

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

SROVNÁNÍ ROMÁNŮ *OBSLUHOVAL JSEM ANGLICKÉHO KRÁLE*
A *NÁCEK A HOLIČ* V KONTEXTU TRADICE PIKARESKNÍHO ROMÁNU

Martina Švarcová (ČJL-GER)

Vedoucí práce: PhDr. Ladislava Hájková

Praha 2006

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedené primární a sekundární literatury.

Melinda Gásová

OBSAH

1.	ÚVOD	3
2.	PIKARESKNÍ ROMÁN	4
2.1.	Přehled vývoje	4
2.1.1.	Společenský, historický a literární kontext.....	4
2.1.2.	Vlastní vývoj pikareskního románu.....	8
2.2.	Žánrově typické znaky.....	12
2.2.1.	Pikaro.....	12
2.2.1.1.	Všeobecná charakteristika.....	12
2.2.1.2.	Role šibala, blázna a prostáčka.....	14
2.2.2.	Vypravěč.....	15
2.2.3.	Kompozice.....	18
2.2.4.	Společenská kritika a dokument.....	19
	SROVNÁNÍ ANGLICKÉHO KRÁLE A NÁCKA A HOLIČE S ŽÁNREM PIKARESKNÍHO ROMÁNU	21
3.1.	Příběh Jana Dítěte a Maxe Schulze.....	21
3.1.1.	<i>Obsluhoval jsem anglického krále</i>	21
3.1.2.	<i>Nácek a holič</i>	22
3.2.	Srovnání s pikareskním románem.....	23
3.2.1.	Jan Dítě a Max Schulz – pikarové 20. století.....	23
3.2.2.	První iniciace.....	24
3.2.3.	Trnitá cesta ke druhé iniciaci.....	28
3.2.4.	Nejednoznačný charakter hrdinů.....	35
3.2.5.	Vypravěč a styl.....	38
3.2.6.	Kompozice.....	43
3.2.7.	Kritický obraz doby.....	50
3.2.8.	Souhrn společných a rozdílných znaků s pikareskním románem.....	59
3.3.	Události 20. století zachycené optikou pikareskního románu, satiry a grotesky.....	67
4.	DOBOVÝ A LITERÁRNÍ KONTEXT VZNIKU OBOU ROMÁNŮ	71
4.1.	<i>Anglický král</i> v kontextu Hrabalovy tvorby a dobové literatury.....	71
4.2.	Literární a dobový kontext vzniku <i>Nácka a holiče</i>	75
5.	ZÁVĚR	78
6.	SEZNAM LITERATURY	81

1. ÚVOD

Romány *Obsluhoval jsem anglického krále* (1974) Bohumila Hrabala a *Nácek a holič* (*Der Nazi und der Friseur*, 1977) německého autora Edgara Hilsenratha vznikaly nezávisle na sobě na opačných stranách tehdejší rozdělené Evropy. Přesto však mají mnoho společného, a to nejen dobu svého vzniku (počátek 70. let) či komplikace provázející jejich vydání. Shodných rysů mezi nimi najdeme mnohem víc. Oba romány nabízejí netradiční pohled na dějiny 20. století, své kontroverzní hrdiny nechávají projít událostmi, které předcházely druhé světové válce, válečnými léty i poválečnými zvraty. Ani v jednom z obou případů se nejedná o heroizaci doby nebo hlavních postav, ba právě naopak. Vypravěči Jan Dítě a Max Schulz představují outsidersy, snažící se za každou cenu získat uznání (Dítě) a moc (Max). Za svým cílem jdou pak tvrdošíjně, bez ohledu na následky. Absurdita, nadsázka, černý humor a grotesknost se zde pojí s lyrickým jazykem a viděním. Dochází tak k porušení ustálených narativních postupů, na které byli čtenáři literatury s válečnou a poválečnou tematikou zvyklí. Netradiční způsob vyprávění a amorálnost hlavních postav vyprávějících své neuvěřitelné životní osudy s naprostou otevřeností byly také jedny z hlavních příčin, proč trvalo několik let, než se romány dočkaly svého vydání na domácí půdě.

Tato práce se chce věnovat srovnání obou těchto románů, především jejich vztahu k tradici pikareskního románu, na kterou navazují, každý po svém modifikují a prostřednictvím nadsázky, ironie a černého humoru posouvají směrem k moderní grotesce. Nejprve bude představena historie a hlavní znaky pikareskního románu a poté se pozornost přesune na vlastní srovnání. Stranou nezůstane ani role pikareskního románu v literatuře 20. století a jeho vztah k dějinám. Na závěr pak budou oba romány zasazeny do kontextu české a německé literární tradice.

2. PIKARESKNÍ ROMÁN

2.1.2. Vlastní vývoj pikareskního románu

Podat charakteristiku pikareskního románu není vzhledem k jeho rychlému vývoji probíhajícímu již od poloviny 16. století až do současnosti zcela jednoduché. Nejen jeho dlouhá tradice, ale i jeho rozdílný vývoj v rámci různých evropských literatur a velké množství literárních děl, které jsou jako pikareskní označovány, jsou faktory, které vymezení pikareskního románu znesnadňují. Důkazem toho je i fakt, že žádný typický pikareskní román vlastně neexistuje. Sice bývá za jeho vzor považován první španělský pikareskní román *Život Lazarilla z Tormesu* (1554), ten se ale vzhledem ke své kritice církve nestal pro další vývoj žánru určující. Za takový lze považovat až *Guzmána z Alfarache* (1599/1604) Matea Alemána. V průběhu doby se však vlastnosti pikareskního románu dále proměňují a lze jen stěží posoudit, které období jeho vývoje lze považovat za stěžejní, zda jeho rozkvět v rámci španělské literatury, nebo jeho pozdější recepci ve Francii, Anglii či Německu. Z tohoto důvodu je nejprve představen přehled historie pikareskního románu mapující jeho proměnlivost v závislosti na čase a místě, přičemž je zvláštní pozornost věnována společensko-historickým okolnostem jeho vzniku, a teprve poté následují vlastní žánrově typické znaky.

2.1. Přehled vývoje

2.1.1. Společenský, historický a literární kontext

Znaky pikareskního románu najdeme již v Apuleiově *Zlatém oslu* z 2. století, ale jeho vlastní počátky spadají do období mnohem pozdějšího, do Španělska poloviny 16. století. V této době se začíná formovat už jako svébytná románová forma, tzv. *novela picaresca*. S pikareskním románem však nevzniká pouze nový žánr, ale je s ním spojen i zrod novodobého románu vůbec. Spolu s Rabelaisovým *Gargantuou a Pantagruelem* (1532-1535) a Cervantesovým *Donem Quijotem* (1605) opouští pikareskní román statický, uspořádaný a do sebe uzavřený svět hrdinných rytířů a nahrazuje jej kritickým zobrazením nejednoznačné a nikterak ideální životní reality. V rámci tohoto novodobého směřování románu ke skutečnosti představuje pikareskní román první velkou románovou formu, která našla celou řadu pokračovatelů a která na dlouhou

dobu ovlivnila vývoj románu.¹ Pikareskní román přitom není jen antiheroickou odpovědí na idealizující optimismus vysokého románu (zejména však iluzivního románu rytířského) a jeho fantastickou fabuli, pohádkové motivy a urozené hrdiny, ale reaguje i na radikální změny v životě samém – přechod od středověku k novověku. Svou kompozicí zakládající se na principu cesty, stejně jako zobrazením osudů člověka z okraje společnosti, člověka nezařazeného, potulujícího se z místa na místo reflektuje přelomové období, kdy jeden systém zaniká, aniž by se mezitím ustálil nový, a kdy se z lidí uvolněných ze svých dosavadních feudálních svazků, lidí dezorientovaných a bez existenčních záruk, stávají světoběžníci a tuláci.² Není proto náhoda, že pikareskní román vzniká právě ve Španělsku poloviny 16. století, kde je toto období přechodu navíc umocněno počínající hospodářskou a společenskou krizí a kde se tudíž tuláctví rozmáhá v daleko větší míře než v jiných evropských zemích.³

Postava pikara tedy není pouhou literární fikcí, ale je především reflexí své doby, která zrodila nový typ lidí - tuláků. O tom svědčí i samotná etymologie slova *pícaro*, které ve španělštině primárně neoznačovalo literární postavu šibala či taškáře, ale právě skutečného tuláka či pobudu, člověka nízkého sociálního původu střídajícího nejrůznější služební povolání.⁴

¹ Názory na toto klíčové období dějin románu se různí, stejně jako se různí pojmoslovi jednotlivých autorů. M. Bachtin mluví v této souvislosti o přechodu od eposu k románu. Má tím především na mysli zrušení epické distance situováním zobrazovaného světa do nehotové a relativní současnosti a dále zapojením různorečí (tzn. různých sociálních jazyků, které ve své podstatě ztělesňují různé světónázory) do struktury románu. Uvědomuje si však, že si epos svůj vliv na román uchovává, i když jen na některé jeho formy. V této souvislosti rozlišuje dvě stylové linie evropského románu. První, epizovanou, charakterizuje jednoznačností, jednostylovostí a abstraktní idealizací (román středověký, galantní, barokní, osvícenský...), druhou naopak výše jmenovanými znaky novodobého románu (sem řadí právě Rabelaise, Cervantese a autory pikareskních románů). Za přechodný útvar mezi románem a eposem považuje román rytířský. (srov. Bachtin, M.: *Román jako dialog*. Odeon, Praha 1980.) Podobně vnímá vývoj románu D. Hodrová, která si všímá jeho pohybu od románu-smyšlenky (román rytířský ve své iluzivní variantě, dále román dobrodružný, preciózní...) k románu-skutečnosti (deziluzivní rytířský román, román pikareskní, komický 17. století...). (Srov. Hodrová, D.: *Hledání románu*. ČS, Praha 1989.) Naopak Kožinov rytířský román za román v pravém slova smyslu nepovažuje a úplné počátky románu spojuje až s románem pikareskním. (srov. Kožinov, V.: *Zrození románu*. ČS, Praha 1965.) Jeho pojetí odpovídá vývoji v terminologii, který započal právě v polovině 16. století ve Španělsku. Tehdy vznikla snaha terminologicky odlišovat nově vznikající romány, kladoucí důraz na reálnost a hodnověrnost, od románů rytířských. Původní označení *romance* je tak nahrazováno označením *novela*. Prvním případem užití tohoto termínu je právě pojmenování pikareskního románu – *novela picaresca*. Přestože se tedy názory na genezi románu liší, pohled na pikareskní román jako na počátek nové vývojové etapy zůstává těmto teoriím společný.

