

**Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra české literatury**

K POJETÍ ROMANETA VE 20. STOLETÍ

Fruhašej, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.



Vedoucí diplomové práce: PhDr. Věra Brožová

V Praze dne 3. 4. 2006

Autorka diplomové práce: Adéla Lisá

Bítovská 1217, Praha 4, 140 00

6. ročník, ČJ – HV, denní studium

Adéla Lisá

Rok dokončení diplomové práce: 2006

Ráda bych poděkovala paní doktorce Brožové, a to nejen za množství užitečných rad a připomínek, ale také za mimořádnou ochotu, s níž
Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

V Praze dne 3. 4. 2006



.....
Adéla Lisá

ÚVOD.....	5
I. VZNIK ROMANETA.....	6
II. ARDESŮVO ROMANETO.....	8
III. CHARAKTERISTIKA POSTARDESŮVSKÝCH ROMANET.....	11
Ráda bych poděkovala paní doktorce Brožové, a to nejen za množství užitečných rad a připomínek, ale také za mimořádnou ochotu, s níž přistupovala k naší spolupráci. Jsem ráda, že jsem měla možnost psát diplomovou práci pod jejím vedením, neboť to byla právě ona, kdo ve mně již na počátku studia vzbudil zájem o problematiku romanet.	
IV. SHODNÉ TRYSY A ODLIŠNOSTI POSTARDESŮVSKÉHO ROMANETA S ROMANETY ARBESŮVYMI.....	27
Postavy.....	27
Postava vypravěče a její charakteristika.....	33
Prvek náhody.....	36
Emocionalita a racionalita.....	41
Motiv noci.....	46
ZÁVĚREČNÉ SHRNUTÍ.....	53
PRAMĚNY.....	58
LITERATURA.....	58

OBSAH

ÚVOD	5
I. VZNIK ROMANETA	6
II. ARBESOVO ROMANETO	8
III. CHARAKTERISTIKA POSTARBESOVSKÝCH ROMANET	13
Přímé stopy Arbesova odkazu.....	14
Na pomezí romaneta.....	16
Kde označení romaneto již není na místě.....	22
IV. SHODNÉ RYSY A ODLIŠNOSTI POSTARBESOVSKÉHO ROMANETA S ROMANETY ARBESOVÝMI	27
Postavy.....	27
Postava vypravěče a její charakteristika.....	33
Prvek náhody.....	36
Emocionalita a racionalita.....	41
Motiv noci.....	46
ZÁVĚREČNÉ SHRNU TÍ	53
PRAMENY	58
LITERATURA	58

„Moderní, subjektivně a intelektuálně laděná románová varianta novely s tajemstvím.“

„Útvar působící na čtenáře napětím a bizarností, a přesto schopný tříbit čtenářova ducha.“

„Próza středního rozsahu, v němž se mísí záhadnost, napětí, jistá exotičnost i psychologická reflexe.“

„Napínavé vypravování, kde se střetává racionální s iracionálním v rámci jednoho člověka i okolního světa.“

„Prozaická skladba kombinující prvky románu a novely založená na postupném odhalování nějaké záhady rozumovým vysvětlením.“

– *romaneto líčí jen a jen pravdu, byť v rouše nejfantastičtějším*

Jan Neruda

Uvedli jsme si zde několik příkladů definic, jakými bývá označován žánr v české literatuře velmi vzácný a úzce specifický, **romaneto**.

Dodnes bývá spojováno výhradně se jménem svého tvůrce Jakubem Arbesem. Ani během Arbesova života ani po jeho smrti se nenašel spisovatel, který by se tohoto svým způsobem experimentálního žánru ujal a výrazně ovlivnil jeho další cestu v literárním procesu.

Žánr romaneta tedy žil a žije svým vlastním životem podmíněným historickým vývojem a nově nastupujícími literárními epochami.

Zřídka je romaneto připomenuto některým autorem z generací,

které přicházely po Jakobu Arbesovi. My budeme v této práci sledovat, jakým způsobem autoři k žánru přistupovali a kam jejich pokusy o uchopení romaneta směřovaly.

VZNIK ROMANETA

Romaneto má své kořeny v poměrně nedávné době, a to v 70. letech 19. století. Tehdy totiž vykrytalizovaly Arbesovy svérázné literární pokusy ve specifický útvar prózy středního rozsahu. Kládl si za cíl předvést konfrontovaného jedince se záludným a složitým světem ve zcela novém žánru, který zaujme čtenáře širokého okruhu. Oficiálně je za první Arbesovo romaneto považován *Svatý Xaverius*, vydán roku 1873 v Lumíru. Stejně jako Arbesovy dřívější prózy, obsahující prvky romaneta, působil problémy svým zařazením. *Svatý Xaverius nebyl ani náboženské povahy, svým tvarem neodpovídal dosavadním formám české prózy - povídky, obrazu života, novele, epizodě z románu nebo filosofické historce. V diskusi byla odmítnuta ta druhová označení, která nevyhovovala, a tím byl již nový druh prózy charakterizován. Přívlastek „pražské“ z původního názvu „pražské romaneto“ (autorem názvu je údajně Jan Neruda) byl vypuštěn, a tím označení nabylo významu obecnějšího.*¹

První Arbesova próza *Ďábel na skřipci* (1866) se označení „epizoda z románu“ ještě nevyhnula. Ani *Elegie o černých očích* (1867) – další předzvěst nového žánru – si ještě nově vytvořené označení nevysloužila. Nevyznačovaly se ještě natolik charakteristickými rysy jako prózy pozdější. Pojetí člověka – jedince kličkujícího v bludišti světa – prezentoval autor v těchto prózách skoro zvesela. Teprve překvapivý čtenářský ohlas *Svatého Xaveria* přivedl Jakuba Arbesa k soustavnější spisovatelské práci a inspiroval ho k rozvíjení a propracování výrazových prostředků a postupů typických pro tento specifický útvar. V rychlém sledu se za sebou objevují romaneta *Sivooký démon* (1873), *Zázračná madona* (1875), *Ukřižovaná* (1876), *Newtonův mozek* (1877), *Kandidáti existence* (1878), *Akrobati* (1878), *Etiopská lilie* (1879) a další. Právě tato první série romanet je označována jako vrchol Arbesovy tvorby. Nepřekonal ji ani pozdější pokusy o román velkého sociálního záběru – nedokončení *Štajchpuhlíci* (1833), dvoudílný *Mesiáš* (1888) či *Anděl míru* (1890).

¹ Moravec, Jakub: Jakub Arbes; Praha: Svobodné slovo; 1966; str.29

Kdybychom měli v bodech zmínit, jaké aspekty a roviny Arbesova romaneta přispěly v 70. letech 19. století k tak mimořádnému čtenářskému zájmu, byly by to zajisté: volba zajímavého prostředí (většinou jím byla Praha popř. jiné velké město), nezvyklým způsobem přitažliví hrdinové, intelektuální náročnost, důmyslně vystavěný děj plný neočekávaných zvrátů, melancholicko - tísnivá pro romaneto tolik typická atmosféra a v neposlední řadě soustředění prózy k aktuálním problémům, a to jak individuálním, které v té době řešil ve svém životě ne jeden občan rakouskouherské monarchie, tak obecným, které byly citelné v celé společnosti. Takovými parametry by mohlo disponovat i současné literární dílo aspirující na oblibu a úspěch u dnešních čtenářů.

Svým vztahem k literárnímu dění 60. a 70. let stojí romaneto v podstatě mezi dvěma základními pohledy na pojetí literatury. *S ranými ruchovci je sblíží zájem o aktuální látku a dobové ideje; s ranými lumírovci pak zájem o originální tvar hlásící se k inspiraci románské a anglosaské, i smysl pro vášeň, pro vztah erotický i rodinný, důraz na reflexivnost a imaginaci.*² Co se týče přijetí samotnými recenzenty a kritiky, fakt, že se literárnímu světu představila výrazná osobnost – přemýšlivý tvůrce se smyslem pro důslednou kompozici – nikdo v nejmenším nezpochybňoval. Kritika se nejvíce zaměřila na ty roviny díla, které byly definovány polaritami **idealismus – realismus, národní – moderní**. Z hlediska tehdejších idealistů bylo Arbesovi neprávem přiznáno autorství nového osobitého útvaru. Další výtky se týkaly nedostatku poetických momentů, absence estetického požitku nebo postrádání českosti (*Suchý realismus nutí spisovatele nahražovati momenty poetické efektními; romaneta poutají, ale nepůsobí estetický požitek; vykazují víc důmyslu, vypočítavosti než umění; kdo však praví, že Arbesova poezie jest nejen originální, než i českou, tomu klidně sice, ale rozhodně odpíráme*).³

Autorovi příznivci naopak s povděkem nacházeli v Arbesových romanetech výrazné prvky realismu a snažili se popsat Arbesův způsob zacházení s ní. O tom, jak výrazné osobnosti literárního života se pokoušely výstižně vyjádřit zpracování reality v romanetech, svědčí nejlépe výroky některých z nich. Josef Thomayer psal: *Všude však nese vypravování i při příhodách nejbizarnějších ráz pravdivého realismu, takže připadá to na mnohých místech, jako by spisovatel pouze líčil příhody, jež přese vši svou podivnost přece jen skutečně se byly udály,*⁴ Jan Neruda na Arbesovi ocenil to, že nevykresluje lidi *co opice andělů, nýbrž co lidi se všemi bolestmi i*

² Janáčková, Jaroslava: Arbesovo romaneto; Praha: Acta universitatis Carolinae Philologica; 1975; kap. Na vlnách dějin; str.63

³ Janáčková, Jaroslava: Arbesovo romaneto; Praha: Acta universitatis Carolinae Philologica; 1975; kap. Žánr moderního realismu; str.126

⁴ Janáčková, Jaroslava: Arbesovo romaneto; Praha: Acta universitatis Carolinae Philologica; 1975; kap. Žánr moderního tvaru; str. 128

radostmi jich.⁵ Kdybychom měli pohled na Arbesova romaneta podříditi jednotnému resumé tehdejší kritiky, zařadili bychom *Svatého Xaveria a Ukřižovanou* mezi ta nejvýše ceněná díla. Naopak rozpačitě a rozporuplně působili *Newtonův mozek* a *Sivooký démon*.

ARBESOVO ROMANETO

Ze všech Arbesových romanet je cítit hořkost a trpkost člověka, který se snaží zlepšit svět nebo se alespoň vymanit z manipulujícího světa. Oběť na svou snahu nebo touhu většinou těžce doplácí. Vzhledem k četnosti autobiografických prvků v romanetu nám vysvětlení může podat tehdejší společenské a kulturní klima a jeho vliv na individuální podmínky pro život jedince – člověka. Život samotného Jakuba Arbesa byl neustále stíhán existenčními problémy a vystaven soustavnému vnějšímu tlaku pramenícího z povolání žurnalisty. Arbes v tomto pohnutém období zastával místo redaktora Národních listů, *odpovídajícího především za cizí příspěvky, jež považovala státní moc za trestné z hlediska svých ustanovení o tisku a cenzuře. Celá činnost Jakuba Arbesa byla od té chvíle až po rok 1873 a pak ještě dále svázaná s mladočeskou žurnalistikou a s českou politikou.*⁶ To vše v něm umocňovalo pocit nesvobody. Řešení soudobých společenských otázek přenesl Arbes do beletrie. Raná Arbesova tvorba skýtá ještě příměs humoru, nicméně pod vlivem přehodnocení svých estetických názorů a posílení autorova smyslu pro kritické nazírání a analyzování problémů se humoristický prvek vytrácí a je nahrazován prvkem fantastickým, působícím temně a vážně.

Tendence pozměnit výraz Arbesovy tvorby se projevil především v charakteristice prostředí, postav a vypravěče. Místa a ulice se zbavují letmo načrtnutých popisů a jeví se jako silně autentická, často lehce rozpoznatelná. Tento jev odpovídá touze romaneta nevzdalovat se realitě, naopak se k ní co nejvíce přimknout. Děj je nejčastěji situován do Prahy. Pokud není Praha přímo hlavním dějištěm, hraje významnou roli alespoň jako dějiště vedlejší. Postavy jsou více obaleny neurčitostí a tajemstvím. Vývoj Arbesova stylu, týkajícího se popisu postav, vlastně souvisí i se třetím významným posunem, a to v osobě vypravěče. Ten se z pouhého pozorovatele mění v přímého účastníka, a stává se tak jednou z postav. Tím se pochopitelně výrazně omezují jeho informativní možnosti, takže ostatní hrdinové romaneta zůstávají nám – čtenářům – v lecčems neodkryti. V rámci výčtu bodů,

⁵ Janáčková, Jaroslava: Arbesovo romaneto; Praha: Acta universitatis Carolinae Philologica; 1975; kap. Žánr moderního realismu; str. 128

⁶ Janáčková Jaroslava: Arbesovo romaneto; Praha: Acta universitatis Carolinae Philologica; 1975; kap. Na vlnách dějin; str. 60 - 61

zachycujících dozrávání Arbesova díla do nám známé podoby, nesmíme samozřejmě opomenout onen ideový aspekt. Je patrné postupné zakomponování sociální roviny, která výrazně prostupuje celé Arbesovo dílo. Jak již bylo řečeno, stojí za tím nepochybně jeho životní zkušenost. Jaroslava Janáčková tento jev dokládá na vzniku jednoho z nejznámějších Arbesových romanů: *První náčrtek Kandidátů existence* z roku 1866 psal šestadvacetiletý muž nemalých literárních ambicí, který působil už v několika časopisech a novinách, ale nikde zatím nezakotvil; muž, který napsal už mimo jiné **Ďábla na skřipci**, ale netušil zatím, že je to jeho první krok k literární originalitě a k budoucí popularitě. Počítal se k lidem provizoria hledajícím zaměstnání. Naproti tomu *Kandidáty existence*, jak je známe dnes, psal v roce 1878 již známý novinář a populární tvůrce romanů – **Svatého Xaveria, Ukřižované, Newtonova mozku** a jiných, a to poté, co byl zbaven zaměstnání, jež pro něho představovalo nejen obživu, ale i tvořivou práci, do níž vkládal celou svoji osobnost.⁷

Tyto aktuální otázky, týkající se sociální problematiky, jsou prezentovány v rámci celé společnosti i pomocí obrazu individua a jeho cesty touto společností. Hned na začátku romanu *Kandidáti existence* jsme svědky debaty důležitých rozhovorů postav, neřešících pochopitelně nic jiného než problémy současného i budoucího společenského obrazu. Aktéři debaty pocházejí z odlišných prostředí, aby vytvářeli co nejširší názorové spektrum a polemika bylo co nejpestřejší a co nejvíce vyhraněná.

„Musíme-li skutečně po neúprosném zákonu přírody zahynouti,“ ujal se po malé chvíli slova Nadasdi, „proč se tomu vzpíráte?“ Proč prodlužovati malomocný trapný zápas? Nebylo by lépe nepřekážeti přirozenému průběhu věcí a oddati se s rezignací v neodvratný osud?

„Ne, ne! Děj se co děj!“ zvolal vášnivě Smidarský proti svému obyčejní prudce. „Život jednotlivců i národů není a nemůže býti zbabělým oddáváním se osudu; život jest věčný boj o existenci. /...../ „Vším, co jsem byl právě uvedl,“ pokračoval Smidarský, „nechtěl jsem říct nic více, nežli že jest život nás všech víceméně ohrožen, že existence naše jest pochybná a my všickni pouhými kandidáty existence.“

„Výborně!“ zvolal Nadasdi. „Tot' opravdu nejoriginálnější věta, kterou jsi byl dnes a snad vůbec pronesl; ale žel, že opět jen povšechná.“⁸

V závěru knihy se naši hrdinové po dlouhé opět shledávají. Jejich přátelské neshody z mladistvých diskusí se mění ve zcela opačné životní postoje. Lze na nich pozorovat dlouhodobý vývoj, jenž vykryštoval na pozadí brněnských dělnických bouří. Brněnské nepokoje tu pak neslouží už jen jako

⁷ Janáčková, Jaroslava: Arbesovo romaneto; Praha: Acta universitatis Carolinae Philologica; 1975; kap. Žánrový tvar; str. 113

⁸ Arbes, Jakub: Kandidáti existence; Praha: Odeon; 1966; str. 36 - 37

popis sociálního dění, ale především jako prostředek k dokreslení charakteru hrdinů.

Ony „kandidáty existence“ bychom až na výjimky shledali ve všech Arbesových romanetech. Postavy tohoto druhu zdaleka nejsou výsadou pouze stejnojmenného romaneta. Tím se dostáváme k dalšímu důležitému faktu, a sice že tituly romanet většinou přímo odkazují ke svým postavám (kromě *Kandidátů existence* také *Svatý Xaverius*, *Akrobati*, *Lotr Gólo* a další). V případě *Kandidátů existence* se však spíše na základě zobecňujícího posunu jedná o jakéhosi společného jmenovatele, který spojuje většinu postav Arbesových romanet do jedné fiktivní skupiny: chudí mladíci, neúspěšní umělci, studenti, začínající novináři a spisovatelé, nenapravitelní idealisté protknuti výjimečností, již jsou udusáváni drsností osudu, okolím, zkrátka života vůbec. Právě jejich výjimečnost, neutuchající houževnatost a idealistické cíle, jejichž dosažení je neustále podryváno absolutní nepřízní osudu, je oním společným pojítkem. Statečné hrdiny z postav tvoří právě odvaha nevzdávat se a naopak se postavit ztrátě, neštěstí a zklamání. Zajímavým rysem je také to, že všechny postavy včetně vypravěče působí velice kultivovaně a s jakousi noblesou. Mají poměrně vytríbené vyjadřování, které svědčí o jejich nemalé inteligenci. Také hojná frekvence monologů postav přispívá k oduševnělosti a hloubce, kterou lze z postav vycítit. To samozřejmě dodává hrdinům romanet pozitivní, ale právě proto tesklivý lesk.

Další neméně důležitý faktor, mající vliv na jistou specifičnost Arbesových romanet, je způsob zpracování tajemství lidského osudu. Onoho nadpřirozeného rázu, který doprovází životní cesty postav v romanetu, docíluje Arbes zálibou ve výstředním jednání, dobrodružných povahách, neobyčejných situacích, náhodách, zkrátka v hyperbole. Všechny tyto jevy, objevující se v romanetech a dodávající příběhu jakousi jedinečnost, jsou jakoby podloženy strohým mechanismem. Tento dojem tu vytváří podivný rozpor mezi romantickým smýšlením a realistickým pojetím života. Není to však jediný výrazný protiklad vyskytující se v romanetu. Polarita času odrážející se v prolínání se přítomnosti a minulosti, polarita v rámci prostoru – vězení versus domov, město versus venkov, úmysl v rozporu s výsledkem; to jsou jen některé příklady z mnoha dalších rozporů, kterými jsou romaneta proscena.

Arbesova romaneta též charakterizuje narativní technika dvojího vypravěče. Prvním je personální vypravěč, jenž nese znaky skutečného autora – pochází z Prahy, je novinář se zájmem o filozofické otázky. Tento vypravěč se soustředí na poznání jedince, který nese námi jmenované znaky typické pro postavy Arbesových romanet. Snaží se zachytit cestu a postavení výjimečné postavy v soudobém světě. Jeho úloha je vesměs informativní popř. komentátorská. Vše, co se v romanetu děje, je zpracováváno skrze jeho úhel pohledu. Druhý vypravěč vznikne postupným přibýváním pohledů zevnitř fiktivní postavy skrze vypravěče původního. V tu chvíli nastávají

momenty, kdy se z původního vypravěče stává posluchač, dostává se na úroveň čtenářů a seznamuje se s životním příběhem druhého vypravěče. Ten se jemu a zároveň nám svěřuje se svým osudem. Posluchač se mu však narozdíl od nás – čtenářů – stává také partnerem dialogu, nebo spíš dialogizovaného monologu postavy. Reaguje námitkami, výtkami, popř. i otázkami. Svou funkci pozorovatele mění původní vypravěč za funkci přechodného, ale velice intenzivního přítele a někoho, kdo nám postavu představuje v co nejintimnějším světle. Za to žádá od adresáta značnou aktivitu. Nutí ho pozorně sledovat a přemýšlet o lidské existenci, vývoji techniky, přírodních zákonech. Přestože epilóg přímého vypravěče, v němž prezentuje vnitřní citovou reakci na právě poznané a prožité skutečnosti, uzavírá příběh, zůstává do celkového sjednocení ještě mnoho prostoru pro čtenářovu reflexi a následné zaujetí stanoviska.

Důležitou součástí romaneta tvoří nejrůznější úvahy, směřující od konkrétní problematiky, spojené s životem a osudem jedince v romanetu, do obecně filozofické roviny. Přesto by se dalo říct, že tyto myšlenky a vize stojí v rámci celého romaneta jakoby izolovaně. Jejich důležitost nespočívá totiž přímo v utváření smyslu romaneta jako celku, ale naopak v jejich samostatnosti. Právě schopnost aplikovat je na život vně romanet a třeba i v jiných souvislostech je jejich největším přínosem. Vzhledem k tomu, jak jsme romaneto doposud charakterizovali, je zřejmé, že se jedná o reflexe závažné povahy. I když většinou působí až beznadějně, romaneto jako celek přesto nevyznívá jednoznačně pesimisticky. Náznak optimismu je do romaneta dodán pohledem na statečnost a odhodlanost prostých, obyčejných lidí. Důraz na hrdinství, které je velkým překvapením u lidí, kteří jsou postavami v Arbesových romanetech, a prostá až dojemná spokojenost, jež jde přesto ruku v ruce s nemalým trápením, tvoří k beznaději odlehčený protipól.

