

Daniela Hodrová

Utopický prostor v evropském románu

Východiskem románu nejsou pouze určité žánry, ale také jisté postoje ke skutečnosti, jež se zafixovaly buď v literárních žánrech, nebo našly výraz v "žánrech" samého života, případně se nějakým způsobem promítly do obojího zároveň. Některé tyto postoje jsou těsně spjaty s konkrétním historickým okamžikem, jiné přesahují nejen rámec doby, ale i kulturní epochy, i když i ony mají období svého rozkvětu a úpadku. Jedním z takových postojů ke skutečnosti je utopismus, který svérázně prostupuje četné projevy lidského myšlení a literární formy. Uplatňuje se v různé míře v jednotlivých žánrech, jejich typech a rovněž v jejich teorii /žánrový apriorismus klasicistních poetik a programových estetik mívá utopické rysy/. Mimořádného významu a specifického zabarvení nabývá utopismus v románu, jenž se ve své středověké fázi konstituuje v protikladu k "historicitě" kroniky a eposu jako žánr-smyšlenka. Další vývoj románu je pak charakterizován stálou oscilací mezi pólem smyšlenky a skutečnosti. K pólu smyšlenky směřuje řada strukturních románových typů, především román utopický a iniciační. /Smyšlenka je tu chápána jako pojem širší a nadřazený utopii, v níž se konkretizuje moment lokalizace děje do smyšleného času a prostoru; obecně platí, že každý román-smyšlenka se vyznačuje jistými utopickými rysy, jež ovšem nechybí ani románu-skutečnosti./

V západní teorii se utopismus někdy pojímá jako stálý fenomén lidského vědomí, přitom jako antipod mýtu či jeho modifikace. Význam pojmu se tak rozšiřuje, stává se nerozlišeným, příliš univerzálním a obecným, takže jako nástroj poznání přestává být použitelný /podobné rozptýlení významu postihlo zároveň i mýtus/.¹ Utopismus se mění v podobně obecný princip, jakými jsou pojmy lyričnost, epičnost, dramatičnost. Pro L. Mumforda je utopií libovolná myšlenková konstrukce, přesahující hranice reality, tj. transcendující /"kompenzační" utopie, utopie úniku - eskapismus/, nebo představující změnu skutečnosti /utopie rekonstrukce/; jakýkoli tvůrčí projekt je z tohoto hlediska ve své podstatě utopický.² K. Mannheim klade do protikladu ideologii a utopii jako vědomí orientované na negaci stávajícího řádu: u-topos staví proti topos a historický vývoj vidí jako cyklus topos → u-topos → topos atd.³ Do protikladu se kladou jevy de facto dialekticky spjaté a komplementární, ideologie tvoří neodmyslitelný aspekt každé utopie a každá ideologie zahrnuje aspekt projektově anticipační, tj. utopický.

Utopismus jako fenomén přesahujícího se vědomí a ideologicky determinovaný přístup ke skutečnosti se realizuje v podobě státoprávních, náboženských, etických, ekonomických, literárních a jiných projevů. I když se v literárním díle může utopismus projevovat více způsoby, například fiktivním syžetovým schématem, které je vlastní de facto každému románu /rozdíl tkví jen v míře této fiktivnosti - utopičnosti/, existuje prvek, na jehož základě lze utopic-

ký román oddělit poměrně spolehlivě od jiných románových typů; tímto prvkem je topos, vlastně u-topos utopického místa. Existence utopického místa vytváří v antické literatuře zvláštní paralelu mezi filozofií a románem; u-topos souběžně zakládá rané filozofické myšlení a některé žánry starořecké literatury, především román. Jestliže ve filozofických konceptech má utopické místo výrazně románové rysy, v románu mívá naopak filozofický charakter. Různé oblasti duchovní kultury se v momentu utopického místa pronikají a zároveň odhalují své podstatné odlišnosti.

Platónova obec Kalliopolis je ideálně statickým, geometricky uspořádaným prostorem, zrcadlícím geometricky uspořádaný pomyslný svět idejí /geometricky pravidelná je v platónské fikci i Atlantis/. Kruhový půdorys obce nebo ostrova je půdorysem obřadu. Svým vzhledem má obec připomínat pevnost. Hrají se v ní stále tytéž hry, pořádají tytéž zábavy, protože v identitě a neměnnosti spočívá pevnost zákonů. Nehnutost ideálního místa je rysem, který si ideální prostor udržuje ve filozofických i románových koncepcích všech dob. Divadlo, pokládáno za výplod zdegenerované, "zbytnělé" obce, je stejně jako veškeré umění pro svůj "mimetismus", stínový a tedy nejsoucnostní charakter z obce vyhnáno; ve "zdravé" obci ho totiž není zapotřebí - nejpravdivějším divadlem je tu ideální život /celá ústava je "složena jako nápodoba nejkrásnějšího a nejlepšího života", je "vskutku nejpravdivější tragédií"/.⁴ Ideální topos je výsadním ^{místem} pravdy /"nejpravdivější tragédie"; Hésiodos a Homér skládali údajně nepravdivé báje/, čisto-

ty, nesmíšenosti - nesmíšeného stylu. Jako místo pravdy a krásy, čistého a nesmíšeného stylu je toto místo zároveň prostorem intenzívnější jsoucnosti, místem samého bytí. /Všechny platónské protiklady ideální a nezdravé obce - pravdivý x nepravdivý, kanonický x novotářský, čistý, nesmíšený x smíšený, účelný, nezměkčující x neúčelný, sentimentální, pravý x napodobující, uměřený x neuměřený, jsoucí x nejsoucí, málo jsoucí - se v podstatě vtělí do klasicistní poetiky, jakési ideální literární "obce", i když přirozeně dojde k jejich příznačnému významovému posunu./

Už v řeckém filozofickém myšlení splývá představa ideální obce s mytickou představou bájně země či ostrova oplývajícího podivuhodným přírodním bohatstvím /ostrov Hyperbořanů, země Meropis, ostrovy boha Slunce, Thulé aj./, které jsou pozůstatkem zlatého věku, utopického pračasu; v této podobě se pak utopické místo restauruje v humanistické tradici řecko-latinské - v ryze fiktivních žánrech - pastýřské poezii a románu. Ve středověku se tato tradice překřížila s tradicí biblickou /Eden z Geneze, zahrada z Písně Písní/ a keltskou /kouzelný svět vil, země věčné mladosti/; locus amoenus, místo utěšené, líbezné zahrnulo ve středověkém románu - v obraze zahrady Rozkoše /z Románu o Růži/, v ostrově Aval^oenu a zemi Brocéliande /artušovské romány/, v zámku zasvěcení s nádobou hojnosti a ^eaucharistickým symbolem /Román o svatém grálu/ - všechny zmíněné tradice. Místo utěšené se stává zároveň místem zasvěcení do tajemství křesťanského zázraku.

