

Cenzura jako tvůrčí prvek erotismu v románech Johanna Friedricha Ernsta Albrechta Václav Smyčka

Kultura ani její destrukce nejsou erotické: erotická je trhlina, průrva mezi nimi.¹

Nejpozději od Georgese Bataille víme, že erotismus a jeho zákaz spolu netvoří protiklad, ale naopak komplementární dvojici, v níž jedno neexistuje bez druhého.² Přesto stále velká část přehledů věnovaných vztahu cenzury a erotické literatury tuto klíčovou povahu transgrese opomíjí. Mohou za to dva dominantní metanarativy, které si naše společnost udržuje. Zatímco první vidí dějiny vztahu erotiky a cenzury jako úspěšný boj za osvobození, na jehož počátku je pokrytectví starého režimu a na konci přirozená současnost, druhý metanarativ naopak vypráví o upadnutí dávné esenciální přirozenosti sexuality do pasti zcizující reprezentace. Člověk se podle něho odcizil přirozené erotice, a proto je nyní odsouzen k nekonečnému bujení simulaker. Cílem této studie je rozštěpit, nebo alespoň obejít oba dva příběhy, a sice tím, že na příkladu Johanna Friedricha Ernsta Albrechta (1752–1814) a jeho pozdně osvícenské tvorby z období pražského pobytu (1789–1795) ukáže mnohovrstevnatou produktivní funkci omezení a zákazu (cenzury a autocenzury) ve výstavbě literárního díla. Zákaz zde proto bude pojímán ne jako něco, co znemožňuje a zatemňuje úplnou a skutečnou výpověď díla, ani jako něco, co čtenáře chrání či izoluje před naturalistickým popisem, ale právě jako součást výpovědi samé – součást jeho erotismu.

Druhá polovina osmdesátých let 18. století je obdobím, kdy v německojazyčném literárním prostředí prudce expanduje produkce literatury, kterou bychom dnes zařadili do kategorie populární kultury. V těchto letech vychází první mimořádně úspěšné historické romány z pera Benedikty Naubertové, autoři Karl Gottlob Cramer, Christian Heinrich Spieß a Christian August Vulpius zahajují vlnu gotických románů a jiní, jako třeba August Gottlieb Meißner, pomalu vytyčují žánr kriminálního příběhu. Pro českou literární vědu mají tyto události obzvláštní význam už z toho důvodu, že dva z výše jmenovaných autorů (Spieß a Meißner) prožili větší část svého tvůrčího života v Čechách. Jako třetí autor bestsellerů žijící v Čechách k nim na přelomu osmdesátých a devadesátých let přibyl Johann Friedrich Ernst Albrecht. Zatímco se však autoři jako Spieß věnovali s několika málo výjimkami pouze rytířským a gotickým románům, které pro cenzory v monarchii až do zákazu této literatury v roce 1799 nepředstavovaly žádné morální nebezpečí,³ Albrecht od začátku experimentoval s mnohem nejednoznačnějšími a riskantnějšími texty, mezi

1) Roland Barthes: *Rozkoš z textu*, přel. Olga Špilárová, Praha, Triáda 2008, s. 10.

2) Srov. Georges Bataille: *Erotismus*, přel. Marie Kohoutová, Michal Pacvoň, Praha, Herrmann & synové 2001.

3) Dirk Sangmeister: „Zehn Thesen zu Produktion, Rezeption und Erforschung des Schauerromans um 1800“, in Barry Murnane, Andrew Cusack (eds.): *Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800*, München, Fink 2011, s. 157–172, zde s. 168–171.

kteře patřil i mírný erotický román či politický klíčový román. Jeho pozice v kulturním prostředí habsburské monarchie byla proto mnohem obtížnější než v případě Meißnera nebo Spieße.

Konec osmdesátých let 18. století ale pravděpodobně nepředstavoval pro Albrechta nejšťastnější období. V této době měl za sebou tento původně v Erfurtu vystudovaný lékař už několikaletý pobyt v Pobaltí a Rusku, při kterém byl zaměstnán jako osobní lékař hraběte Manteuffela. Po návratu do Erfurtu se mu však již nedařilo pokračovat v lékařské kariéře, a musel proto navázat na své první pokusy s prodejem a vydáváním knih, které podnikal již při pobytu v Tallinnu – v tamějším malém nakladatelství Albrecht und Compagnie vyšla například *Antologie der Poesie* nebo Albrechtovy překlady děl Jeana-Jacquesa Rousseaua.⁴ V této době se navíc začalo postupně rozpadat jeho manželství se Sofií Albrechtovou, dcerou Albrechtova profesora medicíny a nyní vysoce oceňovanou herečkou Dvorní drážďanské divadelní společnosti Pasquala Bondiniho. Sofie poznala kolem roku 1787 mladého poručíka Ferdinanda von Hahna, který se následně stal jejím dlouholetým milencem a později i nakrátko manželem.⁵ Johann Friedrich Sofii od poloviny až do konce osmdesátých let stále následoval při pravidelných přesunech Bondiniho divadelní společnosti v létě do Prahy, v zimě do Drážďan a v době svatomichalského a velikonočního trhu do Lipska. Roku 1790 se však od své ženy oddělil a na pět let zakotvil v Praze.

A právě v této kritické době, těsně před trvalým přesídlením do Prahy, se Albrechtovi podařilo napsat a vydat svůj neúspěšnější román *Lauretta Pisana. Leben einer italienischen Buhlerin (Lauretta Pisana. Život italské prostitutky)*, z jehož ohlasu pak těžil po celý zbytek života. Román o krásné dívce z Pisy vznikl na motivy dodatku slavného bestselleru Jeana-Jacquesa Rousseaua *Julie čili Nová Heloisa. Příhody Eduarda Bomstoma*. Oproti předloze však Albrecht postupuje značně volně, když doplňuje mnohé postavy a mění celou zápletku děje. V Lipsku, Halle a Hamburku se během následujících čtyřiaadvaceti let, zbývajících do Albrechtovy smrti, dočkal přinejmenším dalších čtyř vydání (v letech 1792, 1794, 1801 a 1813). Po tomto prvním velkém (vzhledem k počtu vydání také vůbec největším) úspěchu spisovatele Albrechta však bezprostředně následoval zákaz. Román byl v červnu 1789, jen pár týdnů po svém prvním vydání, na celém území habsburské monarchie zařazen na seznam cenzurních prohibit – zřejmě kvůli erotickému obsahu a kritickému zobrazení církevních prelátů a vrchnosti – a označen zde kategorií *damnatur*, tedy jako ta díla, která mělo být možné získat jen ve výjimečných případech.⁶

Dalo by se očekávat, že tento zákaz bude pro kosmopolitního autora a nakladatele žijícího v habsburské monarchii natolik zdrcující, že pravděpodobně opět přesídlí za její hranice. To se však nestalo. Albrecht v Praze zůstal a naopak zde rozvinul nečekaně

4) Srov. Dirk Sangmeister: „Von Blumenlesen und Geheimbünden. Die Jahre von Johann Friedrich Ernst Albrecht als Verleger in Reval und Erfurt“, in Heinrich Bosse, Otto-Heinrich Elias, Thomas Taterka (eds.): *Baltische Literaturen in der Goethezeit*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2011, s. 411–489.

