neklamným důkazem, že román pramení z lidové psychologie“, Ludvíkovský 1925, s. 105 a n.). Jako pendant vzdálenosti místní uvádí Ludvíkovský ještě vzdálenost časovou — romány se většinou odehrávají v minulosti, ovšem přesněji nezaostřené (řekněme: v jakémsi „mediteránním minulu“, byť Ludvíkovský tento termín neuvádí), což je ovšem výrazně odlišuje od lidové četby dvacátých let. Zde autor nabízí zajímavý postřeh i vzpomínku, kterou ocitujeme *in extenso*:

... Děj dnešního dobrodružného románu se může odehrávat v minulosti, ale nemusí. Rozhodně nejsou dnes již mezi lidem tak rozšířeny romány o Jenoveře, Rinaldinim, Marinellim, Rózu Šándorovi a jak se jmenovaly všechny ty mnohasvazkové historie, jež jsem ještě já poslouchával předčítati svého dobrého otce při matném světle petrolejové lampy, zatím co sníh zasypával liduprázdné ulice malého města. Vyšly z mody, místo tlustých svazků se čtou románové přílohy novin a loupežnickou romantiku kvapem zatlačuje modernější velkoměstská kriminalistika se zdokonaleným aparátem detektivů, soudních síní, nedobytných pokladen a zaoceánských parníků. Detektivka a film zřetelně naznačují přesun lidového vkusu od historismu k přítomnosti (Ludvíkovský 1925, s. 101).

Poukaz na „loupežnickou romantiku“ vede ještě k jednomu zajímavému srovnání antické a moderní „lidové četby“ (z pohledu autorova): oproti dualistickému principu boje dobra a zla v románech pro služky, jenž je ovšem výrazně nahlodán právě zmíněnou „loupežnickou romantikou“, v níž kraluje „brigante gentiluomo“, nacházíme v řeckém románu pouze jediný princip, který ukazuje střídavě jednu a druhou svou tvář. Tímto principem je Tyché, bohyně osudu a náhody, známá už z doby klasické, avšak získávající mimořádné místo v božském panteonu až za helénismu.

Jako egidu celé knihy bychom mohli vytknout autorovo vyznání z předmluvy ke knize: „Chceme rozuměti i těm 90 procentům příslušníků lidské společnosti, kteří stojí stranou literárních teorií a intelektuálních problémů, a snažíce se rozuměti jim, rozumíme lépe sami sobě“ (tamtéž, s. 6).

Románový žánr, jak jsme viděli v předchozích dvou kapitolách, bývá ovšem v posledních letech hodnocen přece jen na základě jiných kritérií, než jaká používal Lud-

33 Bádání posledních desetiletí tento generalizující soud modifikovalo, srov. např. Fusillovy subtilní analýzy — podle něj uvedená charakteristika platí pouze pro Xenofóntovy *Efeské příběhy*, jež ovšem samy mohou představovat pouze zkrácené znění původně delší, a tudíž rozpracovanější novely (Fusillo 1999, s. 63).

víkovský; nicméně „lidové čtenářstvo“ je stále ještě ochotná přiřknout antickým románům alespoň část badatelů. Na antickou literaturu jakožto na konzumní čtení pak bylo výslovně zaostřeno koncem minulého století v italském Cassinu na konferenci nazvané *Letteratura di consumo nel mondo greco-latino*. Publikovaná akta konference (Pecere — Stramaglia 1996) obsahují studie zaměřující se na následující „konzumní“ žánry starověku: divadelní formy, zejména mimus; na bohatou a oblíbenou paradoxfickou literaturu; na řeckou lidovou poezii a „konzumní“ biografii (včetně anekdot a bajek, jimiž jsou tyto biografie prosyceny), na pornografickou, inkubační a věštbou literaturu, a přirozeně také na román. Kromě toho obsahuje publikace Cavallova obsáhlou studii snažící se doložit existenci konzumní literatury ve starověku (konkrétně způsoby jejího čtení a psaní; Cavallo 1996), a také Fusillův pokus o reflexi užívaných termínů. Místo *letteratura di consumo*, jež je mu — podobně jako německá *Trivialliteratur* — příliš zatížena negativním hodnocením, navrhuje užívat termín *paraletteratura*, který je méně hodnotící a má širší záběr (Fusillo 1996); zde vychází z prací francouzského teoretika Couégnase (Couégnas 1992). Na potíže s aplikací titulního termínu konference však upozorňuje v úvodu i jeden z editorů knihy: titul podle něj obsahuje „násilný výklad [...], přenáší do oblasti antické literatury označení, které badatelé věnující se moderním literaturám aplikují na zvláštní typologii textů určených nikoli pro publikum vyšší kultury [...], nýbrž pro osoby, které jsou na dostatečném stupni gramotnosti, aby našly zálibu v četbě nenáročném a příležitostném, určené pro rozptýlení a únik od každodenního života. V literatuře antického světa [...] si jednoduše vypůjčujeme ono označení, abychom se pokusili uvést do jednotného rámce kritické úvahy o bohatém textovém dědictví, jehož analýza zůstala omezena na specializovaný okruh badání, vymykající se tradičním myšlenkovým proudům klasických studií“ (Pecere — Stramaglia 1996, s. 5 a n.).

Je ovšem otázka, zdali lze skutečně celou záležitost pojmout takto jednoduše, a zda naopak nebude užitečné podívat se blíže na soudobé přístupy k „populární“ literatuře,<sup>34</sup> resp. alespoň na některé jejich protagonisty. Stejně tak tvrzení o „osobách, které jsou na dostatečném stupni gramotnosti,“ aby našly zálibu v nenáročném četbě, zní pro současné teoretiky poněkud vyčpěle: věc je podle nich (naštěstí) mnohem subtilnější.

## B) JOHN FISKE A PRODUCERLY TEXTS

Ústřední figurou, jež v posledním dvacetiletí určila směr studia populární kultury v anglosaském světě, je Američan John Fiske.<sup>35</sup> Fiske ve své konceptualizaci zkoumaných fenoménů navazuje na Rolanda Barthesa a jeho dnes již klasické rozlišení textů

34 Dávám přednost tomuto termínu, byť „paraliteratura“ by se dala použít také. Zároveň doplňuji, že do celku tzv. konzumní literatury, a to i ve starověku, spadá bohatá množina příruček a manuálů všeho druhu — kuchařských, loveckých, sportovních, dále snáře, věštby a zaříkání atp. Samostatnou kapitolu „populární literatury“ by pak tvořily např. křesťanské aretologie. Terminologická vágnost je bezpochyby na škodu věci a vyžadovala by důkladnější rozbor.