Stejně jako v antice vznikaly parodie mýtů, symposií,

dialogů, cestopisů, tragédií, vznikaly už tehdy parodie románů - antiromány, které vesměs parodovaly právě módní romány utopické. Žánr v nich demaskoval vlastní fiktivnost ve jménu obnoveného žánru skutečnostního. Řada antiutopií pochází od Lúkiána z 2.století n.l.: Ikaromenippos neboli cesta nad oblaky je parodií cestopisu a v jeho rámci utopického místa /pohled na světové dění z ptačí perspektivy tu slouží jako typický prostředek snížení/; Menippos neboli Věštba mrtvých paroduje svébytný žánr, který tvořil tradiční součást starověkých děl, podsvětní "cestopis" /konkrétně se jedná o parodii 11. zpěvu Odyssey a 6. zpěvu Aeneidy/; v Pravdivých příbězích, jež inspirovaly Rabelaise, Cyrana z Bergeraku, Campanellu, Mora, Swifta aj., se předmětem parodie stávají "pravdivé" romány o plavbách na bájně ostrovy za dobrodružných okolností, patřících k arzenálu románu-smyšlenky /bouře na moři, ztroskotání, objev neznámého ostrova atd./, popisuje se ostrov "vinný", ostrov Snů, ostrov Koněsupů a další ostrovy nejrozumnějších hybridů, v kterých si utopické cestopisy libovaly. Zesměšňuje se utopický mrav, estetické normy, rozmanité antropologické zvláštnosti, hříčky přírody a zázraky, tradiční popisy bitev apod. /v podsvětí se nachází Nekrakademie, v níž se odbývají různé obřady, hrají hry, bují sekty/. K žánru patřila i návštěva věštírny a pekla. V karnevalovém převrácení spočívala kritika fiktivnosti žánru, ohánějícího se svou "pravdivostí".

Na starověké utopie navázala renesance, v jejímž lůně se rodily četné projekty "ideálních měst". Tyto projek-

ty zahrnovaly představu jakéhosi antropomorfního města, v kterém se [†]experiorizují morální a duchovní vlastnosti člověka.⁵ Pro některé utopické spisy bylo příznačné spojení utopie se sociální kritikou, jež ve starověku chybělo /A. Doni, F. Patrizzi, Matteo da Prato aj./.⁶ Propast mezi utopickým projektem a současnou skutečností se tu vyjadřovala prostorovou distancí a vytržením z času: v utopických městech není minulosti, existuje toliko negovaná přítomnost a sociální projekt budoucnosti, který je převráceným, zrcadlovým obrazem světa reálného. "Nový", rozumně uspořádaný svět bývá zobrazován vážně i parodicky - vedle utopií vznikají i antiutopie.⁷ Žánrově tyto utopie kolísají mezi filozofickým traktátem a románem.

V Utopii /1516/ Thomase Mora, dovolávající se mimo jiné Platónovy Ústavy, odkazuje k románu na jedné straně autorova snaha navodit atmosféru věrohodného vyprávění, autenticity, na druhé straně uvedení smyšlené postavy s mluvícím jménem - Rafaela Hythlodaiia alias Prášila. Mluvicí jméno a cizinectví, které Hythlodaiiovi dovoluje kritizovat mravy v Anglii /typický postup, k němuž se uchyluje společenský kriticismus v prvních částech utopických románů, než autoři přikročí k vyličení vlastní utopie/, patří k charakteristickým rysům postav cestovatelů v utopiích. Příznačný z hlediska utopie je umělý jazyk, kterým se v Utopii mluví /směs řečtiny a latiny/⁸, a synkretický /římsko-egyptský/ charakter utopijské civilizace. Život na ostrově s tvarem měsíčního srpku /město tvoří takřka úplný čtverec/ má uniformní ráz a završuje se "veselou" smrtí.

Použitím kryptických postupů, ezopského jazyka a aktuálními narážkami se Morova Utopie blíží specifické zastřenosti /klíčivosti/ románu.

Na filozoficko-románovou tradici fantastických a utopických ostrovů navazuje také Rabelais v Gargantuovi a Pantagruelovi /1534-1564/, v němž parodie nezasahuje jen filozofické koncepty starověké, nýbrž je namířena především na středověký aristotelismus a kurtoazii /Thálémské opatství - "akademie Rozkoše"/. Celek románu sestává z četných žánrových parodií /eposu, románu rytířského, iniciačního, výchovného/. Pro výchovný román je typické utopické schéma či vyústění v román utopický - děj se přerušuje nebo završuje návštěvou utopického území.

Campanellův Sluneční stát /1623/ se románu vzdálil ještě víc než dílo Morovo, i když ani jemu neschází románové schéma a motivace. Město-stát, rozložené na horském svahu v sedmi kruzích pojmenovaných podle planet, má astrologický půdorys připomínající půdorys dantovský: každý kruh znázorňuje poznání z určité oblasti /geografie, mineralogie, biologie aj./, takže člověk, který stoupá z kruhu do kruhu, získává stále úplnější a vyšší poznání. Campanellovo město se svým encyklopedickým charakterem řadí k městům pojatým jako divadlo v žánru zvaném "theatrum mundi", v němž lze shledat řadu románových prvků a postupů /ve výchovných a iniciačních románech hrdina často prochází labyrintickým palácem s obrazovou galerií a alegorickým sálem, analogiemi encyklopedického města - Vieriův Christoslaus, Goethův Vilém Meister/. Charakter měst z pansofických děl,

ve kterých se představovaly rozličné stavy, řemesla, lidské věky apod., bylo blízké městům utopickým /i v těchto spisech se ostatně paralelně s neblahým stavem přítomným zobrazoval stav ideální, utopický/. Nejproslulejší podobou tohoto žánru v české literatuře je Komenského Labyrint světa a ráj srdce /1623/, zjevně inklinující k románové formě.⁹ Román se v dílech tohoto druhu konstituoval vysloveně z naučných žánrů, ustavoval se jako divadlo světa s hrdinou světoběžníkem či alegorickým poutníkem. V románových encyklopediích se demonstroval a zároveň rozkládal společenský habitus a náboženský světonázor dobrodružstvími hrdinů. V baroku rozšířený typ poutníka, který prohlédá marnost světa a poznává pravou víru, byl svým světským východiskem značně románový. Na druhé straně sřrhoval alegorický topografismus díla směrem k traktátu, na území naučných žánrů /Bunyanova Cesta křesťana, 1678-1684/.