Díky sociálnímu aspektu obsaženému v romanetu, plnil tento útvar v 70. letech minulého století i později některé funkce sociálního románu. V té době se sociálnímu románu okrajově věnovali Karel Sabina a Gustav Pflieger Moravský, výrazné zastoupení tohoto žánru bychom však nenašli. Bylo tedy Arbesovi jen ke cti, že se nechtěl omezit pouze na romaneto, a naopak expandovat svým uměním do žánru regulárního sociálního románu. Nicméně krátce po vydání *Mesiáše* bylo jasné, že autorova síla tkví někde jinde. Románový rozsah Arbesovi nesvědčil, a tak je dodnes Arbesův největší význam spojován výhradně s romanety.

S koncem jeho tvorby romaneto sice nezaniká, avšak žádný z autorů, v jehož tvorbě se tento žánr objevil, nemůže být označen jako přímý pokračovatel. Z děl, která na Arbese ať už jakýmkoliv způsobem navazují, se budeme zabývat především těmi, která se nachází z pohledu tvaru a struktury v blízkosti Arbesova romaneta, jako např. svazek pěti romanet vydaných pod názvem *Stopy, jež nikam nevedou* (1913), jejichž autorem je Jan Havlasa,

Experiment (1922) od K.M. Čapka–Choda, *Karneval* (1926) od Vítězslava Nezvala, Havlíčkův *Smaragdový příboj* (1946). Specifickou skupinu tvoří také nejnovější díla, a to *Jeníkova práce* (1996) od Ivana Binara a Bajajovo *Zvlčení* (2003). Protože se jedná o práce současné, musíme při potenciálním srovnávání mít na zřeteli specifická kritéria a vliv mnoha dříve nedůležitých nebo dokonce neexistujících aspektů ovlivňujících vznik a výslednou podobu díla. Tím můžeme docílit i toho, že zdánlivá odlišnost a absence společných znaků, se může ve výsledku vyjevit jako výrazně společný prvek.

Mimo naši pozornost nebudou stát ani ta díla, jejichž autor se původním romanetem inspiroval velmi volně a ve kterých spíš shledáváme romaneskní prvky umístěné do rámce jiných žánrů: *Podzemní Praha* (1920) od Karla Ladislava Kukly, Weissův *Meteor strýce Žulijána* (1930), od Františka Kožíka dílo *Blázny žíví Bůh* (1943) a *Obětní kámen* (1987) Jany Štroblové.

Je známé, že hranice mezi literárními žánry nejsou ostré a že se jednotlivé žánry i druhy překrývají. Romaneto je navíc útvar natolik specifický, že je velmi snadné odchytil se od jeho žánrové struktury směrem k žánru jinému. Tím bývají někdy různé druhy románu, povídka častěji novela, popř. novela s tajemstvím. V úplném úvodu naší práce jsme uvedli několik definic romaneta. Definice novely se jim v mnohém přibližuje. „*Prozaický žánr středního rozsahu s pevně skloubeným a vypointovaným příběhem.*“⁹ Jako další typické znaky novely se uvádí *sevřenost jednoduchého, dramaticky vystupňovaného děje a redukovaný počet postav, rozvíjejících ústřední dějový motiv většinou v ohraničeném a relativně krátkém čase. Důraz bývá kladen na neobyčejnost a poutavost vyprávěného příběhu, časté jsou motivy tajemství a hledání. Rafinovaně propracovaná kompozice směřuje k tzv. bodu obratu, tj. k překvapivému dějovému zvratu, odkud se vše, co předcházelo, jeví jinak. Na rozdíl od románu i povídky je narativní perspektiva novely výrazně dostředivá, potlačuje popisné partie a epizodické odbočky.*¹⁰

⁹ Mocná, Dagmar; Peterka, Josef a kol.: Encyklopedie literárních žánrů, Praha – Litomyšl: Paseka; 2004; str. 417

¹⁰ Mocná, Dagmar; Peterka, Josef a kol.: Encyklopedie literárních žánrů, Praha – Litomyšl: Paseka; 2004; str. 417

CHARAKTERISTIKA POSTARBESOVSKÝCH ROMANET

Vývoj postarbesovského romaneta se ubíral dvojím směrem. Důraz se dále kladl na analýzu a hodnocení jedince a činu, jindy na samotnou duši jedince, jenž je ubíjen okolním světem. Avšak v případě romaneta nešlo pouze o pokračování ve smyslu tematiky nebo tvaru. Jednalo se také o nenapodobitelný autorův styl a o funkci, kterou romaneto plnilo v konkrétní době. Když vezmeme v úvahu všechna tato fakta, můžeme si klást otázky: Kdyby tatáž romaneta od Jakuba Arbesa, žijícího teoreticky ve 20. století, vyšla např. v meziválečném období, zaznamenala by stejný ohlas jako v 19. století? Plnila by vůbec v této době tutéž funkci a znamenala by stejně velký přínos? A byl by tento přínos podmíněn a ovlivňován stejnými okolnostmi? Psal by vůbec Arbes ve 20. století stejná romaneta? Jakým způsobem se má vlastně rozvíjet ona cesta návaznosti? Když budeme přemítat nad vyřčenými otázkami, musí nás zákonitě napadnout, jestli má tedy smysl snažit se napodobovat Arbesův styl, nořit se do podobných sfér jako on, znovu stavět ojedinelého tvora do bludiště životních cest a znovu ho podrobovat zkouškám..... Jistě, jedinec a jeho neustálý souboj s tím, co se mu staví do cesty, je nosné téma pro každou dobu. Každé období však nese s sebou odlišný způsob vyrovnávání se s danými podmínkami pro žití. A přiznejme si, že i odlišný druh jedince a nakonec i toho, co všechno brání jeho štěstí a spokojenosti. Nebylo by tedy na místě vytvořit útvar, nesoucí základní obrysy žánru co se týče rozsahu i obecné tematiky (jedinec kontra osud), avšak s aktuálními prototypy postav a s novým osobitým stylem? Nebo je zkrátka nezbytné opřít se o Arbesův přístup, znatelně se jím inspirovat, a teprve tak zajistit znovuzkříšení a pokračování žánru? Autoři, kteří se rozhodli romaneto s časovým odstupem od dob jeho vzniku znovu uchopit, zvolili cesty různé. Někteří se drželi osvědčeného arbesovského postupu, jenž pouze aplikovali do pozdější doby, jiní se od původní podoby odchýlili podstatně více a původní struktury se drželi pouze v několika ohledech. To ovšem – jak bylo již naznačeno – nemusí znamenat, že jednali na úkor kvality nebo snad vhodnosti pokusu o moderní podobu romaneta.

Přímé stopy Arbesova odkazu

Úzkou návaznost na arbesovskou techniku a celkové pojetí romaneta představuje hned několik děl. V této kapitole se tedy budeme soustředit na ty knihy, které jsou skutečně po obsahové i formální stránce koncipovány jako romaneta nebo se koncepci romaneta výrazně přibližují. Jako první jmenujme *Experiment* (1922) od Karla Matěje Čapka–Choda. Toto romaneto nese v porovnání s ostatními Arbesovými pokračovateli nejvíce shodných rysů.

Vypravěč se po mnoha letech setkává s kdysi velice blízkým přítelem doktorem Slabou. Náhodné setkání obou mužů se postupně mění v doktorovu zpověď. Vypravěč se až nyní dozvídá, jakou cestou se k jeho příteli dostala mladinká krásná dívka a jaké okolnosti předcházely jejímu tragickému konci. Ženský lékař doktor Slaba se ujal dívky předurčené k prodejné lásce, protože zjistil, že se jedná o dceru jeho zesnulého přítele. Doktorova usilovná péče, mísící se zároveň s nedostatkem empatie a urputnou snahou vrátit dívku k normálnímu životu, ji dožene k zoufalé sebevraždě.

Základní příznak arbesovského útvaru nalezneme především v technice dvojího vypravěče (celý příběh vypráví doktor Slaba příteli, s nímž se po dlouhé odluce opět setkal), v krutém nepoměru mezi záměrem a výsledkem dobře promyšleného činu, ve způsobu, jakým doktor Slaba Julii potkal, i v paradoxech a paralelách, patrných hlavně ke konci příběhu. Nejvýraznějším paradoxem a ironickou paralelou zároveň je postavení dvou ženských postav – trpící mladičká a nešťastná Julie na jedné straně a na druhé straně vitální Margl, se kterou se doktor Slaba v závěru žení, když čeká jeho třetí dítě. Plodnost a spokojenost této ženy vytváří ostrý kontrast k postavě Julie, její křehkosti, citům i osudu.

Podobnost s Arbesem doplňuje také důraz na reflexi, v níž měl Arbes zalíbení. Slova doktora Slaby v jeho zpovědi mají charakter obhajoby.

Já, drahý pane, k nezbytným vlastnostem skutečné viny cítám hlavně zlý úmysl, a toho u mne nebylo. Ovšem tam, kde není vědomé viny, může býti pořád osudný omyl... tím se ovšem vinen dávám, ale jedině tím. Můj experiment byl takovým zlým omylem i mohu vás ujistiti, že lítost nad takovým zlým omylem může býti a věru jest trpčí i abych tak řekl ujdavější, právě proto, že omyl jest vadou intelektu, kdežto zlý čin vadou srdce. Věřte, že jsou lidé, jež více mrzí vadný intelekt, než by je mrzelo špatné srdce, a tj. pointa mého příběhu.¹¹

¹¹ Čapek – Chod, Matěj Karel: *Experiment*; Praha: Československý spisovatel; 1979; str. 198

Havlíčkovu torzo *Smaragdový příboj* (1946) pojednává o seznámení a tvořícím se přátelství mezi dvěma mladými muži. Oba muži si velmi rozumějí, ačkoliv jsou na první pohled velice rozdílní. Josef Hojsa je energický, sympaticky lehkovážný muž. Naproti němu stojí Ondřej Nestroides, který vytváří v příběhu éterickou, do sebe uzavřenou postavu. Vztah mezi oběma muži se stává za poměrně krátkou velmi těsným. Ondřej se upíná na Josefa a touží po jeho pomoci, která se rovná téměř osvobození od zakletí, zatímco Josefa postupně pohlcuje zájem o prostředí, ve kterém se Ondřej pohybuje.

Smaragdový příboj pojí s romanetem jeho tvůrce opět vypravěčská technika, i když není v tomto případně tak důkladně rozvinutá jako u Arbese nebo u Čapka – Choda. Původního vypravěče zde představuje Josef Hojsa. Ten má svůj protějšek v tajemné postavě Ondřeje Nestroidesa. Josef Hojsa plní sice funkci vypravěče v ich - formě, ale jeho role rozhodně nefiguruje v příběhu pouze jako role pasivního posluchače, reflektora, popř. rádce. Ve *Smaragdovém příboji* se vypravěč podílí větší měrou na vývoji událostí, a chápe se tak pozice přímého účastníka děje. Pokud jde o stanovisko kritiků, zastávali ve většině názor, že Havlíček vykročil ve stopách Jakuba Arbese. To je samozřejmě nepopiratelné. Ovšem nezvyklá iniciativa původního vypravěče, která často až straší fiktivní postavu, by se spolu s důsledným popisem psychického rozpoložení hlavních postav dalo považovat za zajímavý přesah původního obrysu romaneta. Jestliže Arbes začal mapovat lidskou duši a zaznamenávat její nejasnosti a zvláštnosti, Havlíček ji analyzoval a důkladně prozkoumával. V tomto směru tedy Havlíček na Arbese nejen navázal, ale jeho odkaz dále rozvinul.

Bohužel Havlíčkovu romaneto disponuje další velmi nápadnou, leč neúmyslně způsobenou odlišností – postrádá epilog – podstatný prvek romaneta. Čtenářům se tedy nedostane žádného vysvětlení, a to ve dvou rozměrech. Jednak tu zůstávají nedořešeny dvě záhady – úzkost Ondřeje z měsíčního světla a Ondřejovo bizarní rodinné prostředí, jednak chybí závěrečné resumé vyslovené fiktivní postavou. Shrnutí, v němž hrdina reflektuje svou dosavadní cestu životem a naznačuje třeba i vrtkavé možnosti do budoucna, výrazně eliminuje a usměrňuje hořké a tragické roviny romaneta. Absencí epilogu zůstáváme uvězněni uprostřed otevřených záhad bez naděje na zklidnění a rozřešení.

Na pomezí romaneta

Mnoho děl, která se hlásí k Arbesově odkazu, se pohybují na rozhraní dvou žánrů. Důvody, proč je nemůžeme bez výhrad k žánru romaneta přiřadit, jsou různé: buď inklinují k romanetům tematicky, ale nesplňují kritéria důležitá pro výstavbu žánru, nebo se výrazněji odchyľují od specifické problematiky romanet.

Případem díla, kde je hranice mezi dvěma žánry (z nichž jeden je pochopitelně romaneto) téměř zanedbatelná, je svazek pěti „amerických“ romanet *Stopy, jež nikam nevedou* (1913) od Jana Havlasy. Tady si romaneto konkuruje s novelou s tajemstvím a musíme připustit, že v každé z pěti epizod převažují prvky něčeho jiného. Blízkost jednotlivých epizod k žánru romaneta není totiž konstantní. Některé z nich by se skutečně daly za romaneta považovat, u jiných se musíme přiklonit spíš k novele. Čtyři z pěti samostatných příběhů, tvořících celý cyklus romanet, spojuje postava vypravěče Andrewa Zachara. Jedná se o jeho zážitky z cest po celém světě, v nichž figuruje jako alespoň jedno z dějišť konkrétní místo v USA. Ve všech částech této pětičky – tedy i v té, kde náš vypravěč přímo nevystupuje – je naznačen v různé míře postup dvojího vyprávění. V některých je pak téměř celý příběh vystavěn na vypravování druhého vypravěče tvořícího protějšek k Andrew Zacharovi, v některých je toto vypravování jen malým, byť závažným doplněním celého děje. Příhoda, kde se náš vypravěč nevyskytuje, uvozuje vypravování jediného, hlavního vypravěče vypravěčem vševědoucím.

Ve všech pěti příbězích se setkáváme s nevšedními postavami, jejichž výjimečnost pramení pokaždé z jiného zdroje. Od postav Arbesových se však přece jen v mnohém liší (viz. kapitola „Postavy“). Osudy postav jsou však také plny vyhocených momentů, často jen ztěží pochopitelných. Za romaneta bychom mohli považovat dvě epizody - *Horror vacui* a *Sametové křeslo*. Téměř symbolicky tvoří rámeček celé pětičky – *Horror Vacui* ji uvozuje, *Sametové křeslo* uzavírá. Oba tyto příběhy pochází z oné čtveřice, jež je propojena přítomností vypravěče Andrew Zachara. V *Horroru Vacui* se Mr. Zachar setkává s mužem zoufale hledajícím svou identitu. Během svých cest na něho natrefí vždy v momentě, kdy jej na místo, kde se opět náhodně setkají, přivede jedna z fotografií, jež jsou jediným vodítkem k mužově ztracené minulosti.

Atypickým prvkem v tomto romanetu je vztah původního vypravěče a fiktivní postavy. V Arbesových romanetech mezi touto dvojicí vzniká velice úzký, byť krátkodobý vztah, plný pochopení, empatie a solidarity. Andrew Zachar se vůči muži bez minulosti staví poměrně rezervovaně, bez výrazné sympatie nebo touhy pomoci. Dokonce osciluje mezi soucitem a opovržením.

Jinak je tomu v *Sametovém křesle*. Tady se naopak vytvoří mezi vypravěčem a fiktivní postavou velice silné pouto, obohacené navíc o rovinu erotickou. Tentokrát totiž zastává roli protějšku k vypravěči krásná, záhadná žena, jíž náš vypravěč až otrocky propadá a kterému se posléze oddává i ona. Tento absurdní vztah plní v romanetu jakousi pointu dosavadního života této nádherné a zároveň morbidní ženy.

Dalším dílem, které se vzdaluje od žánru romaneta už více než ta, která jsme si představili v předchozích odstavcích, je Nezvalův *Karneval* (1926). Tematicky navazuje na Arbesovy *Akrobaty*. V obou případech hraje v příběhu klíčovou úlohu cesta hlavních hrdinek k prostředí kočovných varietních umělců. Eldora i Armanda – hlavní hrdinka *Karnevalu* – tady prožily podstatnou, i když krátkou část svého života a obě dokonce vystupovaly v čísle vrhání nožů. Obě dívky měly na blízkou muže, díky němuž se do této společnosti dostaly. Ovšem role, kterou tito muži hráli v životě obou žen, se podstatně liší. Liší se i pohnutky, z jakých se naše hrdinky ke kočovným umělcům připojily. U Armandy se jedná spíše o neplánovaný útěk z prostředí, které se jí svým způsobem protivilo, a její zájem o kejklíře se jeví téměř jako rozmar, byť sympatický. U Eldory se situace podstatně liší. V jejím případě se jedná o konečné převládnutí silného citu a touhy, které se v sobě dlouho snažila zapudit. Pro každou z nich má také jejich rozhodnutí rozdílné následky.

Druhým podstatným rozdílem mezi *Karnevalem* a Arbesovými romanety je užitý typ vypravěče. Volba nadosobního vypravěče poměrně narušuje dojem naprosté otevřenosti postavy a vypravěče staví mimo vlastní dění. V něčem obě díla přece jen spolu korespondují. Stejně jako Arbesova romaneta představuje i *Karneval* pohled na lidskou existenci jako dost nejistý, avšak znázorněná nejistota nepramení ze špatných životních podmínek a z nestálého zaměstnání. Tady chybí vykreslení potíží, které musí jedinec zdolat při překonání životních nástrah, chybí tu kritika soudobých politicko-filosofických směrů. Absence této roviny však nemůže být pokládána za nedostatek. Nezvalovo romaneto je prostě orientováno na společenský problém jiného druhu. V *Karnevalu* je nestálost a prchavost lidského života zobrazena na náhodě, správném či nesprávném rozhodnutí v daném okamžiku a na podlehnutí či nepodlehnutí momentální slabosti. V podstatě by to nemělo být překvapující, když uvážíme jednak rok jeho vzniku (resp. rok vydání – 1926) a jednak to, že Vítězslav Nezval v té době tvořil pod silným vlivem poetismu. Pro poetismus je typická záliba v exotice, smyslnosti, v překotném a hlučném životě pulsujících velkoměst. Inspiroval se atrakcemi a zábavami – cirkusem varieté, poutěmi. Později se zaměřil i na sociální skutečnosti a morálku. Tyto všechny znaky lze najít i ve zmiňované Nezvalově povídce *Karneval*.

Příklady volnějšího pojetí romaneta představují i nejmladší díla z těch, kterými se zabýváme. *Jeníkova práce* (1996) sice vyšla v edici „Romaneto“,

ale samo nakladatelství, odkud edice pochází, upozorňuje, že název „**romaneto**“ nemůže být chápán ve svém původním smyslu. Jako mnohem příznačnější uvádí označení „**román pro netopýry**“. V podstatě se jedná o politický horror. Jeník se pomocí svého vysoce postaveného otce dostane k prominentní pracovní příležitosti – stává se státním úředníkem. Ve skutečnosti je soudem pověřeným poslem a vykonavatelem trestu smrti, uděleným ve značně pochybných procesech. Fabule příběhu není nijak složitá. S Jeníkem trávíme jeden jeho pracovní den, během kterého jsme svědky likvidace pěti lidí, kteří se zřejmě nějak provinili proti státu. Co konkrétně tito lidé spáchali, se nedozvíme.

Uvedli jsme, že *Jeníkova práce* vyšla v roce 1996. Vznikala však o několik desetiletí dříve, a to v 70. letech. Paralela k době vzniku *Jeníkovy práce* je znázorněna především vykreslením kontrastu mezi postavou Jeníka a ostatními postavami, tedy jeho oběťmi. Nerovné postavení v situacích, kdy se střetávají s Jeníkem, je alarmující. Proti kličkujícím figurkám, které se z nevysvětleného a vlastně i nevysvětlitelného důvodu komusi znelíbí a musí za to tvrdě zaplatit, stojí nemilosrdný, tvrdě postupující, nepochopitelný zákon, jehož zástupce nemá slitování. Aplikace schématu „nevhodný člověk versus totalitní stát“ je v příběhu více než zřejmá.

Další charakteristika, již nakladatelství v souvislosti s *Jeníkovou prací* zmiňuje, je útvar mnohem nepochopitelnější a falešnější než byl původní žánr sám. Nepochopitelnější asi proto, že na konci romaneta se nám nedostane žádného jasného a logického vysvětlení, které by nám vše objasnilo a zkrotilo naši fantazii. I v tom tkví ona zmiňovaná faleš, nepochopitelnost a „nepůvodnost“ žánru, protože epilóg – jak bylo řečeno – tvoří podstatnou část romaneta. Tímto způsobem otevřený konec navozuje otázky ptající se po smyslu existence, lidského bytí, odpovědnosti, viny a práva jedince ve společnosti. Všechny tyto aspekty jsou obsaženy i v předešlých dílech, ale jejich aktuálnost je navozována jinou formou s odlišným výběrem prostředků. Patříčným komentářem a především hodnocením postav v závěru jsou nám také nastíněny možné způsoby pochopení. Oproti tomu se v *Jeníkově práci* dočkáme maximálně několika strohých, odměřených, syrových vět. Nikde nenalezneme stopy po emotivně zanícených, shrnujících doznáních. Bytí či nebytí lidského jedince je tu záměrně prezentováno jako záležitost tak bezvýznamná, že přechod mezi skutečným významem a reálným dopadem těchto dvou stavů se podobá nepatrnému rozdílu v grafické podobě obou slov - **bytí a NEbytí**. Tomu podobná zvrácená lehkost je cítit i z příběhu. Člověk je připodobněn k figurce, jejíž kroky jsou předem určeny hráčem, proti kterému není nejmenší šance vznést námitku nebo odvolání, natož odpor. Ten rozhodne, kudy a kam se bude figurka pohybovat a kdy nastane čas skončit ve hře bez ohledu na to, jestli posloužila dobře nebo špatně. V tomto směru je prvek předurčeného osudu jedince vystupňován do nejvyšší polohy. Hráč jedná vždy profesionálně a nezaváhá porazit i svého učitele.