35 Fiske měl přirozeně řadu předchůdců, z nichž v našem kontextu je relevantní zejména J. G. Cawelti. Jeho koncept „stylizačního vzorce“, jímž se snažil uchopit díla populární kultury (srov. Cawelti 1976), však trpí po mém soudu nevyjasněností a nedomyšleností.

na *writerly* — *readerly texts*, neboli na texty, jež jsou určeny „jen“ ke čtení, a na texty, jež vybízejí k dalšímu psaní (Barthes 2007). Na tomto základě konstruuje Fiske třetí kategorii textů, a to *producerly texts* — texty k *produkování*. Ty jsou podle něj potřeba k popisu *popular writerly text*, tedy textu, jehož *writerly reading* není nezbytně nutně obtížné a jenž nevyzývá čtenáře, aby v něm hledal (skrytý) smysl (Fiske 1994, s. 103). Takovému *producerly texts* mají podle Fiskeho „přístupnost textů ke čtení, a teoreticky vzato mohou být čteny takto jednoduše těmi čtenáři, kteří jsou dobře zabydleni v rámci dominantní ideologie; zároveň však v sobě tyto texty mají otevřenost vlastní textům k psaní. Rozdíl spočívá v tom, že text tohoto druhu jednoduše nevyžaduje psací aktivitu a ani nestanovuje pravidla, jak ji kontrolovat. Spíše otevírá sám sebe populární produkci (*popular production*). Odkrývá a obnažuje, byť váhavě, svou zranitelnost, svá omezení i slabosti významů jím upřednostňovaných; obsahuje také — třebaže se zároveň snaží je potlačit — hlasy, jež stojí v protikladu vůči těm, kterým dává přednost; má svá nedokončená prázdná místa, jež unikají jeho kontrole, jeho významy přesahují jeho vlastní schopnost je ukázat, jeho trhliny a mezery jsou dost široké na to, aby v nich mohly být vyprodukovány celé nové texty — celé se to zkrátka nachází, a to ve smyslu velmi reálném, mimo jeho vlastní kontrolu (tamtéž, s. 104).“ Toto konstatování vede Fiskeho k zajímavé tezi: „Popular text is an agent and resource, not an object“ (tamtéž, s. 124).

V tomto ohledu, stejně jako v řadě jiných, je Fiske ve sporu s řadou badatelů na poli *cultural studies* či speciálně *popular culture*; ti obvykle hodnotí tento typ kultury jakožto trpně podléhající převládající — kapitalistické — ideologii populární či masové zábavy, tudíž jako výsostně konzumní, povrchní, netvůrčí a poplatný charakteru společnosti, v níž dané kulturní vzorce a mechanismy působí. Četba Fiskeho knih zde představuje osvěžující (téměř) zjevení: uvedené kategorie odkládá Fiske jakožto plošně deskriptivní, nefunkční a samy poplatné ideologickému nasvícení, jež měly za úkol reflektovat.<sup>36</sup> Jinak řečeno, pohybují se v bludném kruhu, který nelze protnout. Přitom, jak Fiske dále zdůrazňuje, valná část soudobé kulturní teorie tvrdí, že *všechny* texty jsou neúplné a měly by být studovány jen a pouze intertextuálně a skrze způsoby jejich recepce — jenomže na akademické bázi se stále jede jinak, skrze hodnotící kritéria, která automaticky vyčlení stranou „popular texts“ (Fiske 1994, s. 123).

Podstatnější je ale zřejmě jiný aspekt Fiskeho argumentace: americký badatel opakovaně zdůrazňuje kontradiktorní, vnitřně protikladný charakter *popular culture*, která je protkána protiklady, jež unikají kontrole (tamtéž, s. 120) — v tom právě tkví její „aktivnost“ či akčnost, nikoli pasivita, tím je právě založeno její fungování jakožto agens či — řekněme — re-agens, ale nikoli pouhého pasivního *obiectum*. Populární text je zkrátka neukázněný text, jeho neukázněnost je neukázněností každodenního života, jeho dikci utvářejí až čtenáři. Takové texty fungují pro čtenáře jako bitva mezi otevřeností a uzavřeností, mezi *readerly* a *producerly*, mezi homogenitou upřednostňovaných významů a heterogenitou jejich čtení. Přitom však musejí nabídnout — a také nabízejí — „popular meanings and pleasures“ (tamtéž, s. 126 a n.).

Pokud se dopustíme určité extrapolace, pak podle Petra A. Bílka lze definovat brak — oproti populárnímu textu — jako ukázněný text, jakožto text usilující eli-

36 Podobným způsobem jako Fiske argumentuje — na poli středověké anglické *popular romance* a způsobů její četby — také McDonald 2004, s. 12 a n.



minovat vlastní kontradikce a ochotně produkovat významy pro neochotně produkující čtenáře. Brak zkrátka omezuje ony mnohostní vzorce na minimum. Jinými slovy, existuje zde zřetelný dělící bod: pokud je excesivní modus udržen, vzniká dílo popkulturní, pokud je naopak modifikován a pacifikován do podoby stabilizovaných klišé, vzniká brak.<sup>37</sup>

Podle tohoto dělení bychom tedy mohli označit antické romány (resp. ty, které máme dochovány celé nebo v podstatné části, nikoli jen v krátkém zlomku) pracovní právě jako „populární“ text, avšak nikoli jako brak. Zároveň si ale musíme být vědomi dvou věcí. Zaprvé jednoduché skutečnosti, která odlišuje svět helénismu a pozdní antiky od světa dnešního a na niž poukazuje W. V. Harris: „V římském císařství neexistovalo nic takového jako *popular literature*, pokud tím rozumíme literaturu, která se stala známou tisícům či stovkám tisíců lidí prostřednictvím osobního čtení“ (Harris 1989, s. 227). Druhým specifickým je charakter starověkých literárních děl, jež jsou plná aluzí a vzájemných mezíher, tj. jejich základní intertextuální rovina. Ta je v případě románu obzvláště bohatá a vede k otázce jiné a pro nás kardinální: skutečně zde potřebujeme nálepku „populární literatury“? Nevystačíme si prostě s vysokou literaturou — nebo jednoduše s literaturou pro vzdělané lidi?

#### 4. TOPIKA ŽÁNRU: KLIŠÉ VS. VARIACE A INOVACE

Výše uvedené analýzy současné a nedávné *popular culture* mají naneštěstí tu vlastnost, že jsou uchopeny valnou měrou z hlediska receptivní — byť často, jak bylo zdůrazněno, velmi aktivní — reakce obecnstva. Oproti tomu způsoby čtení ve starověku nejsme až na výjimky (srov. „aktivní čtenář“ Filip Filosof) s to detailně rozkrýt, jak bylo stručně ukázáno výše, zbývá tedy nakonec jediné, chceme-li výše uvedenou pracovní charakteristiku potvrdit (nebo naopak vyvrátit): analýza textů samých. Tu provedeme ve dvou rovinách, a to na rovině formální a na rovině syžetové struktury, přitom budeme sledovat ústřední pozici *klišé vs. variace a inovace*.<sup>38</sup>

##### A) RŮZNOST FOREM

Tuto různost můžeme označit jako bachtinovskou polyfonii, „oceán různorečí“ v akci, anebo — literárněji — slovy Stephena Nimise: „Novel is container of styles rather than itself a homogenous and distinctive style“; je „anti-generic“ (Nimis 1994, s. 398). To je formulace jistě razantní, proti níž Goldhill namítá, že zachází až příliš daleko, že upírat románu žánr bychom přece jen neměli.<sup>39</sup> Pokud bychom ale aspoň pro tuto chvíli vyšli Nimisově postřehu vstříc, pak se bude antický román jevit jako sběrná nádrž následujících forem/žánrů/subžánrů: dopis; sen; ekfrasis (Longův román takovou ekfrásí začíná, Héliodórovův román je otevřen týmž žánrem, tentokrát

<sup>37</sup> Dle příspěvku P. A. Bílka na workshopu Brak v literatuře, vědě a populární kultuře, konaném 22. — 23. 11. 2012 v Praze.