Utopie, stylizovaná často jako plavba po moři nebo putování světem /městem/, mívá autobiografickou formu, která ji sbližuje s románem. Naopak cestopis a autobiografie se při líčení exotických zemí, přírodních zázraků, ale i osudů pisatele zřídka obejdou bez románově fiktivních momentů, bez idealizující autostylizace. Rozdíl mezi utopickým cestopisem a románem spočívá vesměs právě v momentu specifického románového sebeuvědomění. Hrdina pozdně středověkých a renesančních rytířských antirománů, vystupující jako antipod dokonalého rytíře, prochází či spíš je štván divadlem světa; snižují se románová dobrodružství, paroduje úloha všemocné náhody a osudu. Parodií bývá zasažena i uto-

pická epizoda /vláda Sancha Panza na utopickém ostrově-pevnině v Donu Quijotovi je pojata jako hra na utopii, mystifikace/.

Představu ráje, utopický žánr a román-smyslenku jako takový karnevalovým způsobem parodují utopie Cyrana z Bergeraku /Cesta na Měsíc, 1657, Cesta do Sluneční říše, 1662/. Ve Swiftových Gulliverových cestách /1726/, které jsou komickou Odysseou, výchovným antirománem /románem nikoli o poznání, ale o jeho mezích/ se prostřednictvím karnevalového zveličení a zmenšení protagonisty v duchu anglického empirismu zpochybňují rozumové schopnosti člověka. Tak jako libertinsky burleskní utopie Cyranova předznamenává osvícenský román voltairovský a diderotovský, je Swiftův parodický cestopis jedním z žánrových předchůdců a východisek Fieldingových "komických eposů" a celého proudu "novels".

Utopický či přesněji fiktivní byl svým způsobem klasicistní a preciózní koncept světa, z něhož se jako vnitřní negace kultu vznešeného hrdiny a zbožštěného citu rodilo libertinství. Preciozita, v mnohém navazující na středověkou kurtoazii, byla de facto životní a románovou utopií sociálně, eticky a esteticky vyděleného prostředí - salónu, ve kterém se hovořilo vysoce estetizovaným metaforickým jazykem /tendence k utopickému jazyku/, rozvíjel se styl preciózních duchaplností, bonmotů a také románů. Alegorický topografismus v nich dostával světský ráz - měnil se v topografismus erotický, pokračující v tradici Románu o Růži.¹⁰ Preciózní utopie a libertinská antiutopie měly vý-

razně aristokratický charakter, byly výlučné, nadřazovaly se ostatnímu světu.

Na ryze aristokratické utopičnosti /fiktivnosti/ byla založena i klasicistní poetika, která lecčím připomínala utopickou obec. Ideálním městem, k němuž se ubírali soudobí autoři, tu byl žánrový model děl starověkých autorů; město-žánr bylo dosud středověce opevněno žánrovými požadavky, zejména pravidlem "bienséance", slušnosti a vhodnosti, jinak řečeno "dobrým vkusem", jemuž bylo mimochodem nezbytné přizpůsobovat i starověká díla. Klasicistní žánr - ideální město byl adaptací žánru antického, ať už se jednalo o klasicistní tragédie, které byly adaptovanými, "opravenými" antickými tragédiemi, nebo o dobový dobrodružný pseudohistorický román "à l'antique" a román pastorální; v obou žánrech se fiktivní minulost přistrojovala do soudobých kostýmů.

V renesanci snižený román musel být opět nobilitován, měl-li se vrátit do oficiálního žánrového systému. Jednu z cest skýtal výchovný román pro prince /"ad usum Delphini"/. Antickým pravzorem tohoto žánrového typu, ostatně ještě pramálo románovým, byl Xenofónův spis O Kýrově výchově.⁴⁴ Požadavku románu pro prince odpovídaly Fénelonovy Příhody Telemachovy /1699/, které kolísají mezi eposem a románem a mísí poučení se zábavou v duchu klasicistních zásad. Románový žánr je tu nobilitován vysokými prostředky eposu a zároveň svým královským posláním. A jako je jeskyně nymfy Kalypso v souladu s dobovou módou inkrustována mušlemi, tak odvádí hrdina daň dobové literární módě - absolvuje

třeba pastýřskou epizodu, v jejímž rámci se v lůně 17. století obnovuje zlatý věk. Děj s osnovou hledání otce má charakter "tance Fortuny", chystající hrdinovi stále nová výchovná dobrodružství /v sebereflexivních románech bývá tento rys častým předmětem posměchu/. Prostředkem povýšení žánru je tu i racinovsky zvichřená, vznešená senzibilita. Telemach jakožto výchovný román, vybudovaný na fiktivním schématu románu-smyšlenky, se neobejde bez vize utopické země a města, s níž je symetrický sestup do podsvětí. Dvořané spatřovali v románu satiru na vládu Ludvíka XIV., což svědčí o tom, že mezi utopií a satirou, klíčovým románem existoval i v klasicismu velmi těsný vztah.

Utopie jako typ románu-smyšlenky se nezřídka uchyluje k převleku, jehož jednou formou je jinotaj klíčového rázu. Románové hrdiny, za nimiž se skrývaly reálné historické osoby, znal už středověký román; klíčovost jako forma aktualizace patřila ke kurtoazní kultuře - kultuře společenského pokrytectví, maskování, aluzí, byla hrou se skrytou identitou, rozehrávanou románem v mnoha rovinách. Klasicistně preciózní styk, představující další kapitolu v dějinách dvorské kultury /obecněji aristokratické/, v níž se princip masky vyjádřil v samostatných "maskových" žánrech /maškarní balet/ a v životním stylu a módě /rafinované zahalování a poodhalování/, se pochopitelně chopil i principu klíčovosti a rozvinul jej do nebývalé šíře a nuancí. Klíčovost byla totiž další zárukou sociálního a literárního vydělení a nadřazenosti, neboť smysl jinotajů, klíč měli v rukou jen privilegovaní. Typickým jinotajným převlekem byl zprvu

převlek antický, pak orientální, později spolu s novou módou převlek pastýřský, exotický, "divošský". Podobné převleky s nádechem burlesknosti se přímo nabízely, aby jich využil románový antižánr typu Montesquieuových Perských listů /1721/, obsahujících mimo jiné i významnou utopickou epizodu, Diderotova klíčového románu Nediskrétní klenoty /1748/, Voltairova Prostřáčka /1767/. Orientalismus a divoštství byly v klasicismu prvkem románově fiktivním: rozkládaly evropskou střízlivost, uměřenost, "prostřednost" a mohly se stát východiskem žánrového posunu v osvícenském románu, kde dostaly nový filozofický výklad /v Rousseauově pojetí přestalo být divoštství módní maskou, stalo se ideálem přirozeného lidství/.

