

## Posudek diplomové práce

### Lucie Petříčková: *J.-M. Blas de Roblès : Tam, kde jsou tygři domovem, novodobý barokní román ?*

Diplomantka si vytkla za cíl studovat jmenovaný román současného autora a prověřit názor vyjadřovaný běžně kritikou, že jde o román „barokní“ či s barokními rysy. Postupuje v zásadě tak, že ze sekundární literatury přejímá nejrůznější charakteristiky spojované s barokní literaturou, dává jim určitou interpretaci a zkoumá, zda se tyto charakteristiky dají Roblèsovu románu připsat. Nejčastěji shledává, že ano; metodologický postup je však zmatený a neujasněný, v detailu místy až inkohorentní (stává se, že to, co jedna věta tvrdí, hned následující věta vyvrací, a autorka práce si to neuvědomuje). Přestože tedy práce některé aspekty románu postihuje správně a skutečně jisté rysy „barokního“ přístupu prokazuje, činí tak neuspořádaně, páté přes deváté, a dopouští se řady absurdit. Posuzovat tuto práci znamená tedy především vypočítávat její nedostatky.

Předně není vůbec podán strukturovaný přehled toho, co lze za barokní pokládat a za jakých podmínek, diplomantka jako by jednotlivé aspekty, které se mají zkoumat, lovila poněkud nahodile z mlhy. To, co by mělo být např. vyřešeno už v preambuli, totiž v jakém smyslu vůbec lze o současném románu jako o „barokním“ uvažovat, se objevuje na způsob jakéhosi *deus ex machina* teprve v samotném závěru práce: že totiž můžeme hypotézu o barokním charakteru díla okamžitě vyloučit, pokud barok vymezíme čistě historicky – v odlišném kulturním a civilizačním kontextu nemohou mít stejné nebo podobné formální ani obsahové parametry stejný význam ani stejné vyznění, takže lze mluvit nanejvýš o dílech barokizujících nebo, jak autorka práce říká, „barokistických“: konstatovat to je správné, ale má to být východisko analýzy, nikoli její vyústění, protože ze získaných poznatků nevyplývá a tato neujasněnost naopak zvětšuje zmatek při jejich získávání (např. na str. 22-23 dost podivné zacházení s perspektivou Božího trestu, jako by román skutečně byl autentický výtvar barokní doby, a především aniž je známo duchovní stanovisko samotného autora, jež jediné by mohlo být relevantní). Práce si tedy *nikdy* neklade ani nezbytnou otázku, zda to, co lze případně shledat jako „barokní“, nelze ve změně, dalším vývojem poznamenané kulturní souvislosti chápat také jinak (např. velký počet postav jako „barokní rys“: jsou snad Balzacova *Lidská komedie* nebo Zolovi *Rougon-Macquartové* barokní díla?). Na druhé straně jsou v práci analyzovány i aspekty díla, které barokní rozhodně nejsou, jako například autobiografická projekce, a zejména *obscentita* (která se rozhodně nedá sloučit do jedné kategorie se „surovostí“ tzv. barokního naturalismu, byť byla častá náklonnost francouzských spisovatelů k sadismu sebedůležitější složkou této obscentity), aniž je tento rozpor zaznamenán a zhodnocen.

Jako závažný nedostatek hodnotím také to, že diplomantka zřejmě vůbec neviděla text románu ve francouzském originále (není uveden v bibliografii), což se na konci magisterského studia stávat nemá. Dokonce i hry se slovy potom demonstruje na českém překladu: s podobnou prostomyslností jsem se ještě nesetkal. Metodologicky pochybná je také práce se sekundárními prameny: diplomantka na ně sice velmi často odkazuje v poznámkách, ale téměř nikdy je přímo necituje. Dozvídáme se tedy jen to, co snad z těchto textů pochopila a vyjadřuje formou parafráze, a toto pochopení nemusí odpovídat tomu, co dotýčný komentátor skutečně myslel a napsal, což se někdy ukazuje, když nedopatřením někoho skutečně cituje a pak předvádí, jak to pochopila. Tak na str. 44 cituje Václava Černého, že „láska smyslová je symbolem a obrazem lásky duchovní či lásky k bohu“, a tuto logiku hned obrací v tvrzení, že „láska smyslová je [v baroku] povýšena na lásku Boží, vše je v ní dovoleno, neboť lid se skrze tento cit přibližuje k Bohu“. To ovšem Černý vůbec netvrdí! Láska smyslová je pouze odrazem lásky Boží, je tedy láskou Boží pročištěna a povýšena, ale nezastupuje ji! (Zde by bylo na místě znát Honoré d'Urfého jakožto

autora snad barokního, a jeho pozoruhodné pojetí lásky, které znamená, že „ohavným podobám“ lásky člověk díky lásce Boží dokáže čelit a lásku tělesnou tak nesnižovat.)