Užitá er - forma, jež je v rámci naší problematiky spíše ojedinělá, ještě zvětšuje odstup hlavního hrdiny a s ním i celého příběhu. Způsobená distance se staví do kontrastu se skutečností, že celé dění se zdá být velmi blízko nás. Tento rozpor působí velmi znepokojivě. Jistou dávkou falešnosti způsobuje i skrytá zákeřnost, prostupující celým románem. Zneklidňující je také to, že tajemství a záhady se tady točí i kolem hlavní postavy. Na to jsme u původních romanet také nebyli zvyklí. Nejen Arbesův průvodce, ale i Havlíčkův a Chodův k nám byl poměrně otevřený. Neshromažďoval kolem sebe množství záhad, nezamlčoval záměrně fakta kolem své osoby, naopak jsme o jeho životě měli přehled. To všechno je ale obsaženo již v rozdílném užití osoby vypravěče.

Příběh je zcela fiktivní. Tento fakt ještě nepředstavuje podstatný rozdíl mezi tímto dílem a původními „stoprocentními“ romanety, protože většina Arbesových romanet je také fiktivní (samozřejmě nebereme – li v úvahu časté ztotožnění Arbese s jeho postavami a poměrně časté autobiografické momenty, míníme-li pouze samotný příběh). V *Jeníkově práci* je navíc tento fiktivní příběh zasazen do fiktivní společenské situace, která se tváří jako naprosto reálná a možná. Tato situace působí dost absurdně, ale ne nevěrohodně. Binar dociluje autentičnosti tím, že dějové události poskytují prostor pro otázky a problémy všedního života. I když sám autorský vypravěč v díle nefiguruje a romaneto nenesé ani stopy autobiografických rysů, přece jen lze vyčíst, jak autor smýšlí o současném stavu společnosti. Ona fiktivní podstata děje slouží jako promítnutí rozmanitých společenských pravidel a zákonů do schematicky jednoduššího, ale o to výstižnějšího příběhu.

A jakým způsobem se s Arbesovým dědictvím vyrovnalo nejmladší romaneto, kterým se budeme zabývat? *Zvlčení* (2003) Antonína Bajaji je téměř novinkou. Vyšlo s podtitulem „**romaneto o vlčích, lidech a úkazech**“. Děje předchozích Bajajových próz byly úzce spjaty s přírodou, venkovem a místními lidmi. Stejně je tomu i tady. Část událostí se sice odehrává v Praze, ale centrálním dějištěm je fiktivní místo na pomezí Moravy a Slovenska. Tím, že se prostor separuje od ostatního světa, získává místy nádech až pohádkovosti. Idyla, již prostředí vyzařuje, je však vrtkavá. Tajemné, napjaté klima dodávají romanetu časté návraty do minulosti, která skrývá odpovědi na otázky nyní aktuální, dále zamlčování faktů a teprve následné odhalování skutečnosti, v neposlední řadě i primárně idylický prostor venkova, jenž v této podobě dokonale supluje magické členité prostředí Prahy.

Dlouho ji trápil pocit viny a svou trudnomyslnost přenášela i na Olinku. Byly jí tenkrát tři roky. Chodila s ní na hřbitov, vyprávěla jí o bratříčkovi, při každém obyčejném nachlazení se o ni přehnaně strachovala, nutila dědu, aby

ji brával na všelijaká vyšetření, a on býval velmi trpělivý, i já se o to snažil, ale chlapcova stínu se nikdy nezbavila.¹²

Značný podíl na zpochybnění mírumilovné atmosféry má také přítomnost vlků. Vlci svými příběhy konkurují ději probíhajícího mezi postavami lidskými.

Něco jsem mu na to řekl, něco nedůležitého. Zároveň jsem měl dojem, že zvenčí někdo volá. Trochu jako o pomoc. Trochu to připomínalo skučení větru, ale bylo bezvětrí. V tu chvíli se navíc rozštěkal Don, a přestože nás od něj dělily tři stěny a chodba, zněl jeho štěkot velmi ostře. Několik hlasů ho okřiklo, pes umkl, zas bylo ticho, zase se mi zdálo, že venku někdo volá. Pootevřel jsem okno a zeptal se Jury, jestli to taky slyší. Nevnímal mě. Se zavřenýma očima pronesl: - Nejčastěji milujeme se zpožděním.

Potom vstal, narovnal jednu svíci, pohladil rakev a přistoupil k oknu. Naslouchal. – Tak nějak vyjí vlci, řekl překvapeně.¹³

Samotná představa divokého, nespoutaného zvířete prohánějícího se a lovícího v blízkosti lidského obydlí vzbuzuje v člověku minimálně neklid. Jsou to ale především události, které se v rámci vlčí rodiny odehrávají, co přispívá k potlačení již zmiňované idylly. Napětí, vytvořené přítomností vlků, se časem zmírní. Čtenář si na myšlenku blízkosti vlčí smečky zvykne a i časté a detailní náhledy do jejího života a zákonů učiní zvíře člověku známější, pochopitelnější, a tím i bližší. Přátelské sblížení je ale dočasné. Za své vezme v momentě, kdy do jejich už tak rušného života osudově zasáhne člověk a vlk se stává opět nevyzpytatelnou šelmou budící strach i respekt.

Děj *Zvlčení* se odehrává v rozpětí necelého roku – tedy také v rámci poměrně krátkého časového rozpětí. Jediný větší časový odstup – když nebereme v úvahu čtené reminiscence – od času hlavního děje je naznačen v krátké kapitole hned na začátku: *Včera tomu byly dva roky, co se to stalo.*¹⁴ Základní prostředek syžetu tvoří střídání pohledů do lidských a vlčích osudů. Nejprve v pravidelném, poklidném tempu, kapitolu po kapitole střídavě prožíváme dění s lidskou a s vlčí společností. V posledních kapitolách hybnost zrychluje. Vstupy do obou světů se začínají střídat v rámci kapitol, a to tak rychle, že pouze odlišnost stylů nám napovídá, v čí myšlenkách či krocích se pohybujeme.

Blízkost Ameriky mě pokaždé uváděla do patetických nálad. Možná trochu vizionářských. Jenže tam vysoko nad údolními, kde se zvolna líhly mraky, mně to divné ani směšné nepřišlo. Navíc nebyl čas na dumání – počáteční verše

¹² Bajaja, Antonín: *Zvlčení*; Brno: Petrov; 2003; str. 126

¹³ Bajaja, Antonín: *Zvlčení*; Brno: Petrov; 2003; str. 103

¹⁴ Bajaja, Antonín: *Zvlčení*; Brno: Petrov; 2003, str. 9

Genesis jako by pokračovaly: nehotovou krajinou běží stádo jelenů, v dáli pózují laně s kolouchy, k lesu se houpavým letem snáší sojka. A její

Její skřeky hlásají nebezpečí. Vlk se pokouší rozehranou partii pachů promítnout z hlubin čenichu na pastviny. Podle houstnoucích vůní trav a bylin poznal, že tam nahoře už vysvitlo slunce; jeleni zrychlili klus, i laně s kolouchy přešly od pouhého vyčkávání k útěku (zatím spořádanému) a ženou se přímo k vlkům;¹⁵

Ke konci přichází fatální střetnutí obou světů. Prudké skoky mezi objekty vyprávění podtrhují expresivitu popisovaných momentů, ale také způsobují jistou necitelnost až mechaničnost, která nahrává pocitům nemožnosti odvrátit blížící se konec, střet, naplnění osudu, zkrátka onu fatální pointu romaneta. Funkce epilogu je v tomto romanetu uchopená jinak, než tomu bývá u Arbesových romanet. Pocity, perspektivy a doznání nejsou ve *Zvlčení* nijak podrobně rozebírány. My – čtenáři – máme k dispozici jen velmi krátkou úvahu na samém začátku knihy.

Při líčení lidských osudů je vyprávění ve třetí osobě často nahrazováno personálním vypravěčem. Ten navíc nesetrvává v jedné postavě, nicméně putuje z jedné postavy do druhé. My se tím dozvídáme nejen více informací o jednotlivých postavách, které jsou zrovna v danou chvíli totožné s vypravěčem, ale také jsme svědky individuálního vnímání událostí z různých perspektiv. Ačkoliv tato narativní technika silně odráží postupy moderní prózy, již u Arbese *je součástí syžetové konstrukce v romanetu několikrát projekce téže epizody v různých místech vyprávění. Opakování je přitom spojeno s obměnami: s uváděním některých nových údajů a vysvětlení, s jiným hodnotícím přístupem – s jinými důsledky pro rozvíjení epické fikce. Dvojaké (nebo i vícenásobné) líčení a osvětlení některých epizod a hodnotící reakce jimi vyvolané slouží k porovnání zdánlivě odlišných lidských rozhodnutí, postojů a jejich lidských důsledků.*¹⁶

Život vlčí rodiny je nám zprostředkováván pouze ve třetí osobě. Přestože prostřednictvím lidského jazyka je vlčí smečka vylíčena jako skupina individualit s vlastními jmény, vyprávění ve třetí osobě zabraňuje poněkud „bajkařskému“ pojetí antropomorfizace, které by je příliš zevšednělo a nepřírozeně zlidštilo. V nejvíce vyhrocených chvílích upouští Bajaja od čistě epické organizace textu a přistupuje na členění do krátkých lyrických a lyricko - epických úseků, v nichž se obrazy a dějové události dostávají na stejnou hranici důležitosti.

Mysteriózní naladění dodává příběhu prolínání se dvou v jistém smyslu magických rovin – rovina křesťanství, světců a Boha na jedné straně a rovina lidově pohanská, spjatá s mastičkářstvím a bohy, vládci živlů, na straně druhé.

¹⁵ Bajaja, Antonín: *Zvlčení*; Brno: Petrov; 2003; str. 225

¹⁶ Janáčková, Jaroslava: *Arbesovo romaneto*; Praha: Acta universitatis Carolinae Philologica; 1975; kap. Děj; str. 35

Konkurence těchto dvou rovin může naznačovat i konkurenci lidských a zvířecích postav v díle. Křesťanství tu zastupuje výhradně lidskou společnost, zatímco pohanský pohled na život se přibližuje zákonům živočišné říše.

Kde označení romaneto již není na místě

V této kapitole se zaměříme na skupinu knih, které jsou svými autory, popř. nakladatelstvími, jako romaneta označeny, ale které mají s původním žánrem pramálo společného. Některé z nich se označení „**romaneto**“ dovolávají svou napínavostí, jiné se romanetem inspirovala ve výběru postav. Tyto faktory však nemohou být dostačující pro vytvoření tak specifického žánru, jakým romaneto bez pochyby je. Případná kritika či soudy týkající se děl jsou tedy vynášeny pouze z hlediska naplnění všech parametrů žánru romaneta.

Podzemní Praha (1920), dílo tentokrát označené jako „**dobrodružné romaneto z hlubin a bludiště pražského podsvětí**“, pochází od autora zaměřeného na záhady a tajnosti podzemního života Prahy. V *Podzemní Praze* se v rámci děje dostáváme opět do hlavního města, dokonce do jeho podzemního, oficiálně tabuizovaného světa. Výběr prostředí tedy jakési návaznosti na Arbese nahrává. Ústřední hrdinové – mladý milenecký pár – jsou pronásledováni policií rakouskouherské monarchie. Tak sice získáváme postavy štvanců, snášejších ústrky, ale tím veškerá podobnost s hrdiny romanet končí. U Kuklových postav postrádáme onu výjimečnost romaneskních postav. Autor se příliš nesnažil nám své hrdiny přiblížit vnitřní charakteristikou. Na malém prostoru nám vylíčil obrysy jejich životních cest, vznik jejich lásky, ale jakýmikoliv myšlenkovými pohnutkami, úvahami, sebereflexemi postav nebo jejich psychickými pochody se nezabýval. Psychologický aspekt z této knihy prostě vymizel a Karel Ladislav Kukla nám tím jen potvrzuje, jak je psychologická rovina pro romaneto nepostradatelná.

A tu nemajíc na světě než svou samotu a neštěstí, kde kým odstrkována a týrána...dostala náhle zdatného a oddaného zastávce...

Byl jím mladý dělník Pexa, švarný hoch, zvyklý na hrubou práci dlaždiče ulic, ale šlechetného nitra, s bystrou hlavou a srdcem plným citu..., který poznav se s ní náhodou v hrozně situaci, kdy tovární mistr...Němec..., hrubý tyran dělníků, chtěl děvče mocí znásilniti..omráčil lotra ranou pěstí a vyrvav mu oběť, stal se pro vždycky její oporou!¹⁷

Těžištěm a zároveň poselstvím celé knihy jsou samotné dějové události. Tempo událostí je velice rychlé, jedna navazuje na druhou bez větších

¹⁷ Kukla, Ladislav Karel: *Podzemní Praha*; Praha: nákladem Václava Ševce; 1929; str.40 - 43

přestávek či odmlk. Čemu autor věnuje naopak značnou pozornost, je vnější popis prostředí, kde se příběh odehrává a celkovému způsobu života v neobvyklých podmínkách. Ve figurujících postavách shledáváme reálně existující postavy včetně autora samotného. V rámci této prózy tedy vzniká reportáž tvořící pozadí pro milostný příběh utlačované dvojice, přesněji řečeno, v novele vzniká milostný příběh tvořící prostředek pro beletrizovanou reportáž o životě v podzemí Prahy.

Poněkud specifickým případem je romaneto Jana Weisse nazvané *Meteor strýce Žulijána* (1930). Toto dílo z roku 1930 teoreticky splňuje parametry romaneta obou skupin děl, které jsme zhruba nastínili, tedy těch, které vykročily tradiční cestou, tak těch, které dávají útvaru novou podobu. Základem příběhu je nevšední jev či výjimečná příhoda, jak tomu bývá u většiny romanet. Ovšem líčení událostí následujících přináší pro romaneto zcela neznámý atribut. Tím je skryté parodování science - fiction děje a karikování postav příběhu. To nám ostatně napovídá už samotný název knihy. Fonetická podoba francouzského jména patří strýci vypravěče, jemuž přistane na zahradě obří vejce vesmírného původu. Vejce obsahuje tekutinu, po jejímž požití se zdají jedinci sny o nadpozemském životě a o jakémisi spasiteli, za něhož se příjemce tekutiny považuje. Tyto sny se postupně stávají téměř závislostí. Jako doprovodný účinek užívání tekutiny se projevuje postupné zmenšování postavy člověka. Takže strýc Žuliján a jeho dva přátelé se sice oddávají nádherným snům, ale v důsledku toho se také neustále zmenšují. Vypravěč s nimi tráví veškerý čas, ale do upíjení tekutiny se nezapojuje. Zůstává mu tak odlehčený pohled na celé dění.

Meteor strýce Žulijána se v jistém ohledu podobá Arbesově *Newtonově mozku*. Těžiště obou děl spočívá ve snu. V *Newtonově mozku* je stěžejní obsah snů, na základě kterého se tvoří řetězce filozofických úvah. Ve Weissově romanetu je naopak důležitý přesah do oblasti parodie, zesměšnění až karikatury. Zmenšující se postavy v důsledku upíjení zázračné halucinogenní tekutiny a potíže, které nastávají v důsledku úbytku jejich velikosti, působí vskutku groteskně a potírají eventuální čtenářovy snahy vážně se pít po smyslu základního dění v syžetu. Izolovanou osobou, provázenou neodmyslitelným nadhledem, je v obou případech vypravěč. Je stylizován do role pozorovatele a zástupce reálného lidského života. U obou romanet je také vypravěč všudypřítomný. Celá fabule je s ním a s jeho účastí nedílně spojena. V *Meteoru strýce Žulijána* představuje objektivitu, střídlivost a nezasevčenost do dění spojeného s vizionářskými sny a také jedinou postavu, která přímo nepodléhá parodickému prvku. Naopak si je vědom směšnosti celé situace, vzniklé kolem tajemné tekutiny, a ještě ji umocňuje, např. netypickým užíváním zdvojnásobení, jako „strýčinek“ apod.

Při dokonale všestranném ubývání jejich těl, když se zdrobňováním hlavy poměrně zmenšovaly i jejich oči a ubývalo jejich úst, bývalo by docela

přirozené, kdyby se i jejich lidské hlasy zeslabovaly a zanikaly v poměru k jejich tělu. Při dnešní jejich velikosti musily by to být hlásečky tenké jako pavučina. Snad bych je už ani nezachytil neozbrojenýma ušima. A k mému údivu – nebylo tomu tak! Pohnutlivé debaty, stoupající z jejich úst, ne větších nežli zrnečko kmínu, narážely moje bubínky docela přesně a zřetelně.

Pravda, byly to hlásky slaboučké, ale dotěrné a tenké až na ostří. Jenom tomu úkazu mně naprosto nevysvětlitelnému děkuji, že jsem mohl ještě nějaký čas sledovat vývoj jejich trojramenného snu, který ostatně byl čím dále zašmodrchanější.¹⁸

Kombinace fantastiky a satiry nahrávají srovnání tohoto „pseudoromaneta“ s dalším dílem, vydaným přibližně ve stejné době. Je jím Čapkova *Továrna na Absolutno* (1922). V tomto fantastickém románu, který je vlastně fejetonovým seriálem, popisuje Čapek nový vynález – karburátor – který je schopen dokonale spalovat hmotu, a tím produkovat neomezené množství energie. Vedlejším účinkem je však uvolňování Absolutna – jakési podoby Boha – což pochopitelně působí pozdvižení ve všech sférách života a společnosti. Čapkovi však šlo především o to, satirickou karikaturou představit život mladé republiky, zejména nedostatky některých jejích významných institucí a sdružení, jako je církve, politické strany, žurnalistika apod. Uvolňování Absolutna jako fantastický prvek se stává proti tomu jevem druhořadým, který má za úkol sloužit jako podklad pro vykreslení situace ve společnosti.

Kožíkovo dílo *Blázny žijí Bůh* (1943) se také hlásí k Arbesově odkazu. Již titul knihy a hned následující strohé věnování „přátelům hercům“ slibuje minimálně tematické přiblížení se k prostředí tak typickému pro romaneto. Družina potulných herců, cestujících od vesnice k vesnici, vystavených na milost „počestně“ žijícím lidem, přesvědčivě aspiruje na pozici klasických romaneskních postav. Skupina nešťastníků, kteří buď podlehli své vášni, nebo zkrátka neměli v životě jinou možnost než se sloučit s komedianty, promlouvá arbesovským rukopisem. Ve prospěch toho, abychom Kožíkovo dílo akceptovali jako romaneto, mluví také atmosféra pojící se s prostředím i s příběhem – vášnivá i tísnivá, prudká i křehká. Tento fakt pochopitelně úzce souvisí se samotnými prototypy postav. Schéma romantických postav bloudících a trpících v realistickém světě je nám víc než povědomé. Navíc prostor věnovaný popisu příkoří a úskalí, které musí komedianti zdolávat, a pokusy alespoň naznačit duševní pochody hrdinů také k romanetu ukazují. Nicméně i tak výrazný a základní prvek, jakým figurující postavy bez pochyby jsou, nestačí k vyprofilování tak specifického žánru, jakým je romaneto.

¹⁸ Weiss, Jan: Meteor strýce Žulijána; Praha: vydal Jaroslav Koliandr; 1947; str.106 -107

František Kožík proslul zejména tvorbou historických románů a do historického prostředí zasadil děj i této knihy – konkrétně do brzkého začátku 17. století. Autor se opírá o autentické historické události, takže se může zdát, že se jedná o historické romaneto. Jak jsme však v předchozím odstavci naznačili, není tomu tak. Pointou celého příběhu je upozornit na sílu divadla variací hamletovského motivu, a prezentovat tak, že i nejslabší jedinec může zvítězit na mocnými, kteří stojí proti němu, když má v ruce zbraň, jakou je divadlo. Tím nám zde vyvstává zcela opačné resumé, než jaké nám poskytuje skutečné romaneto. Kožík dopřál hrdinům, „bláznům, které živí Bůh“, to, co Jakub Arbes svým postavám vždy odepřel – pokoření nepříznivého osudu, vymanění se ze hry, ve které byly karty předem rozdány. Komedianti zcela zvítězili nad těmi, kteří je utiskovali, a získali zpět to, co jim bylo ukradeno, ať už fakticky či v abstraktní rovině. Dalo by se říct, že se jedná o mírně vyčerpávající happy end. Kožíkova kniha *Blázny živí Bůh* je tedy románem, nikoliv romanetem.

Tvář Filipova byla dávno víc než doznáním. Jeho oči měly pohled zlého zvířete, zahnaného do úzkých.

„Svatá Trojice!“ zašeptal konsultor Paolo a pokřičoval se.

