

plexů. O jiných způsobech vyjadřování tohoto všestranného lidského růstu pohovoříme samostatně v souvislosti s analýzou velkého románu Rabelaisova.

Fantastika folklóru je proto fantastikou realistickou: v ničem nevybočuje z vezdejší reality materiálního světa, nelátá jeho nedostatky žádnými ideálními nadzemskými momenty, pohybuje se na území prostoru a času, dokáže vnímat toto území a také ho všestranně a intenzívně využít. Folklórní fantastika se opírá o skutečné možnosti lidského vývoje — možnosti nikoli ve smyslu programování nejbližšího praktického jednání, ale ve smyslu potenciálních potřeb, věčných požadavků reálné lidské přirozenosti. Tyto požadavky nezmizí, dokud bude na světě žít člověk, nelze je umlčet, neboť jsou stejně reálné jako sama lidská přirozenost a nemohou si tudíž dříve nebo později neprorazit cestu k svému úplnému uskutečnění.

Proto představuje folklórní realismus nevysychající pramen realismu i pro veškerou knižní literaturu a tedy i pro román. Zvláštní význam měl tento pramen realismu ve středověku a hlavně v renesanci; ale k tomu se ještě vrátíme v souvislosti s rozborem Rabelaisova románu.

V RYTÍŘSKÝ ROMÁN

Ve stručnosti pojednáme o specifickém čase a tudíž i časoprostoru rytířském románu (rozboru jednotlivých děl jsme nuceni se vzdát).

Rytířský román používá dobrodružného času — v podstatě řeckého typu, i když se v některých románech přibližuje víc k dobrodružně-všednodennímu času apuleiovského typu (zvláště v *Parzivalovi* Wolframa z Eschenbachu). Čas se rozpadá na řetěz úseků, tvořených jednotlivými dobrodružstvími, uvnitř kterých je uspořádán abstraktně technickým způsobem; technický ráz má pak i sepětí času s prostorem. V rytířském románu se setkáváme s týmiž náhodně stejnočasými a různocasými jevy, s touž hrou vzdálenosti a blízkosti, s týmiž retardacemi. Také chronotop rytířského románu je příbuzný s řeckým chronotopem — je jím nejrůznějším způsobem

cizí a abstraktní svět.) Stejný pořadající význam připadá v románech zkouškám identity hrdinů (i věcí), hlavně věrnosti v lásce, dostání rytířské povinnosti a etiketnímu chování. Nutně se objevují momenty spjaté s ideou totožnosti: domnělé smrti, rozpoznání – nepoznání, změna jmen aj. (také složitější hra s identitou, např. v *Tristanovi* vystupují dvě Izoldy, milovaná a nemilovaná). Objevují se tu i další motivy spojené s identitou, charakteristické pro orientální pohádky, – začarování všeho druhu, kterými je hrdina dočasně vyřazen z událostí a která ho přenášejí do jiného světa.

Kromě těchto motivů existuje však v dobrodružném čase rytířských románů (a tudíž v celém jejich chronotopu) něco podstatně nového.

V jakémkoli dobrodružném čase vládne náhoda, osud, bohové apod. Vždyť sám tento čas se ustavuje tam, kde se rozpojují normální, reálné zákonitosti podléhající časové posloupnosti (v mimočasové mezeře), tam, kde je tato zákonitost (ať je jakákoli) náhle opružena a události se začínají ubírat nečekaným, nepředvídaným směrem. V rytířských románech jako by se „náhle“ řeckých románů normalizovalo, stalo čímsi všemocným a takřka běžným. Celý svět se stává zázračným a sama zázračnost přestává být něčím neobvyklým (aniž ztrácí pel zázraku). Sama věčná neočekávanost už není čímsi nečekaným; očekává se něco nečekaného, čeká se právě jen neočekávané. Celý svět se uvádí pod kategorii „náhle“, pod kategorii zázračné a nečekané náhodnosti. Hrdina řeckých románů se snažil znovunastolit zákonitost, spojit rozpojené články obvyklého běhu života, vymanit se ze hry náhody a navrátit se k obyčejnému, normálnímu životu (ovšem už mimo román); snášel dobrodružství jako útrapy, seslané na něho z nebe, ale nebyl dobrodruhem, sám dobrodružství nevyhledával (v tomto ohledu nevyvíjel iniciativu). Hrdina rytířského románu se noří do dobrodružství jako do svého živlu, svět pro něho existuje jen ve znamení zázračného „náhle“, zázračný stav je pro něho normálním stavem světa. Je sice dobrodruh, ale dobrodruh nezištný (není ovšem dobrodruh v pozdějším významu, tj. není to člověk, který sobecky sleduje vlastní prospěch a žene se bezohledně za svým cílem nezvyklými životními cestami). Jeho založení mu nedovoluje žít jinde než v tomto světě podivuhodných náhod, ve kterém nikdy neztrácí svou identitu. I samotný rytířský „kodex“, podle něhož se