<sup>38</sup> Předložená kapitola představuje, vzhledem k obsáhlosti tématu, pouhý náčrt. Nejde mi zde o úplnost, ale o interpretační strategii.

<sup>39</sup> To je ústřední myšlenka jeho nedávné studie: Goldhill 2008.

ovšem aplikovaným na „živý obraz“, který navíc netvoří dějovou ouverturu, ale zavádí nás přímo doprostřed příběhu); rétorické deklamace či dokonce soutěže;<sup>40</sup> verše (homérské i jiné; srov. Petroniovu *Válku občanskou*, jež představuje zjevnou ironickou nápodobu Lucanových *Pharsalia*); časté digrese geografického, etnografického a vůbec učeného rázu (např. rozklad o různých typech magie v Iamblichovi nebo o důvodech, proč kohouti kokrhají tak brzy, resp. jak kulík léčí žloutenku v Héliodórovi, lze ovšem uvést řadu barvitých příkladů odjinud);<sup>41</sup> dále aforismy, popisy různých trestně-právních řízení a opakovaná převyprávění mýtů všeho druhu, jak známých, tak méně známých či vyfabulovaných, často aitiologických (dokonale zparodované Trimalchionem).<sup>42</sup> Důležitou roli hrají vložená vyprávění: četné anekdoty a novely;<sup>43</sup> dlouhé vložené příběhy nacházíme u Charitóna, Xenofóna, Longa, Héliodóra, nejproslulejší pak v římských dílech: chlapec z Pergama a vdova z Efesu u Petronia, Erós a Psyché v Apuleiovi. Zde je celé zasazení o to pikantnější, že zajatkyni je vypráví stařena, která se po útěku dívky i osla oběsí, aby unikla trestu loupežníků. Stařena uvede příběh takto: *Sed ego te narrationibus lepidis anilibusque fabulis protinus avocabo*, ale já se pokusím rozptýlit tě hezounkým vyprávěním, takovou pohádkou, jaké znají stařeny (*Met.* 4,27,25). Sám vypravěč pak označí tento příběh, který tak ovlivnil evropskou imaginaci, jako *Sic captivae puellae delira et temulenta illa narrabat anicula*, tak vyprávěla dívce ta potřeštěná opilá stařena. A já, který jsem stál nedaleko, já věru litoval, že nemám zápisník, abych si tak hezkou povídku zaznamenal (*Met.* 6,25,1). Pasáž je o to pikantnější, že kromě zápisníku by vypravěč, nacházející se jako ve většině

- 
- 40 Např. v jen zlomkovitě dochovaném díle *Métiochos a Parthenopé* vyhláší jedna z postav múzickou soutěž o lásce — poté, co se Métiochos v rozpacích vysmívá představě Eróta jako věčného děcka, jež nikdy nedospěje („Proč by se dítě božského původu zarazilo ve vývoji jako mrzáček?“), se do disputace energicky a polemicky vloží Parthenopé (bohužel po dvou větách jejího vstupu text končí), viz *DL* s. 300n., přel. R. Dostálová.
- 41 Obzvláště vděčným zdrojem jsou cestopisné utopie. Hle, jaká podivuhodná zvířata se nacházejí podle Iambúla na Slunečních ostrovech: „Žijí u nich také zvířata, nejsou veliká, ale mají zvláštní tělesné vlastnosti a specifickou schopnost se vyznačuje i jejich krev. Ta zvířata mají kulovitý tvar, nejspíše se podobají želvám, na povrchu se jim táhnou dvě žluté čáry ve tvaru kříže, na konci každé čáry mají oko a ústa. Tak se dívají čtyřma očima a stejným počtem úst přivádějí potravu do jícnu a po spolknutí se všechno spojí v jednom žaludku. [...] Krev tohoto živočicha má zvláštní schopnost. Dokáže implantovat kteroukoli odříznutou část živoucího těla, i kdyby šlo o useknutou ruku, lze ji znovu připojit k tělu, pokud je rána čerstvá“ (dochováno v převyprávění Diodórově, přel. R. Dostálová, *DL*, s. 283).
- 42 Trimalchio svým hostům vypráví, jak vznikl tzv. korintský bronz: „Když Trója padla, Hannibal, člověk prohnáný a velký šibal, dal všechny měděné, zlaté a stříbrné sochy snést na jednu hranici a zapálit. Kovy se slily v jednu směs, a tak si řemeslníci nabrali té hmoty a udělali z ní talířky, misky a sošky. Tak povstalo korintské zboží: ze všeho jedno, ani to, ani ono. Já mám rád skleněné věci, aspoň — odpusťte mi, když to řeknu — nesmrdí“ (*Sat.* 50, přel. K. Hrdina, s. 52 a n.).
- 43 Hojný výskyt vložených vyprávění bývá chápán jako zřetelná spojnice s dřívějšími mechanismy orální kultury, srov. Whitmarsh 2008, s. 11. Stejně tak ale může tato figura poukazovat i na charakter doby vzniku románů, kdy se oralita a literalita stále navzájem prolínají, viz Havelock 1986. Vložené novely mohou také upomínat na již zmiňovaná egyptská i jiná novelistická vyprávění.

příběhu v podobě osla, potřeboval ještě změnit charakter své končetiny.<sup>44</sup> — A tím vším samozřejmě postupuje ustavičná střída dalších konkrétních popisů, dialogů, modliteb, četného objasňování minulých dějů atp.

Aplikujeme-li tedy na formu antického románu pojem „artistic complexity“, která by měla odlišovat mezi sebou *high-brow literature* a *low-brow literature*, tj. literaturu „vysokou“ a „nízkou“ (Fiske 1994, s. 121), vidíme, že na základě pouze tohoto kritéria by román patřil do literatury „vysoké“, ostatně podobně jako z hlediska zvoleného jazyka, neboť je ve své řecké části psán attickým dialektem, kterým se v době císařství už nemluvalo. To lze předběžně chápat jako poukaz dvojím směrem: jednak na samu specifčnost žánru antického románu (na jeho intertextualitu, „ošidnost a propustnost“ /Goldhill 2008, s. 199/, stejně jako na jeho začlenění do celku dosavadní tradice), a dále na ošidnost — nejednoznačnost a napadnutelnost uvedených hodnotících kritérií.