„Hrabě Filipe z Turnu,“ řekl tichým hlasem vévoda, „zatýkám vás a poháním vás před králův soud.“

Modří oděnci prošli shromážděním. Diváci zakolísali a ustoupili. Na scéně zůstal okolo Jana Matyáše jen malý houfec herců. Vavřinec s Lyskou se pokoušeli ošetřit jeho těžkou ránu.

Ale Jan Matyáš vrtěl hlavou.

„Zvítězil jsi,“ šeptal mu David. „Děkuji ti.“

Mladý šlechtic, který střelil, stál před vévodou.

„Byla to přece pravda, co jsme viděli?“

„Pravda, která se stala hrou, a hra, která zjevila pravdu,“ odpověděl sudí.

Paolo se domníval, že nemůže ustoupit.

„Trvám na obžalobě.“

Sudí se uklonil.

„Sloučím celý případ a rozhodnu o něm v procesu komediantky Sabiny, jakmile se sejde soud.“

„Ta žena se doznala,“ zasyčel Paolo, „a bude odsouzena.“

Sudí se rozhlédl po šlechticích a po úřednících soudu.

Paolo to učinil po něm.

Setkal se s očima, na jejichž dně bylo otevřené nepřátelství. I tam, kde mu nešlehlo vstříc, viděl odpor a odmítnutí. Týnský biskup odvrátil pohled. Výsledek soudu byl nepochybný. Paolo zůstal osamocen.¹⁹

¹⁹ Kožík, František: *Blázny živí Bůh*; Praha: Československý spisovatel; 1959; str. 227

V roce 1987 vychází ve Středočeském nakladatelství a knihkupectví *Obětní kámen* (1987) Jany Štroblové (označený pochopitelně jako romaneto). Kdybychom měli posuzovat čtenářskou působivost, nemůžeme knize rozhodně upřít přítomnost napětí a zdánlivě nepochopitelných záhad, gradaci, logické vyústění událostí i překvapivé zvraty. Na poměry romaneta však příběh vyvolává až příliš realistický dojem. Ačkoliv důležitá úloha starého mlýna, figurujícího v příběhu nejčastěji v noci, která je pro romaneto neodmyslitelná, jistě dodává vyprávění tajemný opar, prostor díla přesto působí civilně. Prostředí, tvořící pozadí děje knihy, se jeví vůči čtenáři tak, že se na podobném místě již mnohokrát ocitl. Jistě, nemůžeme striktně co do působivosti porovnávat prostředí z konce 80. let 20. století a kontext událostí z konce 19. nebo počátku 20. století. Samotný fakt stoletého odstupu směrem zpět do historie hraje ve prospěch exotičnosti těchto děl v očích dnešních čtenářů. Ale máme tady *Jeníkovu práci a Zvlčení* – knihy, které nás, přestože jsou současné, vtahují do velmi odlišných dimenzí než v jakých se nachází náš běžný život, a tím vytváří z romanet známý kontrast reality a mystéria.

Žánrovou ojedinělost *Obětního kamene* bychom spíše než jako romaneto vystihli označením „*lyrická detektivní povídka*“. Lyrická z toho důvodu, že z celého útvaru je víc než zřejmé, že těžištěm celé literární tvorby Jany Štroblové je poezie. Prolínání se časových rovin bez výrazných hranic, pouhé úvahy mísící se se skutečností a celkové ustupování klasického narativního způsobu do pozadí zahaluje tento detektivní příběh do lyrického závoje. Kromě potlačení primárně zábavné funkce, vyhovuje povídka žánru detektivky snad ve všech ohledech. *Princip narativní mezery v informacích se soustřeďuje k otázce „kdo je vrah“, přičemž odpověď na ni spolu s detektivem z fikčního světa hledá i čtenář. Vyprávění je zaměřeno na vznik, rozvíjení, ověřování a zamítání detektivových (resp. čtenářových) hypotetických podezření, která autor konstruuje jako klamná, obtížně verifikovatelná.*²⁰ Stejně tak v příběhu *Obětního kamene* figuruje jedna oběť, již mohla mít na svědomí řada lidí. Vyšetřování se ujímá klasická dvojice pátrajících detektivů odpovídající známé šabloně **Holmes – Watson**. První oplývá zkušenostmi a dobrým úsudkem, druhému se občas povede přispět k vyšetřování bystrým postřehem, navíc byl ve vztahu k oběti citově zainteresován. Jako pachatel se nakonec projeví samozřejmě ten nejméně podezřelý. Samotné logické vysvětlení zdánlivě nevysvětlitelného také nese vlastnosti detektivního žánru spíše než romaneskní. Uzavření záhad nenechává za sebou tíživou stopu plnou následků do budoucna jako tomu bývá v případě romaneta. Tady se vše uzavře dopátráním se pachatele a logickým sestavením motivu. Nálada závěru se nese již v odlehčeném duchu s melancholickým přidechem. Ovšem od fatálně vyznívajících epilogů romanet se jeho nálada podstatně liší.

²⁰ Mocná, Dagmar; Peterka Josef a kol.: Encyklopedie literárních žánrů; Praha – Litomyšl: Paseka; 2004; str. 106

SHODNÉ RYSY A ODLIŠNOSTI POSTARBESOVSKÉHO ROMANETA S ROMANETY ARBESOVÝMI

Doposud jsme si charakterizovali podobu romaneta, originálního žánru českého původu, vytvořeného Jakubem Arbesem. Vytyčili jsme si specifické zákonitosti, jež útvar určují a staly se pro něj příznačnými. Později se naše pozornost zaměřila na díla, která se snaží romaneto oživit nebo jej alespoň připomenout. Prozatím jsme se s nimi stručně seznámili a na základě Arbesem nastavených měřítek zkoumali oprávněnost jejich řazení k žánru romaneta. Nyní se zaměříme na více či méně detailní znaky provázející Arbesovo romaneto a budeme sledovat jejich uplatnění v dílech jeho pokračovatelů.

Postavy

Kdybychom měli porovnávat způsob zobrazení postav vytvořených Arbesem s postavami v dílech jeho následníků, zaujme nás podstatný rozdíl v jejich vývoji. Přestože ve většině Arbesových romanet jsou informace o postavách vágní, často vzbuzující až pochybnost, prostor věnovaný jejich osobnostnímu vývoji je značný. Arbes představuje čtenářům své postavy od počátků (nebo alespoň od určitého mezníku) souvislého a velice podstatného vývoje. Někdy je vývoj postav popsán už od dob, kdy vznikaly jejich rané názory, postupně se dotvářely do zralé podoby a směřovaly k nějakému cíli, někdy jsou postavy zachyceny jen v určitém období, kdy se utvářeli názory zásadní nebo kdy ony samy dospěly k nějakému zásadnímu kroku či rozhodnutí. Jako příklad první varianty by nám mohli posloužit opět *Kandidáti existence*, kde je tento jev patrný. S hrdiny se seznamujeme v momentě, kdy debatují na jedné ze svých pravidelných schůzek v době studia na univerzitách. Při těchto diskusích jsou vyřčeny nejrůznější vize, domněnky a názory.

„Výsledek takovéto konkurence nemůže býti jiným, než jakým bývá obyčejně výsledek nerovného boje vůbec – jeť to boj obrů s trpaslíky, zápas úplně volných s otroky na rukou a nohou spoutanými, směšná válka živých, zdravých silných lidí s pouhými marionetami.“

„Jak tedy odpomoci?“ táže se Nadasdi a úšklebný úsměv přelétl škaredou jeho tvář. „Zákony komunistů pokládáš za utopie, učení St. Simonovo a

Fourierovo za poblouznění socialistických snilků, teorii Malthusovu a jeho nohsledů za děsný, ale zároveň mylný výsledek počtářský – zbývá ti tedy Louis Blanc se svou ,organizací práce, nebo odpůrce Louis Blancův, odpůrce národních hospodářů, odpůrce komunistů a socialistů: Proudhon s pověstnou devízou, Vlastnictví je krádež!....“²¹

V expozici dějového pásma vzdáleného od toho původního mnoho let jsou nám postavy představeny již jako zastánci konkrétních směrů nebo hnutí. Jako prostředek prezentace zásadních a vyhraněných názorů svých hrdinů si zvolil Arbes dělnické bouře v Brně v 60. letech minulého století. Dva přátelé, kdysi sice na teoretické bázi polemizující, se nyní dostávají do zásadního rozporu. Zatímco jeden představuje čelního představitele a organizátora bouřících se dělníků a snaží se jim zajistit solidní pracovní podmínky, druhý – jakožto majitel továrny – brzy upustí od sociálních zásad ve vedení podniku a začne praktikovat striktně kapitalistické metody.

Vypravěč informuje čtenáře o vývoji postav až poté, co se s nimi znovu setkáváme. Činí tak pravděpodobně proto, aby mu poskytl čas a prostor k úvahám. Chce, aby sám čtenář porovnal, zda hrdinové setrvali ve svých pohledech na společnost nebo se od nich naopak odklonili, a zhodnotil, jakým způsobem své myšlenky realizovali. Nechává nás, abychom si sami domýšleli, jakými cestami se dostali tam, kde se nacházejí, a teprve pak nám vše sám předkládá.

Vývoj hrdiny od úplného počátku se u Arbese objevuje i v romanetu *Lotr Gólo*. Tady se vypravěč vydává na cestu pověřen úkolem vyhledat talentovaného a vizuálně vhodného herce pro ztvárnění role padouchů v Prozatímním divadle. Mezi nemalým počtem více či méně vhodných kandidátů zaujme vypravěče svým chováním nevýrazný herec, vystupující v ochotnické společnosti. Na první pohled nezajímavý člověk v sobě skrývá neuvěřitelnou odhodlanost, vytrvalost, píli a nadšení pro své povolání, ačkoliv si uvědomuje mizivou šanci prosadit se v některém z velkých významných divadel. Na základě jeho vyprávění můžeme sledovat jeho život od momentu zrození nápadu stát se hercem až do fáze, kdy neustále pracuje na zdokonalení svých hereckých výkonů. Činí tak, ačkoliv tuší, že svůj herecký um nikdy patřičně nezúročí.

Velice podobný náznak osobnostního vývoje, jaký popisuje Arbes v *Lotrovi Gólo*, lze najít také v Kožíkově románu. I v něm je, byť na malém prostoru, popsána cesta hlavního hrdiny k divadlu a jeho odhodlání oddat se mu za každou cenu. Na rozdíl od klasického romaneta není v tomto případě kladen tak silný důraz právě na neuvěřitelnou houževnatost, trpělivost a vytrvalost neustále se zdokonalovat. Kožíkův román se spíše soustředí na

²¹ Arbes, Jakub: *Kandidáti existence*; Praha: Odeon; 1966; str. 32

potýkání se s problémy, které přináší chudoba herců a jejich nízký sociální status.

Akrobati patří ke skupině romanet, která zachycují člověka v období, kdy se odhodlá učinit rozhodnutí, které zcela změní jeho dosavadní život. Fatální důsledky, jež tato rozhodnutí přinášejí, jsou pak konfrontovány jednak s existenčním, jednak s duševním aspektem dalšího života postavy. Co se týče hmotných statků, hrdina samozřejmě trátí, avšak v čem dojde stoprocentního naplnění, je citová potřeba. **Akrobati** nejsou zdaleka jediné Arbesovo romaneto, kde postavy musí volit mezi vášněmi a rozumem. Naopak se toto ultimátum vyskytuje v mnoha dalších a mohli bychom tento moment označit jako romaneskně prototypický motiv. Nechybí dokonce ani ve fantastickém **Newtonově mozku**, ačkoliv pointa příběhu je zcela odlišná.

Hrdinové Havlasových romanet se s Arbesovými postavami shodují v mnohém. Jedná se o osoby mimořádné, ať už svým založením, unikátními schopnostmi nebo výjimečnými zážitky. Vypravěč se většinou, podobně jako v Arbesových romanetech, vyskytne v blízkosti postav ve chvíli, kdy se blíží vyvrcholení jejich dlouhodobého problému či životní etapy. Zásadní odlišnost mezi postavami obou autorů tkví v tom, že Havlasovy postavy jsou většinou movití nebo alespoň slušně zajištění jedinci, kteří rozhodně nejsou stíháni existenčními starostmi. Žijí většinou spokojený, vyrovnaný život, v němž nenajdeme putování z místa na místo a snahu najít někde lepší podmínky pro živobytí. Přesto tyto postavy v jejich spořádaných životech něco tíží. S tím je pak blíže obeznámen náš vypravěč.

Rozdílnost ve společenském postavení Havlasových a Arbesových hrdinů se promítá i do postavy vypravěče. Vypravěč z Havlasových romanet je Arbesovu vypravěči velmi vzdálen. Andrew Zachar je svobodný mladý muž, jehož jediná starost je si dobře zorganizovat záležitosti týkající se cestování. Svě zážitky, líčené v romanetech, totiž shromažďuje během bezstarostných cest po různých kontinentech. Naproti tomu příběhy Arbesova vypravěče vznikají na pozadí jeho pronásledování, nezřídka věznění či hrozby ztráty nejistého zaměstnání.

K. M. Čapek–Chod akcentoval v životě hlavního hrdiny vyrovnávání se s hořkou událostí. V jistém smyslu se jedná o opačný postup než prožívají Arbesovy postavy. Ty se postupně dostávají z určitého myšlenkového základu k něčemu podstatnému – cílovému. Ale v případě doktora Slaby se zásadní zlom odehraje na vrcholu jeho života a druhou půlku života tráví tím, že se s osudovým zásahem smíruje. Doktor Slaba nehledá žádné odpovědi, po ničem se nepídí, netápe ztracený ve svém vlastním životě. Dokáže si racionálně zdůvodnit vše, co potřebuje. Tady se jedná o vypořádání se s city a pocity viny a odpovědnosti. Ani u krásné Julie bychom nemohli hovořit o vývoji, ačkoliv její život se jen hemží rapidními změnami. Bohužel právě proto, že není schopna tyto změny v jakékoliv podobě akceptovat, končí její život tragicky. U Julie byla tato neschopnost podrobit se vývoji, která se

střetávala se silným citovým přilnutím k doktoru Slabovi, těžištěm příběhu celého romaneta. Od něj se dále odvíjí další životní pouť hlavního hrdiny.

Armanda, hlavní hrdinka *Karnevalu*, má v době, kdy ji poznáváme, ujasněné priority života. Existenčně je zajištěná a svůj soukromý život také nepodřizuje žádným závazkům. Její rozhodnutí nejsou výsledkem dlouhodobého vnitřního boje a váhání. Armanda se zcela podává svým emocím a náladám a i při zásadních krocích se na racionální stránku věci téměř neohlíží. V tomto ohledu se s Arbesovými postavami shoduje. Její citlivost, zranitelnost (byť možná jen zdánlivá), emotivnost a tápání v životě je nám z Arbesových romanet známé. Rozdíl je v tom, že postavy Arbese na svou křehkou povahu tvrdě doplácí – bídou, často samotou, kdežto na Armandu čeká jako „trest“ za její chování pouze nepochopení a odsouzení ze stran konvenční a střízlivé společnosti. V závěru se rozhodne stát se matkou, začít novou životní etapu a naučit se šťastně žít. Takové konce u romanet Jakuba Arbese nenalezneme. Nabízí se nám srovnání s Eldoru – hrdinkou spřízněných *Akrobatů*. Ta zaplatí, i když nepřímo, za oddání se své touze životem.

Osud a minulost Ondřeje Nestroidese – jedné z hlavních postav *Smaragdového příboje* – je nám představena tak trochu „arbesovskou“ cestou. Stejným způsobem vypravování pronikáme do hloubek Ondřejova života. Dávná minulost však zde nehraje tak významnou roli jako v dílech Arbesových. Klíčové jsou události předešlých několika měsíců a současnosti. Klíčový je rovněž – z romanet známý – vypravěč v první osobě. Nepřísluší mu už pouze úloha pozorovatele, naslouchatele a reflektora, jak tomu bývá ve většině Arbesových romanet i u K. M. Čapka–Choda. Josef Hojsa výrazně zasahuje do dění kolem Ondřeje Nestroidese a oba se navzájem ovlivňují. Pro obě postavy je jejich vzájemné setkání významným okamžikem v jejich životech. Pro každého ale v jiném smyslu. Dosavadní životní cesty obou mužů se dost liší. Ondřejův život skrývá mnoho temných momentů, absurdních situací a nepříjemných zvrátů. Hojsa naopak prožíval poměrně bezstarostný život, což bylo způsobeno životními podmínkami i jeho povahou. Ve chvíli, kdy se Josef Hojsa blíže seznamuje s Ondřejem, ho poprvé v jeho životě něco vyvádí z míry a flegmatického klidu. Ať už je to Ondřejova krásná sestra, absurdní prostředí Ondřejovy domácnosti nebo sám Ondřej a jeho závislost na měsíčním světle. Jestli osobnost Josefa Hojsy prožívala někdy nějakou rapidní změnu, děje se to právě v momentu, kdy nám ho Jaroslav Havlíček představuje.

Torzo, jež autor *Neviditelného* zanechal, nám bohužel neposkytuje rozuzlení, takže jsme nuceni se pouze domnívat. Je ale jasné, že oba hrdiny čeká velký obrat v jejich životech. U Ondřeje by tento zlom mohl znamenat téměř pohádkové osvobození ze zakletí. Šlo by tedy o změnu faktickou, která by samozřejmě pozitivně ovlivnila i jeho duševní život, sužovaný mnoha traumaty. V případě Josefa Hojsy bychom nastávající zlom, pojmenovali

prozřením. Tento mladý muž poznáním Ondřeje Nestroidesa skutečně prozřel a pomalu přestával život vnímat jako bezproblémovou pouť. Jak a jestli by toto poznání skutečně ovlivnilo jeho budoucí život, se můžeme jen domýšlet.

Nejméně prostoru pro znázornění jakéhokoliv vývoje věnoval svému hlavnímu hrdinovi jednoznačně Ivan Binar. Ačkoliv lze předpokládat, že postava Jeníka prožila náročné dětství i dospívání, shrnuje Binar tuto hrdinovu životní etapu do několika odstavců. Má to asi své opodstatnění – Binarovo romaneto zabírá na rozdíl od předešlých romanet velmi krátký časový úsek, během kterého ani není možné se nějakým způsobem proměnit (ostatní románeto často zaujímají v primární dějové lince také krátký časový úsek, ale retrospektivní pohledy se vztahují k delším časovým obdobím). V *Jeníkově práci* není podstatné zabývat se hrdinovou minulostí. Jeníkova minulost, resp. jeho dřívější vývoj, není teď už důležitý. Co jediné je hodno pozornosti, je Jeníkova práce a fakt, že ji vykonává bezchybně. Dnes se může pochlubit záviděníhodnou vyrovnaností a to, co tomu předcházelo, by nemělo nikoho zajímat. Kvůli strohým informacím vystupuje Jeník tak trochu anonymně. Nestaráme se o jeho pocity, které se zdá, že ani nemá, nezajímáme se o jeho minulost, nevíme, jak vypadá.

Ostatní postavy vystupující v *Jeníkově práci* jsou přece jen popsány z dlouhodobějšího pohledu, takže u nich přece jen jistý vývojový postup zaznamenaný je. Můžeme se dohadovat, že je to zase za jistým účelem. My – čtenáři – se s většinou dalších postav seznámíme jen krátce před tím, než jsme svědky jejich likvidace. A je samozřejmě mnohem působivější, když s tou či onou obětí prožijeme intenzivně alespoň krátký čas – s veškerými starostmi a radostmi běžného života obyčejného člověka. Čas strávený s nimi nepředstavuje většinou dobu delší než několik dnů, ale je popsán tak, že nabýváme dojmu, jako bychom je znali mnohem déle a prožili s nimi značný kus života. O to citlivěji pak na nás působí jejich odstranění – tiché, rychlé a v podstatě beze stop. Další důvod, proč je všem postavám a obětem zároveň v Binarově díle věnováno více pozornosti než hlavnímu hrdinovi, je zajisté ten, že autor poukazuje na snahu vzájemné komunikace mezi nimi. Oběti jsou sice navzájem provázané nejrůznějším způsobem, avšak netuší to. Z toho pramení absolutní marnost jejich jakéhokoliv dorozumění. Zůstávají osamocené, a tím se stávají snadnou kořistí. Absurditou na celém nenápadném odklizení našich postav zůstává fakt, že se jedná o zcela prosté, ničím nevynikající osoby, u kterých si ztěžji můžeme představit, že překážely někomu v cestě za štěstím. I tento parametr hraje jistě důležitou roli při sledování pozornosti, kterou vypravěč jednotlivým postavám věnuje.

Absolutní novum a zajímavý přínos do světa romanet vytváří ve *Zvlčení* zobrazení zvířecích postav. Postavy – ať už lidské nebo vlčí – jsou podrobeny zveřejnění myšlenkových pochodů, autor si nenechává ujít příležitost poodkrýt jejich nitro. Přesto se u žádné z postav nedá mluvit o nějakém mimořádném rozvoji. Samozřejmě, že sledujeme osud lidských i

vlčích jedinců ve vyhrocené životní etapě. Události v ní se však nijak konkrétně neodráží do vnitřního, psychického rozpoložení postav. Fatální moment, který znamená osudový zásah, přichází až v samém závěru díla a jediné naznačení, jak se hlavní postava s tímto zásahem vyrovnala, je v úplném úvodu knihy. Arbesovský epilog plní ve **Zvlčení** funkci úvodní kapitoly, kterou bychom mohli považovat za kratičký prolog.

