

# ČAS A CHRONOTOP V ROMÁNU

## *Studie z historické poetiky*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## I ŘECKÝ ROMÁN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Všechny jmenované románové momenty bez výjimky (v jejich

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

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

Jaká je podstata dobrodružného času řeckých románů?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

oběti. Tak se stalo, že mi v tu chvíli sňali pouta.“ (Kn. sedmá, 12.)  
Během dní, po které trval odklad, se všechno vysvětlí a události se obrací jiným směrem. Samozřejmě se to neobejde bez četných dalších náhodných případů časové kongruence a inkongruence. Vychází najevo, že Leukippa nezemřela. Román se končí několika šťastnými sňatky.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>6</sup> Zevrubněji chronotop cesty charakterizujeme v závěrečné části tohoto po- jednání.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V řeckém románu je pořádající význam ideje zkoušky velmi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## II APULEIUS A PETRONIUS

Přecházíme k druhému typu antického románu, který podmíněně nazveme „dobrodružně-mravoličný román“.)  
K tomuto typu ve striktním smyslu patří pouze dva romány,