## B) FORMULA NEBOLI TOPOI

Z pohledu teorie lze antický román — konkrétně jeho syžetovou strukturu — charakterizovat jako představitele „žánrové“ literatury či Schema- alias Trivialliteratur. Jeho FORMULA, abychom uvedli také oblíbený anglosaský termín, je tvořena určitými *topoi*, které vytvářejí *topiku* žánru. *Topoi* jsou následující:<sup>45</sup> první setkání (zde důležitost smyslů, zejména zraku; často rozklady o způsobu vidění upomínající už na Gorgiův rozklad na totéž téma v *Chvále Heleny*); láska jako náhlá rána či nemoc, *nosos*, od níž není odpomoc (upomíná především na tragédii — jedná se o jeden z tragických *topoi*; nacházíme jemuž zparodováno v Longovi, kde Dafnis prostě jen neví, jak technicky touhu naplnit, a musí být „zasvěcen“ zkušenou sousedkou); zcela výjimečná, až božská krása obou mladých hrdinů, jež značí přirozenou zápletku: kdekoli se objeví, všichni je chtějí mít, a to jak muži, tak ženy (motiv homosexuální lásky je zde — v podobě vedlejší zápletky — velmi častý): to je příčinou mnoha strastí, přitom ústřední motiv zde představuje cesta a její různé podoby (ve zjevné návaznosti na Homérovu *Odysseiu*): časté cestování na lodi — poté bouře a ztroskotání, resp. přepadení piráty či lupiči;<sup>46</sup> zdánlivé smrti a pohřbení (odtud vede přímá linka k vykradačům hrobek — následuje jejich únik na lodi — opět bouře a ztroskotání atd.). Kobka a loď představují dvojí způsob „uvěznění“ hrdinů. Cesty ovšem znamenají i cizí země, tj. neobvyklá a exotická místa, floru a faunu, zvyky a mravy, zkrátka vše, co volá po popisech mirakulózních objektů a úkazů všeho druhu; dále cizí šlechtická či panovnická sídla a dvory a bitevní střety, mnohdy přerůstající do válečného konfliktu mezi zeměmi (u Charitóna a Héliodóra, v románu o Ninovi) nebo obcemi (u Longa).

Další *topos* představuje panenství (čistota a neposkvřněnost) nebo alespoň manželská věrnost; v této souvislosti lze — kromě už zmíněných iniciačních a mysterij-

<sup>44</sup> Tato *dissimulatio* či „seriocomic strategy“, jež má za cíl upozornit čtenáře na převrácení registerů, od marginálního k ústřednímu či naopak, byla opakovaně komentována, viz např. Graverini — Keulen 2009.

<sup>45</sup> Opět se zde jedná jen o povšechný přehled, podrobný rozklad viz např. Létoublon 1993, dále Reardon 1991, a závěrečný obsáhlý oddíl *Tropes of the Novel*, in Doody 1997, s. 303–485.

<sup>46</sup> Časté útoky pirátů bychom rozhodně neměli chápat jen jako literární stafáž: pirátství představovalo v době helénismu reálnou a velmi děsivou hrozbu, jak podotýká Hägg 1991, s. 85.

ních způsobů četby — poukázat také na snahy Augustových reforem opět pozvednout vážnost instituce *matrimonia* jakožto jednoho z pilířů impéria. Zároveň však až přehnaný důraz, který je na tento topos kladen, můžeme číst zase jako určitou nadsázku a literární hru — kterou ovšem křesťanská *acta martyrum* vezmou zcela vážně a do- tvoří topos *virginitatis* u křesťanských mučednic.

Další důležitý topos, s nímž se v románu setkáváme, jsou opakované a často velmi podrobně popsané slavnosti na počest bohů a četná vyzývání božstev (což opět slou- žilo jako jeden z argumentů pro iniciační čtení románů; jedná se zejména o Afroditu, Eróta, ale i Artemis a Héliá, resp. Isis u Apuleia a Priapa v případě Petroniově), jež jdou nicméně ruku v ruce s četnými apostrofami bohyně Tyché a s nářky a stížnostmi na její adresu. Hrdinové stále znovu vypočítávají, co vše byli nuceni doposud přestát, aby se nakonec ocitli v nynějších, přirozeně ještě horších mukách. Topos putování s sebou nese také shledání hrdinů na těch nejnepravděpodobnějších místech, jako by- chom se pohybovali v rozlehlé mediteránní vesnici, a někdy také závěrečné anagnó- rize rodičů a dětí (u Héliodóra a u Longa) — a samozřejmě povinný šťastný konec.

Výše uvedený sled *topoi* však zároveň obsahuje četné inovace, z nichž některé jsme už vypočetli (např. vstup *in medias res* u Héliodóra namísto pozvolné expozice děje, mající za následek další až filmové flashbaky; druhá svatba Kallirhoé u Charitóna, aby zachránila své dítě; u Longa přesazení dobrodružné cesty milenců či manželů do pastorální idyly — která je ovšem sama představena dosti urbánně, až voyeuri- sticky — a nahrazení momentu vzdálenosti momentem blízkosti, jež je ovšem jen pomalu rozkrývána a stále neumí být oběma hrdiny skutečně naplněna<sup>47</sup>). V případě satiricko-komických románů je situace přirozeně odlišná a míra inovativnosti ještě daleko vyšší.

Podstatný topos pak představuje samotný typ narace neboli kdo, jak, proč a komu příběh vypravuje. Není překvapivé, že bájně vyfabulované příběhy, ať už z dalekých cest nebo pojednávající o proměně v osla, jsou vyprávěny v první osobě: zde bychom mohli parafrázovat Lúkiana, že již Homérův Odysseus byl praotcem takových taška- řic. Jiné romány jsou podány vypravěčskou *er*-formou, bez jakéhokoli bližšího úvodu: „V Efesu žil muž patřící v tom městě k nejvýznamnějším, jmenoval se Lykomédés“ (*Ephes.* I, 1). O pseudohistorizujícím úvodu z pera Charitónova (à la Hérodotovy *Dějiny*) již byla řeč výše, svrchované zajímavé jsou pak úvody Longův a Achillea Tatia, neboť oba začínají své vyprávění ekfrasí obrazu, resp. votivních darů, oba jsou přítom na cestách — jeden na Lesbu, další v Sidónu. Zatímco však Longův vypravěč vyhledá někoho z místních, aby mu obraz vyložil a on pak o něm mohl sepsat své knihy, vy- pravěč Achilleův se dá do řeči s mladíkem, jenž vedle něj, vzdychaje, pozoruje ten- týž obraz, totiž býka unášejícího Európu; od něj si poté nechá u nedalekého potůčku a pod košatým platanem (další aluze, tentokrát na Platónova *Faidra*), z ucha do ucha, vyložit jeho příběh lásky... Héliodóros začne po svém a doslova zprostředka: „Právě se usmál den a slunce ozařovalo horské vrcholky.“ Jak vidíme, ani jediný z dochovaných milostných románů nezačíná stejnou narativní konstrukcí!