Včera tomu byly dva roky, co se to stalo. Proto mě asi navštívila neteř Helena. Povídala a povídala, byla veselá až rozverná, nepadla ani zmínka o tamtom neštěstí. Ale chyběla jí dřívější jiskra, jen se o ni snažila. Za fasádou jsem viděl soucit, obavy, smysl pro povinnost a ještě cosi, trapnost. Chvilí jsem to snášel, a pak ji ujistil, že přede mnou nemusí nic předstírat, že může jít přímo k věci.²²

Život jedinců vlčí smečky lze označit jako paralelu k životu lidských postav, ale takové shrnutí by bylo zjednodušené a pro postavy vlků snad i degradující. Jejich důležitost nezaujímá podřadné místo ve srovnání s lidskými hrdiny. K tendenci chápat život vlků jako doplnění a obohacení příběhu lidí svádí fakt, že syžet příběhu začíná i končí obrazem ze světa lidí. Na druhé straně autor poskytl vlkům pomocí antropomorfizace prostředek k pregnantnímu vyjadřování, a to i tak jemných nuancí myšlenkových pochodů, jakými jsou takt nebo solidarita. Vlčí i lidský svět se nám otevírá nezávisle na sobě. Od samého začátku je však zřejmé, že tato separace je jen dočasná. Postupem odvíjení děje se vlčí i lidští hrdinové dostávají do vzájemné blízkosti – nejdřív namátkové, později fatální. Jejich postupné propojování bychom mohli v jisté fázi příběhu připodobnit k provázanosti Binarových postav. V **Jeníkově práci** se jednalo také o náhodné, nedůležité, přesto důrazné setkávání. Ve **Zvlčení** se tomu děje stejným způsobem. Narozdíl od **Jeníkovy práce** vzájemné kontakty vlků a lidí v tomto bodě nesetrvávají. Naopak se překlenou do stavu, kdy jedni i druzí ucítí svou vzájemnou přítomnost alarmujícím způsobem a zásadně tak ovlivní budoucí chod svého života.

Snažili jsme se všimnout si těch atributů postav romanet, které se jevily jako nejvýraznější a charakteristické. Vidíme, že starší romaneta kladou důraz především na ojedinělost a pozoruhodnost postav, posléze na komplikace, jež jim jejich výjimečnost přináší. Dilemata, která postavy řeší, a dopady těchto řešení na jejich životy poskytují konfrontaci v závěru romanet. Tendence zasazovat do děje romanet nějakým způsobem extrémní jedince se u novějších děl vytrácí. Postavy v **Jeníkově práci** i ve **Zvlčení** představují prototypy obyčejných, všedních lidí. Zdůrazněna je tady jejich možnost či nemožnost čelit osudu, a vymanit se tak z pozice pouhého hráče.

²² Bajaja, Antonín: *Zvlčení*; Brno: Petrov; 2003, str. 9

Postava vypravěče a její charakteristika

V začátku této práce jsme si jako jeden z hlavních a charakteristických znaků romaneta uvedli přítomnost autobiografických prvků. Romaneto Jakuba Arbesa ve své původní podobě koresponduje s autorovým životem a silně odráží jeho životní cesty. Nezřídka se stávalo, že se v momentě, kdy psal konkrétní romaneto, ocital ve stejné životní situaci jako fiktivní postavy jeho romanet. To je případ zejména *Svatého Xaveria* i *Sivookého démona*. Podobnost s postavami romanet se zakládá především na pronásledování za „buřičství“, jež bylo vlastní i Arbesovi. Pokud romaneta neodráží shodu přímo mezi postavami fiktivními a autorem, přítomnost autobiografických prvků je v každém případě zajištěna postavou (prvního) personálního vypravěče, který – jak jsme také již zmiňovali – disponuje znaky odpovídající charakteristice skutečného autora.

Děj, líčené události, vznikající zápletky, to všechno ve velké míře vypovídá o době, v níž Arbes psal. Do jeho tvorby se promítaly obecné, celospolečenské útrapy, patrné hlavně na celkové atmosféře romaneta. Ty individuální, týkající se samotného Arbesa, lze spatřovat v osudech postav. Zaměstnání, které vykonával, mu sice zajišťovalo alespoň malou jistotu, ale zároveň ho frustrovalo. Jeho přirozené cítění muselo být vzhledem k pozici, jakou zastával, potlačováno a nemohlo se veřejně projevit, aniž by vznikla řada problémů. *Nejistota, které byl vystaven z titulu svého postavení v Národních listech, stálá hrozba vězení a posléze i situace vězně odnímalý přitom spisovateli možnost soustředit se a doslova mu vyrážely pero z ruky.*²³ Jak tahle situace musela být pro Arbesa tíživá, můžeme usuzovat z vypravěčových komentářů přímo v romanetech. Arbes přes vypravěče promlouvá zcela otevřeně.

*Nebyl jsem si ani jediného dne jist, že nevyjde list buď s článkem nebo úvahou, která bude mít pro osobní moji volnost nehrubě příjemných následků, slovem, v tu dobu nebyl jsem si nikdy jist, že ulehnuv nebudu před půlnocí nebo po půlnoci probuzen, – a poněvadž byl prohlášen stav výjimečný – nikoliv policistou nebo četníkem, nýbrž vojenskou stráží s nasazenými bodáky odveden do vazby vyšetřovací.*²⁴

Na úplném začátku *Akrobatů* vypravěč na tuto skutečnost vyloženě upozorňuje.

²³ Janáčková, Jaroslava: Arbesovo romaneto; Praha: Acta universitatis Carolinae Philologica; 1975; kap. Na vlnách dějin; str. 169

²⁴ Arbes, Jakub: Kandidáti existence; Praha: Odeon; 1966; str. 83

*Nechť o mně časem svým soudí kdokoliv způsobem jakýmkoliv, necht' mě podceňuje, nebo přeceňuje, toliko jest jisto, že mi ani nejzarytější odpůrce můj nebude moci popřítí smutné slávy, že náležím mezi evropské kuriozity. Kdož medle v celé Evropě, necht' zločinec, nebo padouch seabédnější, může o sobě říct, že byl v poměrně krátké době pěti roků asi stokrát vyšetřován, asi šedesátkrát obžalován a asi padesátkrát souzen?*²⁵

Teprve po tomto apelujícím úvodu začíná příběh, jenž se nezačíná odvíjet nikde jinde než ve věznicí v České Lípě. Tam si totiž Arbes v roce 1873 odpykával jeden ze svých četných trestů. Sám svůj pobyt ve vězení komentuje slovy: „*Není vskutku nic zbytečnějšího nad tento druh trestu!*“²⁶. Důkazy, že Arbes neváhal přenášet sebe sama do osudů postav a především do vypravěče bychom lehce hledali v dalších jeho romanetech.

Kdybychom měli z hlediska autobiografických prvků posuzovat samotné fabule příběhů, jedná se buď o úplnou stylizaci (pokud opomíjíme fakticky podložený moment, který mohl sloužit jako inspirace), obsahující spoustu reálných údajů z Arbesova života i dobových událostí, nebo je příběh – či jeho podstatná část – zcela autentický. Kromě vytváření paralely mezi svou osobou a vypravěčem, popř. fiktivní postavou, promítal Arbes do romanet své ideje, myšlenky a názory. Z jeho díla lze snadno vyčíst nejen smýšlení o sociálních a politických problémech, ale také například vztah k současné situaci v oblasti umění. Z romaneta *Lotr Gólo* jasně vyzařuje silná náklonnost autora k lidové scéně, kterou leckdy hodnotil mnohem výš než oficiální reprezentativní divadlo. Úzký a intenzivní styk s výtvarným můžeme vycítit z děl *Svatý Xaverius*, *Zázračná madona* nebo *Ukřižovaná*.

Havlasův vypravěč Andrew Zachar se k autorovi romanet také pevně váže. Minimálně tím, že je stejně jako on velmi zcestovalý. Víme, že Jan Havlasa v letech 1910 – 1912 podnikl cestu po Tahiti, Oceánii, Japonsku a Indii. *Stopy, jež nikam nevedou* byly vydány v roce 1913. Korespondence mezi autorovými zážitky z dalekých cest a příběhy Andrewa Zachara je evidentní a my se můžeme už jen dohadovat, v jaké míře se jedná v konkrétních případech o fikci a v jaké míře o reálně prožité skutečnosti, jež byly autorovi inspirací.

U dalších autorů, jejichž romanety se zabýváme, není autobiografická složka díla stěžejním prvkem jako u Jakuba Arbesa. V ostatních dílech se jedná spíš o osobnost vypravěče, který se v knihách více či méně hlásí ke slovu. Vítězslav Nezval ani Jaroslav Havlíček se ve svých romanetech nijak neprezentují ani nevyjadřují své postoje. Ze všech doposud zmiňovaných romanet se zvláště *Karneval* a *Smaragdový příboj* jeví jako romaneta nejvíce

²⁵ Arbes, Jakub: *Akrobati*; Praha: Knižní klub; 1997; str. 3

²⁶ Arbes, Jakub: *Akrobati*; Praha: Knižní klub; 1997; str. 7

postavená na příběhu. Veškerý prostor díla je věnován hlavním hrdinům a dění kolem nich. Náplň obsahu celé knihy dodávají v případě *Karnevalu* i *Smaragdového příboje* především oni – svými přáními, svým chováním, svými momentálními náladami a stavy, svými problémy a úzkostmi. Přímý odraz autorových pohledů na život nebo dokonce jeho života v dílech nenajdeme. Na jistý rozdíl mezi *Karnevalem* a *Smaragdovým příbojem* v tomto ohledu bychom však upozornit měli. *Karneval* zapadá do kontextu Nezvalovy tvorby tím, že vyjadřuje poetické naladění, kterému Nezval i jeho generace v tu dobu propadla. Naopak u Jaroslava Havlíčka by se dalo mluvit o jakémsi shrnutí celého Havlíčkova díla. První vydavatel Havlíčkova romaneta Karel Polák dokonce vyslovil myšlenku týkající se souvislosti zaměření romaneta a celého Havlíčkova literárního odkazu: „*Jeho hrůza z bytí, ze záhad a tragiky celé existence, z nepoznatelná, ale ještě více z poznání, které zabijí. Jeho výsměch zdravé síle, která je sobeckou slabostí a podlehne prvnímu nárazu neobyčejna.*“²⁷ Takový způsob profilování se autora do díla se však v žádném případě nedá nazvat autobiografickým prvkem.

Do romaneta K. M. Čapka–Choda se více než Chodův vlastní život promítá celkové naladění autora po první světové válce. Autor *Turbíny*, světovou válkou utvrzený o moci zla, přece jen podléhá poválečnému vitalismu, který jej inspiruje k uznání práv těla. Tento vliv se promítl do postavy doktora Slaby a jeho vztahu k oběma ženským postavám. Skutečnost, že se v epilogu romaneta žení se ženou čekající jeho třetí dítě, také odpovídá vlivu vitalismu. Toto romaneto je pouze o pět let starší (1922) než romaneto Nezvalovo (1927), přesto rozdíl ve společenské orientaci romanet je výrazný stejně jako příslušnost autorů k jiné generaci.

Ani Ivan Binar nezačleňuje postavu vypravěče příliš do děje. V porovnání s romanety ostatních pokračovatelů nám však přece jen vzácně dává o sobě vědět. Projevuje se to krátkými pasážemi vklíněnými do děje. Přejechod mezi dějovým úsekem a takovou pasáží je naprosto plynulý (může jej prozradit pouze nově začínající odstavec). Přesto je patrné, že najednou se na chvíli jakoby pozastavuje děj a promlouvá k nám vypravěč (možná zároveň i autor). Jsou to v podstatě krátké úvahy na téma korespondující s tématem příběhu. Jako příklad můžeme použít jednu z úvah, doplňující tu fázi vyprávění, kdy se Jeník mění z líného floutka v disciplinovaného muže.

- *Jenže sudí Ondruch si už na novoty zvykat nehodlal, v novém systému postrádal lidský faktor. Měl pocit, že za pár let bude lidi soudit nějaká nesmlouvavá a naprosto objektivní mašina.*

„*Základním problémem všech nešťastníků nespokojených s osudem je skutečnost, že jim nebylo dopřáno najít vhodné místo na slunci, že nemohou*

²⁷ Janáčková, Jaroslava: Tři česká romaneta (doslov); Praha: Československý spisovatel; 1979; str. 293

řádně rozvinout a uplatnit své schopnosti, talent a zájmy, že nejsou náležitě odměněni, že se jim nedostalo uznání. Pak podléhají frustraci, zoufalství a sebevraždám. Problematický Jeník se naštěstí našel.²⁸

Při čtení romaneta *Zvlčení* není možné nehádat, že autor díla pochází z okolí karpatských lesů a okolní krajiny. I když se část děje odehrává v Praze, hlavním dějištěm zůstává oblast na pomezí Moravy a Slovenska, přestože konkrétní místo – jak bylo řečeno – je smyšlené. Úsudku, že Bajaju váže k oblasti děje *Zvlčení* úzký citový vztah napovídá také to, že dějiště jeho dvou předchozích próz byla spjata s venkovem a s lidmi z okolí Zlínska. I kdybychom měli usuzovat pouze na základě četby *Zvlčení*, těžko bychom si mohli představit, že by někdo popisoval tak důsledně a přitom zaníceně krajinu Karpat, aniž by tam vyrůstal nebo tam trávil alespoň část svého života. Antonín Bajaja představuje první možnost – narodil se skutečně ve Zlíně a s dalšími městy na Moravě je spjat i jeho současný život. Vřelý vztah ke zlínskému kraji je ale jediná informace, která je z Bajajova romaneta o jeho autorovi postřehnutelná. Jinak zůstává v pozadí, do děje nezasahuje skrze vypravěče ani myšlenkami či komentáři, ani se nesnaží o ztotožnění se s některou z postav. V tomto úhlu pohledu na romaneta se tedy dostává na roveň většině ostatních pokračovatelů Jakuba Arbesa.

Započatou tradici, týkající se přítomnosti autobiografických prvků v romanetu, Arbesovi následníci příliš nerozvíjeli. Z obecného pohledu rozhodně nemůžeme tvrdit, že by to žánr romaneta jakýmkoliv způsobem poškozovalo. V tomto případě záleží spíš na individuálním, subjektivním posouzení, zda čtenář shledává značnou míru autenticity přitažlivou, a tudíž žádoucí či nikoliv.

Prvek náhody

Neustálé spojování osudů hrdinů a vzájemné protkávání jejich životních cest souvisí s dalším podstatným rysem romanet Arbesa i jeho pokračovatelů, a tím je prvek náhody. Není možné si nevšimnout, že postavy romanet všech zmiňovaných autorů jsou nějakým způsobem provázané (tedy nejen ve *Zvlčení* nebo v *Jeníkově práci*, jak by to snad mohlo v předchozí kapitole vyznívat). Hrdinové jsou postaveni do vzájemného vztahu buď přímo vůči sobě, nebo jsou spojeni alespoň v rámci událostí s nimi souvisejících.

K prezentování tohoto jevu v Arbesově díle nám poslouží opět *Kandidáti existence*. Náhodná setkání po mnoha letech, utajené děti, které žijí

²⁸ Binar, Ivan: *Jeníkova práce*; Praha: Hynek; 1996; str. 16

se svými rodiči, aniž by obě strany tušili pravdu o svém příbuzenském vztahu, nepřiznaná otcovství a mnoho dalších okolností přispívá na konci děje k zásadnímu a klíčovému rozuzlení složitého propletence, vytvořeného zmatkem v mezilidských vztazích. Pravděpodobnost takovýchto shledání, a dokonce ještě odhalení pravých příčin a okolností proběhnuvších událostí by se v reálném životě rovnalo téměř zázraku. V romanetu, především Arbesově, však podobné konce vyplývají – vzhledem k celkové atmosféře romaneta – naprosto spontánně a stávají se samozřejmostí, která postrádá znaky jakékoliv nevěrohodnosti.

Naopak velice romantickým až infantilním způsobem figuruje prvek náhody v Kuklově *Podzemní Praze*. Tu jsme zařadili do skupiny děl, která se od žánru romaneta poměrně dost vzdalují. Právě proto se naskýtá možnost zajímavého srovnání využití náhody v příběhu *Podzemní Prahy* a Arbesových romanet. Náhoda je v Kuklově novele umístěna do vyhrocených situací, které by pro mladé hrdiny dopadly tragicky, kdyby jim nepomohla neuvěřitelně šťastná shoda okolností. Jako nejtypičtější se zdá být užití náhody v momentu, kdy rozdělení milenci, každý v doprovodu zkušeného tuláka, bloudí v podzemí Prahy. Sám vypravěč mnohokrát zdůrazňuje, že je bludiště v podzemí Prahy spletené tak, že šance málo zkušeného obyvatele na nalezení východu jsou minimální. Přesto tito dva mladí lidé, proplétající se labyrintem podzemních stezek, samozřejmě směřují ke vzájemnému shledání. Aby tento náhodný moment setkání působil patřičně dramaticky, nechá autor ženské hrdinky téměř zemřít, a tak náhodnost shledání ještě umocňuje. Nevykazuje tedy pouze náhodu, co se samotného setkání týče, ale navíc náhodu, objevující se v poslední chvíli. Časová tíseň, doprovázející v Kuklově *Podzemní Praze* prvek náhody, je v novele v podstatě pravidlem.

Z Havlasova souboru musíme v souvislosti s prvkem náhody opět poukázat na romaneta *Horror Vacui* a *Sametové křeslo*. V těchto dvou příbězích je prvek náhody obsažen velice výrazně, ve zbylých třech prakticky vůbec. V *Horroru Vacui* i v *Sametovém křesle* se náhody týkají setkávání dvou sobě cizích lidí. Pravděpodobnost, že se tito dva lidé opět setkají je velmi malá. V *Horroru Vacui* není téměř žádná. Přesto se dva muži – vypravěč a fiktivní postava – setkávají ještě dvakrát od prvního seznámení, celkem tedy třikrát. Unikátnost těchto náhod je podtržena tím, že se setkávají pokaždé na jiném místě polokoule. První setkání se odehraje v Tatrách na Slovensku, druhé proběhne v Itálii, třetí je zasazeno do USA. Havlasa se v tomto příběhu nechal neuvěřitelností Arbesových náhod inspirovat velmi silně. V *Sametovém křesle* se jedná o stejný princip náhod jako v *Horroru Vacui* s tím rozdílem, že pravděpodobnost opětovného setkání vypravěče a fiktivní postavy, již je tentokrát žena, je v tomto případě podstatně vyšší. Navíc na konci příběhu vyjde najevo, že to, co se zdálo být ryzími náhodami, náhody ve skutečnosti nebyly, neboť setkání byla ženskou hrdinkou zinscenována.

Nezkrotná Armanda z Nezvalova *Karnevalu* se také dostává do mnoha situací způsobených náhodami. V případě *Karnevalu* se nejedná (tak jako u Arbese) o neuvěřitelné propletence postav, sahajících svým vznikem desetiletí do historie. Hlavní hrdinka *Karnevalu* nechá svůj život unášet drobnými, letnými náhodami, které ve výsledku řídí její život. Nakonec jedna z nich rozhodne ve velkém měřítku o zbytku jejího života a ačkoliv se jedná o zásadní životní změnu, celá záležitost se nejeví jako nějak důležitý krok, který Armanda učinila. Nenajdeme tady ani stopy po mírně patetickém pojetí rozuzlení všech záhad kolem postav Arbesových, ani vášnivě vypjaté reakce a myšlenkové pochody zúčastněných.

Doktor Slaba se ubohé dívky z okraje společnosti také neujímá jen z pouhé dobročinnosti. Jeho spojení s Julinkou odpovídá klasickému schématu, podle něhož se podobné náhody odehrávají i u Arbese. Nejdříve probíhá setkání sobě neznámých lidí, při kterém jeden nebo oba mají pocit nevysvětlitelné náklonosti.

Vtom, jak se Julinka obrátila a já zahlédl její ustrašenou snědou tvářičku zplna, bødlo mne cosi! To dítě jsem už někde viděl, ba častěji vídal Ale marně jsem vzpomínal; ale čím déle jsem vzpomínal, tím určitěji jsem znamenal, že bodání této povědomé vzpomínky se odehrává v mé sféře citové. Leč neprotknula se z temna zapomnění na světlo, a konečně odhodil jsem domněnku jako klam i řekl jsem si: Nesmysl! Tyto dvě ženštiny jsou rozhodně Pražky a já strávil sedm let minulých venku, v cizině, v Paříži, Londýně a Berlíně na klinikách. A před sedmi lety byla tahle Julinka nejvýše devítiletým žábětem!

*A přece jsem se musel držet, abych se za ní nerozběhl, nápadná ztepilost její rychlé chůze, a to při velmi omezených prostředcích, jaké jinak dodávají chůzi mladých dívek tolik půvabu – Julinka byla totiž, jak sám víte, nad pomysl štíhlá -, znova potvrzovala mou zavrhnutou vzpomínku: nemůže a nemůže to býti jinak, než že jsem ji už někde, a to častěji vídal!*²⁹

Následuje různě dlouhá doba, kdy se obě osoby setkávají dál (oba stále v nevědomosti) nebo se jejich cesty většinou na delší dobu opět rozejdou. Moment vysvětlení přichází nečekaně. V případě, že se lidé nestýkají, stane se tak v okamžiku jejich dalšího setkání. Pokud jsou postavy neustále ve styku, aniž by tušily jaké jsou skutečné vztahy mezi nimi, objasnění často přichází spolu s příchodem další osoby. Ta je samozřejmě do bludiště vztahů také zainteresovaná, ať už to tuší či nikoliv. Čapek–Chod zvolil druhou možnost, tedy mezi první a druhé osudové setkání postav včlenil časový úsek. Netypické je, že časový odstup je nezvykle krátký. Záhada tajemného vztahu

²⁹ Čapek – Chod, Matěj Karel: Experiment; Praha: Československý spisovatel; 1979; str. 135

doktora Slaby k neznámé dívce je vyřešena ještě tentýž den, když ji – opět náhodou – potká znovu, úplně na jiném místě Prahy.