hrdinova identita měří, počítá právě s takovýmto světem podivuhodných náhod.

Také samo odstínění náhody — oněch nesčetných případů stejnočasosti a různocasosti — je v rytířském románu jiné než v řeckém. Tam fungoval holý mechanismus časové kongruence a inkongruence v abstraktním prostoru přeplněném raritami a kuriozitami. Tady je náhoda obestřena fluidem zázraku a tajemství, personifikuje se v podobě dobrých a zlých vil, dobrých a zlých čarodějů, číhá v začarovaném lese a kouzelném zámku apod. Hrdina většinou nezakouší „útrapy“ zajímavé jen pro čtenáře, ale zažívá nejrůznější podivuhodné příhody, které budí zvědavost a lákají i jeho samého. Dobrodružství dostává nový odstín v souvislosti s celým tímto zázračným světem, v němž se odehrává.

V tomto zázračném světě se také konají činy, jimiž *se proslavují* sami hrdinové a jimiž hrdinové *šíří věhlas* svého pána, své dámy. Momentem hrdinského skutku se rytířské dobrodružství výrazně liší od řeckého a podobá se *dobrodružství v eposu*. Rovněž moment *slávy, věhlasu, proslavení* byl duchu řeckého románu vzdálený a také jím se román sblíží s eposem.

Na rozdíl od hrdinů řeckého románu jsou hrdinové rytířského románu *individuální* a zároveň *reprezentativní*. Hrdinové řeckých románů se podobají jeden druhému, liší se jen co do jmen. O každém z nich lze také napsat jen jeden román, z kterého se nevyvine cyklus, nevzniknou různé verze, série románů řady autorů, z nichž každý je soukromým vlastnictvím svého autora a patří mu jako věc. Všechny řecké romány, jak jsme viděli, nic a nikoho nereprezentují, existují jen „samy o sobě“. Rozliční rekové rytířských románů jsou každý jiný, nepodobají se navzájem ani svým vzezřením, a ni svým osudem. Lancelot je úplně jiný než Parzival, Parzival je úplně jiný než Tristan. Zato o každém z nich vzniklo hned několik románů. Přesně řečeno, nejsou to hrdinové jednotlivých románů (*jednotlivé, izolované* a v sobě uzavřené rytířské romány vlastně ani neexistují), ale jsou to hrdinové románových *cyklů*. A nepatří ovšem jednotlivým romanopiscům jako jejich soukromý majetek (nejde pochopitelně o to, že neexistuje autorské právo a představy s ním spojené), ale náležejí podobně jako hrdinové eposů společnému arzenálu obrazů, který však není národní jako v případě eposu, ale internacionální.

Konečně pak hrdina a zázračný svět, v němž koná své hrdinské činy, jsou uhnětení z téhož kusu, není mezi nimi nesoulad. Zázračný svět jim sice není národní vlastí, všechna jeho místa jsou hrdinovi stejně cizí (aniž je cizost světa zdůrazněna), hrdina putuje z jedné země do druhé, dostává se do konfliktu s různými lenními pány, plaví se po mořích — nicméně všude, kam se dostane, je svět jed- notný, šíří se jím táž sláva, platí v něm stejná představa o hrdinství a hanbě: hrdina může proslavovat sám sebe i jiné po celém světě, neboť všude jsou věhlasná táž jména.