Kromě toho je ovšem sled těchto *topoi* protkán jedním zcela specifickým topos, který bychom mohli označit přibližně jako „efekt přepínání žánrů“, jako bychom

47 Na to poukazuje Fusillo 2003, s. 284. Posun „formule“ je natolik značný, že vedl Huntera dokonce k pokusu dílo ze žánru vyčlenit, viz Hunter 1983.

v televizním přijímači přepínali z programu na program; toto přepínání — které přirozeně vyplývá z výše vypočtené různosti forem do románu vstupujících — je totiž čtenářsky neseno pocitem určité, tu více, tu méně zjevné nadsázky („nadsázky narativu“, řekněme) a dosahuje vrcholu v místech, kde se jedná o „divadelní“ vstupy. Na řadě míst — zejména u Héliodóra a v obou latinských dílech, ale ne výlučně — totiž sami účastníci děje o sobě i o druhých hovoří, jako by vystupovali v divadelním kusu. Např. u Achillea Tatia čteme: „Po těchto slovech si divadelně zamnul obličej a spustil: Vyslechli jsme komedii, kterou nám přednesl kněz“ (VIII, 9). U Héliodóra oslovuje Knémón mrtvou (!) Thisbé těmito slovy: „...a přišla jsi přes moře do Egypta, abys mi k mé škodě zahrála podobné tragické divadlo jako kdysi v Athénách“ (II, 11).<sup>48</sup> Jako kvintesenci této figury lze číst opět Knémónovu promluvu ke starci Kalasiridovi: „Jak víš, otče, Dionýsa baví příběhy a má rád komedie. Když se teď nastěhoval ke mně (=Knémón právě pije víno), pobízí mě k poslouchání a nutí mě, abych se dožadoval mzdy, kterou jsi mi slíbil. Už je čas, abys mi to drama svým vyprávěním předvedl jako na jevišti“ (II, 23). Ale dokonce i v narativu nacházíme divadelní rekvizity, které v něm hrají důležitou roli: pouze díky vybavení herecké společnosti může být Leukippé zdánlivě obětována, totiž zaříznuta divadelní dýkou, a tak zachráněna (Ach. Tat. III, 20). Vrcholu dosahuje tato figura u Petronia: zde jsme svědky histriónského zápasu v hospodě a potom na lodi, fingované sebevraždy Enkolpiovy a Gitónovy (*dum haec fabula inter amantes luditur*, čteme v textu, *Sat.* 95). Přímou ukázková je scéna cestou do Krotónu: naši přátelé přicházejí do Krotónu, města lovců dědictví, a rozhodnou se zahrát si také takové divadélko: *quid ergo cessamus mimum componere*, navrhuje Eumolpus, a všichni se ihned jmou hru uskutečňovat: po způsobu gladiátorů se ihned *religiosissime* upíšíou Eumolpovi, že se dají zbičovat, upálit, spoutat, mečem zabít, zkrátka cokoli jim přikáže; hned se začnou „tvářit jako otroci“ a hned taky pozdraví Eumolpa jako svého pána — který si zase musí plést jména svých otroků, aby komedii nechybělo nic, *ne quid scaenae deesset*. Okamžitě si taky, jako otroci, rozdělí zavazadla — a to je do Krotóna tak daleko, že Eumolpus stačí během cesty odrecitovat celou *Válku občanskou* (*Sat.* 117)! Zkrátka a dobře, jak čteme ve scéně v hostinci: *omnia mimico risu exsonuerant* (*Sat.* 19), vše se otráasalo smíchem jako v mimu. Tento svrchovaně důležitý stylotvorný prvek přitom při pouhé epitomické četbě (srov. Fótiovy výtahy) může zcela uniknout.

Tyto a další četné variace a inovace, včetně uvedené „nadsázky narativu“, tedy po mém soudu dokládají, že antické romány lze — přes relativně unifikovaný syžet, který by z hlediska moderní populární literatury odpovídal svou závazností nejspíše žánru westernu nebo roman policier nebo červené knihovny — nahlížet jako text „populární“, založený na různých způsobech čtení a recepce (*producerly texts*), jež poukazují ke kvalitám heterogenity a excesivnosti. Tyto texty totiž zjevně reagují na předchozí texty, a sledovat tyto reakce se může stát pro čtenáře jedním ze zdrojů čtenářského potěšení — přirozeně nikoli jediným. Zároveň, na základě sporadické evidence, se nabízí vyjít z představy „diverse and complex audience“, které si tyto texty nacházely. Text románu v sobě totiž obsahuje bohatý a rozmanitý potenciál a ukazuje se různým typům čtenářů různě: některé mohl vést k dalšímu psaní, některé „jen“ k poučené četbě či poslechu, a jiné — byť jejich množství zřejmě nebylo

48 Héliodórovův román cituji v překladu V. Bahníka.

tak vysoké, jak by si někteří badatelé přáli — k četbě či poslechu poučenému jen zčásti nebo téměř vůbec (zde se sluší zdůraznit, že v antické společnosti, po celá staletí fungující také jako orální kultura, mohl i iliterát za život vyslechnout a shlédnout slušné množství literárních, hudebních či divadelních děl). Přitom „aktivní čtenář“ Filip Filosof si přirozeně z textu odnese jiné poučení a jiné zasvěcení než jen „moralizující čtenář“ — a kromě nich tu bude ještě čtenář světský, třebaže jeho osud není podle Filipa nejradostnější: Filip totiž přirovnává Héliodórovu knihu ke Kirčině kouzelnému nápoji, *kykeónu*, který proměňuje ty, kdo jej užívají profánně, v prostopásné vepře, zatímco ty, kdo se k němu vztahují filozoficky po způsobu Odysseově, zasvěcuje do záležitostí vyšších (*Fragmentum Marcianum*, s. 383).

Viděli jsme také, že některé parametry románů svědčí pro příslušnost žánru spíše k vysoké (*high-brow*) literatuře. I v tom lze spatřovat hybridnost románového žánru, jenž se už od svých — doložených — počátků striktní kategorizaci vzpěčuje a vybízí ke komplexnímu přístupu a k opatrnému zacházení s kategorizačním a hodnotícím pojmoslovím literární teorie.

Specifickou kapitolu tvoří v této souvislosti romány římské provenience. Apuleiovy *Proměny* a jejich filosofické a náboženské pozadí — mystéria Isidina kombinovaná snad s novoplatonismem — představují, v oně vzájemné mezihře mezi vysokým a nízkým, kde se opakovaně vytažují opačné registry, originální kombinaci, která může být, podobně jako Héliodórova *Aithiopiaka*, čtena na více způsobů, přitom četba iniciační zde hraje privilegovanou roli. Petroniův *Satyrikon* pak zaujímá místo zcela mimořádné: jedná se o geniální dílo, které uvedené parametry ve všech ohledech přesahuje, a to právě proto, že s nimi pracuje zase jiným, a to zcela novátorským způsobem, který jako by ustavičně destruoval čtenářská očekávání — ale zároveň, s trochou nadsázky, i veškeré klasifikační snahy teoretiků a vykladačů. Kromě přetékajícího reservoiru žánrů, jaký nacházíme už jen v dochovaném fragmentu románu — přitom s každým ze žánrů je tu opět hrána zvláštní a jedinečná hra, jak jsme toho byli svědky výše v konkrétním případě divadelních žánrů — je zde svrchovaně důležitý úhel pohledu, na což bylo opakovaně poukazováno (Veyne 1964; Sandy 1969). Není možná nutné vytáhnout celý fokalizační arzenál soudobé literární teorie, postačí ocitovat Auerbachův postřeh: „Petronius nevypravuje vlastními slovy, ale ponechává určitému subjektu, který není totožný ani s ním, ani s fiktivním vypravěčem Enkolpiem, aby na stolní společnost vrhl reflektor svého pohledu — což je velmi umný perspektivní postup, jakési dvojité zrcadlení, které se v dochované starověké literatuře vyskytuje velmi vzácně. [...] Enkolpiův soused líčí stolní společnost, k níž mentalitou i postavením sám náleží, a tím se úhel přesunuje přímo dovnitř obrazu. Obraz se prohlubuje, neboť světlo na něj dopadající jako by vycházelo z určitého bodu v jeho prostoru“ (Auerbach 1968, s. 29).