Pojednou však objevil se na její tváři úsměv, anebo aspoň pokus o úsměv, a ten mně ji nadobro prozradil. Její nevelké, ale jiskrně černé oči zazářily a hned vzápětí semkly se ve dvě nepatrné škvířičky, řasami černé, dva drobní symetričtí, ale hybní – pulci. Přiznávám, že přirovnání nepoetické, ale ujišťuji vás, že přesně trefné. Na její tváři objevilo se ne méně než pět mně velmi dobře známých důlků po dvou na lících a pátý na bradě; počet i umístění navlas se shodovalo; ano, to byl neodolatelně komický a přitom krásný úsměv jejího otce.³⁰

Prvek náhody konečně figuruje v samotném základu děje celého romaneta. Totiž setkání personálního vypravěče se svým dávným přítelem, ze kterého se podle arbesovského principu stane druhý vypravěč, spadá přesně do skupiny „zázračných“ náhod příznačných pro romaneto. Oba vypravěči bývali kdysi přáteli a kdybychom uvažovali fatalisticky, mohli bychom dojít k závěru: nebýt náhody, která je svedla dohromady, nikdy by se původní personální vypravěč nedozvěděl, jak podivný vztah panoval mezi jeho přítelem a mladičkou dívkou a co ho tíží natolik, že žije stranou veškeré společnosti.

V ruce držel pilku příliš odlišné formy, než aby mohla býti pokládána za zahradnickou, nejspíše že to byla chirurgická pilka na hnáty, chirurg ji tu znesvěcoval přirezáváním suchých snítek v plotu.

Vtom však přešlápl z nohy na nohu, vysoká jeho postava snížila se na ten okamžik znatelně a podle toho jsem ho také poznal, jenom jediný člověk mé známosti kulhal tak nepatrně, a přece znatelně.

„Neprovozují praxi!“ řekl česky (jakž také ne) hlasem zvonu, mně tak, třebaže před lety – povědomým, „raďte se obrátit do Boršova, k doktoru Fochnerovi, sbohem!“

„Patrně mi nezbude nic jiného“ odvětil jsem, „ale než odejdu, dovolu, abych vám vyřídil pozdrav z Prahy. Pozdravují vás pánové Škýz a Valát z Hartmanky, pane doktore Slabo!“

Slamák naproti pohnul se do výše, div neposkočil, ruce s pilkou klesly, a teprve teď spatřil jsem oči doktora Slaby úžasem i hněvem na mne vyvalené, jak jsem je tak často při tarokách v Hartmanově kavárně vídal.

„Jak to?“ pokusil se o slovný projev svého zlobného překvapení – i byl jsem asi třikrát přeměřen od hlavy až k patě.

Ale k výbuchu nedošlo, láva se shrkla nazpět do jícnu, což se doktoru Slabovi jen zřídka stávalo.³¹

³⁰ Čapek – Chod, Matěj Karel: Experiment; Praha: Československý spisovatel; 1979; str. 140

³¹ Čapek – Chod, Matěj Karel: Experiment; Praha: Československý spisovatel; 1979; str. 120

Smaragdový příboj tvoří v tomto směru mezi ostatními romanety jistou výjimku. S postupujícím dějem nedochází k žádnému odhalování překvapujících vztahů. Avšak vyvstává tu otázka, zda by nějaká překvapení nepřinesl chybějící epilog. I když to vzhledem k tomu, k jaké pointě příběh směřoval, není příliš pravděpodobné, nezapomínejme na fakt, že sledujeme útvar, u něhož se nevyplácí mluvit o nepravděpodobnosti, nebo dokonce jistotě. Tajemných postav, jejichž původ nebyl odhalen ani čtenářům, ani hlavnímu hrdinovi, se vyskytovalo v romanetu dostatek na to, aby nějaké šokující překvapení přinesly. Ale to jsou skutečně pouhé spekulace. V takovém tvaru, v jakém autor romaneto zanechal, prvek náhody podstatnou úlohu nehraje.

V **Jeníkově práci** tento jev úzce souvisí s onou provázaností postav, kterou jsme se podrobně zabývali v jedné z předešlých kapitol. Oběti, aniž by to tušily, se náhodně setkávají a mají společného mnohem víc, než jsou si schopny uvědomit. Úplné odhalení souvislosti mezi nimi je totiž určeno jen pro poznání čtenářovo. Způsob jejich usouvztažení je vlastně dvojí. První představuje sám Jeník. Ten přichází a odchází jako neodvratitelné naplnění osudu. Tento společný bod v osudech jednotlivých postav má možnost pozorovat pouze čtenář. Druhý způsob je založen na přímém kontaktu postav mezi sebou. Ten nabírá různou intenzitu. Někdy se jedná jen o jeden pohled, jindy o intimně strávenou chvíli. Z vnějšího pohledu to vypadá, jako by se tímto kontaktem přenášela z jednoho na druhého hrozba v podobě Jeníka jako posla spravedlnosti. Nebo je to všechno jen pouhá náhoda?

Ve **Zvlčení** se prvek náhody profiluje také jako stěžejní. Souvislost, do které jsou nakonec vmanipulováni vlčí i lidští hrdinové, vzniká překvapivě, ačkoliv lze tušit, že ke střetnutí vlků a lidí dříve či později dojde. Primárně se takový postup může jevit jako totožný s Arbesovým užíváním náhody. Podstatný rozdíl tu však přece jen je. U Arbesa, ale i Čapka–Choda dochází k neuvěřitelnému „znovupotkávání“ dávno ztracených a rozešlých přátel, milenek, manželů, dětí a rodičů. U Bajaji – když nebereme na zřetel namátkové projevy přítomnosti vlčí smečky v blízkosti lidského obydlí – se však jedná o setkání první a zároveň poslední! Ve **Zvlčení** tedy náhoda není náhodou skutečnou, ale pouze fiktivní, vytvořenou vypravěčskou technikou. Ta nám umožňuje sledovat životní cesty obou skupin hrdinů separovaně, když jedni o existenci druhých a naopak nemají tušení. Samotným postavám se tudíž jejich vzájemné setkání jako náhoda (máme na mysli náhodu romaneskního typu) jevit nemůže. Ale nám, čtenářům, ano.

Prvek náhody je tedy stěžejním jevem, vyskytujícím se ve většině zmiňovaných děl, které jsou romanety nebo k tomuto žánru inklinují. Autoři umisťují náhody buď přímo do života postav a nechávají je i nás napospas obrovskému překvapení a pocitu nevěřičnosti, nebo náhodnou souvislost mezi postavami podkryjí pouze nám a samotné postavy o náhodném prvku ve

svém životě nemají ponětí. Opět tady vidíme na základě tohoto principu spojitost mezi dvěma nejnovějšími knihami – *Zvlčením* a *Jeníkovou prací* – které zastupují druhou variantu, zatímco u starších knih autoři praktikovali způsob první.

Emocionalita a racionalita

Polarita těchto dvou základních dimenzí existence se stala příznačným atributem žánru romaneta. Je to jeden z faktorů, který dodává romanetu onen ztěžil popsatelný náboj a zároveň ho činí v tomto ohledu nadčasovým. Střety emocionální a racionální roviny v Arbesově díle se promítaly i do sporů v kruzích literárních teoretiků 19. století. Dvě základní metody – realismus a romantismus – se konfrontovaly a tehdejší názory se utvářely v tom smyslu, že v díle, které chce působit věrohodně a opravdově, veškeré výjimečné situace, bizarní nebo fantastické prvky vyznívají romanticky. Je jasné, že v takto nastaveném měřítku se tehdy romaneto jevílo jako nepřiraditelné k žádnému z vyhraněných směrů a povznášející se nad všechno „škatulkování“. Stejný náhled na romaneto přetrvává v podstatě dodnes. *Zařazení mezi romantismus a realismus zvýraznilo v žánrové podobě romaneta nadvládu racionálního a obyčejného, všedního, které zvláštním a poutavým činí autorský způsob podání. Za nejlepší prohlásil Miřiovský v Lumíru 1884 ta Arbesova romaneta, v nichž autor „podřídil úměrně rozvaze nezrocenou fantazii“ a úvahy vkomponoval do děje ekonomicky; v nichž vládne všem „nepodobnostem pravdě“, tajemným efektům a „blyskotu fantastických scén“ rozum a vědomí uměleckých cílů.³²*

Napětí mezi racionem a emocemi se kromě časté hyperboly v dějové lince, ideové koncepci a ztajemnění situací promítá výrazně do psychologického vybavení Arbesových postav. Arbes se v rámci jednání a uvažování svých postav nikdy přímo nepřikloní k jednomu z těchto dvou pólů. Naopak je nechává řešit obtížná dilemata pramenící právě z rozporu mezi rozumovým a citovým uvažováním a zmítat se v nerozhodnosti. Můžeme to zřetelně pozorovat např. u Eldory z Arbesových *Akrobatů*. Nejčastější Arbesův postup v tomto směru je založen na vylicení nějaké hrdinovy vášně a následném popisování nebo naznačení, jaké strasti mohou nastat, když se protagonista své touze oddá i jaké sebezničující odříkání pro něj plyne, když se svého cíle vzdá. Paradoxem bývá, že ani jedna ze dvou možností neučiní hrdinu šťastným stoprocentně. Úmorné strasti, zapříčiněné špatnou existenční situací a nízkým společenským postavením, ztrpčují

³² Janáčková, Jaroslava: Arbesovo romaneto; Praha: Acta universitatis Carolinae Philologica; 1975; kap. Mezi romantismem a realismem; str.135

postavě život. Celkový dojem té situace vyznívá díky duševnímu naplnění spíš teskně a dojemně. Stav, ve kterém se hrdinové nachází, když se snaží odeprít si svůj sen, by se dal označit přímo jako tragický. Vnitřní psychické utrpení postav sálá skrze jejich výpovědi a projevy do okolního světa takovou měrou, že se jejich život mění na pozvolné umírání žalem. To se děje ve chvílích, kdy se hrdina musí své vášně opakovaně vzdávat, tajit ji nebo mu chybí prostředky k realizaci svého snu. Nakonec překážky, bránící mu v uskutečnění, obtížně překonává, a nakonec své touze podléhá. Vliv racionální roviny v tom momentě ustupuje do pozadí a boj je skončen. Krutá daň ale na sebe nenechá dlouho čekat.

Ve svazku pěti amerických romanet *Stopy, jež nikam nevedou* je v každém z pěti příběhů polarita emocionální – racionální uchopena trochu jinak. V *Horroru Vacui* je vypravěč zastáncem rozumového pohledu na věc, zatímco jeho protějšek se ve svém zoufalství utápí v rozjitřených emocích a vášnivých náladách. V pořadí třetím i čtvrtém příběhu vyvstává tato otázka v trochu pozměněném znění. Opak racionality tu spočívá spíš než v emocionalitě v iracionalitě. Tady nesoupeří rozum s city, ale rozumově vysvětlitelné s nevysvětlitelným.

Náznak dilematu, jež sužuje Arbesovy postavy, nalezneme v *Sametovém křesle*. Tentokrát je to i vypravěč a nikoliv jen fiktivní postava, koho postihlo obtížné rozhodování mezi rozumem a city. Oba své vášni a touze nakonec podléhají, fiktivní postava podle arbesovského schématu za krásné chvíle krutě zaplatí, vypravěč si odnáší zážitek plný rozporů, na který zřejmě do konce života nezapomene.

Téměř opak ke konfrontaci emocionální a racionální roviny, prostupující Arbesova romaneta, tvoří suverénní dominance racionálního uvažování nebo naopak opovrhování racionalitou a absolutní podléhání přechodným pocitům a náladám. Případ chladnokrevného uvažování protagonisty nám přináší *Jeníkova práce*. Naprostá převaha racionalismu nad emocionalitou v chování a jednání Jeníka nahání hrůzu a budí jakýsi zvrácený respekt. Jeník vykonává práci stroje, a jako stroj se skutečně chová – bez emocí, bez lítosti, bez soucitu, bez pocitu viny. Nepatrný i absurdní záchvěv pohnutí se v něm přece jen v jistém momentu projeví, a tím prokáže odlišnost od naprogramovaného robota. Když se mu do rukou dostane život vlastního otce, poruší pravidla přísně stanovená zákonem a poprvé pocítí i jiný druh zážitku než jen příjemnou radost z dobře vykonaného úkolu. Výsledek jeho konání se sice rovná výsledku použití správného pracovního postupu, takže se takové odchýlení může zdát do jisté míry lhostejné, ale tak tomu není. Naopak – ten absurdní, v podstatě směšný rozpor, odehrávající se v tu chvíli v Jeníkovi, působí ještě překvapivěji, než kdyby byl od splnění úkolu upustil úplně: na jedné straně ani nejmenší zaváhání o tom, že by práci nedovedl do očekávaného konce, na straně druhé naprosto spontánní klička, která

milosrdně urychlí smrt otce. Autorský vypravěč odhaluje v této scéně myšlenkové pochody postavy:

*Jeník mlčky přikývl. Nic proti protekci, je to legitimní a historii ověřený způsob, jak se povytáhnout o stupínek výš, někdy zachránit holý život, jindy – umřít důstojně.*³³

Časté narážky na protekční jednání odráží samozřejmý jev, vyskytující se ve společnosti totalitního státu, tedy zřízení, jež bylo v době vzniku *Jeníkovy práce* aktuální. Na principu protekce fungovalo všechno, od běžných záležitostí po ty zásadní. V závěru *Jeníkovy práce* je tento typ chování aplikován na popravu otce hlavního hrdiny. Jeník se projeví jako stoprocentní profesionál a potvrdí, že se stal monstrem s naprosto nepochopitelně nastavenými pravidly, zásadami a hodnotami. Nerozhodl se pro nestandardní, protekční postup kvůli citovému pohnutí, ale kvůli faktu, že se jedná o jeho otce a tam je přece protekce zcela na místě. Vždyť díky ní se dostal i on ke své nynější práci. Je to tedy odplata – protekce za protekci.

Opačný extrém, tedy jednoznačný příklon k oddávání se emocím a totální ignorování jakéhokoliv racionálního úhlu pohledu na skutečnost, vykazuje chování protagonistky Nezvalova *Karnevalu*. Armanda žije bezstarostný život, nepotýká se s chudobou a jediné, co jí komplikuje život, jsou společenské konvence a nutnost ohlížet se na neposkvrněnou pověst. V porovnání s hrdiny Arbesovými řeší Armanda řeckněme druhotné, možná i nedůležité problémy. Tím je jí dovolen luxus nebrat ohledy na praktickou stránku věci. Z toho také pramení poměrně věcné líčení finálního rozuzlení jejího příběhu. V Armandině případě postrádáme vypjatost a vášnivost konečných scén a patetické projevy a úvahy hrdinů. Podstatně méně zažitého příkoří – pokud o příkoří lze vůbec mluvit – se promítá i do střízlivosti a klidnosti charakteristické pro klíčové životní okamžiky a jejich řešení.

- Jmenuji se Armanda. Tančím. Konečně, myslím, že by ze mne byla krasojezdkyně. Usmála se. Mimoděk pozorovala, že Ferri otevřel znovu skříňku a že hází dýkami tak, že na plakátech kolem jeho srdce daly její jméno. Armandu překvapila jeho jistota. Přestala se usmívat. Pomlkla.

Otázala se ještě:

- Kdy odjíte z města?*
- Pozítří brzy ráno.*

*Armanda byla rozhodnuta.*³⁴

³³ Binar, Ivan: *Jeníkova práce*; Praha: Hynek; 1996; str.113

³⁴ Nezval, Vítězslav: *Karneval*; Praha: Odeon; 1926; str.38

V souvislosti s Arbesovými postavami nám tu tedy vyvstaly vlastně dva extrémny v podobě Armandy a Jeníka – téměř opovrhování racionální stránkou života proti pozoruhodné chladnosti a rozumovosti.

Odlišně v porovnání s *Karnevaelem* je emocionalita promítnuta do *Experimentu*. Silné emoce prostupují celou postavu Julinky. Ne v tom smyslu, že by přímo ona byla výrazně emotivně založená, spíše vzbuzuje nemalé emoce u ostatních lidí, vystupujících v příběhu romaneta. Julie má svou bezbrannost, nevyrovnanost, vlastně i svou jednoduchost vyvolávat vlnu emocí i ve čtenářích. Její citové zmítání se v novém prostředí vrcholící veřejnou sebevraždou pochopitelně rozjitří nitro každého. I tato demonstrativní sebevražda podtrhuje více Juliinu psychickou labilitu než enormní citové založení.

Následný střet emocionálního a racionálního pohledu na celou záležitost nastává u postavy doktora Slaby. Neustále živé, teskné a mimořádně tíživé vzpomínky na Julii se mísí s morálním právem doktora na nový život s novou ženou (ačkoliv mu Julie nikdy nesloužila jako partnerka) a na rodinné štěstí.

Ve *Smaragdovém příboji* je podobně jako u dvou Havlasových příběhů stěžejní kontrast racionalita – iracionalita. Je tu ztělesněn dvojicí ústředních mužských postav. Rozumovost a střízlivý pohled na svět zastupuje postava Josefa Hojsy, téměř nadpřirozenost představuje éterický Ondřej Nestroides. Uvědomme si, že založení jejich osobností dokreslují i jejich jména. **Josef Hojsa** je lidově znějící jméno, které navozuje bezproblémovost. Proti tomu stojí jméno **Ondřej** – jež zní samo o sobě vznešeněji než Josef – ve spojení s příjmením **Nestroides**. Působí vznešeně, libozvučně, dosti exoticky, proto záhadně (jestliže se dostáváme do oblasti symboliky jmen, může nás v kontextu toho napadnout, jestli Julie nemá být také příznačné jméno pro dívku, která své utrpení ukončí sebevraždou v tak nízkém věku...).

Malý náznak souboje rozumu a citu se odehrává v Josefu Hojsovi. Ale tento vnitřní souboj má pramálo společného s obtížnými dilematy odehrávajícími se uvnitř Arbesových postav. Jedná se spíš o velice běžné pocity, které často provází v civilním životě mnohého člověka, a sice pověstný boj rozumu a citu, kdy si jedinec nechce připustit, že se citově zavazuje – navíc k něčemu nebo někomu dost odlišnému. Pro Josefa Hojsu vlastně tento stav znamená objevení podstatné části jeho osobnosti, protože pocity, které zažívá, jsou jím dříve nepoznané. Jeho psychika nepoznala v minulosti podobné citové rozjitření. A situace, ve které k tomu poprvé dochází, se jistě vymyká jeho představám o probuzení takových emocí. Proto zákonitě dochází k bouřím v jeho nitru.

Vzhledem k dualitě postav ve *Zvlčení* by se polarita racionální a emocionální roviny mohla v modifikovaném podání aplikovat na pudový a instinktivní princip, uplatňující se v živočišné říši, a na etický a intelektuální princip, na jehož základě funguje v ideálním případě lidská společnost.

Během odvíjení se děje máme neustále přístup ke srovnání způsobu života lidí a vlků. Toto porovnání přináší mnoho otázek, týkajících se fungování obou společností, staví vedle jejich výhody a nevýhody a vypovídá o shodách a odlišnostech v žití těchto dvou světů. Jako markantní rozdíl se pochopitelně ukazuje pudové jednání vlků proti společenskými konvencemi řízeném chování lidí. Líčení událostí v životě vlčí smečky je kromě toho nabito ryzími emocemi, živočišnou vášní i nelidskou krutostí.

Vlčata se osmělila hned. Přiběhla k nim s roztetelými jazyky jako dva šášulové, a jen co jejich hravost zabrala, propuklo pravé vítání. Divoké, něžné, upovídané. Přidala se i Purim, ale ta na rozdíl od mladých zahájila svůj vstup úklonou, při níž záď těla s mírně zatočeným chvostem čněla vzhůru, hřbet se obloukem lomil k zemi, odkud vzhlížela hlava s pokorně sklopenými slechy, a celou parádní vlnovku ukončovaly do dálky natažené přední běhy. Matka s otcem přijali dceřin pozdrav s viditelnou spokojeností. Ocenili i způsob, jakým se každého zvlášť dotkla čumákem a pronesla: Vítám vás, všecko je v pořádku, proti žádnému přikázání jsme se neprovinili.....ale v tom Vlk zpozorněl, nepatrně se mu naježila hříva. Purim znejistěla. Ohlédla se, uviděla Čingise.

Zjevil se nečekaně. Stál dvacet metrů od rodinné sešlosti v nebývalé zbojné póze. I on se ježil, jenže mnohem víc. Přivřeně oční štěrbinou a zvednuté pysky s poodkrytými tesáky změnila jeho obličej v masku válečníka, nesršela z ní jen nenávisť. I výsměch, pohrdání: Ty se chceš vecpat do mého revíru? ale zaútočit na otce si netroufal.