² Srov. Kožinov, V.: *Zrození románu*. ČS, Praha 1965, s. 134-135.

³ Jeho strmý pád paradoxně způsobil dovoz drahých kovů z Ameriky, ze kterého bohatla pouze šlechta, zatímco měšťané byli zatěžováni vysokými daněmi a vlastní výroba stagnovala. Z lidí bez práce se pak stávali tuláci – předobrazy španělských románů. (Srov. Bělič, O.: *Španělský pikareskní román a realismus*. UK, Praha 1963, s. 43.)

⁴ srov. Hoffmeister, G.: Zur Problematik der pikaresknischen Romanform. in: *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext*. Amsterdam 1987, s. 5.

Pikareskní román tak vzniká v ovzduší dezorientace a skepse. Ideály renesance odeznívají a víra v sílu individua a jeho možnosti napravit svět, tak typická pro rytířský román, se vytrácí. Kromě jiného tomu paradoxně napomáhá i vynález střelného prachu, který vlastnosti, jakými jsou osobní udatnost či odvaha, vytlačuje do pozadí. Člověk už nemusí být tolik statečný jako dříve, stačí když bojuje těmi správnými prostředky, nikdo však předem neví, odkud přiletí zrádná kulka.⁵ Svět se tak stává nepřehledný a zrádný, což má za následek i proměnu románového hrdiny. Čestný rytíř působí za daných okolností nevěrohodně až směšně, a je proto vystřídán postavou prohnaného šibala, který se na změněnou společenskou situaci adaptuje daleko snáz. Brzy totiž pochopí, že nikoli osobní čest a odvaha, ale mazanost a peníze jsou ty správné prostředky, kterými lze dosáhnout úspěchu. Na scénu tak přicházejí nehrdinní hrdinové, kteří se již nesnaží napravit svět, ale naopak jdou cestou kompromisů.⁶

Spolu se ztrátou dosavadních jistot se mění i celkový pohled na život. Středověký systém se jen stěží brání rozšiřujícímu se poznání světa, které s sebou přináší zámorské objevy, technické vynálezy či důkazy o nekonečnosti vesmíru, a pomalu tak odumírá zevnitř. Představu světa jasně uspořádaného, ve kterém není pochyb o tom, co je dobré a co špatné, stále více ohrožuje pohled relativizující a pochybující. Stupňující se vědomí mnohoznačnosti světa, a tím pádem i existence nikoli jediné, ale vícero perspektiv, ze kterých ho lze nahlížet a hodnotit, má vliv i na zobrazení člověka v románu. Pikaro již nepředstavuje jednotnou osobnost, jakou byl hrdina rytířské epiky, ale naopak je člověkem mnoha tváří, které si navzájem i odporují.⁷ Jeho prostřednictvím je tak čtenáři přímo demonstrován rozpor mezi „*vnějším a vnitřním člověkem*“⁸,

⁵ srov. Kožin, V.: *Zrození románu*. ČS, Praha 1980, s. 140-141.

⁶ Postava pikara tak vlastně představuje protipól Dona Quijota, který se nové době přizpůsobit odmítá a je proto svým okolím považován za blázná. Cervantes tak prostřednictvím pomateného rytíře konfrontuje renesanční ideály s nově se rodící epochou ztracených iluzí. Tím, že proti sobě staví obě epochy, je jeho záběr mnohem širší než v případě pikareskního románu, který zachycuje jen určitou oblast života. Jsou-li tedy počátky novodobého románu spojeny s románem pikareskním, pak jeho fáze zralosti počíná *Donem Quijotem*, který je syntézou předchozích románů - rytířského, pastýřského a pikareskního - a který je dílem mnohem komplexnějším. (srov. Bělič, O.: *Španělská literatura*. Orbis, Praha 1968., Kožin, V.: *Zrození románu*. ČS, Praha 1980.)

⁷ M. Bachtin mluví v této souvislosti o rozpadu epické totality člověka, kterou chápe jako důsledek rozpadu jednotného světového názoru. Znamená to, že epický člověk má oproti románovému hrdinovi pouze jednu tvář, nic před světem, ani před čtenářem neskrývá, a je tudíž jednotný. (Srov. Bachtin, M.: *Román jako dialog*. ČS, Praha 1980, s. 37.)

⁸ Srov. tamtéž.

mezi jeho společenským postavením a skutečnou tváří. Pozornost se tudíž přesouvá od povrchní veřejné slupky k soukromému životu. Odtud také pramení snaha pikareskního románu odhalovat přetvářku a zobrazovat svět ve všech jeho podobách. Zrod pikareskního románu, a tedy i novodobého románu vůbec, je tak úzce spojen i s teorií poznání a jejím odmítnutím absolutní pravdy. Svět relativní a mnohoznačný se stává i světem románu, který je „jeho obraz[em] a model[em]“.⁹

Zobrazování nejednoznačnosti světa, podobně jako obrat k obyčejnému člověku a jeho soukromému životu není záležitostí teprve pikareskního románu, ale má své kořeny ve folklórní tradici, ve švancích, parodických žánrech, novele či knížkách lidového čtení. Zde je také třeba hledat počátky novodobého a spolu s ním i pikareskního románu. Ten z lidových žánrů přejímá kromě jiného poetiku prolínání vysokého a nízkého, krásy a ošklivosti či vážného a komického.¹⁰ Z folklórního prostředí pochází i samotný pikaro, který navazuje na lidová vyprávění soustředěná kolem ústřední postavy mazaného tuláka. S ním ho spojuje nejen vandrový život, ale i rozporuplný charakter vzbuzující sympatie i odpor zároveň. Z předchůdců pikara se stal nejznámější Till Eulenspiegel vzešlý z německé folklórní tradice, ale tulácká literatura byla tehdy velmi rozšířená i v dalších evropských zemích - například ve Španělsku kolovaly příběhy o Pedru Urdemalasovi, v Itálii zas o Bertoldovi.¹¹

Vidíme, že se pikareskní román utvářel stranou vysoké literatury, kterou parodoval a vůči které se vymezoval. Od literatury romaneskní, reprezentované především rytířským a pastýřským románem, se odlišuje zejména zobrazením soudobého života a důrazem na autentičnost a věrohodnost příběhu. Dobrá znalost prostředí, která pozdvihla pikareskní román na osobitý dokument své doby, většinou vycházela z osobní zkušenosti autorů, kteří i přes své vzdělání zažívali podobný osud jako jejich hrdinové. Ocitali se bez prostředků na okraji společnosti. V této souvislosti stojí za zmínku, že velké procento těchto autorů pocházelo z řad konvertovaných Židů, tzv. *conversos*, kteří ani přes svůj přestup ke křesťanství nebyli společností přijati a na které tak období krize doléhalo s daleko větší intenzitou. Nespokojenost španělských Židů proto bývá

⁹ Kundera, M.: *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Atlantis, Brno 2005, s. 13.

¹⁰ Srov. Kožinová, V.: *Zrození románu*. ČS, Praha 1965, s. 110.

¹¹ Srov. tamtéž, s. 70.

považována za jednu z příčin vzniku pikareskního románu, jehož prostřednictvím vyjadřovali svou sociální a společenskou kritiku.¹²

Okolnosti vzniku pikareskního románu, které se významně otiskly do jeho výsledné podoby, se promítají i do jeho dalšího vývoje. Neustále totiž sledujeme, jak se oblíbenost či neoblíbenost pikareskního románu proměňuje v závislosti na různých historických obdobích. Jak pikareskní román v dobách přechodných, bouřlivých a krizových, tedy dobách podobných té, za které se utvářel, znovu ožívá. Pikareskní román tak můžeme s trochou nadsázky považovat za určitý indikátor společenských, historických i literárních změn. Znalost okolností jeho vzniku nám pak pomůže porozumět jeho novému rozkvětu, který zažil v průběhu 20. století, a jehož dokladem jsou i námi srovnávané romány *Anglický král* a *Nácek a holič*. To je také důvod, proč jsme společenskému, historickému i literárnímu kontextu vzniku pikareskního románu věnovali takovou pozornost.