## 5. PRODUCERLY TEXTS A JEJICH PRODUKCE V DALŠÍCH STALETÍCH: NÁSTIN

V následujících staletích prokazují antické romány svůj charakter *producerly texts* způsoby velmi rozmanitými a také v různých kulturních oblastech pozdně starověkého, středověkého, renesančního a posléze novověkého světa. První — zdánlivě překvapivé — pokračovatele nacházejí osudem těžce zkoušené hrdinové milostných

románů v křesťanské literatuře: autoři apokryfních *Skutků apoštolů* si vypůjčují z antických románů přímo a často, aby strukturovali děje, jež se mučedníkům odehrávaly; nasvícení je zde ovšem jiné, jedná se o popisy utrpení a vytrvalosti ve službě nikoli bohu či bohyni lásky, ale bohu křesťanskému. Goldhill charakterizuje tyto texty přímo jako „bricolage“, rozuměj kutilský sklad z motivů převzatých odjinud, zejména z románu (Goldhill 2008, s. 195). Další mohutnou vlnu pokračovatelů nacházíme v Byzanci: ve dvanáctém století píší ve verších své skladby, a to na základě znalosti děl Achillea Tatia a Héliodóra, Theodorus Prodromus, autor díla *Rhodanthé a Dosiklés* (tento autor znal ale prý i Longa, viz Bowie 1994, s. 447), Niketés Eugenianus (*Drosilla a Chariklés*) a Konstantin Manasses (*Aristandros a Kallithea*); prózou psal Eustathius Makrembolités (*Hysminé a Hysminias*, srov. např. Beaton 2003). Další kapitolu představuje ustavení rytířského románu v západní Evropě a vzájemné prolínání mezi Byzancí a Západem.<sup>49</sup>

Nesmírně důležitá a svrchovaně *producerly* epocha pak nastává s recepcí antického románu v renesanci a dalších staletích. Toto téma už stojí mimo záběr studie, postací snad jen uvést jména Bocaccio, Cervantes, Swift či Rabelais.<sup>50</sup> Přesto bych se ráda krátce zastavila alespoň u jedné z epizod, jakou představuje konkrétní recepce Héliodórových *Aithiopik*. Zde sehrál prvořadou roli objev rukopisu díla v *Bibliotheca Corviniana*, knihovně Matyáše Korvína v Budapešti r. 1526. *Editio princeps* vyšla v Basileji o osm let později a nedlouho poté následovaly překlady, zejména proslulý Amyotův z r. 1547; anglický překlad T. Underdowna se objevil v r. 1577 (Underdowne ovšem pracoval se starším Warszewickiho překladem díla do latiny). Překlady, především Amyotův, spolu s jeho překladem Longova románu, spustily hotový vodopád: od poloviny 16. Do konce 18. století se vyrojily v západní Evropě stovky, ne-li tisíce románů (!), založených přímo na překladech románů řeckých.<sup>51</sup>

Obľiba Héliodórova díla byla obrovská: jako o svém nesmrtelném mistru („l'immortel Héliodore“) o něm psala slečna de Scudéry v úvodu románu *Artamène ou le Grand Cyrus*,<sup>52</sup> Racine byl vášnivým čtenářem knihy v Port-Royal a poté, co mu byla dvakrát zabavena a spálena, naučil se prý román nazpaměť a pak ho sám odnesl ke spálení, protože ho už nepotřeboval, jak píše jeho syn.<sup>53</sup> Goldhill pak označuje toto znovuvynalezení románu, „re-invention of the novel“ v 18. století, jež bylo do míry nikoli nepodstatné způsobeno také překlady Héliodorova díla, jako skandální událost (Goldhill 2008, s. 190).

49 Pro první přiblížení obsáhlého tématu viz Sandy 2003.

50 O komplexní pojetí „příběhu románu“ se pokusila Doody 1997.

51 Údaje uvádí Sandy — Harrison 2008, s. 301 a n. Ze speciálních monografií k tématu viz např. Molinié 1997.

52 De Scudéry: *Artamène ou le Grand Cyrus*, 1654, v úvodu určeném čtenáři (Au lecteur), který je bez paginace. Héliodóros a Urfé jsou, podle autorky tohoto nejdelšího románu francouzské literatury, „les seuls Maistres que j'imité & les seuls qu'il faut imiter car quiconque s'écartera de leur route, s'égarera certainement, puis qu'il n'en est point d'autre qui soit bonne: que la leur au contraire est assurée“ (jsou to jediní mistři, které napodobují, a jediné, které je třeba napodobovat, neboť kdokoli se odchýlí z jejich cesty, zajisté zbloudí, jelikož žádná jiná není dobrá; naproti tomu ta jejich je zaručená).

53 Racine: *Mémoires sur la vie de Jean Racine*, cituji dle Hägga, který to chápe jako půvabnou a výstižnou anekdotu (Hägg 1991, s. 205).

Dovolím si zakončit tento poslední stručný oddíl postřehem, který se snad vztáhne k oběma aspektům probíraným výše, totiž k postavení, přesněji k absenci antického románu v dobové školní četbě a k jeho možným rozmanitým čtenářům. Na rozdíl od prvních i pokračujících staletí letopočtu se v nynější povinné četbě studentů řečtiny, alespoň na pražské univerzitě, antické romány vyskytují, byť pouze v českém překladu. Mám ve zvyku se studentů na úvod zkoušky z této překladové četby zeptat, jaké byly jejich čtenářské zážitky, co je nejvíce překvapilo, oslovilo atp. Překvapivé jistě není, že v rámci penza četby z doby klasické zní častá odpověď: *Nejvíce mě oslovila tragédie*. Jako překvapivá se ale může jevit dosti častá odpověď v rámci četby z doby poklasické: *Nejvíce ze všeho mě překvapil román*. Mě osobně pak překvapilo nejvíce následující — byť vlastně logické — objasnění jednoho ze studentů, a to konkrétně na adresu Héliodóra románu: *To by si měl přečíst každý. Prostě každý*.