Vlčice se posadila kousek stranou. S Beltýnou a Ušálem, kteří se k ní přidali, vypadala jako rozhodčí se dvěma asistenty. Purim, v domnění, že nad agresí lze zvítězit libou vůní, začala močit. Vlk se nehýbal. Dvě tři minutky synka zkoumal, snad mu jeho otázka i grimasa připadaly výstřední, snad neuvěřitelné, troufalé nebo dokonce směšné. Možná v nich u prahu žárlivosti zahlédl sám sebe a ucítil jednu z nesčetných podob lásky.³⁵

Lidské postavy působí v postavení vedle vlků zvláště střízlivě. Kromě samotného obsahu popisu života vlků i lidí k tomu přispívá užití narativní techniky. Rafinovaně užitý personální vypravěč z perspektivy různých osob umocňuje intelektuální dojem, který po sobě zanechávají lidští hrdinové. Naopak vyprávění vlčích osudů v třetí osobě přispívá k uvědomění si jisté bezmoci zvířat (přestože jsou jimi vlci, kteří vyvolávají respekt a úctu u ostatních živočišných druhů včetně lidí). Svě omezení v komunikaci kompenzují vlci činy nebo jen pohledy, což je v některých situacích z hlediska emocionality působivější než dlouhý monolog. To potvrzuje i moment, kdy dochází doslova ke spojení člověka a vlka. Jedna z žen odhazuje

³⁵ Bajaja, Antonín: Zvlčení; Brno: Petrov; 2003; str.112

ve vypjaté, až pohádkově vyznívající chvíli, lidskou podobu a následuje pouze své vnitřní nutkání, možná halucinaci. Zbavuje se lidské komunikace a přejímá na ten krátký okamžik chování a komunikaci zvířat. Vzápětí dochází k naplnění jejího osudu a její život končí stejným způsobem, jakým končí život mnohých zvířat.

Přítomnost protikladně postavených rovin emocionální versus racionální pojali autoři navazující na Jakuba Arbesa různě. Ivan Binar poukazuje na emocionální složku osobnosti její úplnou absencí u hlavního hrdiny, Jaroslav Havlíček soupeření „citu a zdravého rozumu“ modifikoval do podoby racionálně akceptovatelné či nikoliv, Bajaja proti sobě postavil pudy a konvence. Někdy jsou tyto dva principy postaveny do konfliktu, někdy se doplňují, někdy jeden vytlačí druhý, a tím paradoxně podtrhne nutnost jeho existence v lidském životě. Každopádně jistý způsob koexistence těchto dvou rovin v žádné z knih nechybí a chybět by ani neměl.

Motiv noci

Snad v žádném prvku, úhlu pohledu, prostředku či rovině se všechna zmiňovaná romaneta neshodují tolik jako v mimořádném významu motivu noci. Avšak mýlili bychom se, kdybychom se domnívali, že noc zastává ve všech dílech stejnou úlohu a že autor ji do své práce zakomponoval za stejným účelem. V každé z knih (a to i z těch, které jsme jako romaneta neuznali) je noc pojatá naprosto odlišně, i když pokaždé velice významně.

Noc jako výrazný fenomén byla podstatným a hojně frekventovaným motivem i toposem romantismu. To, že jí Jakub Arbes přiřkl tak mimořádnou úlohu, jen potvrzuje, že původní romaneto skutečně čerpá z více směrů či proudů (viz. kapitola „**Vznik romaneta**“) a že jej skutečně nelze striktně zařadit. Fakt, že motiv noci vytváří výrazné pojítko mezi romanety, by neměl být vlastně překvapující, vzpomeneme – li si na charakteristiky romaneta. Ať už různé definice vyzdvihují jakýkoliv aspekt žánru, vždy upozorňují na tajemnost, záhadnost, neskutečnost apod. A těžko si dovedeme představit něco tajemného, nadpřirozeného nevysvětlitelného bez tmy a noci.

Arbesovi poskytovala noční atmosféra pražských ulic a zákoutí vhodnou příležitost dotvářet si realitu podle vlastního záměru a představ. *Arbes v touze osvobodit se od těžkých současných poměrů, stával se básníkem noci, dědicem a žákem svých dvou oblíbených básníků K. H. Máchy a Jana Nerudy. Individualita všech tří a různé podmínky tvorby však způsobily, že noc měla v jejich životě, cítění a díle rozdílnou funkci. Pro Karla Hynka Máchu byla noc příhodnou pohodou k uměleckému uvolnění, viděl krásu v protikladech světla a tmy, v symbolech nesvobody a volnosti, kteroužto rozpornost v životě zvláště pociťoval. Arbesův současník Jan Neruda vyznal*

svou lásku k noci, k jejímu osvobozujícímu vlivu v *Písních kosmických verši věnovanému podřipské krajině*.³⁶

Svůj vztah k noci vyjadřuje vypravěč hned na samém začátku *Kandidátů existence*.

*Miluju noc, aniž bych věděl proč. Nemiluju však pouze noc krásnou, když bledá luna usmívá se z bezoblačné výše na ztichlý kraj, nebo noc bouřlivou, když víchř kvíle a sténaje ve zběsilé rozkoši orgie své světí, - nikoli! ...mně jest každá noc – ať jasná a tichá, ať temná a bouřlivá, ať strážlivá a šerá nebo zcela obyčejná – stejně milá, stejně vábivá.*³⁷

Noc představuje v *Kandidátech existence* opravdu důležitý motiv. Většina klíčových a důležitých scén se odehrává právě v noci. Zápisky Smidarského jsou vypravěčem nalezeny v noci, odložené dítě nalezne vypravěč a Smidarský rovněž v noci, náhodné setkání vypravěče a Smidarského coby hlavního představitele dělnických vzbouřenců probíhá opět v noci. Motiv noci ale není specialitou pouze *Kandidátů existence*. Tento jev je velmi častý i v mnoha dalších Arbesových romanetech.

Z Havlasovy pěti romanet je kupodivu minimálně ve čtyřech z nich noc a její schopnost vytvářet podmanivou atmosféru opomíjena. V poslední epizodě zaujal přední místo motiv snu, který primárně s nocí souvisí. Prvek noci je tak v romanetu zastoupen sice zprostředkovaně, ale podstatně. Ačkoliv sen jako stěžejní průvodce děje figuruje i v dalších dvou romanetech z naší pětičky, souvislost s nocí je zatlačena do pozadí. V prvním případě se jedná spíš o druh halucinace a ve druhém je se značným časovým odstupem od aktuální existence snů kladen důraz na samotný obsah snů než na okolnosti jeho průběhu. Takže kontext snu a noci zdá se být skutečně druhořadý.

Vraťme se ale k poslednímu z řady amerických romanet – *Sametovému křeslu*. V něm můžeme pozorovat náznaky přítomnosti motivu noci, které nejsou úplně zanedbatelné. Výjev, který se naskytne vypravěči romaneta, když poprvé spatří Miss Robins, je situován do rychle postupujícího soumraku. I druhé vypravěčovo setkání s fascinující ženou umístil autor do konečné fáze dne.

*Avšak došel k rohu, neznámé jsem nespatriil. Na čtyři strany ulice tonula do tmy, již zase skokem přibýlo, a byť pouze tři směry byly přístupny, bylo se těžko rozhodnouti pro kterýkoliv z nich, poněvadž všude chodníky byly zcela pohlceny stínem korun stromových a palmových.*³⁸

³⁶ Moravec, Josef: Jakub Arbes; Praha: Svobodné slovo; 1966; str.19

³⁷ Arbes, Jakub: Kandidáti existence; Praha: Odeon; 1966; str. 113

³⁸ Havlasa, Jan: Stopy, jež nikam nevedou; Praha: Ústřední nakladatelství a knihkupectví učitelstva československého; 1924; str. 172

Způsob, jakým je v posledním romanetu prezentován motiv snu je velice odlišný v porovnání s dvěma předchozími Havlasovými romanety (z pohledu návaznosti na noc). V *Sametovém křesle* přicházejí tři sny ve třech nocích těsně za sebou. Průběh snů se stává skoro obřadem, jehož aktérem není nikdo jiný než náš vypravěč. Skrze famózní sny se důrazně dostává ke slovu prvek noci. S ní totiž sny přicházejí a zase mizí. Díky snům získávají noci v *Sametovém křesle* čarovný rozměr a pro našeho hrdinu znamenají v té chvíli jediný čas, kdy něco prožívá a kdy vlastně i žije.

Podobnou funkci jako v Arbesových romanetech plní noc i v *Experimentu*. V noci se setkává vypravěč s doktorem Slabou i doktor Slaba s Julinkou. Setkání druhé dvojice použijeme jako názorný příklad toho, jakou podstatu v důležitém momentu tvoří noc a tma. Cesty těchto dvou lidí se zkříží dvakrát během jednoho dne. V obou případech se jednalo o náhodu. První kontakt, byť registrovaný pouze doktorem Slabou, probíhal za dne na zalidněném Václavském náměstí. Tady však k navázání slovního kontaktu ještě nedošlo. Na ten jsme si museli počkat až při dalším setkání na periferii Prahy za svitu měsíčního světla. Když si představíme momentální atmosféru obou situací, ve kterých se Julinka a doktor Slaba týž den potkali, je jasné, že mnohem pozoruhodněji a působivěji vyzní jejich rozmluva v té druhé z nich. Kdyby první rozhovor mezi Julinkou a doktorem probíhal za ostrého slunečního světla na hlučné třídě, jejich setkání by zapůsobilo – co se nálady týče – jako běžné a všední setkání dvou lidí, z nichž jeden je povědomý druhému.

Situace, předcházející momentu, kdy doktor Slaba poprvé uviděl Julinku, je charakterizována takto:

Šel jsem jednoho dne květnového poledne zrovna od oběda z jisté restaurace na Václavském náměstí, když jsem tu pod muzejní rampou těsně u fontány zahlédl prazvláštní obrázek.³⁹

Namísto toho je prostor pro druhé setkání uvozen slovy:

Nabaživ se nahoře čarovné vyhlídky na náměsíčnou Prahu, kráčel jsem tou soutěskou dolů. Ač není či nebyla tuze široká, přece byla na půl osvětlena, úplněk svítil jako rybí oko a stál už dosti vysoko.⁴⁰

Účinek je zjevný: atmosféra se jeví nesrovnatelně tajemnější, poetičtější, tíživější, fatálnější. Tento účinek ještě umocňuje fakt, že se dva lidé potkávají podruhé ve stejný den.

³⁹ Čapek – Chod, Matěj, Karel: *Experiment*; Praha: Československý spisovatel; 1979; str. 134

⁴⁰ Čapek – Chod, Matěj, Karel: *Experiment*; Praha: Československý spisovatel; 1979; str. 137

Naproti tomu Vítězslav Nezval zahrnoval noc do děje spíše z praktických potřeb. Veškeré podněty silně ovlivňující život hlavní hrdinky vycházely vždy ze zážitků spojených s vyloženě nočními aktivitami – bujaré taneční zábavy, plesy, varieté, představení nejrůznějšího typu. Z toho vyplývá, že noc je v Karnevalu přítomna téměř všem zásadním krokům Armandy, a tudíž důležitost jejího postavení s postupujícím dějem vzrůstá. Tím, že noc je automatickým doplňkem většiny druhů společenské zábavy, získáváme dojem, že motiv noci je v *Karnevalu* jakousi neodmyslitelnou samozřejmostí. Je však klidně možné, že to, co se nám zdá nevyhnutelné a pouze logicky vyplývající z daných okolností, je detailně promyšlený záměr (v tomto případě až kalkul) autora. Při této příležitosti nemůžeme opět nezmínit zalíbení poetismu v nočních hodinách, v radovánkách s nocí spojených, zkrátka v nočních obrazech. Tento podstatný vliv sehrál v užití motivu noci v *Karnevalu* jistě také významnou roli.

Zcela specifickou úlohu má noc, tma, měsíční záře a ostatní fenomény noci ve *Smaragdovém příboji*. V prvním plánu se s motivem noci setkáváme v takové podobě jako v Arbesových romanetech, tj. výjevy nočního temného města tvořící důležité pozadí tajemných schůzek, záhadných rozhovorů, událostí týkajících se našich hrdinů apod. Motiv noci je opět využit jako prvek zahalující a ztajemňující děj. Kromě tohoto – řekněme – klasického užití se nám však noc ukazuje ještě v druhé podobě, a to téměř v podobě hrozby. Ve *Smaragdovém příboji* je na rozdíl od ostatních romanet noc explicitně charakterizována jako velké nebezpečí, jako něco hrůzostrašného a děsivého. Noc je, jakožto průvodní jev měsíce, zdrojem psychických problémů hlavního hrdiny. Jeho strach se podobá až fóbii nebo traumatu. Utrpení Ondřeje, o kterém si nejsme schopni vytvořit zcela konkrétní představu, se jeví jako šílené a životu nebezpečné. Noc se tak ve své podstatě stává jedním z jeho úhlavních nepřátel.

Měsíc nad střechou svatovojtěšského kostela pozvolna rostl, tučněl a stárl, až byl podoben nepovedenému lívanci, scházelo jen málo, aby se z něho stal dokonalý, otlý úplněk, plný podezřelých skvrn. A tehdy jsem začal pozorovat, že se s Ondřejem děje něco podivného. Den ze dne byl zamklejší, pod jeho očima se hloubily fialové stíny, hladká dosud pleť povadla a svráštěla, oči, dosud pokojné a melancholické, planuly jakousi šílenou bolestí. Neochotně a roztržitě naslouchal mému vyprávění, jímž jsem se ho snažil rozptýlit. Jeho bedrný stav vzbuzoval mou soustrast, nedovedl jsem mu však pomoci, když přede mnou tak úzkostlivě tajil příčiny svého utrpení.⁴¹

Přítomností této roviny se romaneto *Smaragdový příboj* výrazně odlišuje od ostatních romanet. V žádném z nich se noc nestává nepřítelem

⁴¹ Havlíček, Jaroslav: *Smaragdový příboj*: Praha: Československý spisovatel; 1979; str. 225

nebo frustrujícím momentem. Většinou naopak vytváří pozitivně působící klima situací. Všimněme si v naší ukázce, jakým způsobem se autor vyjadřuje o měsíci. V málokterém literárním díle, ať už se jedná o poezii nebo prózu, najdeme měsíc vyobrazený jako útvar či jev vzbuzující tak nesympatický dojem. Havlíček, jakoby vyjadřoval solidaritu s trápením Ondřeje Nestroidese, sahá ve svém slovníku pro velice nelichotivé výrazy, aby jimi vyjádřil podobu měsíce. Už samotný příměr, kde je měsíc přirovnáván k „*nepovedenému lívanci*“, staví měsíc do velmi neušlechtilého světla. Havlíček je však nemilosrdný i v užití některých sloves, která k subjektu měsíce připoutal. Především spojení „*měsíc tučněl*“ posouvá představu o podobě měsíce dále na roveň něčeho skoro nechutného. Vyobrazení měsíce jako odpor vzbuzujícího předmětu potvrzuje posléze autor užitím přídavného jména „*otylý*“ v kontextu „*otylý úplněk*“, navíc ještě plný „*podezřelých skvrn*“.

Dalo by se říct, že v *Jeníkově práci* má noc důležitost mimořádnou, ale současně také žádnou. Mimořádnou hlavně proto, že se celý děj odehrává během jediné noci. Kromě časového ohraničení však další významnou funkci, která by byla pro děj stěžejní, neplní.

Noc v *Jeníkově práci* působí jako přikrytí všeho, co bylo nezbytné vykonat. Takový němý svědek Jeníkovy „náročné práce“. Je všudypřítomná, a tím i samozřejmá. Nastává tu v postavení motivu noci tudíž jasný paradox. Motiv noci není v díle ničím výjimečným, přesto se stává pro knihu naprosto nepostradatelnou a nutnou potřebou.

Děj ve *Zvlčení* je také notně nocí poznamenán. Ale i do této otázky se promítá již známá dualita – zvířecí versus lidské postavy. V porovnání se zvířaty, jakými jsou vlci, musí být lidský svět, co se významnosti noci a nočního života týče, opomíjen. Události v lidském světě jsou nocí okóřeny v případě, že jsou těmito událostem vlci přítomni. Jakoby vlci byli jejími nositeli. Zato život vlků je tmou a nocí prostoupen neustále. Není jí však v porovnání s denním časem a světlem uměle přikládána mimořádná důležitost. Síla noci ve *Zvlčení* naopak spočívá v tom, že je vlky přijímána jako samozřejmý časový úsek jednoho dne. Vlci nemají na rozdíl od lidí potřebu podřizovat jí svůj režim, svoje plány. Vlkům noční doba nenaruší jejich program, proto se noc nejeví v jejich životě jako něco nevšedního. Nicméně ani v tomto romanetu se jí nedá upřít účinek podmanivosti a navození dramatického napětí líčených situací a obrazů.

Někdy je noc vykreslena idylicky.

Ohlédl se a spatřil Vlčici. Stála o kus dál v mezeře mezi stromy, kam pronikal jazyk měsíčního světla. Měsíc teprve dorůstal, ale obloha byla na rozdíl od včerejší noci jasná a tmou prosvětloval ostrou bělobou i sněh. Dívala se na něho a říkala: Pojď, načas utečeme. Říkala to jen jemu, ostatní rozuměli.

*Proto nechali rodinu zmizet kamsi vzhůru, proto si lehli do hřejivého shluku – ta tam byla nevraživost, poddali se trpělivému čekání.*⁴²

Jindy působí nemilosrdně, jako tichý pozorovatel neštěstí a útisku.

Ze skalní škvíry vylétají netopýři, je příjemné prchat mŕří noci, polonahé ženské pálí klestí, Beltýna se mazlí se stéblem bojínku a Žabák napodobuje let kvíčaly, Vlčice ho přivolává, ale pach ohně se mísí s pachem lidí a

*Psů. Spící smečka neví, že pár kilometrů od její nocležny je horský srub, odkud se před hodinou vydalo několik lovců se slovenským kopovem a dvěma bavorskými barváři dohledávat postřelenou diviačicu. Ve světlé noci brzy objevili stopy bachyně i vlků. Když si ve srubech při hořících polenech a grogu povídali, zaslechli těch lúpežníkův výt, proto postupovali s velkou obezřetností. Terén dobře znali, šli najisto. Nemuseli dávat zkušeným psům zvláštní povely, ti s mlčenlivým zápalem běželi několik desítek metrů před svými pány; občas, aby je nepředběhli příliš, zůstali vstřícně stát, a čím víc se přibližovali k cíli, tím víc se jim ježila srst.*⁴³

Ačkoliv autor na přítomnost noci a tmy nijak výrazně neupozorňuje, přesto ji při zběsilém úprku vlků, který následuje po scéně v ukázce, stále máme na zřeteli. Štvaní vlků, probuzených z nejhlubšího spánku, vyznívá ve tmě mnohem drsněji a krutěji. V souvislosti s užitím motivu noci nesmíme zapomenout na fenomén, výhradně spojený právě s vlky – vytí vlků na měsíc. Akt vytí vlků na úplněk v knize pochopitelně nechybí a noc na sebe v těchto chvílích bere až kouzelnou podobu. Něco podobně strhujícího se u lidských postav neděje.

Ve zkratce se pojd'me podívat, jak je motivu noci užito v knihách Jany Štroblové, Františka Kožíka a ostatních autorů, jejichž díla, označená jako romaneta, se ukázala být nakonec jiným žánrem. Karel Ladislav Kukla vsadil na účinek noci téměř bez výhrad. Po krátkém úvodu, kde čtenářům představuje protagonisty a prostory podzemní Prahy, uvozuje začínající příběh slovy: *Byla půlnoc, čirá tma a krutý, třeskatý mráz!.....V pražských ulicích bylo smutno a pusto.*⁴⁴ Celý příběh v Kuklově novele se odehrává během několika nocí a to, že se jedná právě o noc, je v knize patřičně zdůrazňováno. Autor nám také neustále připomíná, jak hustá tma bez ustání panuje v podzemí Prahy. Téměř symbolickým užitím „rána“ jako časového údaje dotvrzuje Kukla roli prvku noci, jakou mu sám určil. Když se dva mladí protagonisté i jejich přátelé dočkají svobody, nabyté díky rozpadu Rakouska - Uherska, a opouštějí podzemní prostory, nevycházejí do tmavé noci, ale vítá

⁴² Bajaja, Antonín: Zvlčení; Brno: Petrov; 2003; str. 79

⁴³ Bajaja, Antonín: Zvlčení; Brno: Petrov; 2003; str. 31, 32

⁴⁴ Kukla, Ladislav Karel: Podzemní Praha; Praha: nákladem a redakcí Václava Ševce; 1929; str. 23

je říjnové ráno. Závěrečná líčení oslav a činů hrdinů po osvobození se také nočním hodinám vyhýbají. Noc v těchto momentech již přestala být žádoucí.

V Kožíkově románu se s motivem noci také dost operuje. Stejně jako v *Podzemní Praze* i tady noční doba rámuje vstup skupiny hlavních hrdinů na scénu.

*Tma položila mladému muži, když vyšel z krčmy, lehké, ale neproniknutelné dlaně na tvář. Vítr mu hodil smyčku na krk a plášť deště mu vlál nepřetržitě do očí. Žlutavé světlo vykusovalo úzký oblouček před jeho nejistými kroky. Dřív než se kaluž zaleskla, už do ní vkročil, a bláto stříkalo až ke kolenům.*⁴⁵

Více než ztajemňující prostředek se noc jeví jako nezbytná součást života herců. Mohli bychom tady v přeneseném smyslu najít stejnou rovinu existence noci jako u vlků ve *Zvlčení*. Herci, nežijící „spořádaným“ životem slušných, počestných lidí, si nemohou dovolit řídit svůj režim podle obyčejů panujících v lidském společenství. Noc a tma pro ně neznamená povel pomalu se uchýlovat do svých příbytků. Mnohokrát se jim v životě stává (jak tomu je i v začátku románu), že se ocitnou uprostřed noci bez střechy nad hlavou s mizivou šancí si ji do rána obstarat. Navíc i samotná práce herců souvisí s nocí a tmou. Noc je proto naprostou samozřejmostí, jejíž příchod přijímají herci bez výhrad a s jejíž existencí počítají. Stejně jako vlci.