5) Hans-Werner Engels: „Johann Friedrich Ernst Albrecht (1752–1814). Bemerkungen zu seinem Leben, seinen politischen Romanen und seiner Publizistik“, in Erich Donnert (ed.): *Europa in der Frühen Neuzeit*, sv. 6, Köln, Böhlau 2002, s. 685–721.

6) Viz databázi *Verpönt, Verdrängt – Vergessen? Eine Datenbank zur Erfassung der in Österreich zwischen 1750 und 1848 verbotenen Bücher*, <<http://www.univie.ac.at/zensur>>.

originální vydavatelskou strategií, v níž se dokázal vyrovnat se zdánlivě likvidačním zákazem svého nejúspěšnějšího románu.

„Vom Verfasser der *Lauretta Pisana*“

O tom, že by se román *Lauretta Pisana* v habsburské monarchii prodával i přes cenzurní zákaz, se nepodařilo nalézt přímé důkazy. Inzertní seznamy prodávaných knih Albrechtova vlastního nakladatelství z let 1792⁷ a 1794⁸ tento román neobsahují. Nenachází se ani v katalozích skladovaného zboží vídeňských knihkupců, ani v katalozích veřejných knihoven, v nichž je jinak možné nalézt většinu aktuálních a povolených Albrechtových děl.⁹ Zdá se, jako by zákazem román skutečně upadl v zapomnění. Přesto však existuje několik pádných důvodů domnívat se, že tomu tak nebylo a že nejen čtenáři v liberálnějším Hamburku či Lipsku, ale i v habsburské monarchii, a zvláště pak v Praze měli velice dobré ponětí o příbězích nešťastné krasavice. Na obeznámenosti s tímto zakázaným titulem totiž založil Albrecht v dalších letech pražského pobytu celou svoji vydavatelskou a propagační kampaň.

Poté, co se Albrecht v Praze usadil, začal s horečnou literární prací a během pěti let zde napsal přinejmenším dvanáct povětšinou rozsáhlých a vícedílných románů, dále pak založil několik publicistických periodik a vytvořil alespoň tři divadelní kusy. Podstatné je, že ve více než polovině románů neoznačil Albrecht díla svým jménem ani pseudonymem, ale kupodivu výrazem „Od autora *Lauretty Pisany*“ (*Vom Verfasser der Lauretta Pisana*), tedy odkazem na onen zakázaný román. V žádném z pražských, vídeňských ani dalších knihkupectví v monarchii se sice román *Lauretta Pisana* oficiálně nikdy nevyskytl na skladu, avšak na jejich pultech bylo na konci 18. století možné najít hned sedm děl označených titulem „Od autora *Lauretty Pisany*“. Sám způsob organizace literární produkce nikoliv podle autorova jména, ale podle názvu jeho nejúspěšnějšího titulu nebyl sice v této době ojedinělý,¹⁰ výjimečnost v případě Albrechta však spočívá v tom, že ústřední dílo, na které řada následujících románů odkazuje, bylo od začátku zakázáno, a mělo tedy zůstat všem čtenářům neznámé. Je proto překvapivé, že právě zakázaný román se stal Albrechtovou hlavní reklamní značkou a „vývěsním štítem“ po celou dobu jeho pobytu v habsburské monarchii. Skutečnost, že se Albrecht pro tuto strategii rozhodl, svědčí o tom, že i přes zákaz románu musel u svých potenciálních čtenářů předpokládat obecnou obeznámenost s tímto zakázaným textem.

Jako nejjednodušší vysvětlení tohoto paradoxu se na první pohled nabízí možnost, že Albrecht se sice usídlil v habsburské monarchii a od roku 1792, kdy přebral podíl univerzitního profesora Augusta Gottlieba Meißnera na Schönfeldově nakladatelství, zde až do

7) „Ankündigungen neuer Bücher“, *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1792, č. 147, 19. 12., příloha *Intelligenzblatt*, s. 2095–2096.

8) „Ankündigungen neuer Bücher“, *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1794, č. 74, 16. 7., příloha *Intelligenzblatt*, s. 586–587; „Ankündigungen neuer Bücher“, *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1794, č. 143, 13. 12., příloha *Intelligenzblatt*, s. 1157–1158.

9) Např. *Verzeichniss der Bücher, welche bey J. M. Zehetmayer und B. Kiermayr in der Goldschmidgasse Nr. 540 zum Lesen ausgeliehen werden*, Wien, b. n. 1790.

10) Německá literární historie používá pro označení autorství, kdy je místo jména použit titul jiného díla od stejného spisovatele, termín *Titelnym*. Tomu by odpovídal český ekvivalent titulonymum. Viz D. Sangmeister: „Zehn Thesen zu Produktion, Rezeption und Erforschung des Schauerromans um 1800“, cit. dílo, s. 166–168.

roku 1795 provozoval svůj nakladatelský podnik Albrecht und Compagnie, avšak svoji románovou produkci směřoval mimo hranice monarchie. To skýtalo naději, že tamější čtenář bude mít legální přístup k zakázané knize. Tomuto vysvětlení ale odporuje fakt, že označení titulonymem „Od autora *Lauretty Pisany*“ místo jména užíval Albrecht nejen u románů vydávaných v Lipsku či Hamburku, ale právě i u děl vydávaných v Praze a volbou tématu úzce zaměřených na české publikum. Příkladem takového díla může být jeho román *Frau Susanna vom Bade. Kaiser Wenzels Retterin und Geliebte (Paní Zuzana z lázně. Zachránkyně a milenka císaře Václava IV., 1791)*,¹¹ v němž rozvíjí tradiční hájkovský příběh Václavovy lazebnice Zuzany. Albrecht v předmluvě kontrafaktuálně navázal na místní tradici a současně se důrazně vymezil vůči odtazitému přístupu určitých profesionálních historiků k tématu, čímž pravděpodobně odkazoval na tři roky starou monografii Františka Martina Pelcla *Lebensgeschichte des Römischen und Böhmisches Königs Wenceslaus*.¹² Četba Albrechtova románu se tak zakládala jak na dobré znalosti specifické lokální historické paměti, tak na povědomí o aktuální historické produkci zemsky patriotických historiků, a byla tedy primárně určena zasvěcenému čtenářstvu českých a v širším horizontu habsburských zemí. Albrecht, který také tento román označil titulem „Od autora *Lauretty Pisany*“, tudíž musel předpokládat dobrou obeznámenost se svým zakázaným románem o krásné Pisaňance i u českých a pražských čtenářů.