2.1.2. Vlastní vývoj pikareskního románu

První pikareskní román, již zmiňovaný *Život Lazarilla z Tormesu*, jehož autor zůstal ze strachu před inkvizicí v anonymitě, můžeme označit za věrný obraz své doby, což byla i příčina jeho velké popularity. Lazarillo, který za svůj nevalný společenský vzestup platí morální degradací, představuje tichého žalobce společnosti, zejména však církve.¹³ Svým pohnutým osudem, ale i šibalstvím si získává sympatie čtenáře, nikoli však inkvizice, která román roku 1559 zakazuje.¹⁴ Po tomto varovném signálu problém asimilace v následujících pikareskních románech zůstává, ale otevřená kritika církve se objevuje jen sporadicky, daleko častěji se skrývá hluboko mezi řádky. Mnohdy tak dochází k dezinterpretaci, jako v případě Allemánova *Guzmána z Alfarache* (1599, 1614). Ten bývá dokonce považován za dílo teologické, ve skutečnosti se však jedná o kamufláž, která měla umožnit jeho vydání. Pozornému čtenáři proto

¹²Kurscheidt, G.: Der Schelmenroman. in: *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*. Ed. O. Knörich, Stuttgart 1981, sv. VIII, s. 355.

¹³Kritika starých křesťanů a snaha o sociální a náboženské zrovnoprávnění konvertovaných Židů proto bývá považována za hlubší smysl *Lazarilla*, který jen zdánlivě vypadá jako jednoduchý příběh sluhy mnoha pánů. (Srov. Rötzer, H. G.: Der Schelmenroman und seine Nachfolge. in: *Handbuch des deutschen Romans*, Ed. H. Koopmann, Düsseldorf 1983, s. 132.)

¹⁴O tom, že *Lazarillo* byl nejen oblíbený, ale představoval i nemalé riziko pro církev a panovníka svědčí fakt, že po zákazu byl čten tajně a roku 1573 vyšel znovu, ale v již cenzurované podobě. (Srov. tamtéž.)

neunikne ironický výsměch, který se za mravoučnými úvahami skrývá.¹⁵ Další významný pikareskní román představuje *Život Rošťáka* (1603, 1614) Francisca de Queveda. I zde najdeme prvky antiklerikalismu, avšak asimilační snahy se již stávají předmětem parodie. *Rošťák* úspěšně završuje řadu autentických pikareskních románů, po kterých však žánr na území Španělska upadá - pomalu se mění v sérii samoučelných dobrodružství, kdy pikarství už není nutností, ale pózou, a původní naléhavost daná snahou o přežití mizí. Hrdinové se mění v efektní zločince a na řadu přichází čistá zábava (např. *Pícara Justina* (1604) Francisca Lópeze de Úbedy nebo romány Castilla Solóranza (*Trapaza* (1637), *Sevillská kuna* (1642)...).

Vidíme tedy, že se charakter pikareskního románu proměňuje již na území Španělska a to dost zásadním způsobem - od původní proticírkevní satiry, přes náboženskou kamufláž, díla nábožensky bezpříznaká až k náboženské propagandě, kterou představuje např. *Don Marcosse Obregón* (1618) od Vicente Espinela. Stejně tak se proměňuje i pikaro, který se stává buď zločincem nebo naopak mravokárcem. Španělský pikareskní román se tak vlastně vyvíjí k popření své vlastní podstaty.¹⁶

Paralelně s tímto vývojem, tzn. od konce 16. a v průběhu 17. století, se pikareskní román šíří dál do západní a střední Evropy, především do Anglie, Francie a Německa, kde prochází další proměnou. Problematika začlenění se do společnosti, typická pro španělské literární prostředí, přechází v obecnější témata, jakými jsou konflikt mezi hlavním hrdinou a společností nebo rozpor mezi realitou a křesťanským ideálem.¹⁷ Stejně tak mizí onen tragický pesimismus, příznačný pro první španělské romány. Tak je tomu především v případě recepce anglické (*Jack Wilton* (1594) Thomase Nashe) a francouzské (*Komické příhody Francionovy* (1623) Charlese Sorela).

Přesto však můžeme v recepci pikareskního románu zaznamenat podobnou vývojovou tendenci, jakou jsme pozorovali na území Španělska. I nadále se totiž jeho vývoj ubírá několika různými směry, které se podobně jako ve Španělsku pohybují na hranici mezi společenskou kritikou, religiozitou a

¹⁵ Srov. Bělič, O.: *Španělský pikareskní román a realismus*. UK, Praha 1963, s. 95-96.

¹⁶ srov. Bělič, O.: *Španělská literatura*. Orbis, Praha 1968, s. 152-154.

¹⁷ srov. Rötzer, H. G.: Der Schelmenroman und seine Nachfolge. in: *Handbuch des deutschen Romans*, Ed. H. Koopmann, Düsseldorf 1983, s. 133.

dobrodružstvím. Religiózní tendenci tíhnoucí k morálnímu výkladu najdeme nejvíce v německé recepci.¹⁸ Tu zásadním způsobem ovlivnilo Albertinovo volné přepracování *Guzmána* (1615), jehož morální uvědomění a následný obrat k bohu neznamená oproti originálu pouze obranu před cenzurou, ale je míněný zcela vážně. Zřeknutí se nestálého, proměnlivého světa a příklon k poustevnickému životu je dán především příchodem baroka a v tomto smyslu lze vnímat i podobnost mezi tímto vývojovým proudem a mravokárným španělským pikareskním románem. Nelze je však ztotožňovat, neboť Albertinův Guzmán má k Marcosovi de Obregón, který je více kazatelem, nežli pikarem, daleko. Albertinovo religiózní pojetí významně ovlivnilo i Grimmelshausenova *Simplicia Simplicissima* (1668),¹⁹ který je dnes považován za nejvýznamnější mimošpanělský pikareskní román vůbec. Podobně jako Guzmán se i Simplicius na závěr svého dobrodružného života, určovaného zejména událostmi třicetileté války, přiklání k bohu a stává se poustevníkem. Tímto vážně míněným zřeknutím se světa se jak *Guzmán*, tak *Simplicius* výrazně odlišují od ostatních pikareskních románů.²⁰ I přes svou religiozitu však Simplicius zůstává dílem společensky kritickým – na rozdíl od španělských teologických pikareskních románů, které veskrze společenskou hierarchii obhajují. Kritika se však v *Simpliciovi* halí do ochranného pláště satiry a nadsázky, a tak byl román po dlouhou dobu čten pouze jako dobrodružný příběh.²¹

Koncem 17. a v průběhu 18. století se začíná prosazovat tendence zcela opačná, a to snaha začleňovat hlavního hrdinu do společnosti. Tento nový směr je patrný jak v německé, tak ve francouzské a anglické literatuře. Prvky pikareskního románu přecházejí do politických románů J. Beera, Ch. Weise nebo J. Riemera a najdeme je i v Le Sageově *Gil Blasovi* (1715-1735) nebo *Moll Flandersové* (1722) D. Defoa. Tento „antipikarský obrat“²² úzce souvisí se změnou společenského ovzduší, především s přechodem od protireformace

¹⁸ Srov. Kurscheidt, G.: Der Schelmenroman. in: *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*. Ed. O. Knörich, Stuttgart 1981, sv. VIII, s. 355.

¹⁹ A. Albertinus proto bývá nazýván otcem německého pikareskního románu. (Srov. *Literaturlexikon*, Ed. W. Killy, Digitale Bibliothek, Berlin 2000, s. 25118.)

²⁰ Srov. Kožinová, V.: *Zrození románu*. ČS, Praha 1965, s. 166-167. V této souvislosti Kožinová považuje *Simplicia* za „specifickou variantu *Dona Quijota*“. (Viz tamtéž.)

²¹ Srov. Rötzer, H. G.: Der Schelmenroman und seine Nachfolge. in: *Handbuch des deutschen Romans*, Ed. H. Koopmann, Düsseldorf 1983, s.137.

²² Hoffmeister, G.: Zur Problematik der pikareskní Romanform. in: *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext*. Amsterdam 1987, s. 10.

k osvícenství. Vzmáhající se měšťanstvo začíná vnímat své možnosti optimističtěji, což se odráží nejen ve znázorňování společnosti jako rozumnější a otevřenější k těm, kteří mají snahu se napravit, ale i ve stále úspěšnějším společenském vzestupu pikara. (Gil Blas končí jako počestně žijící šlechtic, Moll Flandersová zas získává majetek prostřednictvím sňatku.) Pikaro tak začíná být poměšťován, jeho společenská nezačleněnost, konstitutivní rys pikareskního románu, se pomalu vytrácí, a to je počátek konce pikara a pikareskního románu vůbec. S rostoucím vzestupem měšťanstva tato tendence stále více sílí a pikareskní román se tak se svým pesimistickým pohledem na svět a sporným hrdinou stává neakceptovatelným. Koncem 18. století pikareskní román postupně upadá a stejně jako ve Španělsku splývá s dobrodružným románem. Nakonec je plně vystřídán románem vývojovým, který svým optimistickým naladěním odpovídá požadavkům doby.

Svůj druhý rozkvět zažívá pikareskní román ve 20. století, které svými dvěma světovými válkami učinilo přítrž nadějným vyhlídkám století předcházejícího. Znaky pikareskního románu doznávají určitých změn, některé rysy ustupují do pozadí nebo úplně mizí (iniciace, mravní ponaučení, komentující vypravěč), jiné jsou naopak hyperbolizovány (záporný hrdina, žabí perspektiva) Postava pikara je více psychologizována, ale současně se zvyšuje její kriminalita. Také se mění příčina pikarovy vykořeněnosti a izolace. Zatímco dříve byla pikarova pozice outsidera nedobrovolná, neboť byla podmíněna jeho nízkým společenským postavením, moderní pikaro mnohdy volí život stranou společnosti ze své vlastní vůle. Příčinou jeho outsiderství totiž není sociální, nýbrž duševní nezakotvenost.²³ Od společnosti a jejích institucí se proto distancuje zcela dobrovolně. (např. Hans Schnier v *Klaunových názorech* (1963) H. Bölla nebo Oskar Matzerath v *Plechovém bubínku* (1959) G. Grasse) Celkově pak dochází k posunu od ironie k černému humoru a grotesce, jejichž prostřednictvím je nepřehlednost a chaotičnost světa ještě více umocněna. Rysy moderního pikareskního románu nalezneme například v *Neobyčejných dobrodružstvích Julia Jurenita* (1922) Ilji Erenburga, dále ve *Zpovědi hochštaplera Felixe Krulla* (1954) Thomase Manna, v již zmiňovaném *Plechovém bubínku* (1959) od Güntra Grasse, ale i v Haškových *Osudech dobrého vojáka*

²³ srov. Kožinová, V.: *Zrození románu*. ČS, Praha 1980, s. 146.