Bibliografie v závěru práce je navíc hrubě neúplná, vůbec tam chybí „zdroje k baroku“, které jsou přitom nejčastěji citovány. V kusé podobě jsou uvedeny v textu na str. 7, ale to přece nestačí.

Gramatické, syntaktické, pravopisné či interpunkční chyby jsou v textu poměrně vzácné (dvě opravdu velké hrubky: na str. 16 „všechny Athanasiovi činy“, na str. 48 naopak „akcí nabyté pasáže“; občas zaznamenáme skluzy k nemístné hovorovosti), diplomantka však často osvědčuje nepochopení pojmů a jejich nepřiměřené, nebo dokonce extravagantní použití. Vyplynávají z toho formulace, které dost často zacházejí za hranici grotesknosti: „V baroku ženy dostávají vlastní osobnost a postavy jsou silné. [...] V období baroka je zaznamenán prudký nárůst světic.“ (Str. 32.) Str. 17: „Barokní hrdina zdolává vysoké vrcholy hor, aby jednou když [zřejmě galicismus?] je pokoří, zjistil, že neví, co si s tím počít.“ Horší jsou nesmysly faktické nebo logické, které z toho plynou: poznámkový aparát je řazen mezi narativní žánry; hrdinové „opouštějí známý prostor, ať už povrchový nebo psychický“ (obě str. 9). Obtížně chápeme, jak se stane, že Caspar Schott zaznamenává život Athanasia Kirchera, a tato část románu se proto řadí k deníkovému žánru (str. 10: informace je nedostatečná). Logické nesrovnalosti: „Barokní hrdina nejdříve koná a až pak se nad svými činy zamýšlí. ...a chování postav můžeme chápat jako ilustraci toho, jak se přiblížit k dokonalosti.“ (Str. 16.) Str. 19: „Když nám Kircherova postava vysvětluje své hypotézy, spíše než vědecky podložené důkazy nám předkládá logiku...“ (důkazy mají tedy být nelogické?). Na str. 23 vyjadřuje diplomantka pochybnost o účelnosti postavy filosofujícího Euclidese: zřejmě už si nepamatuje, že barokní literatura je podle Černého, alespoň v jejím podání, vždy didaktická a že se v ní poměrně dost rozumuje (opět d'Urfé). Na str. 35 dost dobře nepochopíme, díky čemu a čeho všeho je „Carlotta ušetřena“. Str. 43: „Opouští se vše, co je tělesné, a zůstává jen duchovno. Lásky k Bohu tedy povětšinou splývá s láskou smyslnou.“ Str. 47: podivné operování pojmem „vrstva“, a těsně předtím dost nepochopitelné srovnání Roblèse, pro kterého „je důležité, aby [dílo] bylo čitelné, s mariniovsko-góngorovským concettismem („čtenář se musí hodně snažit, aby mu text dával smysl“).

K tomu konečně přistupují nedbalosti a chyby faktografické: diplomantka jednou řadí do klasicismu všechny autory 16. a 17. století (str. 8), jinde naopak omezuje barok na století šestnácté (str. 55). Příběh Salomé řadí do Starého zákona a pokládá ji za dceru „Heroda a Herodias“ (správně Herodiady): což není. Její vylíčení zápletky v Corneillově *Cidovi* je naprosto mimoběžné, zvláště když chce na vztahu Rodriga a Ximeny doložit nestálost v lásce! O „zrůdách“ zdobících sídlo prince z Palagonie možná neví, že jde o groteskní sochy, umístěné kolem tzv. Vily Palagonia v sicilské Bagherii, nedaleko Palerma: jedné z nejslavnějších barokních památek Itálie. O Roblèsovi se dočítáme, že „nebyl francouzského původu“, protože se narodil v Alžírsku – což znamená, že byl zřejmě *pied noir*, neboli Francouz. Protože zřejmě neví, že existuje romanopisec Emmanuel Roblès, rovněž Frankoalžírčan (nar. 1914), neklade si ani otázku, zda mezi nimi není příbuzenský vztah (odpověď se zřejmě nedá spolehlivě zjistit). Když mluví o divadle 17. století a zdůrazňuje oblibu tehdejších her „kvůli akční a málo intelektuální stránce“ (str. 28), opět nevíme, o čem vlastně mluví. Toto tvrzení platí nanejvýš pro divadlo předcorneillovské (Hardy), ale pro největší část 17. století určitě ne! Atd.

Nejde o úplný výčet nedostatků a podivností, které v práci najdeme; ale snad je příkladů dost, aby se dal zdůvodnit můj závěr. Protože práce přece jen k některým platným poznatkům dospívá, obhajobu nezamítám, ale sotva lze přistoupit na jiné hodnocení než *dobře*.