Pokud Albrecht od svých čtenářů skutečně očekával, že jeho zakázaný román budou dobře znát, zůstává otázkou, jakou funkci tyto odkazy měly a jakou roli v nich onen zakázaný román hrál. Mnohé o pozoruhodné strategii autora napoví srovnání děl, u nichž Albrecht užil tohoto titulonyma, s díly, u kterých v těchto letech použil jiného označení autorství. První dílo, u něhož se objevil titul „Od autora *Lauretty Pisany*“, představuje román *Der Ehebruch (Cizoložství, 1790)*, v němž se děj, podobně jako v zakázaném titulu *Lauretta Pisana*, soustředěně odvíjí od svedení hlavní hrdinky. Většinu zápletek románu generují důmyslné úklady dvou hlavních záporných hrdinů a dlouhý řetězec malých morálních ústupků hlavní hrdinky, které neodvratně směřují k nevěře a společenskému pádu hned dvou mladých novomanželek. Také v dalších románech označených výrazem „Od autora *Lauretty Pisany*“ jsou hlavními postavami silné hrdinky, které však opakovaně podléhají svým vášním a stávají se proti svému původnímu přesvědčení milenkami bezcharakterních zlosynů, jako je tomu v *Ildefonse von Venedig (1795)* a v textu *Die schöne Gabriele (Krásná Gabriela, 1795)*. Podobně i zmiňovaná *Zuzana z lázně* se záhy stává milenkou krále Václava (podle předmluvy je předlohou románu tajný deník, který si Zuzana vedla vždy poté, co ji král opustil po společně strávené noci).¹³ Jediný hrdina, který v této dlouhé řadě postav po mnoha zkouškách a dlouhém pokoušení přece jen nepodlehne svodům mocné a sociálně výše situované osoby (nejdříve komorné a poté ženy faraonova nejvyššího úředníka), je Cudný Josef z Albrechtova stejnojmenného románu na biblické motivy (*Der keusche Joseph, 1792*). Není tedy divu, že se tato netradiční vlastnost postav

11) [Johann Friedrich Ernst Albrecht]: *Frau Susanna vom Bade. Kaiser Wenzels Retterin und Geliebte, vom Verfasser der Lauretta Pisana*, Prag, Schönfeld-Meißnerische Buchhandlung 1791.

12) Franz Martin Pelzel: *Lebensgeschichte des Römischen und Böhmisches Königs Wenceslaus*, sv. 1, enthält die Jahre 1361-1395, Prag, [J. F. Schönfeld] 1788, sv. 2, enthält die Jahre 1395-1419, Prag - Leipzig, Schönfeld-Meißnerische Buchhandlung 1790.

13) [J. F. E. Albrecht]: *Frau Susanna vom Bade*, cit. dílo, s. 5.



Titulní list románu J. F. E. Albrechta *Cizoložství* Zákaz románu *Lauretta Pisana* využíval Albrecht jako reklamu; v sedmi jeho prózách je namísto jména autora uvedeno titulonymum „Od autora *Lauretty Pisany*“.

Zdroj: [Johann Friedrich Ernst Albrecht]: *Der Ehebruch. Eine wahre Geschichte dramatisch bearbeitet vom Verfasser der Lauretta Pisana*, Leipzig, Georg Conrad Walthers Wittwe 1790, s. [i].

Albrecht tedy tyto tři různé strategie užíval cíleně a přizpůsoboval je modelové recepční situaci. Zatímco důmyslně zakódované politickosatirické alegorie nechával vystupovat z tajemné mlhy anonymity, čímž původně parciálnímu politickému úsudku dodával zdání vysoce postaveného a zasvěceného hlasu, historické romány, u nichž bylo třeba vzbudit ve čtenáři zdání odborné erudice,¹⁴ zásadně opatřoval úplnými údaji o autorovi.

Albrechtových románů dostala i do názvu díla.

Jiný postup se Albrecht rozhodl zvolit pro svůj pravděpodobně chronologicky druhý pražský román *Uranie, Königin von Sardapanalien im Planeten Sirius* (*Uranie, královna Sardapanalie na planetě Sirius*, 1790), který představuje jeho první pokus vtělit politickou satiru do příběhů o fiktivních mimozemských říších. Tento postup skrytého politického románu se poté stal Albrechtovým oblíbeným žánrem v době jeho pobytu v dánské Altoně, kam přesídlil z Prahy v roce 1795 – děje románů, které odrážejí aktuální politické události v revoluční Francii, carském Rusku, Anglii a Prusku, situoval Albrecht nejen na jiné planety, ale například i do alegorické ptačí říše. V případě *Uranie* použil naprosto fiktivní orientální pseudonym i fiktivní překladatelské údaje včetně stručného geografického určení vydání: „K dostání kdekoliv“ (*Zu finden Überall*). Zcela anonymní údaje užil Albrecht pouze v případě románu *Pansalvin. Fürst der Finsternis und seine Geliebte* (*Pansalvin, kníže temnoty a jeho milenka*, 1794), v němž se politická satira klíčového románu zaměřila na ruskou carevnu a na knížete Potěmkina. A konečně, v historickém románu čerpajícím v duchu domácí tradice zemského historismu z tematiky předvečera husitských válek – *Friedrich von Zollern* (1793) – zvolil Albrecht úplné a pravdivé informace, včetně uvedení svého skutečného jména.

14) Historické romány z konce osmdesátých a z devadesátých let se z recepční perspektivy ještě plně neoddělyly od svých faktografických protějšků, viz „Etwas über die Geschicht-Romane als ein Beytrag zum Aufsatz über die Ritterromane“, in *Lieferungen für Böhmen von Böhmen* 1, 1793, č. 2, s. 124-127.