Švejka za světové války (1921-23). Švejka lze přitom považovat nejen za vůbec prvního českého pikara, ale za prvního moderního pikara vůbec.²⁴

2.2. Žánrově typické znaky

2.2.1. Pikaro

2.2.1.1. Všeobecná charakteristika

Pikaro není pouze hlavním hrdinou románu, ale je i jeho integrujícím a organizačním prvkem, a tak budeme-li zde mluvit o vypravěči, kompozici nebo o společenské kritice, budeme se vždy dotýkat postavy pikara, i když pokaždé z jiné stránky.

Jak už bylo řečeno, k jeho základním znakům patří především nízký sociální původ, který ho staví na okraj společnosti a značně mu tak znesnadňuje jeho úsilí dosáhnout lepšího společenského postavení. Většinou se jedná ještě o naivního a nezkušeného chlapce z chudého prostředí, který se odkázán sám na sebe snaží začlenit do společnosti a získat její uznání. Střídá různá služební povolání, ale místo úspěchu zažívá jen výsměch a krutost. Záhy tak dospívá k poznání, že ho okolí nepřijme ani neuzná, dokud se nezmění on sám. Tento okamžik, kdy dosud naivní hrdina náhle pochopí, že člověk musí umět podvádět, aby ve společnosti obstál, bývá označován jako iniciace. Na začátku pikareskního dobrodružství tedy stojí jistý druh prozření. Většinou se jedná o krutý zážitek, při kterém hrdina ztratí své dosavadní ideály a důvěru v morální řád (Lazarillo, Rošťák).²⁵ K iniciaci může rovněž dojít na základě celé řady negativních zkušeností (Guzmán) nebo naopak prostřednictvím přátelského ponaučení (Simplicius). Také k ní nemusí dojít vůbec, pokud se postava pikara s šelmovskou povahou již narodí (Justina, Elena, Trapaza a dále hrdinové z dosud nejmenovaných Grimmelshausenových románů *Divous Skočdopole* a *Poběhlíce Kuráž* z roku 1670). Podobně je tomu v moderním pikareskním románu, kde se deziluzivní zážitek spojený s následnou iniciací většinou již nevyskytuje (*Zpověď hochštaplera Felixe Krulla*, *Plechový bubínek*).

²⁴ srov. Mikulášek, M.: *K problematice novodobé žánrové modifikace pikareskního románu*. in: SPFF BU, D, 32, 1985, s. 192.

²⁵ Jacobs, J.: *Das Erwachen des Schelms*. in: *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext*. Amsterdam 1987, s. 61.

Zasvěcení hrdinovi umožňuje zlomit převahu svého okolí a vymanit se tak z nechtěné role oběti. Tímto okamžikem ztrácí svou nevinnost, důvěřivost i veškeré morální zábrany a stává se skutečným pikarem. Pomocí lstí, podvodů, převleků i nemalé dávky důvtipu pak bojuje nejen o své přežití, ale i o získání společenského uznání. Přijímá tedy nepsaná pravidla hry a přizpůsobuje se tak zvrácené povaze světa.²⁶

Pikaro se tedy stejně jako jeho prototypy z masa a kostí ocitá na okraji společnosti nedobrovolně a stejně tak se většinou nikoli z vlastní vůle, nýbrž z nutnosti stává tulákem a dobrodruhem. Podvody, krádeže a převleky tak nejsou jeho cílem, ale představují způsob jeho obrany. Proto, naskytne-li se mu příležitost, rád se své podvodné existence vzdává.²⁷ Věčný tulák pikaro tedy ve skutečnosti touží po tom, konečně se usadit, stabilizovat se a stát se tím, kým není, měšťákem.²⁸ Pokud se mu to ale skutečně podaří a do společnosti se trvale začlení, pikarem být přestává.²⁹ Jeho štěstí je však vrtkavé, a tak své vydobyté pozice ztrácí stejně rychle, jako je získává. Obelstí-li například své okolí a výhodně se ožení, je nakonec odhalen a znovu vykázán na okraj (Rošťák), získá-li velký majetek, je hrou náhody opět uvržen do bídy (Simplicius) a pokud se opravdu do společnosti zařadí, pak za své těžce vydobyté společenské postavení platí morálním úpadkem (Lazarillo).

Vidíme, že pikaro není skutečným zločincem, ale spíše podvodníčkem, který navíc nestojí o to, jím zůstat. Jeho snaha o zpětný návrat do společnosti ho ale paradoxně vede do izolace. Tím, že se mezi zloděje a žebráky trvale zařadí nechce a společenské postavení rovněž nemá, nebo pouze dočasně, stává se postavou pomezí, která ve výsledku nepatří nikam.³⁰ Ocitá se tak v určitém vakuu, což je i příčinou jeho osamělosti.³¹

²⁶ V tomto momentu se nachází zásadní rozdíl mezi postavou pikara a dona Quijota, který prohlédne až na konci svého života. Svou iniciaci, své zmoudření, jak sám ztrátu ideálů nazývá, tak zažívá až těsně před smrtí.

²⁷ Je zde řeč o „prototypických“ pikareskních románech, nikoli o románech pozdějších a více či méně okrajových, ve kterých se dobrodružnost stává hlavní náplní a cílem pikarova života (*Picara Justina, Trapaza, Sevillská kuna...*). Přesto musíme přiznat, že tato tendence je patrná již v *Rošťákově*. Rovněž se zde nemluví o moderním pikareskním románu, kterému bude věnována pozornost později.

²⁸ Srov. Bělič, O.: *Španělská literatura*. Orbis, Praha 1968, s. 56-57.

²⁹ Pikaro je totiž označením jen pro toho, kdo se měšťákem nestal. (srov. tamtéž. s. 51.)

³⁰ Srov. tamtéž, s. 131-132.

³¹ Tato charakteristika se nevztahuje na typy zločinecké, které o zpětné zařazení do společnosti nestojí a které tudíž ani žádnou izolaci nepocítují. Patří mezi ně např. Justina, Elena, Trapaza, které se rozhodly žít mimo zákon čistě z touhy po dobrodružství a které jsou již projevem úpadku pikareskního románu. O zpětné začlenění nestojí ale ani již zmiňovaní moderní pikarové, kteří svou jinakostí vyjadřují svůj nesouhlas se společností a jejími konvencemi.

Stejně jako se pikaro pohybuje na hranici dvou světů, tak balancuje i na hranici dobra a zla. A pokud se nám zdá, že se delší čas pohybuje v záporných hodnotách, a máme pocit, že jsme se mu konečně dostali na kobytku, ihned nás vyvede z omylu nějakou svou šaškárnou a dá nám tak najevo, že je vlastně v jádru dobrý člověk. Jak už tedy bylo řečeno dříve, brání se jeho charakter jakémukoli jednoznačnému výkladu. Kdo je pikaro vlastně zač, zda darebák, vypočítavec a prospěchář, nebo naopak dobrák a bláhový naivka, to jsou otázky, které si čtenář klade od začátku až do konce.

2.2.1.2. Role šibala, blázna a prostáčka

Zastřenost pikarova charakteru je dána i tím, že jako mazaný šibal střídá nejrůznější role, převleky i způsoby své promluvy, čímž klame své okolí a zároveň boří představu člověka jednotného na povrchu i uvnitř. Pikaro je tedy především ten, který nejenže pochopil, jak důležitou roli hraje klam, ale i to, že svět vlastně obelháván být chce. V tomto poznání spočívá i jeho úspěch. Na rozdíl od jiných je totiž schopen vidět pod povrch věcí a dokáže využít důvěru ostatních v pouhé zdání ve svůj prospěch. Součástí jeho proměn ale není jen změna masky, ale i promluvy, kterou zvesela paroduje. Z jeho úst zní totiž patetický jazyk vážených společenských vrstev a profesí náhle nevěrohodně až směšně. Svým jednáním i svou „veselou lží“³² tak pikaro odhaluje nejen prázdnotu a prolhanost vznešených frází, ale i rozpor mezi zdáním a skutečností.

Ne vždy se však pikaro chová takto prozíravě. Jsou situace, kdy se naopak staví do pozice nic nechápajícího prostáčka. Svět kolem sebe pozoruje očima cizince, který nezná žádné z platných zvyklostí, a dění tak vnímá zcela bezprostředně. V jeho naivním až nevinném pohledu pak vyznívá jakákoliv konvenčnost zcela směšně a neopodstatněně. Velmi časté jsou dialogické situace, kdy pikaro coby naivní prostáček nechápe cizí promluvu, vykládá si ji doslova a svými hloupými otázkami ji zbavuje veškeré vážnosti.³³ Pikarova prostoduchost tedy sehrává tu samou roli jako prve veselá lež. Je tu však jeden

³² Pojem veselé lži zavádí M. Bachtin. Staví ji do protikladu k *patetické lži* všech mocipánů a spořádaných občanů jako „žertovný a nápaditý podvod“ pikara, [jako] „lež se zadostiučiněním vržen[ou] do tváře lhářům.“ (Srov. Bachtin, M.: *Román jako dialog*, Odeon, Praha 1980, s. 168.)