Utopická představa o soukromém a společenském dobru leží v základu Rousseauova Emila čili O vychování /1762/, který je spíš než románem traktátem s příměsí románových prvků a postupů /patří k nim třeba pojmenování hrdiny, moment jeho vývoje, dialogy vedené s učitelem - autorem/. Četba knih, hlavně románů, tak typická pro románové hrdiny, je z Emilova ideálního světa vyloučena /romány jsou "nástroji největší lidské bídy"/; jedinou knihou, kterou Emil dostane do ruky, je Defoeův Robinson, tj. dílo, jež podává model od skutečnosti izolované, "ostrovní" výchovy.¹² Emil dává přednost knihám starých autorů před autory současnými, protože jsou blíží k přírodě a pramenu "čisté" literatury. /Tady je zjevné, nakolik ještě zůstává Rousseauova osvícenská utopie poplatná klasicistnímu názoru "starých", i když důvody se už pozměnily./ Po Platónově příkladu tabui-

zuje Emilův vychovatel také divadlo.¹³

Alegoricko-utopický román a jeho parodie, vznikající pod vlivem Mora a Swifta, se stává typickým osvícenským románovým útvarem, a to nejen ve Francii, ale i jinde v Evropě. Satirou na utopický cestopis je Mikromegas /1752/, v němž se Voltaire vysmívá filozofickým problémům i precióznímu stylu; hrdina cestuje z planety na planetu, aby ukončil výchovu svého ducha a srdce. Proti tradičnímu zveličení se kladou mikroskopické rozměry Mikromegasovy. Ani v Candidovi /1759/ si Voltaire neodpustí^u utopickou epizodu: Candida se ocitá v bájném Eldoraduⁿ, zemi rozumné monarchie na způsob říše starých Inků. V Prostáčkovi /1767/ se ozvláštňujícím pohledem nepravého divocha Hurona karnevalizují zákony, náboženství, etiketa a pochopitelně i román-smyšlenka.

Hojné utopické romány vznikaly na pomezí klasicismu a sentimentalismu v ruské literatuře, kde představovaly první vskutku románový tvar. V pseudoantickém románu F. A. Emina Příhody Themistoklovy /1763/ je fantastická země Kariie satirickým převlekem Ruska. Klíčovou utopií je i Ščerbatovovo Putování pana S..., švédského šlechtice, do země Ofirské /1784, vyd. až 1896/ stejně jako Nové putování A. V. Levšina /1784/, který pod rouškou putování pozemšťana na Měsíc a měsíčnana na Zem rovněž satiricky zobrazuje pozemské poměry a mravy. /Antiutopii vydal v roce 1853 O. Senkovskij pod názvem Fantastická putování barona Brambeusa./ Typ výchovného románu s utopickou epizodou je tu zastoupen Narežného Aristionem /1822/. Jako utopický román

byly ostatně koncipovány i Gogolovy Mrtvé duše /1842/: po satirické tezi, v níž byl bezútěšný stav záměrně karikován, měla následovat utopická antiteze, jak bylo v podobných románech běžné. Ze zamýšleného celku zůstal však pouhý fragment, román zůstal torzem, čímž se jeho smysl podstatně posunul.

Utopie se projevuje buď v celkové představě uspořádání světa, v sociálně etické iluzi či utopické vizi budoucnosti, negativní či pozitivní, anebo tvoří jen zvláštní dobrodružství v rámci světa pojatého relativně skutečným způsobem. V tomto případě se utopická epizoda podobá kolmici spuštěné na rovinu světského příběhu, zatíná se do něj jako projekční paprsek, lomí jeho směr nebo jej transponuje do jiné roviny; zasahuje do hrdinových osudů tak jako zázrak v hagiografii, iniciační poznání v románu zasvěcení, světská či mimosvětská náhoda-osud v románu-smyslenice jako takovém. Román s utopickou epizodou má potom následující schéma:

I.

II.

III.

hrdinův pobyt v
bezútěšném světě
/satira/

návštěva utopického
prostoru

návrat do světa
/případně pokus
o jeho obnovu k
obrazu utopie/

Takovou strukturu mělo mít také dílo I. Krasického Příhody Nikołaje Doświadczyńskiego /1776/, pokládáné za první polský novodobý román /"powieść"/. V první, satirické části, která mimo jiné obsahuje i kritiku románů /fran-

couzských preciózních románů/, cestuje hrdina světem /ves
→ hlavní město → Paříž/, stává se z něho světák /ana-
logie s první fází románu ztracených iluzí/; v druhé, uto-
pické části se po ztroskotání lodi dostává na ostrov Ni-
pu, pod vedením vychovatele Xaa poznává nipuánskou společ-
nost /patriarchálně prvobytnou/, jež se obejde bez umění
a vědy /oproti mravoličné části je část utopická ve své
selankovitosti nevýrazná a schematická/. V třetí knize se
Doświadczyński vrátí do civilizovaných zemí, hlásá tu, že
se naučil od Nipuánců, je zavřen do blázince, vrací se
do Polska a zakládá rodinu. /Čtvrtá kniha měla obsahovat
ve formě listů synovi autorovy názory na výchovu./

V prvních dvou fázích syžetu se utopický román stýká
s žánrem alegorického putování a vidění /hrdina opouští
svět a proniká do pekla, nebe, "ráje duše"; do světa se už
zpravidla nevrací, pokud není dílo rámováno snem/. Ostatně
i v utopickém románu se schéma často redukuje na první dvě
fáze /svět odpovídá peklu, utopické místo ráji/, někdy ro-
mán utkvívá ve fázi první /Mrtvé duše/; střední, utopická
fáze má vzhledem k rozsáhlému mravolišnému rámci charakter
epizodický, i když je úběžníkem děje. Jiný typ představuje
takový utopický román, v němž se naopak utopická část roz-
roste na úkor fáze světské, která pak hraje úlohu jen jaké-
hosi prologu či rámce nebo úplně mizí /v utopickém cesto-
pisu, jehož tradice spíná antiku s novověkem/. Prostorochas
celého románu stejně jako postavy, pohyb apod. nese uto-
pické rysy. - Na jedné straně tedy existují romány s uto-
pickým místem kdesi uvnitř světa nebo mimo něj, na druhé

straně romány, v nichž je celý svět pojat jako utopický, fantastický.