Oproti oběma předešlým modelům však třetí strategie označování děl odkazy na zakázaný román skýtala autorovi ještě jiné možnosti práce s čtenářským očekáváním. Dlouhé řetězce těchto odkazů fungovaly jednak jako propagační prostředek nových, dosud neznámých děl, jednak přesně určovaly kontext, ve kterém mělo být dílo čteno. Pokud bylo již svým titulem spojeno se zakázaným erotickým románem, dalo se očekávat, že bude mít také podobný obsah. Výběr titulů, na které Albrecht nechával svá nová díla odkazovat, byl tedy přesně cílený. Potvrzuje to i skutečnost, že po roce 1795, kdy autor odchází z Prahy, vzniká také druhá linie odkazů, tentokrát užívaná pro politickosatirické romány. U těchto děl odkazuje Albrecht na román z konce pražského období *Pansalvin, kníže temnoty a jeho milenka* (1794); později následovaly další linie. Ukazuje se tak, že pro výběr titulů byla rozhodující nejen úspěšnost románu, k němuž se odkaz vztahoval (jinak nutná pro propagační funkci odkazu), ale především jeho modelová typizovanost, která fungovala jako signál ke správné recepci nového díla.

Strategie nahrazování neutrálního jména autora názvem jiného jeho titulu dostává specifický rozměr v kontextu cenzury. Odkazování titulonomy dovoluje autorovi i čtenáři překročit jednotku díla a modelovat způsob jeho čtení a rozumnění napříč tradičními hranicemi textu. Tímto způsobem lze rozehrát hru několika protichůdných čtení, která mohou stát v nejrůznějších vztazích latence. Román *Lauretta Pisana*, jenž takto přes svůj zákaz a současně právě díky tomuto zakazu může prosakovat do recepce nových děl, zvyrazňuje ty významy nových textů, které by jinak mohly zůstat čtenářem opomenuty (například erotické pasáže „starozákonního“ románu o Cudném Josefovi). Naopak bezproblémová distribuce již prvního románu nesoucího titul „Od autora *Lauretty Pisany*“ *Cizoložství*, které vyšlo jen rok po zakázaném příběhu krásné Pisaňanky, ukazuje, že tuto schopnost kontextualizovaného čtení cenzoři nové knihy nedokázali, nebo spíše nechtěli sdílet. Ti, jak se zdá, posuzovali jen text a odkazy k zakázanému dílu pro ně nepředstavovaly žádné překročení pomyslné hranice.

Erotismus nepřítomnosti

Erotismus románů Johanna Friedricha Ernsta Albrechta není ani zdaleka erotismem sadovským. Nenalezneme zde v takové míře posedlost kombinatorikou a hermetickou uzavřeností oběhu znaků. Oběť tu není redukována tak přímočaře na čistou funkci a libertinové nejsou pouhými operátory svých pornogramů.¹⁵ Albrecht zkrátka nepatří mezi radikální logothety, tvůrce svébytného jazyka, které popsal Roland Barthes. Stejně tak tady ale budeme marně hledat i vyhrocenou rozpustilost děl, jaká představovaly anonymní *Erotische Schwänke, aus Kupidos Brieftasche (Erotické frašky, z Kupidovy peněženky)* v boccacciovském stylu, které byly v habsburské monarchii zakázány devět let po *Laurettě Pisaně*, nebo orientalistické utopie „erotického fragmentu“ *Die Lais von Smirna oder Nachrichten zu dem Leben der Psycharion. Ein erotisches Fragment (Lais ze Smyrny neboli Zprávy o životě Psychariona. Erotický fragment)*, zakázané naopak o deset let dříve.¹⁶

15) Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*, přel. Josef Fulka, Praha, Dokořán 2005, s. 157.

16) Nejblíže by Albrechtova díla měla ke *Zvědavé dívce (Das neugierige Mädchen. Ein kleiner Beitrag zu den Galanterien von London*, Halle, Johann Friedrich Dost 1789) pruského duchovního Friedricha Samuela Mursinny, která vyšla anonymně a byla v habsburské monarchii zakázána tentýž rok jako *Lauretta Pisana* (1789).

A přesto zůstává ze všech těchto směrů dobové erotické imaginace v Albrechtových dílech něco přítomno. Když hlavní postava románu *Lauretta Pisana* učiní fatální chybu a opustí svoji rodinu, aby hledala záchranu pro zadluženého otce u kardinála (ten zadlužení samozřejmě sám úmyslně způsobil), dostává se podobně jako Sadova Justina do nekonečného řetězce svedení, útěků a setkání se zdánlivými zachránci, jejichž morální zvrhlost se s každou další nadějí na obrat jen dále stupňuje. Po pádu na společenské dno (stává se v Římě bohatou luxusní prostitutkou) Lauretta Pisana dokonce načas najde v tomto postavení zalíbení a nakrátko dojde k přerodu z cudné obdoby sadovské Justiny v její úspěšnější sestru Juliettu. A konečně i samo líčení života úspěšné kurtizány, včetně vytríbené národní typologie jejich klientů (Lauretta Pisana si vybírá trojlístek oblíbených milenců sestávající z Angličana, Francouze a Němce), směřuje k uzavřenému kombinato-
rickému světu pornogramů.¹⁷

Své místo ale v Albrechtově tvorbě nachází také orientalismus. Funkci zástupné zhýralé heterotopie plní jednak starý Egypt (v románech *Kleopatra* a *Cudný Josef*), kde „se tehdy luxus tak rozbujel, jako je tomu dnes u různých národů, a z něho pramení jak mravní zkaženost, tak i nezřízené pohlavní puzení“,¹⁸ jednak Itálie, kam za milostnými dobrodružstvími odcházejí nezkušené rytíři ze severu. Oba tyto upadlé prostory pak mají i své zdravé protiklady, a to v Izraeli, kde oproti Egyptu „panovala jednoduchost a čistota“¹⁹ (jen díky tomu mohl Josef odolat svodům egyptských žen),²⁰ a v Německu, z něhož pochází milenec Ildefonse von Venedig i oblíbený klient Lauretty Pisany baron Stender, jenž je popisován ne sice jako výrazně vzhledný a obratný, zato jako mimořádně vážný a upřímný zákazník („Pojďte, barone, do mého kabinetu. Jste tak pomilováníhodný vždy, když jste vážný, jen tehdy jste pro mne nejnebezpečnější.“)²¹