³³ Srov. tamtéž, s. 170.

rozdíl, zatímco svou veselou lež pronáší pikaro zcela vědomě, svou naivitu předstírá jen někdy, jindy takto naivní doopravdy je a sám se tak stává předmětem výsměchu. Pikara, který si masku prostáčka nasazuje vědomě, spojuje Bachtin s obrazem blázna, který předstíranou nechápavost využívá k tomu, aby mohl beztrestně parodovat oficiální jazyky.³⁴

V pikarovi se tak spojují literární typy šibala, blázna a prostáčka, kteří v něm střídavě získávají převahu. I to je jedna z příčin, proč je postava pikara tak proměnlivá a proč není snadné ji uchopit. Spolu s maskami blázna a prostáčka totiž střídá i nejrůznější společenská prostředí a společenské role. Můžeme proto říct, že víc než cokoli jiného je pikaro nástrojem autora, který nejenže jeho prostřednictvím nahlíží do nejrůznějších společenských vrstev, ale především pomocí jeho veselé lži nebo naopak prostoduchosti odhaluje hloupost a prázdnotu veškerých konvencí. Pikaro tak funguje jako indikátor přetvářky a falše, které se v kontaktu s ním stávají jasně zřetelné. Na jeho pohnuté cestě životem je pak demonstrována absurdita světa i principů, které jím vládou. Postava pikara, „nezúčastněného účastníka života, pozorovatele a zároveň zrcadla života,³⁵ tak autorovi umožňuje nepřímo vypovídat o světě a přitom ho parodovat, zesměšňovat, či zveličovat.

Pro čtenáře to znamená dávat při čtení pozor, nespolehat se slepě na vypravěče, všimnout si náznaků a být s to rozpoznat ironii. Předpokládá se totiž, že si čtenář uvědomuje povrchnost přímé výpovědi a čte proto mezi řádky. Vidíme tedy, že stejně jako je v pikareskním románu mnohoznačný člověk, stejně mnohoznačný a mnohovrstevný je i jazyk. To je také důvod, proč jeho autoři tak rádi využívají ironie, nadsázky, parodie či grotesky, tedy prostředků, které o světě nevypovídají bezprostředně, nýbrž nepřímo a v náznacích.³⁶

2.2.2. Vypravěč

Pikaro nám svůj osud, který pojímá jako zpověď nebo varování, představuje formou retrospektivy. Rozhodne se vyprávět svůj příběh většinou poté, co si uvědomí amorálnost svých pikarských kousků i celého svého

³⁴ Srov. tamtéž, s. 171.

³⁵ Srov. Bachtin, M.: *Román jako dialog*, Odeon, Praha 1980, s. 290.

³⁶ Zvrstvení jazyka a obliba ironie, nadsázky, parodie či grotesky úzce souvisí s rozpadem jednotného světonázoru, který vystřídal perspektivismus a nedůvěra v slovo a jeho schopnost věrně odrazet realitu.

dosavadního života, který následně zavrhne. Toto prozření bývá označováno jako tzv. druhá iniciace.³⁷ Hrdina po ní buď opouští zkažený svět a obrací se k bohu (Guzmán, Simplicius) nebo se rezignovaně vrací do společnosti (Lazarillo, Moll Flandersová). Tento zpětný pohled na minulost mu umožňuje dvojí vypravěčskou perspektivu – tzv. vyprávěcí a prožívající Já. Zralý a životem poučený hrdina tak má příležitost komentovat své dobrodružné kousky ze satiricko-morálního hlediska. V pikareskních románech, kde druhá iniciace chybí, a tím pádem chybí i hodnotící vypravěč, následuje za příběhem ještě autorův doslov (*Poběhlíce Kuráž*) nebo je mezi čtenářem a vypravěčem cíleně vytvářena distance, která identifikaci čtenáře s hlavním hrdinou znesnadňuje a budí v něm vůči němu určitá podezření (*Poběhlíce Kuráž, Felix Krull*).³⁸

Zastavme se však u samotné otázky ich-formy, kterou se pikareskní román v polovině 16. století zcela zásadně odlišil od ostatní románové tvorby. Tím, že přesunul hledisko do románové postavy, nejenže nahradil vševědoucího vypravěče, ale výrazně nás i přiblížil zobrazovanému světu. Ten už nevnímáme shora, z perspektivy autorského vypravěče, nýbrž zdola, očima pikara. Jeho prostřednictvím poznáváme reálný život a každodenní problémy, mezi které patří i boj o holé přežití. Perspektivu ptačí tak střídá její pravý opak - perspektiva žabí. Dochází přitom k ozvláštnění pohledu na dobře známou skutečnost, kterou prostřednictvím postavy pikara vnímáme ve zcela jiném světle.³⁹ Pohled na svět z perspektivy outsidera nás totiž nutí odložit růžové brýle a zapomenout veškeré iluze o světě a lidech.

Ocitáme se tak blíž realitě, ale zároveň se náš zorný úhel zužuje. Nevidíme totiž víc než románová postava, na jejíž pohled a hodnocení jsme odkázáni. Volbou této osobně omezené perspektivy⁴⁰ se pikareskní román stává osobní výpovědí o světě, což souvisí nejen s relativismem, ale odpovídá i snaze pikareskního románu o autentičnost vyprávění. Osobní vypravěč jako očitý svědek a přímý účastník děje má totiž v případě quasi-autobiografie, jakou je i pikareskní román, oproti autorskému vypravěči tu výhodu, že svým vyprávěním

³⁷ srov. Jacobs, J.: Das Erwachen des Schelms. in: *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext*. Amsterdam 1987, s. 69.

³⁸ srov. tamtéž, s. 172-174.

³⁹ srov. Stanzel, F. K.: *Teorie vyprávění*. Odeon, Praha 1988, s. 20.

⁴⁰ srov. tamtéž, s. 21.

prezentovaným jako vlastní zkušenost, budí zádní pravdivosti. I díky tomu pak získávají pikarovy dobrodružné příhody na přesvědčivosti.

Skutečnost, že vnímáme svět pikarovými očima, sehrává ve vztahu vypravěč – čtenář ještě jednu neméně důležitou roli. Pomáhá nám vcítit se do jeho role outsidera, takže jsme pak schopni najít pro něho jisté pochopení a i přes jeho pochybnou morálku s ním sympatizovat, ba dokonce i soucítit.

Naši náklonnost si získává ale i svým smyslem pro humor. Svá darebáctví nám totiž podává vesele a s vtípem, takže se nám ve výsledku zdají zlidštěna a zbavena své závažnosti.⁴¹ Stejně jako humor patří k jeho vypravěčskému stylu i sebeironie, s jejíž pomocí se při každé možné příležitosti zesměšňuje a shazuje, takže působí nezřídka komicky. Tato šaškovská „image“ dovolující mu pronášet kritické soudy, které by mu za jiných okolností nebyly tolerovány, úzce souvisí s jeho nasazováním masky blázna či prostáčka.

Svou naprostou otevřeností nebudí pikaro pouze smích, ale vytváří i důvěrnou atmosféru mezi ním a čtenářem. Kromě situací, ze kterých vychází směšně, vyzrazuje totiž i své nejskrytější pocity a myšlenky. Kontakt se čtenářem se snaží navázat i tím, že se na něho často obrací, klade mu řečnické otázky a dává mu otevřeně najevo, že je k němu naprosto upřímný. Jindy se ho zas snaží poučit, a tak vkládá do vyprávění nejrůznější historická fakta, dobové komentáře nebo dokonce morální kázání. Ovšem ani přes všechna tato gesta se čtenář na vypravěče nemůže slepě spoléhat. Naopak musí být neustále ve střehu, a to nejen kvůli zmiňované ironii a zálibě v nepřímých výpovědích, ale i vzhledem neustálému napětí mezi plánem autora na jedné straně a plány vypravěče a proživatele na straně druhé. Pikaro tedy může vědomě klamat a očekávat při tom, že čtenář jeho masku blázna či prostáčka odhalí, nebo sám může být „slepý“, jednat směšně a být tak předmětem autorova výsměchu. Jindy nás pikaro může zcela vážně přesvědčovat o svém vlastním štěstí, které však v celkovém kontextu vyznívá zcela nevěrohodně. Tak je tomu například v Lazarillovi, kde zdánlivý úspěch hrdiny kontrastuje s ironickým plánem autora.⁴² Z tohoto úhlu pohledu působí pikaro nikoli jako vítěz, ale jako oběť.

⁴¹ srov. Kožinová, V.: *Zrození románu*. ČS, Praha 1980, s. 137.

⁴² srov. Bělič, O.: *Španělský pikareskní román a realismus*. UK, Praha 1963, s. 158.

Pikaro tedy i přes konfesijní ráz svého vyprávění nepřestává být postavou nejednoznačnou.