## PRAMENY

- Achilleus Tatios:** *O věrné lásce Leukippy a Kleitofóna*, přel. J. Šonka. In: *Láska a válka*. Odeon, Praha 1971, s. 7–141.  
*Ancient Greek Novels: the Fragments: Introduction, Text, Translation, and Commentary*, ed. S. A. Stephens — J. J. Winkler. Princeton University Press, Princeton NJ 1995.
- Apuleius:** *Métamorphoses*, I–III, ed. D. S. Robertson, přel. P. Vallette. Les Belles Lettres, Paris 1940–1945.
- Apuleius:** *Zlatý osel*, přel. F. Stiebitz. Odeon, Praha 1968.  
*Collected Ancient Greek Novels*, ed. B. P. Reardon, with a new foreword by J. R. Morgan. University of California Press, Berkeley — Los Angeles — London 2008.
- Dobrodružství lásky. Řecký román I.*, přel. R. Mertlík, V. Bahník, D. Bartoňková, R. Dostálová. Předmluva a ediční poznámku napsala R. Dostálová. Arista — Baset, Praha 2001.
- Erotici scriptores Graeci*, ed. R. Hercher. B. G. Teubner, Lipsiae 1858–1859.
- Eroticorum Graecorum fragmenta papyracea*, ed. B. Lavagnini. B. G. Teubner, Lipsiae 1922.
- Filostratos:** *Philostrati epistolae*, ed. J. F. Boissonade. Brockhaus et Avenarius, Parisiis et Lipsiae 1842.
- Fótiós:** *Photii Bibliotheca, ex recensione Immanuelis Bekkeri* I–II. G. Reimer, Berolini 1824–1825.
- Fragmentum Marcianum, ed. R. Hercher. *Hermes* 3, 1869, s. 382–388.
- Héliodóros:** *Heliodori Aethiopica*, ed. A. Colonna. Typis Regiae Officinae Polygraphicae, Roma 1938.
- Héliodóros:** *Příběhy aithiopské*, přel. V. Bahník. In: *Láska a dobrodružství*. Odeon, Praha 1971, s. 85–355.
- Hippokratés:** *Pseudepigraphic Writings*, ed. W. D. Smith. Brill, Leiden 1990.
- Charitón:** *Le Roman de Chairéas et Callirhoé*, ed. G. Molinié, rev. A. Billialt. Les Belles Lettres, Paris 1989.
- Iulianos:** *Epistolae*, in: *L'empereur Julien, Œuvres complètes, I/2 Lettres et fragments*, ed. a přel. J. Bidez. Les Belles Lettres, Paris 1972<sup>3</sup>.
- Longos:** *Pastorales (Daphnis et Chloé)*, ed. a přel. J.-R. Vieillefond. Les Belles Lettres, Paris 1987.
- Lúkianos:** *Luciani Samosatensis Opera ex recognitione Caroli Iacobitz II–III*. B. G. Teubner, Lipsiae 1913.
- Lúkianos:** *Pravdivé příběhy*, přel. Z. K. Vysoký. SNKLÚ, Praha 1963.
- Persius:** *Satires*, ed. a přel. A. Cartault. Les Belles Lettres, Paris 1966<sup>4</sup>.
- Petronius:** *Le Satiricon*, ed. a přel. A. Ernout. Les Belles Lettres, Paris 1993.
- Petronius:** *Satirikon*, přel. K. Hrdina. Svoboda, Praha 1971.
- Porfyrios:** *Vita Pythagorae*, ed. a přel. E. des Places. Les Belles Lettres, Paris 1982.



*Romans Grecs et Latins*, ed. a přel. P. Grimal.  
Gallimard, Paris 1958.

**de Scudéry, Madeleine:** *Artamène ou le Grand Cyrus*. I. Augustin Courbe, Roüen — Paris 1654.

## LITERATURA

**Anderson, Graham:** *Ancient Novelists at Play*.  
Chico 1982.

**Anderson, Graham:** *Ancient Fiction. The Novel in the Graeco-Roman World*. Croom Helm, London — Sydney 1984.

**Auerbach, Erich:** *Mimesis*, přel. Miloslav Žilina,  
Rio Preisner a Vladimír Kafka. Mladá fronta,  
Praha 1968.

**Bachtin, Michail M.:** *Román jako dialog*, přel.  
Daniela Hodrová. Odeon, Praha 1980.

**Barthes, Roland:** *S/Z*, přel. Josef Fulka.  
Garamond, Praha 2007.

**Bartoňková, Dagmar:** Čtenáři starořeckých  
románů. SPFFBU E 34–35. Masarykova  
univerzita, Brno 1989, s.143–149.

**Beaton, Roderick:** The Byzantine Revival of the  
Ancient Novel. In: G. L. Schmeling (ed.): *The Novel in the Ancient World*. Brill, Leiden 2003,  
s. 713–733.

**Bowie, Ewen:** The Readership of Greek Novels  
in the Ancient World. In: J. Tatum (ed.): *The Search for the Ancient Novel*. The John Hopkins  
University Press, Baltimore 1994, s. 435–459.

**Bowie, Ewen:** Greek Novel. In: S. Swain (ed.):  
*Oxford Readings to the Greek Novel*. Oxford  
University Press, Oxford 1999, s. 39–59.

**Bowie, Ewen:** The Ancient Readers of the  
Greek Novels. In: G. L. Schmeling (ed.): *The Novel in the Ancient World*. Brill, Leiden 2003,  
s. 87–106.

**Cavallo, Guglielmo:** L'altra lettura: tra  
nuovi libri e nuovi testi. *Ant. Tard.* 9, 2001,  
s. 131–138.

**Cavallo, Guglielmo:** Veicoli materiali della  
letteratura di consumo: maniere di scrivere  
e maniere di leggere. In: O. Pecere —  
A. Stramaglia (ed.): *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino: atti del convegno internazionale, Cassino, 14–17 settembre 1994*.

**Sókratés Scholastikos:** *Socratis Scholastici, Hermiae Sozomeni Historia ecclesiastica*. In:  
*Patrologia Graeca* 67.

**Theodorus Priscianus:** *Theodori Prisciani Euporiston Libri III*, ed. V. Rose. B. G. Teubner,  
Leipzig 1894.

Università degli studi di Cassino, Cassino  
1996, s. 11–46.

**Cawelti, John G.:** *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. University of Chicago Press, Chicago 1976.

**Couégnas, Daniel:** *Introduction à la paralittérature*. Seuil, Paris 1992.

**Čapek, Karel:** Poslední epos čili román pro  
služky. *Přítomnost* 1924, s. 102–106.

**Doody, Margaret Anne:** *The True Story of the Novel*. Rutgers University Press, New  
Brunswick, New Jersey 1997.

**Fiske, John:** *Understanding Popular Culture*.  
Routledge, London 1994.

**Foucault, Michel:** *Pěče o sebe. Dějiny sexuality III.*, přel. Miroslav Petříček, Ladislav Šerý  
a Josef Fulka. Herrmann a synové, Praha  
2003.

**Fusillo, Massimo:** Il romanzo antico comme  
paraletteratura? Il topos del racconto di  
ricapitolazione. In: O. Pecere — A. Stramaglia  
(eds.): *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino: atti del convegno internazionale, Cassino, 14. — 17. settembre 1994*. Università  
degli studi di Cassino, Cassino 1996, s. 47–67.

**Fusillo, Massimo:** The Conflict of Emotions  
in the Greek Erotic Novel. In: S. Swain (ed.):  
*Oxford Readings to the Greek Novel*. Oxford  
University Press, Oxford 1999, s. 60–82.

**Fusillo, Massimo:** Modern Critical Theories  
and the Ancient Novel. In: G. L. Schmeling  
(ed.): *The Novel in the Ancient World*. Brill,  
Leiden 2003, s. 277–305.