Hrdina se v zázračném světě cítí „doma“ (ale necítí se v něm jako ve vlasti); sám není o nic méně zázračný než tento svět: zá- zračný bývá jeho původ, zázračné jsou okolnosti jeho narození, dětství a mládí, zázračná je jeho tělesná přirozenost apod. Hrdina rytířského románu je stvořen z masa a krve zázračného světa a je jeho nejlepším představitelem.

Všemi těmito rysy se rytířský dobrodružný román pronikavě od- lišuje od řeckého a sbližuje s eposem. Raný veršovaný rytířský román se ve své podstatě nachází na rozhraní mezi eposem a románem. Tím je vymezeno i jeho zvláštní místo v dějinách románu. Uvedené rysy determinují svébytný chronotop rytířského románu — zázračný svět v dobrodružném čase.

Tento chronotop je svým způsobem velmi sevřený a homogenní. Nenaplňují už ho bizarní a kuriózní jevy a předměty, ale jevy a předměty opředené kouzlem; každá věc, ať je to zbraň, oděv, studánka, most apod., tu má nějaké divotvorné vlastnosti nebo je zakletá. V tomto světě je mnoho symbolického, ale jeho symbolika není primitivně zašifrovaná, nýbrž podobá se symbolice orientál- ních pohádek.

V souvislosti s tímto charakterem světa a věcí se ustavuje i dobro- družný čas rytířského románu. V řeckém románu byl čas v jednotli- vých dobrodružstvích z technického hlediska pravděpodobný, den odpovídal dni, hodina hodině. V rytířském románu se i čas stává do určité míry zázračným. Objevuje se pohádkový časový hyper- bolismus, hodiny se podle potřeby prodlužují, dny se smršťují do jedinkého okamžiku — i čas je možné očarovat; také sny mají vliv na podobu času, tj. vyskytuje se tu typicky snová zvláštní deformace časové perspektivy; sny už nejsou jen prvkem obsahovým, ale za- čínají nabývat formotvorné funkce, podobně jako snu analogická

„vidění“ (strukturně velmi důležitý žánr středověké literatury).¹³ V rytířském románu *se subjektivně pohrává s časem*, čas se emocionálně lyrickým způsobem prodlužuje nebo zkracuje (kromě výše uvedených pohádkových deformací), mizí celé události, jako by se nikdy nestaly (tak v *Parzivalovi* vymizí beze stopy epizoda hrdinovy první návštěvy na zámku svatého grálu, při níž Parzival krále nepozná) aj. Podobné subjektivní pohrávání s časem bylo antice úplně cizí. Antika chovala čas v hluboké vážnosti (čas měl mytickou aureolu), netroufala si s ním subjektivně pohrávat.

Této subjektivní hře s časem, tomuto porušování elementárních časových relací a perspektiv odpovídá v chronotopu zázračného světa obdobná subjektivní hra s prostorem, analogické porušování elementárních prostorových relací a perspektiv. Přitom se tu většinou sebemíň neprojevuje pohádkově neomezený pohyb člověka v prostoru, ale emocionálně subjektivní a zčásti symbolická deformace prostoru.

Takový charakter má rytířský román. Takřka veskrze epicky celistvý a jednotný chronotop zázračného světa se v následujícím období rozpadá (už v pozdním prozaickém rytířském románu) a nikdy se už v úplnosti neobnovuje. Dílčí prvky tohoto svébytného chronotopu, především subjektivní hra s prostoročasovými perspektivami, se však v další historii románu nejednou restaurují (pochopitelně s určitou změněnou funkcí): v romantické próze (např. v Novalisově *Jindřichovi z Ofterdingen*), v symbolistní a expresionistické próze (například psychologicky velmi rafinovaná hra s časem v Meyrinkově *Golemovi*), částečně u surrealistů.