2.2.3. Kompozice

Pikareskní román zakládá svou kompozici na motivu cesty, který přejímá z knížek lidového čtení a který mu umožňuje navozovat nové situace, stejně jako pronikat do nejrůznějších prostředí. Proto také často bývá považován za pouhý sled volně řazených, většinou uzavřených epizod, držících pohromadě jen díky postavě pikara. S tímto názorem se setkáme například u Šklovského, který přirovnává tento způsob výstavby románu k postupu navlékání, tedy přiřazování jedné uzavřené epizody k druhé.⁴³ Jindy je zas pikaro označován jako seriálový hrdina.⁴⁴ Proti těmto názorům vystupuje O. Bělič, který v principu cesty, stejně jako v principu služby mnoha pánům nevidí pouze prostředky navlékání, nýbrž také ideální způsob, jak charakterizovat pikara jako člověka nezakotveného a podléhajícího náhodě.⁴⁵ Na rozboru kompozice *Života Lazarilla z Tormesu* pak dokazuje, že pořadí epizod v pikareskním románu není libovolné, ale že odpovídá jednotlivým etapám vývoje hrdiny.⁴⁶ S podobným názorem se setkáme i u G. Hoffmeistera, který v této souvislosti zmiňuje i *Guzmána* nebo *Simplicia*.⁴⁷ Na druhou stranu je třeba poznamenat, že o řadě jiných pikareskních románů, zejména těch, ve kterých převládá dobrodružný prvek, toto tvrzení neplatí.

Dostáváme se tak k další diskutované otázce, a sice k otázce vývoje hrdiny. Pikareskní román ještě zdaleka nelze označit za román vývojový, protože osud hrdiny je pořád více než jeho osobním vývojem určován hrou náhody, ale jistý vývojový prvek už zde najdeme. Oproti hrdinům dvorského románu, jejichž charakter je předem určen a zůstává neměnný, má totiž pikaro tendenci se vyvíjet. Není tedy postava od samého začátku „hotová“, ale během svého putování se proměňuje v závislosti na zkušenostech. Za nejdůležitější vývojové

⁴³ srov. Šklovskij, V.: *Teória prózy*. Tatran, Bratislava 1971, s. 87.

⁴⁴ srov. Kurscheidt, G.: *Der Schelmenroman*. in: *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*. Ed. O. Knörich, Stuttgart 1981, sv. VIII., s. 351.

⁴⁵ srov. Bělič, O.: *Španělský pikareskní román a realismus*. UK, Praha 1963, s. 154.

⁴⁶ srov. tamtéž, s. 162.

⁴⁷ srov. Hoffmeister, G.: *Zur Problematik der pikarischen Romanform*. in: *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext*. Amsterdam 1987, s. 8.

momenty lze považovat právě první a druhou iniciaci, kdy hrdina zásadně změní svůj postoj ke světu a spolu s ním i své jednání. Mezi první a druhou iniciací ale zůstává statický, což znamená, že se učí novým kouskům jak přežít, zlepšuje své finty a triky, ale nevyvozuje ze svých činů žádné morální ponaučení.⁴⁸ Výjimku tvoří do určité míry Guzmán, který trpí výčitkami svědomí ještě dřív, než projde druhou iniciací, ale i přesto dál zůstává pikarem. V průběhu vývoje pikareskního románu se ovšem psychologie hrdiny prohlubuje, takže v některých případech můžeme sledovat i jistý duševní a myšlenkový vývoj. Moderní pikareskní román se už s románem vývojovým v určitých rysech překrývá anebo se vůči němu alespoň vymezuje.

2.2.4. Společenská kritika a dokument

Nikoli jen postava pikara, ale především společnost, která ho vytěsnila až na svůj okraj, je předmětem kritiky pikareskního románu. Skutečnost, že se pikaro stal její obětí a ke svému způsobu života byl donucen, mu také dává právo ji hodnotit a soudit, a to i přesto, že by se nám mohl vzhledem ke své pochybné morálce zdát jako osoba nedůvěryhodná.⁴⁹

Kritika bývá v pikareskním románu vyjádřena buď v rámci vypravěčových komentářů, nebo vyplývá ze samotného pikarova osudu, což je daleko běžnější případ. Pikaro, který se střídavě ocitá v pozici vítěze a oběti a kterého až na dočasné vzestupy stíhá nepřízeň osudu, se tak stává rezignovaným žalobcem společnosti. Ze své žabí perspektivy nám postupně odkrývá sociálního zlo i „skrytou mašinerii světového dění“,⁵⁰ které poznává v rámci svého nerovného boje. Kritický obraz prolhaného a úplatného světa je však mírněn prostřednictvím vtupu a satiry. K této strategii se přiznává už Grimmelshausen v šesté knize svého *Simplicia*, kde pravdu přirovnává k léčivé pilulce, kterou je před polknutím třeba pozlatit a pocukrovat, aby se stala stravitelnější.⁵¹ Satira proto bývá v souvislosti s pikareskním románem přirovnávána k ochranné

⁴⁸ srov. Jacobs, J.: Bildungsroman und Pikaroroman. in: *Der moderne deutsche Schelmenroman*. Ed. G. Hoffmeister. Amsterdam 1985/86, s. 11f.

⁴⁹ srov. Bělič, O.: *Španělský pikareskní román a realismus*. UK, Praha 1963, s. 100.

⁵⁰ Hodrová, D.: *Hledání románu*. ČS, Praha 1989, s. 68.

⁵¹ srov. Grimmelshausen, H. J. Ch.: *Simplicius Simplicissimus*. Naše vojsko, Praha 1959, s. 409.

slupce, pod kterou se skrývá hořké jádro. Podobnou roli sehrávají i nadsázka a v moderním pikareskním románu hlavně groteska.

Rubem společenské kritiky je snaha pikareskního románu ukázat pravdu, otevřít čtenáři oči a zprostředkovat mu pohled na reálný stav věcí. Svou snahou pravdivě vypsát život⁵² i svým netradičním pohledem na skutečnost zdola často boří ustálené představy o světě, stejně jako společenská tabu. Stává se tak cenným dokumentem své doby, který nám nabízí zcela nový pohled na dějiny, vzdálený všem oficiálním výkladům historie.

⁵² srov. Kožinová, V.: *Zrození románu*. ČS, Praha 1965, s. 126.

3. SROVNÁNÍ ANGLICKÉHO KRÁLE A NÁCKA A HOLIČE S ŽÁNREM PIKARESKNÍHO ROMÁNU

3.1. Příběh Jana Dítěte a Maxe Schulze

3.1.1. *Obsluhoval jsem anglického krále*

Svědky osudů vypravěče, životního outsidera a smolaře Jana Dítěte, se stáváme v průběhu 20. let 20. století, kdy začíná jako pikolík v hotelu Zlatá Praha. Postavou malý, dětsky zasněný učeň se zde postupně seznamuje se světem restaurací a hotelů a brzy poznává, jakou roli hrají v životě peníze. Jejich pomocí se snaží získat úctu, ale i rozkoš, které mu jsou kvůli jeho malému vzrůstu a nízkému sociálnímu postavení odepírány. Jeho cíle jsou prosté, získat dobrou pozici mezi hoteliéry, vlastnit třeba i svůj hotel a hlavně mít hodně peněz, ve kterých vidí příslib veřejného respektu. Hrou náhody se dostává do hotelu Tichota, odkud je za nějaký čas pro podezření z podvodu vyhozen a opět díky náhodě se ocitá v hotelu Paříž. Zde se setkává se svým životním vzorem vrchním Skřivánkem a zde se mu také dostává jeho jediné životní pocty, řádu habešského císaře. Těsně před okupací se hříčkou osudu zamiluje do Lízy, přesvědčené německé nacistky, kterou si posléze vezme i za ženu. Za své sympatie s Němci je propuštěn a následně pracuje jen v německých restauracích a hotelích. Z nerovného manželství s Lízou, ve kterém je Dítě ostatními trpěn jako přívěšek své vysoko postavené ženy, vzejde dementní syn. Líza těsně na konci války umírá při bombardování a Dítě stačí zachránit už jen její válečný lup – cenné známky. Cestou do Prahy je nedopatřením zatčen jako odbojář, což mu má, jak se naivně domnívá, zajistit cestu zpátky mezi českou komunitu. Po propuštění kupuje za ukradené známky hotel a stává se milionářem. Ale ani majetek a úspěch v podnikání mu nezajistí mezi hoteliéry uznání. Až v táboře pro milionáře, kde je roku 1948 internován, si uvědomí nesmyslnost svých cílů. Přestane toužit po majetku a uznání a dobrovolně odchází dělat cestáře. Stranou od lidí hledá cestu sám k sobě a nachází vnitřní klid. Nakonec se rozhodne sepsat své vzpomínky.