**Goldhill, Simon:** *Foucault's Virginity: Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*.  
Cambridge 1995.

**Goldhill, Simon:** Genre. In: T. Whitmarsh (ed.):  
*The Cambridge Companion to the Greek and*

- Roman Novel. Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 185–200.
- Graverini, Luca — Keulen, Wytse:** Roman Fiction and its Audience. In: S. Panayotakis — M. Paschalis — G. Schmeling (eds.): *Readers and Writers in the Ancient Novel*. Barkhuis Publishing — Groningen University Library, Groningen 2009, s. 197–217.
- Hägg, Tomas:** Callirhoe and Parthenope: The Beginnings of the Historical Novel. *Classical Antiquity* 6, 1987, s. 184–204.
- Hägg, Tomas:** *The Novel in Antiquity*. University of California Press, Berkeley — Los Angeles 1991.
- Harris, William V.:** *Ancient Literacy*. Harvard University Press, Cambridge MA — London 1989.
- Havelock, Eric A.:** *The Muse Learns to Write: reflections on orality and literacy from antiquity to the present*. Yale University Press, New Haven — London 1986.
- Heinze, Richard:** Petron und der griechische Roman. *Hermes* 34, 1899, s. 494–519.
- Holzberg, Niklas:** *The Ancient Novel: An Introduction*. Routledge, London — New York 1995.
- Huet, Pierre-Daniel:** *Lettre-traité de Pierre Daniel Huet sur l'origine des romans*, ed. F. Gigou. Nizet, Paris 2005.
- Hunter, Richard L.:** *A Study of „Daphnis and Chloe“*. Cambridge University Press, Cambridge 1983.
- Hunter, Richard L.:** ‚Philip the Philosopher‘ on the Aithiopika of Heliodorus. In: S. Harrison — M. Paschalis — S. Frangoulidis (eds.): *Metaphor and the Ancient Novel* (Ancient Narrative Supplementum 4). Barkhuis and Groningen University Library, Groningen 2005, s. 123–138.
- Hunter, Richard L.:** Ancient Readers. In: T. Whitmarsh (ed.): *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 261–271.
- Kerényi, Karl:** *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung: ein Versuch*. JCB Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1927.
- Konstan, David:** The Active Reader and the Ancient Novel. In: S. Panayotakis — M. Paschalis — G. Schmeling (ed.): *Readers and Writers in the Ancient Novel*. Barkhuis Publishing & Groningen University Library, Groningen 2009, s. 1–17.
- Lamberton, Robert:** *Homer the Theologian: Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of Epic Tradition*. University of California Press, Berkeley 1986.
- Lavagnini, Bruno:** *Le Origini del Romanzo Greco*. F. Mariotti, Pisa 1921.
- Létoublon, Françoise:** *Les lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*. Brill, Leiden 1993.
- Ludvíkovský, Jaroslav:** *Řecký román dobrodružný. Studie o jeho podstatě a vzniku*. FF UK, Praha 1925.
- McDonald, Nicola:** A Polemical Introduction. In: N. MacDonald (ed.): *Pulp Fictions of Medieval England: Essayes in Popular Romance*. Manchester University Press, Manchester 2004, s. 1–21.
- Merkelbach, Reinhold:** *Roman und Mysterium in der Antike*. Beck, München — Berlin 1962.
- Molinié, Georges:** *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*. Honoré Champion, Paris 1997.
- Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, ed. H. Cancik — H. Schneider. J. B. Metzler, Stuttgart — Weimar 1998, sv. 5.
- Nimis, Stephen:** The Prosaics of the Ancient Novel. *Arethusa* 27, 1994, s. 387–411.
- Nolting-Hauff, Ilse:** Märchenromane mit leidendem Helen. *Poetica* 6, 1974, s. 417–455.
- Panayotakis, Stelios — Paschalis, Michael — Schmeling, Gareth L.** (eds.): *Readers and Writers in the Ancient Novel*. Barkhuis Publishing & Groningen University Library, Groningen 2009.
- Parsons, Peter:** A Greek Satyricon? *BICS* 18, 1971, s. 53–68.
- Pecere, Oronzo — Stramaglia, Antonio:** *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino: atti del convegno internazionale, Cassino, 14–17 settembre 1994*. Università degli studi di Cassino, Cassino, 1996.

- Perry, Ben E.:** *The Ancient Romances*. University of California Press, Berkeley 1967.
- Pervo, Richard:** The Ancient Novel Becomes Christian. In: G. L. Schmeling (ed.): *The Novel in the Ancient World*. Brill, Leiden 2003, s. 685–711.
- Reardon, Bryan P.:** *The Form of Greek Romance*. Princeton University Press — Leiden, Princeton — Brill 1991.
- Rohde, Erwin:** *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1876.
- Sandy, Gerald:** Satire in the Satyricon. *AJP* 90, 1969, s. 293–303.
- Sandy, Gerald:** The Heritage of the Ancient Greek Novel in France and Britain. In: G. L. Schmeling (ed.): *The Novel in the Ancient World*. Brill, Leiden 2003, s. 735–773.
- Sandy, Gerald — Harrison, Stephen:** Novels Ancient and Modern. In: T. Whitmarsh (ed.): *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 299–339.
- Schmeling, Gareth L. (ed.):** *The Novel in the Ancient World*. Brill, Leiden 2003.
- Schmeling, Gareth L.:** Introduction to the revised edition. In: G. L. Schmeling (ed.): *The Novel in the Ancient World*. Brill, Leiden 2003, s. XI–XLIII.
- Scobie, Alexander:** *More Essayes on the Ancient Romance and Its Heritage*. Hain, Meisenheim am Glan 1973.
- Selden, Daniel L.:** Genre of Genre. In: J. Tatum (ed.): *The Search for the Ancient Novel*. The John Hopkins University Press, Baltimore 1994, s. 39–64.
- Stehlíková, Eva:** *Římské divadlo*. KLP, Praha 1993.
- Stephens, Susan A.:** Who Read Ancient Novels? In: J. Tatum: *The Search for the Ancient Novel*. The John Hopkins University Press, Baltimore 1994, s. 405–418.
- Swain, Simon (ed.):** *Oxford Readings to the Greek Novel*. Oxford University Press, Oxford 1999.
- Swain, Simon:** A Century and More of the Greek Novel. In: S. Swain (ed.): *Oxford Readings to the Greek Novel*. Oxford University Press, Oxford 1999, s. 3–35.
- Tatum, James (ed.):** *The Search for the Ancient Novel*. The John Hopkins University Press, Baltimore 1994.
- Veyne, Paul:** Le „je“ dans le „Satiricon“. *Revue des études latines* 42, 1964, s. 301–324.
- Whitmarsh, Tim (ed.):** *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- Whitmarsh, Tim:** Introduction. In: T. Whitmarsh (ed.): *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*. Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 1–14.
- Wilcken, Ulrich:** Ein neuer griechischer Roman. *Hermes* 28, 1893, s. 161–193.
- Winkler, John J.:** The Invention of Romance. In: J. Tatum (ed.): *The Search for the Ancient Novel*. The John Hopkins University Press, Baltimore 1994, s. 23–38.

## RÉSUMÉ

### THE ANCIENT NOVEL AS POPULAR LITERATURE?

The aim of this study is to relate the genre of the ancient novel to the category of so-called popular literature. Due to limited evidence concerning the ancient readership of novels (a topic which is also discussed in the study), foremost attention is paid to the texts themselves; in this respect, concepts created within the field of popular literature and culture by contemporary literary theory — John Fiske's analyses and his “producerly text” construct — have proved themselves to be very useful tools even in spite of the different character of literacy in antiquity. From a reader's point of view, the genre appears to be characterized by continuous interplay between the formula and its multiple variations and innovations. Also of extreme interest are the changing attitudes of the scientific community towards the genre of the novel as such.