Osvícenství znamenalo vzhledem k novému cítění utopického času zvláštní předěl. Až dosud bývala utopie situována převážně do minulosti, do zlatého věku, který měl být obnoven. Od 18. století, nesporně v souvislosti s představou o neomezeném pokroku a s koncepcí lineárně pojatého historismu /původní historismus byl cyklický/, začínají být utopie kladeny do budoucnosti, nesoucí mnohé rysy utopické minulosti¹⁴ nebo do jakési jiné, vnitřní dimenze času a prostoru, do níž vyvolený hrdina proniká /Pedagogická provincie ve Vilému Meisterovi, Růžový dům v Stifterově Pozdním létu/. Mravoličně výchovný román se v rámci jediného dílu jako švihnutím kouzelného proutku proměňuje v román utopický, případně iniciační /iniciace má rysy utopické, utopie iniciační/; na místě světa-místa ztracených iluzí vystává ideální prostor jako jeho protipól.

19. století stvořilo celou řadu utopií, pohybujících se na rozhraní filozofického spisu a beletrie, literatury a života /utopická sociální učení se realizují i v praxi - Fourierovy falanstéry, Owenova New Harmony aj./. Román se stal líhní utopií nejrozličnějšího druhu - ekonomických, sociálních, etických - a jako takový byl kritizován Marxem v proslulém pojednání o Sueových Tajnostech Paříže. Romantismus pozvedá utopické koncepce do nové, často mámosvětské úrovně, dává jim mystický, iniciační nádech /v Ballanchově Městě Očistci se mísí esoterické obřady a křesťanská mystika s napoleonským administrativním systémem; ini-

ciační rysy má podzemní říše v románu J. Potockého Rukopis nalezený v Zaragoze, Nervalova Henochia v Cestě na Východ aj./. Mnohé utopie se opírají o myšlenku ¹⁶matepsychózy, vtělenou do iniciačních mýtů různé provenience. Charakteristickou romantickou postavou, personifikující představu utopického času, je Ahasver.

Hranice mezi utopickým a iniciačním románem se v některých případech jeví vágní; schéma obou románových typů je zhruba totéž: jedinec, který projde neutěšeným světem, dospěje do utopického /iniciačního/ prostoru, kde nalézá to, co postrádal v reálném světě. Zatímco v utopickém románu bývá hrdina v utopickém prostoru jen hostem, stojí mimo samou utopii a obvykle se vrací do světa s touhou jej přetvořit k obrazu utopie, adept v románu zasvěcení je do iniciačního prostoru vtažen, je děním na tomto místě hluboce zasažen a proměněn /tam, kde není iniciace zmařena, adept v tomto prostoru setrvává jako zasvěcenec/. Další rozdíl tkví v stupni a charakteru poznání, jehož se hrdinovi dostává: v utopickém románu nejčastěji spočívá v poznání jiného společenského zřízení, zpravidla přitom překonaného /předfeudálního nebo feudálního/ a jiné morálky, a má charakter veskrze světský; momenty mystické vystupují toliko u těch utopií, které nebyly zamýšleny jako romány /Campanella/ anebo ve kterých se román rozplynul v traktátu /Hessova Hra skleněných perel/.

Kolísání výchovného románu mezi světskou utopií a mimosvětskou iniciací je patrné i ve Stifterově Pozdním létu /1857/. Hrdina románu se uchýlí před bouří /románová

okolnost i iniciační nečas/ do Růžového domu na pahorku, který je centrem usedlosti - ideálního panství. Vládne mu záhadný pán, typický zasvětitel, pronášející na konci románu dlouhou iniciační zpověď. Iniciační je řešení interiéru domu, do něhož se promítá roztřídění lidského poznání. Tradiční v rámci iniciačního schématu je i láska, kterou jiných vzplane k hostitelově schovance. K iniciaci odkazuje i kult minulosti, projevující se sběratelstvím a restaurátorstvím. Jindřichova výchova, spočívající v postupu od jednotlivostí k celku, od poznání přírody /největší význam má hrdinův geologický zájem - varianta iniciačního sestupu/ k poznání umění, probíhá paralelně s odhalováním totožnosti pána usedlosti a tajemství sochy, v níž posléze splývá Odyseova Nausikaa s Natálií.¹⁵/Nehledě na iniciační schéma končí nicméně Stifterův román naprosto světsky - sňatkem a apoteózou čistého rodinného života./

V 19. a 20. století se utopický román bohatě rozvíjí a rozrůžňuje ruku v ruce s pokrokem vědy a komercializací literatury. S ní souvisí vznik řady typů bulvárního pseudo-lidového románu - románu s tajemstvím, románu detektivního, z divokého západu, science-fiction aj., v nichž vesměs bují postupy románu-smyšlenky. J. Verne pracuje v letech 1863-1870 na základě smlouvy s Hetzelovým nakladatelstvím na vynálezu "nového" žánru: výsledkem je série románů s tématem utopických cest, dobývání a hledání. Roku 1875 vydává svou románovou esenci Tajuplný ostrov, variaci na robinsonské téma, zastřenou antirobinsonádu. Zatímco v iniciačním románu měla robinsonáda /pobyt na opuštěném ostrově/ mys-

tický smysl /středověký román, Simplicius Simplicissimus/, v utopicko-výchovném románu má smysl spíš prakticistní, a když ani zde nepostrádá mystické momenty: Defoeův Robinson se vrací k počátkům, opakuje prvopočáteční gesta, poslušnost praktických lidských činností, ale od této praxe dospívá posléze k Bohu a náboženství. V Tajuplném ostrově putují noví robinsoni k záhadnému pánu ostrova s mluvícím jménem Nemo, jakémusi "bohu na stroji" /ponorka Nautilus/, nakonec odbožštěnému a umírajícímu. Vernův román však na rozdíl od Defoeova Robinsona nekončí kolonizací ostrova, ale jeho destrukcí. Při konečné přírodní katastrofě měli zahynout i ostrované /román by pak byl deziluzivní robinsonádou/, ale výchovné poslání a komerční zájem Hetzelův si vynutily, aby přežili a přesadili utopickou kolonii do Ameriky, klasického utopického kontinentu evropského románu /iluzivní konec si vyžádalo pojetí románu jako zábavné četby/.¹⁶

V science-fiction, která v mnohém směru navazuje na utopický román, se motiv robinsonády obnoví v motivu pobytu na jiné planetě a v životě na Zemi po atomové katastrofě. Záhadné stroje, ovládající živé vody a vzduchu - Nautilus, Albatros aj., specifické vernovské varianty mytických netvorů, romantických a novoromantických homunkulů, naleznou své analogie v robotech, antropoidních obludách, kosmických supermanech apod. V těchto svérázných románových postavách si moderní utopický žánr de facto vytváří "racionální" verze tématu pygmalionsko-golemovského. /H. G. Wells, I. Asimov, K. Čapek, A. Dněprov aj./.