3.1.2. *Nácek a holič*

Příběh změny identity je vyprávěn z perspektivy masového vraha Maxe Schulze, který prochází klíčovými událostmi 20. století (1907-1967). Na začátku všeho stojí absurdní hříčka přírody. Max Schulz, nemanželský syn prostitutky, vypadá i přes svůj árijský původ jako Žid. Naproti tomu jeho nejlepší kamarád Icik Finkelstein sice Žid je, ale jeho rysy jsou typicky árijské. Z tohoto důvodu jsou oba často zaměňováni. Max, který je doma jen ponižován, hledá svůj druhý domov v rodině Finkelsteinů. Učí se u Icikova otce holičem a zároveň poznává i židovskou kulturu. Toto přátelství končí, když Max propadne nacionalismu a vstoupí nejprve do SA a později do SS. Během války zabije na Ukrajině a později v koncentračním táboře Laubwalde tisíce lidí. Jak nejdříve jen tušíme, zabije nakonec i celou rodinu Finkelsteinů. Po válce, aby unikl pronásledování, vystupuje jako Icik Finkelstein. Nikdo ho nepodezřívá, protože jako Žid vypadá a zná i židovské zvyky. Díky zlatým zubům svých obětí z Laubwalde začíná nový život jako obchodník na černém trhu. Žije s hraběnkou, která mu má zajistit dobré jméno, ale jak záhy pozná, ona sama jím pohrdá stejně jako ostatní. A to nejen kvůli jeho židovskému vzezření, ale i pro jeho válečné zbohatlictví. Max zjišťuje, že rasismus s válkou neskončil a že se tedy mylně domníval, že se dal na stranu vítězů. Po roce proto odchází do Palestiny, kde bojuje proti Angličanům za svobodný stát Izrael. Stane se národním hrdinou a úspěšně buduje svou kariéru. Má ženu, kadeřnický salón a těší se úctě okolí. Mohl by být spokojený, ale pronásleduje ho vlastní minulost. Symbolický trest v podobě narození mrtvého dítěte nestačí. Výčitky svědomí se neustále stupňují a Max začne toužit po náležitém trestu. Za zločiny, které spáchal, však žádný spravedlivý trest neexistuje, protože stejně jako nelze nikomu vrátit život nelze ani Maxe desettisíckrát zabít. Max je tak ponechán svým výčtkám a je odsouzen k tomu, žít se svým svědomím dál. Konec zůstává otevřený. Neví se, zda Max umírá na infarkt, nebo zda si svou smrt jen představuje. V každém případě zažívá strach, jaký zažívaly jeho oběti, a pocit viny zahlcuje jeho vědomí až do posledního okamžiku.

3.2. Srovnání s pikareskním románem

3.2.1. Jan Dítě a Max Schulz – pikarové 20. století

Jak z životních osudů obou hlavních představitelů vyplývá, měli oba dva přibližně stejné (stejně nerovné) startovní podmínky a prošli přibližně stejným výsekem dějin (Dítě 20.-50. léta, Max 1907-1967), které měly na jejich život nemalý vliv. Oba prošli řadou povolání a životních rolí a jejich osud plný zvrátů a změn se několikrát stočil podobným směrem, přestože jeho poslední fáze se u každého ubrala jinou cestou. Samozřejmě, že mezi nimi najdeme i velké množství rozdílů, především v míře sebeironie, grotesknosti a neposlední řadě i viny, ale i tak stojí za to porovnat oba hrdiny, kteří ač nejsou typickými pikary, mají k pikaresknímu románu velmi blízko.

Jak Dítě, tak Max pocházejí z chudých poměrů, oba jsou nemanželského původu a oba se potýkají s tělesným handicapem. Dítě je malý, Max zase vypadá jako karikatura Žida. Oba navíc pocházejí z maloměstského prostředí a jejich pohled na svět, stejně jako jejich životní cíle, jsou omezené. Max je vyučený holič a jeho vzorem je mistr Chaim Finkelstein, autor příručky „Stříhání vlasů bez zubů“, která pro Maxe znamená knihu knih. Maxovým životním snem je pak mít vlastní holičský salón. Dítě je vyučený číšník obdivující svůj celoživotní vzor vrchního Skřivánka, který obsluhoval anglického krále, a jeho velkým přáním je vlastní hotel. Důvod, proč to oba chtějí dotáhnout tak „vysoko“, alespoň z jejich zúženého úhlu pohledu, je, že se oba snaží získat uznání svého okolí. Cítí, že je ostatní neberou dostatečně vážně, a tak aby získali respekt, udělají cokoliv. Dítě nosí vysoké límce, aby vypadal vyšší, Max se zase snaží přesvědčit o svém árijském původu alespoň čtenáře. Proto mu také hned na začátku svého vypravování podává přehled o rodokmenech svých pěti potenciálních otců a hrdě o sobě prohlašuje, že je *nemanželský, ač čistě árijský syn*. Toto Maxovo a Dítětovo snažení má však opačný efekt, neboť výsledně nepůsobí ani tak úctyhodně, jako směšně.

Podobně jako v pikareskním románu, se zde tedy setkáváme s problémem společenské integrace. Stejně jako pikaro, tak i Dítě a Max mají nízké sociální postavení, jsou vystaveni posměchu svého okolí a i přes nevýhodně rozdané karty osudu se snaží dostat výš, přestože jim v tom brání malý respekt okolí. V tomto ohledu se tedy Max i Dítě shodují s „tradičními“ pikareskními hrdiny,

kterí nemají potřebu se od společnosti distancovat (jako pikarové moderní), ale naopak se v ní snaží zakotvit a získat její respekt. Zrovna tak nejsou ani rození dobrodruzi, kteří by vyhledávali napětí a změnu, ale touží po tom se usadit. Max sní o svém salónu, Dítě zas o svém hotýlku. Cesta k nim je ale dlouhá, plná přesunů, vzletů a pádů, které by si oba jistě rádi ušetřili, ale to by pak nebyli pikarové.

3.2.2. První iniciace

Max stejně jako Dítě prodělávají tzv. postupnou iniciaci, nestávají se tedy pikary na základě jedné zdrcující zkušenosti, ale až po sérii několika zklamání. Míra těchto zklamání a špatných zkušeností se však v obou případech značně liší.

Max, podobně jako Oskar Matzerath v *Plechovém bubínku*, vnímá už svůj vlastní porod a stejně jako on chápe příchod na svět jako nepříjemnou nutnost. Šedivou a nikterak idylickou povahu světa poznává už krátce po narození, navíc za velmi pohnutých okolností - po té, co se ubrání řezníkovi, který se ho snaží „obřezat“: „*Já, Max Schulz, starý osm dní, jsem najednou skočil řezníkovi po krku, ze všech sil jsem se zakousl, ačkoliv jsem ještě neměl zoubky, pak jsem dopadl na podlahu, jako šílený se doplazil k oknu, vyškrábal se na okenní římsu, poprvé v životě jsem spatřil...ulici...docela obyčejnou ulici [...] spatřil jsem nebe...popelavě šedé... zamračené, tečkované, špinavě povlečené...viděl jsem kroužit baculaté ptáky... ale žádné andílky, ani jednoho andílka.*“⁵³ Toto první zklamání jako by předurčilo jeho další vztah ke světu a světa k němu. Zároveň si už od těchto prvních okamžiků uvědomujeme, že Max není úplně normální dítě, že je něčím zvláštní. Svou předčasnou dospělostí nás trochu i děsí, zejména tím, že už jako novorozeně není úplně tak naivní a bezbranný. Pozorujeme u něj jisté rysy vrozeného šelmovství (stejně jako u Oskara Matzeratha nebo u Kuráže), které stačí už jen probudit a rozvinout. Zásadní podíl viny na této přeměně nese Maxův nevlastní otec Slavitzki, který ho znásilní ještě jako nemluvně. Po této zkušenosti ztrácí Max zbytky své nevinnosti a víry v dobro: „*Já, Max Schulz, budoucí masový vrah, toho času ještě nevinný, jsem vyrazil srdceryvný křik, [...] slyšel jsem anděličky zpívat, slyšel*

⁵³ Hilsenrath, E.: *Náček a holič*. Hynek, Praha 1997, s. 13. (dále jen NH)

jsem jejich ‚aleluja‘,[...] slyšel jsem tlumený smích a šepot, spatřil jsem bahno hřichu, neviděl jsem žádného anděla, neviděl jsem ani harfy a Panovy flétny, slyšel jsem smích pánaboha, chtěl jsem se modlit a už jsem nemohl.“⁵⁴ Přesto ani tento zážitek, ani řada dalších, neboť Max je znásilňován Slavitzkim pravidelně, nezlomí v Maxovi zábrany a chuť vracet zlo a bezpráví. Jediné, co je na Maxovi divné, jsou jeho žabí oči, kterých se jeho okolí trochu bojí. Jejich zvláštní chlad, který vyvolává v ostatních nedůvěru, si lidé vysvětlují celkovým Maxovým židovským vzezřením. Ale více než židovské rysy symbolizují Maxovy oči, které „mnoho viděly, i věci, které vidět neměly“,⁵⁵ onu ztrátu nevinnosti, kterou okolí možná jen tuší, ale nedokáže ji pojmenovat. Max, prozatím jen latentní pikaro, už totiž jako pikaro vnímá, a tak ve svých sedmi letech „zn[á] leccos, co neznaj[í] ani mnozí dospělí.“^{56 57}

Okamžikem, kdy se z Maxe stává skutečný pikaro, je až Hitlerova řeč na Olivové hoře. Teprve tady si spolu s dalšími ponižovanými, bitými i těmi, kteří to nikam nedotáhli, uvědomí, že už nechce hrát roli oběti. Všichni takto probuzení pikarové, ve kterých se náhle uvolní dlouho strádaná zloba a zášť, pak hromadně vzývají falešného spasitele: „Volali jsme: Amen! Amen! Amen! Jeden strhnul druhého. Křičeli jsme. Buráceli. Plakali. On byl Spasitel. Kdosi v davu hlasitě zavzlykal: ‚Můj Vůdče, dej mi také rákosku!‘ A další křičel: ‚Mně také! A uvěřím v tebe!‘“⁵⁸ Při této hromadné iniciaci se Max, mění v opravdového pikara, který pak chladnokrevně využívá jakékoli příležitosti dostat se k moci. Stává se masovým vrahem, ale nezabíjí ani tak z nenávisti k Židům, jako z touhy využít pozice moci a oplatit ponižování, která musel sám zažít.⁵⁹

⁵⁴ NH, s. 21.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Tamtéž, s. 22.