Koncem středověku se objevují díla zvláštního druhu. Svým obsahem jsou encyklopedická (a syntetická) a jejich stavba má podobu „vidění“. Máme na mysli *Román o růži* (Guillaume de Lorris) a jeho pokračování (Jean de Meung), *Vidění Petra oráče* (Langland) a konečně *Božskou komedii*.

Tato díla jsou z hlediska problému času velmi pozoruhodná, ale můžeme se zmínit jen o tom nejobecnějším a nejzákladnějším.

Vliv středověké mimosvětské vertikály se v nich projevuje mimo-

¹³ Vnější formu konstrukce v podobě snu a snového vidění znala pochopitelně i antika. Stačí uvést Lúkiána a jeho *Sen* (vyličení klíčové životní události v podobě snu). Specifická vnitřní snová logika tu však chybí.

řádne silně. Celý prostoročasový svět je symbolicky zvýznamněn. V samém ději těchto děl je čas tak říkajíc zcela vypnut. Není divu, vždyť se jedná o „vidění“, které trvá jen zlomek reálného času, zatímco smysl vize je nadčasový (i když se k času vztahuje). V Dantově *Božské komedii* má reálný čas vidění a jeho přiřazení k určitému momentu času biografického (času lidského života) a času historického charakter ryze symbolický. Všechno časoprostorové, ať jsou to obrazy lidí a věcí či děje, má ráz buď alegorický (hlavně v *Románu o růži*), anebo symbolický (částečně u Langlanda a nejvíce u Danta).

Nejpozoruhodnější je však to, že základem těchto děl (zvláště obou posledních) je velmi výrazné vnímání vyhrocených dobových rozporů a de facto pocit konce epochy. Z tohoto pocitu se rodí snaha podat kritickou syntézu epochy. Podobná syntéza vyžaduje, aby se v díle v určité úplnosti demonstrovala celá rozporuplná a mnohotvárná doba. A tato rozporuplná a mnohotvárná doba se musí konfrontovat a demonstrovat v průřezu jediným okamžikem. Langland shromažďuje na louce v době moru, později kolem Petra oráče, představitele všech skupin a vrstev feudální společnosti, od krále po žebráka, představitele všech profesí, všech ideologických směrů: ti všichni se stávají aktéry symbolické mystérie (putují za pravdou k Petru oráči, pomáhají mu při práci apod.). Tvář rozporuplné mnohotvárné doby má u Langlanda i u Danta hluboce historický charakter. Langland a zejména Dante — dobu zvedají a spouštějí, napínají po vertikále. Přímo s geniální důsledností a působivostí se toto napínání světa (historického ve svém jádru) po vertikále realizuje v *Božské komedii*. Dante buduje neobyčejně plastický obraz světa, dramaticky žijícího, stoupajícího a sestupujícího po vertikále: devatero okruží pekla pod zemí, nad peklem sedmero okruží očiště, nad očištěm desatero okruží nebe. Hrubá materiálnost lidí a věcí leží dole, nahoře přebývá jen světlo a hlas. Časová logika tohoto vertikálního světa tkví v ryzí synchronii veškerenstva (či „koexistenci všeho na věčnosti“). Všechno, co na zemi rozděluje čas, se na věčnosti setkává v ryze synchronické koexistenci. Rozdělující „dříve“ a „později“, rozkol vnášený časem je třeba odstranit, aby mohl být pochopen svět. Všechno je třeba konfrontovat *v témž čase*, tj. v jediném okamžiku, celý svět je nezbytné spatřit jako *synchronní*. Pouze v absolutní synchronii nebo

v nadčasovosti, což je totéž, může být odhalen pravý smysl toho, co bylo, jest a bude, neboť to, co mezi ně dosud vnášelo rozkol — čas — je znereálněn a ztratil zvýznamňující moc. Učinit různocasé stejnočasým a všechny časové rozdíly a spojení nahradit čistě významovými rozdíly a spojeními — takové je formotvorné snažení Dantovo, jež determinovalo ryze vertikální konstrukci jeho modelu světa.