H. Hesse líčí ve Hře skleněných perel /1934/ utopickou Kastálii, která není obrazem budoucnosti, ale věčné platónské ideje, v různých stupních už dávno objevené a na zemi spatřené. I v tomto románu se vyskytuje historický a kulturní synkretismus a pro utopii paradoxně typický moment společenského regresu /patriarchálnost/. Hra skleněných perel, spočívající v kombinaci matematiky, hudby a kontemplanace, je symbolem filozofického snu o univerzálním systému, o jazyce schopném vyjádřit a konfrontovat veškeré významy, obsáhnout celý lidský duchovní svět. Románovými rysy se vyznačuje vlastně jen rámec /autor se stylizuje do role vydavatele biografie Josefa Knechta a jeho děl/ a líčení Knechtova mládí. S postupující Knechtovou kariérou v Kastálii se román stále hlouběji noří do traktátu a mění v deskripci obřadů /sama hra, postavená do protikladu k degenerované, "fejetonistické" kultuře, degeneruje ve svém institucionalismu a ritualismu a Knecht o ní ztrácí iluze v okamžiku, kdy dosahuje nejvyšší hodnosti/. Krach utopie je tak jako zmařená iniciace příznačným jevem románu 20. století.

Utopický moment namnoze zakládá román, a to jak román-skutečnost, tak především román-smyšlenku /rozdíl tkví v míře utopičnosti, fiktivnosti a její funkci v románovém kontextu/. Román i uvnitř utopického typu osciluje mezi polem smyšlenky a skutečnosti /v rámci science-fiction se např. rozlišuje "fantasy" a "science-fiction"/. Filozofická představa ideálního města, historicky, sociálně, světonázorově podmíněná, projektující se do různých prostorových

obrazů /obce, města, země, zahrady, ostrova, domu/ obsahuje v těchto svých konkretizacích vždy něco z románového živlu. Filozofie v nich nezřídka přerůstá v "román", v rámci traktátu se inscenuje epický prostor, čas a hrdina, smyslová názornost, k níž se naučný žánr uchyluje, mívá didaktickou funkci.

Utopický prostor je ohraničován smyšleným jazykem, utopijštinou, ikarštinou aj. Jeho pojetí je z literárního hlediska podstatné, ať už se jedná o jazyk umělý, nicméně sestavený z prvků existujících jazyků, nebo o zušlechtěný jazyk národní, o obrozený prajazyk, jazyk "zlatého věku"; s tím souvisí fiktivní etymologie i tvorba fiktivních literárních děl v tomto jazyce. Utopický jazyk, který se ve snaze o vydělení z ostatní jazykové sféry stýká s jazykem básnickým /v jehož rámci se rovněž realizují pokusy stvořit umělý jazyk/ a ohražuje se před jazykem praxe, usiluje vždy o krajní čistotu, směřuje k poetizaci, precizitě, tíhne k striktímu úzu a v tomto smyslu bývá mrtvý, statický, nereálný stejně jako prostor jím ohraničený.

Utopický prostor v románu, zprvu uzavřený jako antická obec, středověký hrad a zahrada, ostrov a město renesance, bájná země a planeta klasicismu a osvícenství, se postupně rozevírá a šíří. Od renesance začíná v utopiích zaujímat stále větší místo člověk - neskutečný a vyčleněný z okolního světa, vyvýšený nad něj stejně jako utopický prostor - dvořan, vládce, příkladný křesťan, "honnête homme", "ušlechtilý divoch", citlivá duše, ušlechtilý aristokrat apod. /českou zvláštností je ušlechtilý vlastenec-bloud/.

V některých preromantických dílech zasahuje noeticko-etický utopismus celou přírodu, pojatou jako patriarchálně pastorální idyla /Rousseau/; Chateaubriandova křesťanská příroda je imaginární ve svém celku, stejně jako příroda romantická - fiktivně oduševnělá, prostoupená iniciačními momenty.

Utopický román jakožto typ směřující zjevně k románu-smyslence zdůrazňuje některé románové rysy tím, že je dovádí do krajní polohy - především samotný utopismus a moment projektově-anticipační. Tento moment jej spojuje nejen s románem výchovným, který se vesměs opírá o utopický výchovný model a často obsahuje epizodu pobytu v nějakém utopickém prostoru, ale i s románem budovatelským, jehož strukturou prosvítá půdorys utopického žánru.¹⁷

V rámci utopického románu se právě tak jako u jiných románových typů projevuje sociální diferencovanost: román kolísá mezi vysokým a nízkým žánrem /na jedné straně vznikají naučné utopické cestopisy, alegorická putování - na druhé fantastické cesty v knížkách lidového čtení, romány z divokého západu apod./. Na základě hodnocení utopické zkušenosti či lépe smyšlenky lze rozlišit utopie iluzivní, pozitivní, které jsou charakteristické pro předromantické období a socialistickou vědecko-fantastickou literaturu, a utopie deziluzivní, negativní, které se množí od romantismu a nalézají krajní výraz v románech "konce civilizace", hojných zejména v západní science-fiction /A. Huxley, R. Bradbury, R. Merle, I. A. Jefremov/. Jestliže iluzivní utopický román se strukturně opírá o antický cestopis, hagio-

grafii, výchovný román apod., nalézají deziluzivní typ žánrovou oporu v antiutopiích, románu gotickém a iniciačním.

I když utopický román touží jako typický román-smyslenka vybudovat mezi sebou a skutečností maximální distanci a snaží se tudíž zkonstruovat ideální obraz jako skutečnost krajně zjinačenou, je tato distance a zjinačenost vlastně jen iluzorní: způsob modelování umělé reality i samotný charakter obrazů se nemůže příliš odpoutat od svého historicko-sociálního a ideologického východiska a může představovat významný přesah jen do určité míry. Ať už román popírá zastaralý a nevyhovující status quo, pokouší se jej přeskročit, nebo^{se} jej naopak ve službě určité ideologii pokouší fixovat, pokaždé kotví utopický model hluboko ve skutečnosti. Utopický román a román-smyslenka jako takový chtějí být popřením místa, jeho "hic et nunc", touží spočinout "jinde a jindy". Proto čas v utopickém románu sestupuje do minulosti co možná nejarchaičtější nebo do vzdálené budoucnosti /případně do jiné, paralelní dimenze v nitru přítomnosti/; přítom mu jsou vlastní rysy iniciačního, "jiného" času, v němž se prvky archaické mísí s budoucnostními /časouroboros/. Jiný čas a jiné místo, paradoxně zmrazené v bezdějovém a bezčasém obrazu, se povyšují nad tento čas a toto místo, přítomnost je znevážena, podrobena kritice anebo se budoucnost vnímá jako prodloužení /negativní či pozitivní/ přítomnosti. Avšak i tehdy, když se utopické místo zobrazuje jako převrácený, zrcadlový obraz reálného místa, i když je tento obraz mimosvětský a mimočasový, vypovídá o světěездеjším a časovém. Jakkoli se román pokouší od

reálného světa distancovat, popřít jej, zůstává tento svět jeho východiskem, z jeho hlediska se modeluje ne-místo, antimísto, které je toliko místem v zjinačené podobě, vezdejším místem s opačným znaménkem /výpravy do zemí protinožců jsou pro žánr typické/.