Albrechtovy romány jsou však v porovnání s jinými slavnými díly francouzské a anglické osvěcenské erotické literatury výrazně uměřenější. Důvodem je jednak celkově cudnější podoba původní německojazyčné erotické literatury (ani pornograficky laděná *Lais ze Smyrny* nesnese srovnání se Sadem nebo *Theresou filosofem* Jeana-Baptista Boyera, markýze d'Argens), jednak Albrechtova pochopitelná snaha o získání možnosti legálního prodeje a pokud možno neproblematické distribuce knih. Z osmi románů odkazujících zpětně k *Laurettě Pisaně* se hned šesti podařilo bez problémů projít cenzurním řízením, pouze dvě díla – *Krásná Gabriela* a *Ildefonse von Venedig* – se dostala na cenzurní seznam prohibit. Tento poměrně příznivý podíl legálně prodávaných titulů odlišuje Albrechta od výše jmenovaných autorů, dovoluje mu etablovat se mezi nejčtenějšími spisovateli své doby a zakládá specifické rysy jeho erotismu. Zákaz a omezení se v těchto románech totiž promítají nejen do důmyslné vydavatelské strategie odkazů, ale i do dalších úrovní vnitřní organizace díla.

17) [Johann Friedrich Ernst Albrecht]: *Lauretta Pisana. Leben einer italienischen Buhlerin. Aus Rousseaus Schriften und Papieren. Dramatisch bearbeitet*, díl 2, Leipzig, Walther 1789, s. 32.

18) [Johann Friedrich Ernst Albrecht]: *Der keusche Joseph. Dramatisch bearbeitet vom Verfasser der Lauretta Pisana*, díl 1, Dresden – Leipzig, Richter 1792, s. vi.

19) Tamtéž, s. vii.

20) Tamtéž.

21) [J. F. E. Albrecht]: *Lauretta Pisana*, díl 2, cit. dílo, s. 43.

Albrechtův erotismus můžeme ve zkratce nazvat erotismem nepřítomnosti. Nejen zmiňovaný „nepřítomný“ titul modelující předem recepční kontext nového díla, ale také nepřítomnost popisu, jasného obrazu a pojmenování, stejně jako i absentující vědomí aktérů v klíčových okamžicích určují tuto svébytnou ekonomii jeho textů. Hlavním prostředkem tohoto „děrovaného“ diskurzu se stává jeho základní žánrové určení – jedná se, s výjimkou *Zuzany z lázně*, ve všech případech o tzv. dialogické romány.²² To znamená, že text románu je podobně jako v tradičním dramatu tvořen přímou řečí postav (či jejich monology), jež jsou předem jednoduše vyčteny nebo obsírněji vylíčeny v předmluvě na začátku díla. Pouze příležitostně se v textu objevují komentáře vypravěčského hlasu, které co možná nejušpornějším způsobem popisují místo, chování a vzhled postav. Na rozdíl od tradičního dramatu je však tento žánr určen výhradně k samostatnému čtení a oproti málo prestižní formě tzv. čtecích dramát (*Lesedrama*) si navíc zachovává i všechny strukturální prvky románu. Poprvé se objevil na konci sedmdesátých let 18. století u Albrechtova známého z Prahy Augusta Gottlieba Meißnera, během deseti let nahradil epistolární román a již před rokem 1800 opět zaznamenal prudký úpadek. Jedná se tedy o mimořádně specifickou románovou formu, která se na rozdíl od epistolárního románu dlouhodobě neetablovala.²³ V případě *Zuzany z lázně* nepoužil autor formy dialogického románu jednak proto, že ze všech děl spojených odkazem na *Laurettu Pisanu* se tento román nejvíce vzdaluje její tradici a směřuje k typu rytířského románu (převažuje zde líčení dobrodružství nad popisem osobních vztahů mezi Václavem, Zuzanou a jejími dalšími milenci), jednak z toho důvodu, že Albrechtovo kontrafaktuální odvolání se na údajný deník znemožňuje použití přímé řeči.

Až do svého pražského pobytu používal Albrecht dopisní formu románu. Právě v *Laurettě Pisaně* však poprvé vyzkoušel typ dialogického románu, a to hned v jeho nejradikálnější formě, když – v porovnání s ostatními autory – ještě více redukoval nedialogické pasáže.²⁴ Této experimentální technice pak zůstal věrný po celou první polovinu devadesátých let 18. století.

Vášeň přetavená v řeč

Albrechtova realizace radikální dialogické formy románu má zásadní důsledky pro celou ekonomii textu. Veškeré informace o fikčním světě románu se sdělují pouze skrze řeč a monology postav. To vytváří mimořádnou živost vyjádření, protože jednání zde není popisováno, ale podobně jako na divadle předváděno. Otevírá se tak možnost jiných temporálních prostředků (vyprávěcí préteritum nahrazuje celá paleta přítomných forem), vyšnutí z větných vazeb, méně prospektivních a více ilokučně zajímavých forem vyjadřování atd. Na rozdíl od dramatu zde však nejde o skutečnou divadelní performanci, jelikož mluvené slovo zachovávané dramatem nahrazuje dialogický text, což podmiňuje mimo

22) Dobová terminologie kolísá mezi dialogickým románem (*dialogischer Roman*), dramatickým románem (*dramatischer Roman*) a dramatizovaným příběhem (*dramatisierte Geschichte*). Viz Edward James Weintraut: „Islands in an Archipelago‘: The German Dramatized Novel“, *German Quarterly* 70, 1997, č. 4, s. 376–394, zde s. 376.

23) Viz též Sarah Seidel: „Der Dialog(roman) als anthropologische und poetologische Erzählform der Spätaufklärung – Johann Jakob Engel, August Gottlieb Meißner“, in Gunhild Berg (ed.): *Berliner Beiträge zur Wissens- und Wissenschaftsgeschichte*, díl 17, *Wissenstexturen*, Frankfurt am Main, P. Lang 2014, s. 207–226.

24) E. J. Weintraut: „Islands in an Archipelago‘: The German Dramatized Novel“, cit. dílo, s. 381.

jiné i jinou časovost procesu čtení oproti procesu sledování a jednání herců na divadle. Nejvýrazněji se však Albrechtovy dialogické romány od dramatu liší nepřítomností obrazu. Není zde možné z pouhého chování postav vyčíst, jak se postavy právě cítí a co se odehrává v jejich nitru. Čtenář je tedy v každém případě odkázán jen na jejich vědomí a řeč.