Obrazy lidí, které zaplňují (obývají) tento vertikální svět, jsou však současně hluboce historické, znamenají času, stopy doby pečeti každý z nich. A nejen to, do vertikální hierarchie je vtažena také Dantova dějinná a politická koncepce, jeho velmi hluboké pojetí pokrokových a reakčních sil historického vývoje. Obrazy a ideje, osidlující tento vertikální svět, podléhají mocné tendenci vymanit se z něj a přestoupit na produktivní historickou horizontálu, rozprostřít se nikoli směrem vzhůru, ale dopředu. Každý obraz v sobě skrývá historickou potenci a celou svou podstatou proto tíhne k účasti na historické události v chronotopu historického času. Svrchovaná vůle umělce však obraz odsuzuje k přebývání na věčnosti a na nehnutém stupni v nadčasové vertikále. Částečně se tyto historické potence realizují v jednotlivých, novelistickém způsobem uzavřených příbězích. Takové příběhy jako příběh Francesky a Paola nebo příběh hraběte Ugolina a arcibiskupa Ruggieriho vyražejí jako horizontální, časem nasycené odnože z kmene nadčasové vertikály Dantova světa.

Z toho vyplývá krajní napjatost Dantova světa. Způsobuje ji zápas dynamického historického času s nadčasovou nadpozemskou idealitou. Vertikála jako by v sobě svírala horizontálu, vši silou se deroucí kupředu. Formotvorný princip celku a historická podoba času jednotlivých obrazů se ocitají v rozporu, střetají. Vítězí forma celku. Samo toto střetnutí a jeho vyhrocené umělecké rozřešení činí z Dantova díla výjimečně sugestivní výraz epochy, respektive křižovatky epoch.

Vertikální chronotop *Božské komedie* se v historii literatury už nikdy v tak důsledné a homogenní formě neobnovil. Pokus řešit historické rozpory po vertikále nadčasového smyslu, pokus odmítnout podstatnou zvýznamňující moc „dříve“ a „později“, tj. časových rozdílů a spojení, pokus předvést svět v průřezu čisté synchronie a koexistence (nepřijetí historického zvýznamňování „na

dálku“) se ovšem v dějinách nejednou opakoval. Nejzávažnější a nejdůslednější pokus toho druhu podnikl po Dantovi Dostojevskij.

VI FUNKCE PIKARA, BLÁZNA A PROSTÁČKA V ROMÁNU

Souběžně s žánry velké literatury rozvíjejí se ve středověku drobné folklórní a polofolklórní žánry satirického a parodického charakteru. Tyto žánry tíhnou částečně k cyklizaci, touto cestou pak vznikají parodicko-satirické eposy. V literatuře středověkých nízkých sociálních vrstev vystupují do popředí tři postavy, které měly velký význam pro další vývoj evropského románu, a sice pikaro, blázen a prostáček. Nejsou to ovšem postavy nijak nové, znala je antika i starověký Orient. Budeme-li měřit jejich historickou hloubku, ani u jedné nedosáhneme dna, tak hluboko leží. Kultovní význam odpovídajících antických masek se nalézá poměrně nedaleko, sem už dopadá plné světlo historického dne, odtud hlouběji se však postavy ztrácejí v temnotách folklóru předtřídní společnosti. Nás však tady a v celém pojednání nezajímá problém geneze, nýbrž pouze specifické funkce, které tyto postavy zastávají v literatuře postředověké a podstatně pak ovlivňují vývoj evropského románu.

Pikaro, blázen a prostáček vytvářejí kolem sebe specifické mikrosvěty a svébytné chronotopy. Žádné z těchto figur se nedostávalo závažnějšího místa v chronotopech a časech až dosud analyzovaných (částečně pouze v dobrodružně-všednodenním chronotopu). Předně sebou tyto postavy přinášejí do literatury bytostné sepětí s divadelními pódii postavenými na tržištích, s maskou z pouliční podívané, jsou spojeny se zvláštním, ale velmi důležitým okrskem lidového rynku; za druhé — a to ovšem souvisí s tím, co bylo uvedeno na prvním místě — sama existence těchto postav nemá přímý, ale přenesený význam: jejich zjev, všechno, co dělají a mluví, nemá přímý a bezprostřední význam, ale pouze význam nepřímý,