Utopické románové země prakticky nemají "dějiny", jejich řád bývá apriorně dán, nanejvýš se jako v mýtu zmiňuje jakýsi "kulturní hrdina" - demiurg /např. Ikar v Cabetově Cestě do Ikarie, 1840/. Historii tvoří několik epizod /tradiují se drobná narušení utopického hájemství, vniknutí vetřelců a jeho neblahé následky nebo vzpoura některého z obyvatel, inspirované¹³ zvenší a spravedlivě potrestaná/. Je-li i když bývá děj v utopii omezen na minimum, na rozdíl od science-fiction, která je jako pseudolidový román značně dějová, tvoří vlastní románový syžet, pokud mu nepředchází život ve "světě", pouze hrdinův vstup a pobyt v utopickém prostoru /někdy prostoru-vězení/, případně konflikt s ním, přičemž vlastní těžiště leží v popisu dokonalého fungování utopického státu, jeho koloběhu. I když je utopie situována do města, paradoxně se popírá princip, který městskou civilizaci zakládá - obchod, směna, výměna hodnot a informací, ekonomický, sociální a kulturní pohyb. Města v utopiích jsou města v podstatě rurálními, jejich zřízení znamená návrat k nižší společensko-ekonomické formaci a popření vývoje. V tom spočívá regresivní rys klasických utopií, v nichž lidé žijí takřka na úrovni prvobytných společenství, v nevědomosti Kašpara Hausera.

Utopický prostor se teprve hrdinovým příchodem stává

románovým, začíná existovat. Jelikož se románu svět beze změny, statický topos příčí, otvírala se před utopií dvojitá cesta: první ústila v traktát, druhá, v níž došlo k zvýraznění hrdinova konfliktu s utopickým prostorem, světa s utopií, vedla k románu, v němž se utopie zredukovala v pouhou epizodu anebo se prostoupila s dynamickou skutečností. Vývoj románu s utopickým místem podléhal zákonitostem pohybu celého žánru. Vnější příznakem tohoto pohybu byly proměny utopického místa, závislé jednak na historických okolnostech, jednak na žánrech, k nimž se tento žánrový typ v jednotlivých epochách a dílech blížil:

filozofický traktát	—	ideální obec
pohádka, legenda	—	bájný ostrov /země/
hagiografie, legenda	—	podsvětí, nebe, podzemní říše
alegorické putování, divadlo světa	—	město

V 19. století, kdy mizí reálná možnost městské autonomie, městského státu, přebírají funkci města "pedagogické provincie", pokusné farmy, tajemné domy, idylické i strašidelné prostory stále stísněnější a často chtónické. Toto stahování utopického děje ze světa a země do interiéru domu souviselo na jedné straně s obecnou proměnou románového prostoru, se silící privatizací a interizací děje, na druhé straně s proměněným pojetím utopického /iniciačního/ místa a času, s jejich přesunem do vnitřní dimenze skutečnosti. Utopické, nereálné území se smršťuje a vzdaluje od skutečnosti nebo naopak nereálné prvky prostupují a relativizují skutečnost. V romantismu dostává utopie

vylučně intimní, zhusta přímo antisociální zabarvení, bý-
vá hrůzostrašná, zlověstná /analogicky se proměnil iniciač-
ní román/.

Pro klasicistní utopii je příznačné, že se povyšuje nad
skutečnost, že jí bývá nadřazena. Také utopický román zau-
jímá vysoké místo v hierarchii románových typů, sousedí
s filozofickým traktátem a hagiografií. Ve starších dobách
byl vnímán jako "genus nobilis" a jako takový směl dokonce
vstoupit do klasicistního žánrového systému a přiřadit se
k vysokým žánrům. Utopický román je mezi románovými typy
čímisi na způsob "ušlechtilého divocha". Už svým označením
proklamuje neskutečnost, smyšlenku, programově chce být
antimimetický. Odvrhuje nebo idealizuje stávající sociální
normy a tabu /pastorální román/, ale přitom dospívá k vy-
tvoření jiných norem, tabu, hierarchií, zhusta ještě méně
liberálních a otevřených. V jeho lůnu se proto zákonitě
rodí utopický antiromán a deziluzivní typ, které jeho fik-
tivnost korigují a posunují směrem ke skutečnosti.

Hrdina utopického románu neztrácí své hrdinské rysy
ani ve 20. století, pro něž je jeho degradace příznačná.
Vlecčems se podobá hrdinovi iniciačního románu: stejně
jako on je vyvolen pro dobrodružství, je jiný stejně jako
čas a prostor, které objevuje a které jsou jeho časem a
prostorem. Je bloud, když opouští svět, z něhož si odnáší
ztracené iluze /v tomto momentu se stýká s románem ztrace-
ných iluzí, zpravidla však v tomto bodě končícím/, jako
bloud vystupuje i v utopickém prostoru, v němž vše nahlíží
nechápatícím, někdy ozvláštňujícím pohledem cizince; blou-

dem zůstává i po návratu do světa, kde touží uskutečnit, čeho byl svědkem. Bloudství jako rys hrdiny přežívá i v science-fiction - v postavách pomatených vynálezců, vědců a osamělých buřičů, prchajících zhrůzně vyvinuté, odlidštěné civilizace do lůna přírody. Deziluzi ze světa a z přítomnosti odpovídá deziluze z utopie a z budoucnosti /nicméně uvnitř této deziluze se rodí nová iluze - o přežití hrstky vyvolených a obnově civilizace/.