Toto omezení má jeden banální, avšak podstatný důsledek – čtenář se dozvídá, co se právě ve fikčním světě odehrává, jen tehdy, když postavy mluví. Vše, co má být explicitně zobrazeno, je třeba důsledně verbalizovat. To se děje skrze vnitřní introspekce postav, které každý záchvěv své duše, každý odstín prožívané vášně převádí před čtenářem ve vyřčené slovo. Ještě dříve, než si sama Lauretta Pisana uvědomí povahu svých vášní, referuje již čtenáři: „probudil se ve mně takový cit, který je tak nesmírný, že ho nejsem schopna pojmout, i když bych sebevíce chtěla. Ó jak bych se chtěla dozvědět, co to vlastně je!“²⁵ Tyto monology, v nichž má řeč za úkol vyčerpat veškeré nuance proměnlivého citu, mohou nabývat ještě mnohem rozsáhlejších rozměrů. Poté, co Lauretta Pisana již plně propadne svému povolání kurtizány, vede dlouhé monology, v nichž převádí do řeči své prožitky: „Jak pálí tvé plameny a jak tiší tvůj balzám! Tvé jméno je tedy láska?“²⁶

Převést veškeré nuance prožívaných citů hrdinek do jejich řeči je však mimořádně obtížný úkol. Aby bylo možné zachytit i ty způsoby pohnutí, které nebývají řečí běžně artikulovány, sahá Albrecht po slovníku dobové morální nauky. Když Lauretta Pisana například uvažuje nad tím, co ji na jejích dosavadních milencích přitahuje, dochází k závěru, že za to může pouze „temperament“, tento „nešťastný dar přírody“.²⁷ V dobové výuce morálky se právě tento termín užívá pro starší aristotelské pojetí emocionality, podle kterého emoce způsobuje pohyb duše, a je tedy zdrojem nestability a jejího ztročení. Z každého monologu se tak stává malá klinická studie, která má pomoci nahlédnout do nitra hrdinky.

Tento přístup nachází oporu v dobových teoretických diskusích. Johann Jakob Engel již ve spise *Über Handlung, Gespräch und Erzählung (O ději, rozhovoru a vyprávění)*²⁸ z roku 1774 hledal cestu od „nepragmatického“ vyprávění, jež charakterizuje jako popisné vyprávění neschopné na čtenáře zapůsobit, k vyprávění „pragmatickému“, které by intenzifikovalo performativní sílu zápletky právě ve spojení vyprávění a dialogu. Pragmatické vyprávění představovalo dobový ideál narace, který vedle estetiků sedmdesátých až devadesátých let sdíleli též historikové. Podle Engela totiž zachycuje nepragmatické vyprávění pouze „koexistenci“ událostí, pragmatické vyprávění pak organicky spojuje koexistenci s jejich sukcesí. Za největší hloubku reprezentace považuje Engel takové zobrazení, které zachycuje detailně „vnitřní proměny duše“, neboť

skutečným jevištěm všeho dění je myslící a pociťující duše, tělesné proměny přicházejí na řadu jen do té míry, do jaké jsou duši vyvolávány, v duši vytváří pojmy chápání a rozhodnutí jako znak úmyslu a pohnutek jiné duše, nebo na tuto duši vytváří jakýkoli jiný vliv přináležící k ději.²⁹

25) [Johann Friedrich Ernst Albrecht]: *Lauretta Pisana. Leben einer italienischen Buhlerin. Aus Rousseaus Schriften und Papieren. Dramatisch bearbeitet*, díl 1, Leipzig, Walther 1789, s. 150–151.

26) Tamtéž, s. 264–265.

27) Tamtéž, s. 225–226.

28) Johann Jakob Engel: „Über Handlung, Gespräch und Erzählung“, *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* 16, 1774, č. 2, s. 177–256.

29) Tamtéž, cit. dílo, s. 201.

V tomto momentě se tedy stýká literární praxe, rodící se antropologie a dobová *Erfahrungsseelenkunde* nejen personálně (Albrecht jako vystudovaný a příležitostně praktikující lékař později sám vydal několik spisů sexuologického a psychologického rázu), ale i metodologicky. Dialogickou formou se tito autoři společně snaží nechat promlouvat své postavy jako objekty klinické analýzy.

Tato technika však s sebou nese výrazná omezení. Explicitní řeč postav má za úkol proniknout těmi nejniternějšími pohnutkami, ale stále je odkázána na jejich plné vědomí. Tímto způsobem tedy není možné postihnout klíčové okamžiky nejvyššího pohnutí, šílenství nebo agresivity. Avšak právě tyto okamžiky stojí v centru zájmu pozdně osvícenské vědy, literatury a konkrétně Albrechtových románů. Již na konci devadesátých let se proto dobová antropologie a *Erfahrungsseelenkunde* od této techniky postupně odvracejí. Albrecht, zdá se, je si tohoto omezení dobře vědom. Ani řeč jeho postav není schopna bez komentáře vyčerpát závrať neredukovaného prožitku. Monology se tak ztrácí v neschopnosti artikulovat: „Jsem stržena prožitkem rozkoši, cítím, že v nich spočívá blaženost, toužím ochable, a přece cítím, že tato zemdlelost je tak sladká.“³⁰ A přesto Albrecht na této technice trvá a neopouští ji (s jedinou výjimkou *Zuzany z lázně*) po celé pražské období. Patrně však pro to má dobrý důvod a to, co bychom mohli vnímat jako zápory zvolené formy, jež musí vést ke krachu této techniky,³¹ jsou vědomou součástí Albrechtova specifického erotismu.

Nepřítomnost

Ukazuje se, že Albrechtova forma radikálního dialogického románu přináší ještě jiný, neméně podstatný důsledek – pokud postavy nemluví, neznamena to, že se nic neděje. Právě naopak. Zbývá tu tak druhá neredukovatelná část díla, kterou není možné vyčerpát explicitní řečí postav. Dialogický román, využívající prvky dramatické formy, se rozpadá do dvou pomyslných rovin: do roviny explicitně pojmenovaného děje skrze dialogy postav a do roviny nepřítomného – představovaného děje, který stojí na místě běžné divadelní performance, jež ale zůstává nerealizovaná. Tuto druhou nepojmenovanou úroveň dění čas od času potvrzují a stabilizují vložené komentáře ve stylu scénických návodů (například „Daluka leží v těch nejvyzývavějších šatech na pohovce.“³²). Takové vysvětlivky se objevují sice zřídka, ale jasně naznačují informační nedostatečnost dialogů. To má vůči primárním dialogům mimořádně subverzivní funkci.