Jana Štroblová užila motivu noci za stejným účelem jako např. Arbes či Čapek–Chod. Tmu, resp. noc, si vybrala jako podklad pro klíčové situace. Kromě ztajemnění dějových událostí dokreslila líčením nočních a večerních obrazů (starý osamocený mlýn za soumraku, pověstný křížek u cesty během noci) lyrický nádech, charakteristický pro její detektivní povídku. Právě proto, že se jedná o příběh s detektivní zápletkou, je v celé knize neustále připomínáno několik momentů, klíčových pro odhalení zločinu. Tím jsou události spojené s nocí neustále na zřeteli čtenářů, a motiv noci je tak neustále aktualizován.

Na základě hodnocení knih z pohledu významu motivu noci můžeme pozorovat, že se příčina a účinek plynoucí z vyzdvihování motivu noci a zdůrazňování tmy a temna u všech autorů v mnohém shoduje. Liší se pak způsob jeho užití. I když noc a nejrůznější jevy s ní spojené provázejí většinu romanet, zdá se, že nejzávažnější a nejvýraznější zastoupení má prvek noci a tmy v díle Jakuba Arbesa a v romanetu Jaroslava Havlíčka.

U Arbesa máme na mysli noc ve své základní podobě, jaká je známá a dostupná většině lidí, nijak nemodifikovaná, nijak nepřenesená. Atmosférou nočních hodin je uvozen téměř každý vstup do romaneta. Tak se nám i

⁴⁵ Kožík, František: Blázny živí Bůh; Praha: Československý spisovatel; 1959; str. 15

v pojetí noci rýsuje u Arbese napětí mezi fikcí a realitou. Významnost postavení noci u Havlíčka spočívá v úzkém napojení na život jedné z hlavních postav. Neznamená to však, že by se tím motiv noci stal závažnějším než u Arbese. Mění se jen zásadně důvod této závažnosti a následně i způsob prezentace noci.

ZÁVĚREČNÉ SHRNUÍ

V kapitole, kde jsme obecně charakterizovali postarbesovská romaneta, jsme nastínili několik otázek, týkajících se funkce a podoby moderního romaneta. Tím jsme samozřejmě byli nuceni ptát se po tom, do jaké míry autoři zachovávají stejný přístup k romanetu, jaký praktikoval Jakub Arbes. Na základě hledisek, kterými jsme pohlíželi na Arbesova romaneta i romaneta autorů pozdějších, bychom se nyní mohli pokusit na tyto otázky alespoň částečně odpovědět, ba pokusit se transponovat Arbesův přístup do pozdější reality.

Měli jsme možnost se přesvědčit, že žánr romaneta úzce koresponduje s obdobím, ve kterém vzniká, tzn. odráží když ne přímo konkrétní neduhy a problémy dané doby, tak alespoň její atmosféru a celkové naladění. V tomto ohledu se výrazně liší zkoumané texty první a druhé poloviny 20. století.

Tím se už dostáváme k prvnímu bloku našich hypotetických otázek: Kdyby Jakub Arbes žil ve 20. století, pravděpodobně by nevytvořil romaneta identická s těmi, která vyšla v 19. století. Postavy by se potýkaly s odlišnými problémy, ačkoliv ty by také mohly být (a pravděpodobně by i byly) opatřeny sociálním podtextem. Podivínství a výjimečnost by možná byly posunuty buď do více nepochopitelné a šokující roviny nebo by hrdinové romanet záměrně představovali „prototyp“ obyčejného člověka. Zřejmě by také byly jejich osobnosti psychologicky propracovanější než tomu bylo v původních romanetech. Vypravěč by pravděpodobně nezdůrazňoval tak často hrozbu vězení – alespoň ne tak permanentní hrozbu, doprovázející intenzivně, neustále a beznadějně celý jeho život. Domnívám se však, že kdyby romaneta pocházela z 2. poloviny 20. století, tak by se paradoxně v tomto směru opět přiblížila původním romanetům Arbesovým víc než např. romaneta z 20. let 20. století. Jak konkrétně by romaneto Jakuba Arbese ve 20. století vypadalo, se můžeme jen dohadovat. Jedno je však jisté: strasti stíhající vypravěče i postavy by na sebe braly podle všeho pozměněnou, soudobou podobu.

Z tohoto zjištění nám plyne pozvolna se formující odpověď na druhou část našich otázek, a sice do jaké míry je tedy nutné držet se arbesovského přístupu ke zpracování látky? Vidíme, že doslovné ožívování tématu Arbesových romanet by aktuální poselství ve 20. století nepřineslo (alespoň

ne v takové míře, v jaké je přineslo v době svého vzniku). Potvrzuje se nám tedy to, co jsme naznačili již dříve – téma i dějová linie romanet by měla být výrazně pozměněna v souvislosti s aktuálním děním. To však neznamená, že by moderní romaneto mělo úplně upouštět od svého zaměření zobrazovat pouť jedince proradným světem včetně otázek o fatalistickém pojetí lidského osudu. Člověk a jeho vyrovnávání se s nástrahami života zkrátka neodmyslitelně patří k romanetu a modernizací ovlivněná podoba žánru romaneta by rozhodně toto téma neměla ignorovat.

S tímto faktem souvisí i přesah romanet do filozofické roviny. Arbesova romaneta vždy přinášela poselství – někdy velmi apelující a volající po akutním řešení věcí, jindy smířlivá, spíše upozorňující a varující. Zajímavé je, že tato poselství jsou většinou velice aktuální, ale zároveň nadčasová (v několika málo případech je aktuální vyznění romanet mírně eliminováno např. prudkým rozvojem techniky). Proto děj romaneta nebývá zasazen do vzdálené minulosti, ale spíše i předjímá budoucnost. Že někdy ani to nestačí k tomu, aby dílo vyznívalo aktuálně ve všech ohledech po dlouhou dobu, si můžeme názorně dokázat na příkladu Arbesova *Newtonova mozku*. Při eskamotérském vystoupení vypravěčova přítele v *Newtonově mozku* je vyřčeno mnoho myšlenek, které korespondují s dnešní dobou natolik, že se mu svou intenzitou a aktuálností často nevyrovnají myšlenky autorů pozdějších i současných. Nicméně přesto se v romanetu vyskytuje detail, který aktuálnost romaneta narušuje – průvodce historií lidstva totiž líčí divákům cestu člověka k měsíci jako nereálný sen. Na jednu stranu by to nemělo nic měnit na faktu, že *Newtonův mozek* je díky svému zaměření nadčasové dílo, na druhou stranu očekáváme od romaneta schopnost orientace v současném světě, což si odporuje s tím, že autor vyšel z dnes již neplatících předpokladů.

Pozdější romaneta, která jsme sledovali, se v tomto ohledu Arbesovým pojetím inspirovala. Byla zasazena do současnosti, odrážela skutečnosti, které se v době jejich vzniku, popř. v době vydání, vyskytovaly v soudobé společnosti a upozorňovala svými příběhy na potenciální problémy, které mohou v daných podmínkách nastat. Všimněme si, že Havlíček se v souladu s celým zaměřením své tvorby soustředil zejména na rovinu psychologickou, Čapek–Chod spíše na psychologicko – etickou, Binar především na tu etickou. K dokreslení problematiky nám může posloužit Kožíkův román, kterému jsme statut romaneta odmítli poskytnout. Román *Bláznivý živí bůh* je sice tematicky blízký Arbesovým romanetům, avšak kromě absence dalších romaneskních prvků postrádá právě aktuální zaměření a pohled na svět. Jedná se o historický román, který ačkoliv představuje paralelu k současnému dění, a zobrazuje tak aktuální stav věcí, nemůže požadavkům na mapování současného světa, tak jak se od romaneta očekává, absolutně vyhovět.

Na první pohled se díla pozdějších autorů od romanet Jakuba Arbesa odlišují už samotnými tituly děl. Upozorněním na tento fakt se opět tak trochu

vracíme k uchopení a pojetí postav v romanetech. Tituly Arbesových děl totiž jednoznačně a přímo odkazují k hrdinům, a to buď konkrétně k jedné osobě (*Svatý Xaverius, Lotr Gólo*), nebo k obecněji pojaté skupině lidí, k níž hlavní hrdinové, byť i v přeneseném smyslu náleží (*Kandidáti existence, Akrobati*). To jasně signalizuje, že hlavně postavy stály v centru Arbesova zájmu a že vše, co je v jeho romanetech líčeno, je líčeno především kvůli promítnutí nitra člověka a zobrazení vlivu vnějších okolností na lidský osud. To, jakým způsobem pojmenovávali romaneta jejich pozdější autoři, vypovídá o poněkud odlišném přístupu. V pozdějších romanetech ve středu dění nestály samotné osobnosti, ale spíš situace, do kterých se dostávaly, řešení, jakými se s nimi vypořádávaly a veškeré okolnosti, jež doprovázely jejich životní cesty. V *Experimentu* není důraz kladen na osobu doktora Slaby nebo Julinky, ale na vztah, který mezi nimi vznikl a na následky, které oběma protagonistům tento vztah přinesl. Ivan Binar zdánlivě vystavěl svou knihu na hlavní postavě, přesto dílo pojmenoval *Jeníkova práce* s důrazem na bezpříznakové určení substantiva. A skutečně musíme připustit, že to, co je na knize nejvíce fascinujícího, tj. zvráceného, je Jeníkovo zaměstnání, resp. Jeníkova osobnost, v kontextu toho, jakou práci vykonává. Takové zaměření bychom našli u většiny romanet, která přišla po Arbesovi.

Nejblíže Jakubu Arbesovi je v tomto směru Jan Havlasa. Názvy jeho romanet sice nevypovídají o úzkém napojení na postavy, nicméně ve většině z nich stojí v popředí děje právě nevšední lidé a jevy související s jejich unikátní osobností. Stejně jako u Jakuba Arbese. Ačkoliv tato rovina nepatří mezi nejdůležitější prvky žánru romaneta, nemůžeme nevidět, že právě arbesovský důraz na odraz veškerých událostí do osobností hrdinů romanet významně dotváří charakteristický dojem, který si čtenář po přečtení romaneta odnáší.

Nyní přejděme k výstavbě novějších romanet. Alespoň okrajově bychom se měli dotknout rozsahu tohoto žánru. Romaneto bývá označováno jako próza středního rozsahu. Autoři romanet 20. století rozhodně neměli tendenci rozsah překračovat. Většina z nich naopak směřuje k rozsahu menšímu, ale výrazně zúžený rozsah se nezdá být romanetům na škodu. Jediné ochuzení, které by příliš malý rozsah romaneta mohl přinést, je mírnější intenzita účinku, týkajícího se zejména dopadu osudů postav na čtenáře. Arbesovy postavy na nás – čtenáře – totiž působily velice silně nejen pro svůj smutný osud a statečnost, s jakou se mu postavily, ale také díky tomu, že jsme s nimi intenzivně prožívali veliký nebo alespoň významný kus života. Jestliže romaneto disponuje rozsahem kratší povídky, nemůžeme se s postavami dostatečně sžít a jejich komplikace v životě vnímat natolik zúčastněně. To je případ i pětice romanet Jana Havlasy. Ten sice staví své hrdiny do popředí příběhu jako Arbes, ale vzhledem k malému rozsahu s nimi jejich zážitky prožíváme podstatně méně intenzivně než s postavami Arbesovými.

Jako jeden ze specifických znaků Arbesových romanet jsme uvedli přítomnost dvou vypravěčů. U Arbese byl výskyt vypravěčské dvojice téměř pravidlem a jejich role byly vždy jasně určeny. Arbesovi pokračovatelé tento prvek někdy respektovali, jindy nikoliv. Sami jsme ale měli možnost se přesvědčit, že dodržením nebo alespoň naznačením této vypravěčské techniky se dílo výrazně posunuje k žánru romaneta. Právě to může být stěžejní moment pro odlišení novely s tajemstvím od romaneta (jak tomu bylo např. u pětice Havlasových romanet).

Pojetí dvou vypravěčů nemusí samozřejmě striktně kopírovat Arbesův způsob uchopení tohoto „technického“ prvku, ale minimálně náznak duality vypravěče by i při dominantním postavení jednoho personálního vypravěče neměl v romanetu chybět. Striktní užití jediného vypravěče v ich - formě by se dalo v krajním případě akceptovat, pokud by byly splněny ostatní parametry žánru. Co však k žánru romaneta vyloženě nepatří, je nadosobní, vševědoucí vypravěč. Užitím tohoto typu vypravěče se i jinak romanetu blízké dílo dostává do poněkud jiné roviny. To jsme mohli pozorovat na příkladu Nezvalova *Karnevalu*. Tematicky spřízněná kniha s Arbesovými *Akrobaty* nemůže být z důvodu nahrazení personálního vypravěče vševědoucím vypravěčem, pomocí kterého je nám hlavní hrdinka představována, považována bez výhrad za romaneto. Užitím er - formy se hlavní postava na poměry žánru romaneta nepříjemně distancuje. Vypravěč by s námi – čtenáři – popř. s druhým vypravěčem, měl komunikovat přímo a ne skrze prostředníka, kterým se de facto nadosobní vypravěč stává.

U romanet Jakuba Arbese jsme si navíc zvykli na fakt, že prvního personálního vypravěče můžeme, byť omezeně, spojovat se samotným autorem. Viděli jsme, že po této stránce se většina autorů od takového záměru odchýlila a že přes postavu personálního vypravěče – pokud v díle vůbec figuruje – se k informacím o samotném autorovi nedostaneme. To, že Arbesův vypravěč disponuje autobiografickými prvky, představuje charakteristickou, nicméně z hlediska důležitosti druhotnou skutečnost, jejíž naplnění by na akceptování díla jako žánru romaneta nemělo mít podstatný vliv.

Ačkoliv je romaneto silně spjato s osobitým stylem svého tvůrce, není rozhodně nemožné jej dále rozvíjet. Jak jsme se však mohli přesvědčit, je to velmi nesnadné. Z důvodů, které jsme v této práci nastínili, je nutné v mnoha ohledech dodržet Arbesovy zásady. Na druhou stranu by bylo nepříjemné a zbytečné ustrnout na zcela původní poloze, kterou romanetu Jakub Arbes dal a nepřinášet do podoby romaneta nové prvky – po stránce obsahové i technické. Spisovatel, jehož žánr romaneta osloví do takové míry, že se rozhodne jej uchopit, by měl přicházet s dalšími, novými prostředky, jimiž by

romaneto posunul dopředu, a tak aktualizoval. Tyto posuny by se však neměly konat na úkor již existujících obrysů žánru, do kterých romaneto vložil Jakub Arbes. Právě koexistence původního a nového by mohla podnítit produktivitu romaneta.

Dnešní doba poskytuje zajisté bohatou nabídku podnětů, které stojí za pozornost. Romaneto by tak mohlo dokonale reflektovat komplikovanost současného světa i společnosti. Nezanedbatelným kladem romaneta je přes nesporné intelektuální nároky na čtenáře jeho čtenářská oblíbenost, přístupnost a stravitelnost. Pro tyto vlastnosti by romaneto v dnešní době, kdy lidé sahají po literatuře čím dál méně, mohlo paradoxně plnit podobnou funkci jako plnilo v 19. století – pobavit, rozvinout osobnost i rozšířit obzory zároveň.

Ačkoliv mnohé pokusy o oživení romaneta, se kterými jsme se v naší práci seznámili, byly velice slibné a přínosné, všichni autoři se uchýlili k tvorbě romaneta víceméně na základě jednorázové, prchavé inspirace. Žádný z nich se zatím romanetu nevěnoval soustavně po delší dobu, což ke smysluplnému rozvoji žánru samozřejmě nepřispívá. Bylo by zajímavé sledovat vývoj situace, kdyby se u romaneta pozastavil někdo delší dobu a cíleně usiloval o znovuoživení romaneta způsobem, jaký jsme si nastínili. Romaneto se díky svému zaměření jeví v současné době jako žánr životný a snad se jednou najdou tací, kteří toho využijí....

Kožík, František: *Blázniví živí Bah!*; Praha: Československý spisovatel; 1959

Kukla, Ladislav Karel: *Podzemní Praha*; Praha: nakladem a redakcí Václava Ševce; 1929

Nezval, Vítězslav: *Karneval*; Praha: Odeon; 1926

Štroublová, Jana: *Oběť a kámen*; Praha: Středočeské nakladatelství; 1987

Weiss, Jan: *Meteor strýce Zoujána*; Praha: vydal Jaroslav Koliandař; 1947

LITERATURA

Burišáček, František: *Československé variace*; Praha: Československý spisovatel; 1954

Hodrová, Daniela a kol.: *...ne přárají chaosu*; Praha: Torst; 2004

PRAMENY

Arbes, Jakub: Akrobati; Praha: Knižní klub; 1997

Arbes, Jakub: Kandidáti existence; Praha: Odeon; 1966

Bajaja, Antonín: Zvlčení; Brno: Petrov; 2003

Binar, Ivan: Jeníkova práce; Praha: Hynek; 1996

Čapek, Karel: Továrna na absolutno; Praha: Erika s.r.o.; 1995

Čapek-Chod, Matěj Karel: Experiment; Praha: Československý spisovatel; 1979

Havlasa, Jan: Stopy, jež nikam nevedou; Praha: Ústřední nakladatelství a knihkupectví učitelstva; 1924

Havlíček, Jaroslav: Smaragdový příboj; Praha: Československý spisovatel; 1979

Kožík, František: Blázny živí Bůh; Praha: Československý spisovatel; 1959

Kukla, Ladislav Karel: Podzemní Praha; Praha: nákladem a redakcí Václava Ševce; 1929

Nezval, Vítězslav: Karneval; Praha: Odeon; 1926

Štroblová, Jana: Obětní kámen; Praha: Středočeské nakladatelství; 1987

Weiss, Jan: Meteor strýce Žulijána; Praha: vydal Jaroslav Koliandr; 1947

LITERATURA

Buriánek, František: Čapkovské variace; Praha: Československý spisovatel; 1954

Hodrová, Daniela a kol.:na okraji chaosu; Praha: Torst; 2001

Janáčková, Jaroslava: Arbesovo romaneto; Praha: Acta universitatis Carolina Philologica; 1975

Janáčková, Jaroslava: Tři česká romaneta /doslov/; Praha: Československý spisovatel; 1979

Lehár, Jan; Stich Alexandr; Janáčková Jaroslava; Holý Jiří: Česká literatura od počátků k dnešku; Praha: Lidové noviny; 2002

Mocná, Dagmar; Peterka, Josef a kol.: Encyklopedie literárních žánrů; Praha – Litomyšl: Paseka; 2004

Moravec, Josef: Jakub Arbes; Praha: Svobodné slovo; 1966

Peterka, Josef: Teorie literatury pro učitele; Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta; 2001

Schneider, Jan: Zvlčení (romaneto o vlčích, lidech a úkazech) /recenze/; MF Dnes; 6.6. 2003; str. D4

<http://www.cesky-jazyk.cz>: Havlasa, Jan; 23. 2. 2006

osud

národa

Nezval, Vítězslav

noc

pokračovatel

postavy

racionality

romaneto

sociální problematika

Štroublová, Jana

výjimečnost

Weiss, Jan

žánr

KLÍČOVÁ SLOVA

Arbes, Jakub
Bajaja, Antonín
Binar, Ivan
Čapek–Chod, Matěj Karel
dvojí vypravěč
emocionalita
Havlasa, Jan
Havlíček, Jaroslav
„kandidáti existence“
Kožík, František
Kukla, Ladislav Karel
osud
náhoda
Nezval, Vítězslav
noc
pokračovatel
postavy
racionalita
romaneto
sociální problematika
Štroblová, Jana
výjimečnost
Weiss, Jan
žánr

Digitální knih Per UK



2582081487

RESUMÉ

Práce „**K pojetí romaneta ve 20. století**“ poukazuje na specifickou a ojedinělost romaneta v jeho původní podobě, již vtisknul žánru jeho tvůrce Jakub Arbes. Následně představuje ta díla významných českých autorů, která se k Arbesově odkazu hlásí, a snaží se srovnáním jednotlivých znaků a parametrů těchto děl a romanet Arbesových zjistit, zda se v případě jmenovaných děl skutečně jedná o romaneta.

Díky této komparaci jsme mohli sledovat různé cesty, kterými se autoři pozdějších romanet vydali, a mohli porovnávat výsledky jejich snah. Vzhledem k tomu, že časové rozpětí zkoumaných knih bylo téměř přes celé 20. století, pojetí žánru jejich autorů se velmi lišilo. Byli jsme svědky toho, že skutečně není jednoduché navázat na originalitu a přínos romaneta a zároveň jej rozvinout nebo nějakým způsobem obohatit. U některých děl jsme byli nuceni konstatovat, že je za romaneta považovat nelze, ačkoliv měly v některých ohledech k romanetu velmi blízko.

Nejmladší dílo, kterým jsme se obírali, bylo vydáno v roce 2003. To dokazuje, že zájem o romaneto stále trvá, ačkoliv je stejně vzácný jako samotný žánr. Možná z tohoto důvodu neexistuje k problematice vývoje romanet po Jakobu Arbesovi mnoho sekundární literatury. Proto doufám, že tato práce bude v tomto směru znamenat alespoň nepatrný přínos.

Ústřední knih.Pef UK



2592061487