U utopického románu vystupuje výrazněji než u jiných románových typů tendence k přesahu románu do skutečnosti, pojetí románu jako dobré či neblahé zvěsti - evangelia, nástroje a návodu k přetvoření společnosti /varování/. Prestiží utopického modelu světa koncipovaného jako exemplum, předobraz možného nebo budoucího stavu lidstva, je stát se projektem světové reformy, programem nového sociálního řádu, jehož popis zaujímá převážnou část románu. Pozitivní, iluzivní utopii ohrožuje schematičnost a statičnost, plynoucí z bezkonfliktnosti a snížené dějovosti. Někdy je utopie doslova popřením děje a románu, neboť epická deviace tak jako středověká "desmesure" otrásá žádoucí stabilitou blaženého místa. Úchylka je přitom vždy pojata jako důsledek vnějšího zásahu, jelikož systém sám se prezentuje jako absolutní, nerozlišený, jednotný a jediný. Utopie je svou genezí soukromá, přímo kabinetní, laboratorní, ale pretenduje na to stát se veřejnou, přerůst literární žánr v žánr skutečnosti /programuje skutečnost/, ba ve skutečnost samou. To, co se v románu předvádí jako veskrze pasivní, odevždy dané /samo vytváření utopické skutečnosti

nemá totiž v utopii místa; v tomto smyslu je budovatelský román se svou přestavbou společnosti žánrovým přesahem/ a čemu hrdina pouze jako pasivní divák přihlíží, by mělo inspirovat společný pohyb a změnu v realitě. V tom spočívá jeden z paradoxů utopického žánru. Další paradox, neméně zákonitý, spočívá v tom, že se román pokouší o racionální vidění světa, respektive jeho uzavřeného úseku, ale přitom se opírá o postupy románu-smyšlenky, které dílo strhují k iracionálnímu a neautenticitě.

Utopismus jako postoj k realitě je dán založením lidského vědomí, plyne z charakteru skutečnosti samé, je antropologicky, sociálně a historicky podmíněn. Vyskytoval se v mýtu, v archaických představách o dávné minulosti i o vzdálené či blízké budoucnosti. Utopičnost mýtu překonal racionální postoj, Logos. To, co bylo v mýtu považováno za nedílnou součást skutečnosti, bylo odmítnuto ve jménu vědeckého názoru. Zároveň však nastal pochod opačný: od mýtu očištěný Logos začal konstruovat vlastní "mýty", vlastní "racionální" utopické-idealistické modely a evoluční teorie, a touto cestou zamířil k novodobé science-fiction. Utopie se svým obsahem a strukturou blíží prapůvodním, mytickým formulacím lidské existence, které jsou v ryze světských románových typech zastřenější. Silným poutem je spojena s filozofií a vědou, osciluje na rozhraní naučných a zábavných žánrů a tento druh oscilace je pro ni přímo konstitutivní. Žánrová východiska utopického románu leží právě tak jako u středověkého románu rytířského převážně ve sféře vysokých žánrů. Tento románový typ, rodící se v literatu-

že vesměs "shora", je stejně jako typy ostatní, namnoze však výrazněji než ony, rozpjat mezi skutečností a smyšlenkou, životem a literaturou a svým charakterem a vývojem potvrzuje podstatu žánru a dialektiku jeho pohybu.

Poznámky pod čarou

- 1 Viz E. M. Meletinskij, Poetika mifa, Moskva 1976.
- 2 L. Mumford, The Story of Utopias, bez d. a m.
- 3 K. Mannheim, Idéologie et utopie, Paris 1956.
- 4 Platón, Zákony, Praha 1961, 199.
- 5 L. M. Batkin, Renessans i utopijsa, ve sb. Iz istorii kul'tury srednich vekov i Vozroždenija, Moskva 1976, 224-244.
- 6 Projektv L. Albertiho, U. Decembria, Filareta, Francesca di Giorgio Martini, Leonarda da Vinci aj.
- 7 Batkin, tamtéž.
- 8 Myšlenka o reformovaném, "umělém" jazyce byla obvyklou součástí utopických představ /"rajský jazyk" J. Böhma/. V 17. století souvisely pokusy o vytvoření umělého, přesného jazyka s myšlenkou univerzální vědy /scientia universalis, mathesis generalis Descartesova a Leibnizova/. Představa o světě jako knize a motiv věčné abecedy, ideál dokonalého jazyka jako vzoru logičnosti se vyskytoval u Platóna, vrátil se u R. Lulla /Alphabeta rerum/, Cusana, F. Bacona, Komenského.
- 9 D. Hodrová, Komenského Labyrint světa a ráj srdce v tradici alegorického putování, Slavia, 1980, 3, 218-226. - Románově motivována je i fragmentární Nová Atlantis F. Bacona /poč. 17. stol./. Utopický ostrov Bensalem se plavcům zjeví v situaci "in extremis", charakteristické pro román-smyšlenku. Také

záhadné počínání ostrovanů a další okolnosti, osvětlující původ ostrovní civilizace, mají románový charakter, byť se zároveň stýkají s mýty a praxí iniciačních společností. Vědeckotechnický význam Společnosti Domu Šalomounova posunuje dílo směrem k utopiím Vernovým a Wellsovým, k modernímu žánru science-fiction.

- 10 Protějškem Bunyanovy mapy věřícího z Cesty křesťana je Mapa Něžné Lásky /Carte du Tendre/ z prvního dílu románu Madeleine de Scudéry Klélie /1654-1660/.
- 11 Do češtiny byl přeložen humanistou Abrahámem z Güntherrodu pod názvem Cyripaedia, hodnověrná starožitná historie /1602/ a znovu vydán v roce 1808. - Telemach byl přeložen na počátku obrození /1696-1697/.
- 12 Také Robinson byl do češtiny přeložen poměrně záhy, už v roce 1797 /pedagogické zpracování J. G. Campeho/, znovu Krameriem v roce 1808.
- 13 O misionářských pamětech a cestopisech a jejich vlivu na osvícenský román a preromantickou generaci píše Ch. Rihs v knize Les philosophes utopistes /Le mythe de la cité communautaire en France au XVIII^e siècle/, Paris 1970.
- 14 Batkin se ve zmíněné stati pokouší stanovit hranici mezi mýtem a utopií. V mýtu zlatého věku, orientovaném do minulosti, je člověk vepsán do celku přírody a svoboda je přirozeným stavem od Boha; utopie, orientovaná do budoucnosti, stojí na přesvědčení, že zákonem posvěcená společnost potřebuje vědomě usilovat o svou změnu. - Takto pojatý rozdíl je však pomyslný: mýtus stejně jako utopie, jež bývá jeho součástí, touží obnovit v budoucnu zlatý věk - myticko-utopický koncept počátku=konce je hadem kousajícím se do ocasu.
- 15 K Nausikae je přirovnána také Anči bělící prádlo, s níž se setkává inženýr Prokop-Odyseus v utopickém románu K. Čapka Krakatit.

- E. Stehlíková, Karel Čapek aneb krátkodobý poměr s anti-
kou, Zprávy jednoty klasických filologů při ČSAV, 1-2, Praha
1980.

16 Hetzelův podíl na koncepci Vernových románů připomíná v kni-
ze Jules Verne et le roman initiatique /Paris 1973/ S. Vier-
nová.

17 D. Hodrová, Žánrový půdorys tzv. budovatelského románu, ve
sb. Vztahy a cíle socialistických literatur, Praha 1979, 121
-141.

Daurela Hodrová