Tato (ne)přítomná teatrální rovina, parazitující na zkušenosti čtenáře s dramatickou formou, vytváří u tohoto specifického žánru jakýsi mezistupeň právě mezi nevyřčeným a explicitním popisem. Díky tomu si Albrecht může dovolit zaplést do děje i takové momenty, které by jinak pro svoji nepřipustnost byly v explicitním popisu jak pro cenzory samé, tak i pro většinu veřejnosti jen obtížně akceptovatelné. Když Lauretta Pisana poprvé okusí hraběnkou Medinou tajně namíchané afrodisiakum a v opuštěném pokoji narazí na kardinála, který ji požádá o polibek, zvolá Lauretta: „Ha kardinále! Ten polibek páčil

30) [J. F. E. Albrecht]: *Lauretta Pisana*, díl 1, cit. dílo, s. 264.

31) Tento přístup volí S. Seidel: „Der Dialog(roman) als anthropologische und poetologische Erzählform der Spätaufklärung“, cit. dílo.

32) J. F. E. Albrecht: *Der keusche Joseph*, díl 1, cit. dílo, s. 298.

jako oheň a již ve mně bouří všechna má krev – nechte mne hledat, jak bych mohla tento plamen uhasit!“ Následuje jen krátká „scénická“ poznámka, že „oba odchází“,³³ a až z následující scény se čtenář dozvídá, k čemu skutečně toho večera došlo.

Opakovaná poznámka „oba společně odchází“ nakonec získává v Albrechtových textech své pevné místo. Objevuje se ve všech románech propojených odkazy k *Laurettě Pisaně* v okamžiku, kdy děj překračuje hranici obecně přijatelného popisu. Nese tak funkci střihu, avšak na rozdíl od střihu není jejím cílem nepřijatelný popis z vyprávění vystříhnout či vymazat, ale naopak ho celý do sebe absorbovat, aby tak zůstal svojí nepřítomností v této funkcionalizované citaci (jde o citát, neboť zde denotativní význam jednotlivých slov přestává být relevantní a celá poznámka se mění v jediný znak) zachován. Toto krátké spojení se tak nabíjí nekonečným významem a strhává na sebe odkazy celého textu, podobně jako malý trojúhelníček prádla v Barthesově rozboru sémiotického systému striptýzu.³⁴

Zajisté zde jde o funkci odvozenou z divadelního provozu, kde ji obvykle zastupuje konvencionalizovaný pád opony. Podobný prvek vypůjčený z divadla představuje i Albrechtovo oblíbené rámcování milostného děje. Když například mladá Ildefonse von Venedig v noci tajně uteče z domu svých rodičů, aby strávila noc se svým milencem, německým rytířem Steinerem, následuje inscenovaná milostná scéna, kterou opět utíná poznámka „Padá mu do náruče a poodstupují od okna“.³⁵ Okno zde tedy znovu nahrazuje rám jeviště, za nímž herci – postavy románu – mohou zmizet v choulostivém okamžiku.

Pokud však není po ruce žádný rám, okno nebo dveře, přebírá funkci clony, jež oslepí čtenáře v klíčovém momentu, kdy mžiká proti slunci, aby rozpoznal vytoužené kontury těla, i ten nejjednodušší prostředek – grafické odsazení textu nebo přesněji jeho vynechání. Tak je tomu i u závěrečného svedení ctnostné novomanželky v románu *Cizoložství*. Sama událost je zde vyňata z plynutí dialogů a čtenář se o ní dozvídá až zpětně od svědce, který ji vypráví svému komplicovi, pomstychtivému inscenátorovi celého děje:

Když jsem postupoval stále dále, chtěla utéct – avšak příroda již slavila své vítězství nad rozumem. Moje čest! zvolala úzkostným hlasem. Potlačil jsem to slovo svými polibky a vášeň zadusila vše, co zbývalo.

...

Jak jsem se ale zhrozil, když pak opět přišla k sobě.³⁶

Toto prázdné místo, které je jedním z mála grafických odsazení uprostřed řeči v románu, zde na sebe opět strhává veškeré symbolické vztahy textu. Nevyslovený obraz se stává centrálním momentem díla. Koncentruje v sobě plný význam události a v okamžiku hlavní výpovědi oslepuje přesvícený pohled. V absentujícím obrazu se tak současně uskutečňuje jak nejpodstatnější výpověď díla (o tento okamžik usiloval pomstychtivý inscenátor

33) [J. F. E. Albrecht]: *Lauretta Pisana*, díl 1, cit. dílo, s. 156.

34) Roland Barthes: „Striptýz“, in týž: *Mytologie*, přel. Josef Fulka, Praha, Dokořán 2004, s. 83–86, zde s. 84.

35) [Johann Friedrich Ernst Albrecht]: *Ildefonse von Venedig. Ein Seitenstück zu Lauretta Pisana. Vom Verfasser derselben*, Leipzig, Liebeskind 1795, s. 9.

36) [Johann Friedrich Ernst Albrecht]: *Der Ehebruch. Eine wahre Geschichte dramatisch bearbeitet vom Verfasser der Lauretta Pisana*, Leipzig, Georg Conrad Walthers Wittwe 1790, s. 298.

svedení od začátku děje), tak i její cenzurní omezení. Hranice zobrazitelného (ať již je závazná pro cenzora, autora nebo pro typického dobového čtenáře) zde vede právě tímto bílým místem, které ji však zároveň soustavně překračuje. Nejenže možná právě tomuto bílému místu vděčí román *Cizoložství* za svoji bezproblémovou distribuci a legální přístup ke čtenářům v celé habsburské říši, ale současně jím zakládá celé své symbolické pletivo významů. Právě nepřítomnost obrazu tak dovoluje reprezentovat jej v celé jeho plnosti.

Zaclonění a bohatý ornament introspektivní řeči, který je rámuje, spolu tedy tvoří jednotnou techniku. Prázdná místa a řeč zde na sebe odkazují navzájem. To, co není možné zobrazit v přímém popisu dění, lze sdělit až ve zpětné introspekci. Když se proto Lauretta Pisana ráno po svém prvním svedení kardinálem probudí v jeho posteli, zahájí dlouhý monolog, ve kterém musí čtenáři převykládat vše, co se dělo v nepřítomném okamžiku zaclonění: „V této posteli jsem ležela? Hříšné rozkoše zde zakoušela? V neblahém chtíči se ztrácela? Snila! – Ano, snila! Svým jsem toho krásného muže nazývala – líbala ho, ovíjela ho – nevysslovitelně blaženě jsem se při tom cítila.“³⁷

Retrospektivní monolog pouze v modu morálního zpytování svědomí však ukazuje do prázdna, na onen zacloněný okamžik. Výsledkem tohoto postupu je úplně jiný erotismus než erotismus primárně vizuální, který dominuje literatuře od 19. století.

Rýsování průrvy

V roce 1773 uvedl profesor Karlovy univerzity Karl Heinrich Seibt v předmluvě ke sbírce prací svých studentů pozoruhodný ilustrační příklad, jímž chtěl dokazovat tradiční tezi rétoriky, že spisovatel, aby byl čten, musí působit ctnostně a morálně: „Dokonce i pornografičtí autoři, tito Pausonové [narážka na antického malíře karikatur a pohoršlivých obrazů, VS] mezi spisovateli, se pokoušejí přemlouvat své čtenáře, že jejich morální smýšlení odporuje jejich spisům. Tak obecné je přesvědčení, že by spisovatel měl mít dobrý, nebo alespoň zdánlivě dobrý charakter.“³⁸

Vedle faktu, že tu pravděpodobně jde o jeden z prvních dokladů použití slova „pornografický“ v německém jazyce,³⁹ je pro dnešního čtenáře zajímavé především to, proč si k ilustraci staré rétorické poučky vybral Seibt zrovna tento okrajový žánr.⁴⁰ Očividně ho fascinuje onen ambivalentní prostor, z něhož „pornografický“ autor současně předvádí a s neméně patetickým gestem opět nechává zastřít společensky závadné jednání. Postavení takového autora je tak pro něho přirozeně rozdvojené po obou stranách hranice společensky nepřijatelného. Z jedné strany tuto hranici přísně střeží, z druhé ji překračuje.

Aby však takový postup skutečně mohl slavit úspěch, je třeba nejdříve přesně narysovat jasné kontury přijatelného, které by následně mohly být narušovány. Mladá Lauretta

37) [J. F. E. Albrecht]: *Lauretta Pisana*, díl 1, cit. dílo, s. 184.

38) Karl Heinrich Seibt: *Von den Hülfsmitteln einer guten deutschen Schreibart*, Prag, Normalschulbuchdruckerei 1773, s. 23.

39) Nejstarší doklad pochází z Francie z roku 1769. Viz Lynn Hunt: „Introduction“, in táž (ed.): *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800*, New York, Zone Books 1993, s. 9–45, zde s. 13.

40) Vezmeme-li v úvahu původní význam řeckého slova (literatura o prostitutkách), odpovídá tento termín hned několika Albrechtovým románům.

Pisana proto na začátku románu vyrůstá ve spořádané rodině. Také vztah Ildefonse von Venedig a rytíře Steinera je zpočátku představen jako sice nelegitimní svazek, avšak alespoň založený na domnělé lásce a pevném citovém poutu (až později se ukáže, že tomu tak nebylo). Nejinak tomu je v *Cizoložství*, kde jsou obě novomanželky zpočátku považovány za morální vzory celé komunity. Následný krach pak může Albrecht inscenovat jako patologický případ, jenž si vyžaduje kritické analýzy:

Klid venkova a domácí štěstí jí byly známy v plné míře jejich krás; avšak skutečnost, že vedle těchto existují ještě jiné rozkoše, které mohou být přitažlivými pro tělo i duši a kterým pro jejich novost a svůj temperament nebude s to odolat, ta ležela mimo její sféru, a proto došlo k tomu, že na ni v důsledku konvence a náhody tyto věci zapůsobily tak silně a úplně ji strhly.⁴¹

Jazyk dobové morální nauky mu v tomto pomáhá nalézt legitimní motivaci nejen pro vlastní psaní, ale i pro čtenářův zájem (Seibt totiž ve svém příkladu opomenul dodat, že dílo „pornografického“ autora nevypovídá ani tak o jeho morálním charakteru, jako spíše o charakteru čtenáře samého).

Ještě podstatnější než začátek je však konec románů. Také zde se totiž vše navrácí do společenské normy. Laretta se nečekaně vzdává dosavadního života luxusní prostitutky, kaje se za své hříchy a odchází do kláštera, kde se stává jeptiškou. Platonický milý jedné z podvedených novomanželek v *Cizoložství* krutě mstí jejich pád na původcích veškerých dosavadních milostných intrik a také cudný mladší bratr chlívneho Steinera napravuje veškeré následky bratrových milostných afér, které způsobil v hříšné Itálii. Konce tedy všechno napravují a navracejí do společensky žádaného pořádku.

Albrechtovo umění transgrese je uměním rýsování hranice, která zůstává svým překročením zachována a potvrzena. Tuto hru jsme mohli sledovat nejdříve na vydavatelské strategii, kde zakázaný román zůstává na oficiálním knižním trhu nepřítomný, avšak o to lépe může plnit funkci zakázaného recepčního návodu ke čtení dalších románů pražského období. Následně se ukázalo, že zákaz a cenzura hrají svoji roli také ve vnitřní ekonomii díla. Albrechtův erotismus, založený na kombinaci oslepení (znepřítomňování vnějšího) a obsesivní verbalizace nejjemnějších odstínů prožívané vášně, neslouží ke skrývání pravé výpovědi díla před cenzurním a společenským odsudkem, ale funguje právě jako její nejdůležitější součást. Teprve skrze tuto dialektiku je možné ukazovat do místa, jež by se v explicitním popisu rozpustilo. Technické obtíže, které forma dialogického románu přináší, dovolují odsouvat explicitní obraz, kolem něhož se děj románu pohybuje, bez omezení. Autor tak může neustále udržovat příslib utopického okamžiku, aniž by byl nucen ho s konečnou platností odložit. Tato dialektika znepřítomňování obrazu a obsesivní verbalizace všech emocionálních pohnutí potřebuje ke svému fungování nebezpečnou hranici nepřípustného, stejně jako Albrechtova strategie odkazování na zakázaný román. Zákaz se tak stává produktivním momentem celého díla.

41) [J. F. E. Albrecht]: *Laretta Pisana*, díl 1, cit. dílo, s. x.