⁵⁷ Žabí oči můžeme rovněž chápat jako narážku na žabí perspektivu a její pohled zdola, pohled neoficiální a kritický. Max, který svými žabíma očima vidí víc než ostatní, nám tak prostředkuje pohled na odvrácenou tvář událostí 20. století z perspektivy člověka pohybujícího se na dně společnosti. Jeho pohled zdola nabývá místy až doslovného významu. Zvláště tehdy, když líčí první světovou válku „ze zorného úhlu sklepního okna“ (NH, s. 22.) sklepního bytu, kde nějaký čas bydlel. S hyperbolizací pohledu zdola se setkáme i v *Plechovém bubínku*, kde sledujeme přibližně stejný výsek dějin z perspektivy trpaslíka Oskara Matzeratha, který se ve třech letech rozhodne přestat růst. A do jisté míry lze považovat i hrdinu *Anglického krále*, který se nejenže jmenuje Dítě, ale navíc je i malý a stále dětsky udivený, za možnou narážku na žabí perspektivu pikareskního hrdiny.

⁵⁸ NH, s. 50.

⁵⁹ Tím, že se Max nestává pikarem sám, ale spolu s ostatními v davu, přechází jeho osobní příběh do obecnější roviny - je jen jeden z mnoha pikarů, které zrodila doba. Scéna na Olivové hoře zachycující moment, kdy se z lidí - zneuznaných a pošlapaných - stávají pikarové, tak vyznívá jako obžaloba společnosti, která z lidí pikary dělá.

Je ale na druhou stranu vůbec možné Maxe jako masového vraha za pikara ještě považovat? Nepřekročil svým vstupem k SS a následným vražděním v Laubwalde onu pomyslnou hranici směrem k zločinu a nepřestal tak být postavou pomezí? Ano i ne. Max se sice stal zločincem, ale na druhou stranu tehdy jako zločinec vnímán nebyl. Jeho zabíjení bylo legální. Max neporušil žádný zákon, pouze se začlenil do společnosti. Do společnosti zločinecké. Z tohoto úhlu pohledu tedy Maxe za pikara považovat lze, protože jen „šikovně“ využil příležitosti a „konečně“ se zařadil. Román se tak dotýká otázky osobní zodpovědnosti za válečné zločiny, která se těžko dokazuje, pokud je zabíjení a zlo legalizované a zcela dokonale organizované - kdy každý jen plní rozkazy a počet viníků se smrskne na pár jedinců, kteří stáli na vrcholu pyramidy. Zároveň jsou tu národní socialismus a válka zobrazeny jako „dobrá“ příležitost pro všechny pikary a zneuznané, jak se pomstít.

Dítě je oproti Maxovi ve své podstatě člověk citlivý, důvěřivý a přes všechny své životní útrapy svět obdivující. Čtenář jakoby tiše souzní s jeho snahou dostat se výš a toleruje jeho malé prospěchářství, když coby pikolík prodávající párky zneužívá své malé postavy, aby vzbudil u kupujících soucit a nechali mu větší spropitné. Výstižně to formuluje Jiří Pelán, když říká, že *„je cosi heroického v úsilí maličkého pingla stát se milionářem a získat svému životu[...] onu úctu, jež je mu odpírána.“*⁶⁰ Celkově má Dítětovo poznávání světa a jeho zákonitostí charakter vývojového románu. Je zasvěcován svými nadřízenými, nejen jak se má chovat k hostům, ale i jak *nic nevidět a neslyšet a přitom všechno vidět a všechno slyšet*. Dítě tak poznává života běh a jeho jednání je vlastně jen důsledkem toho, co se naučil a viděl. Přestože se setkává s různými křivdami a nespravedlnostmi, nezatrpkne a netouží po pomstě jako Max. Stejně tak se snaží stát milionářem ne pro peníze samotné nebo pro pocit moci, ale proto, aby jejich prostřednictvím získal úctu.

V osudu Dítěte je pouze jeden veliký moment zklamání, kterým pak můžeme vysvětlit i jeho následné jednání v době protektorátu, a to když se od něho odvrátí jeho velký vzor vrchní Skřivánek: *„a já jsem viděl v očích pana vrchního, že když jsem si bez svolení vzal tu kravatu, tak proč bych si nevzal*

⁶⁰ Pelán, J.: *Bohumil Hrabal – Pokus o portrét*. Torst, Praha 2002, s. 52.

zlatou lžičku, [...] A polil mne takový stud, tak jak jsem stál s napřaženou sklenkou, se kterou jsem si chtěl přituknout s vrchním, který pro mne byl na světě to největší a nejvyšší, [...] a on zvedl taky sklenku, ale chvíli váhal, já jsem měl pořád naději, že mi přitukne k tomu mému nešťastnému rádu, ale on, [...], tuku si s tím vrchním od Šroubků, se kterým byl stejně starý a na mě už se nepodíval, a já jsem odnesl tu napřaženou sklenku a vypil jsem ji a začalo mne všchno pálit a hořel jsem a nalil jsem si ještě jeden koňak...a vyběhl jsem, tak jak jsem byl, před náš hotel do noci, před můj bývalý hotel, protože už jsem nechtěl být na světě[...].⁶¹ V tomto okamžiku se v Dítěti cosi zlomí. Přestože tento pocit zažije pak ještě několikrát, (když není přijat do armády, na své vlastní svatbě nebo v internátě pro milionáře), tento první zážitek velkého zklamání je pro Dítěte klíčový. Jím si také ospravedlňuje své styky s Němci. Ani tady však Dítě nejedná jako typický pikaro. Ne z vypočítavosti, ale z lásky začne v době těsně před druhou světovou válkou chodit s Němkou. Je to do značné míry náhoda, ale současně i logické vyústění předchozích zkušeností. Liza je stejně malá jako Dítě a stejně jako on je vystavena posměchu okolí. Dítě se jí tedy rozhodne bránit. Intuitivně se dává na stranu Čechy pronásledovaných a nenáviděných Němců, protože s nimi soucítí. Můžeme říci, že je jim ve své naivitě a důvěřivosti vehnán *Sokoly a Čechy* do náruče. Okolí však Dítěte vnímá jako prospěcháře a zrádce, který chce jen využít příležitosti, a pohrdá jím ještě víc než dříve. V jejich očích tedy Dítě jedná jako skutečný pikaro, Dítě ale na rozdíl od pikara není schopen prohlédnout situaci včas a na stranu Němců se nestaví z vychytralosti, ale v důsledku své naivity. Mate tak nejen své okolí, ale i čtenáře, který začíná vážně pochybovat o jeho morálních kvalitách. Ptá se, může být někdo opravdu tak naivní, nebo je to jenom maska, za kterou se skrývá vypočítavost?

Co mají Dítě a Max společné je, že jak jeden, tak druhý naleznou své útočiště u národních socialistů. Ti nehledí na to, jak kdo vypadá, ale jaký má původ, a ten Max i Dítě mají. Paradoxně tak oba zažívají pocit rovnocennosti a dokonce i převahy nad ostatními teprve mezi poručíky SS. Je tak částečně odhalena příčina velké popularity nacistické ideologie, která nabízela tento

⁶¹ Hrabal, B.: *Obsluhoval jsem anglického krále*. in: *Tři novely*. ČS, Praha 1989, s. 221-222. (dále jen OAK)

pocit síly a převahy zcela zadarmo, pouze na základě rodokmenu. Proto se také k tomuto hnutí hlásili především ti, kteří dříve příliš neznamenal, nebo jako Dítě a Max ani znamenat nemohli, a tento pocit výjimečnosti postrádali. Dítě sice nacistickému hnutí nepropadl, ale rád přijal respekt, který mu byl vzhledem k jeho původu, světlým vlasům a modrým očím ze strany Němců projevován. Než prohlédl, co si o něm Němci skutečně myslí, nechal si rád říkat Herr Ditie: *„Ale když jsem si pomyslíl – [...] – že jsem byl tak maličký, že mne nevzali v Sokole ani do družstva, [...], jak jsem dopadl v hotelu Paříž s tou lžičenkou, [...], a teď když mi podal ruku sám velitel šlechtického národně socialistického tábora, [...], celý jsem se narovnal. Ač jsem neměl tvrdý límec od fraku, tak jsem snad poprvé měl dojem, že není třeba být veliký postavou, ale velikým se cítit, a tak jsem se klidně rozhlížel a přestal jsem být nejen pinglíčkem, ale tím pikolou, malým číšníkem, který byl doma odsouzen, aby byl maličký až do konce svého života, a nechal si říkat Pindčo a Prcku a slyšet hanopisy a na moje příjmení Dítě, ale tady jsem byl Herr Ditie, [...].“⁶²*

3.2.3. Trnitá cesta ke druhé iniciaci

Jak Max, tak Dítě se tedy dávají k národním socialistům a oba z tohoto spojení profitují. Max tak činí úmyslně, u Dítěte hraje velkou roli náhoda, alespoň zpočátku. Když však zjistí, jaké výhody mu sňatek s Lízou a přátelení s Němci přináší, zůstává na jejich straně už vědomě, a to i poté, co pochopí, že jím Němci pohrdají stejně jako Češi. Částečně si uvědomuje, že nejedná správně, ale přivírá nad tím oči. Shodně jako Max omlouvá své jednání pocity křivdy a zneuznání, které doposud zažíval. Můžeme proto jeho jednání považovat za shodné s jednáním pikara, který po té, co náhle prohlédne a uvědomí si svou situaci, ztrácí morální zábrany. Výčitky svědomí sice odlišují Dítěte od většiny hrdinů pikareskních románů, ale vědomí viny, kterou mu navíc připomíná i dementní syn Siegfried, nezmění nic na jeho dalších krocích. Jedná i nadále v duchu šelmovské morálky a z Líziny válečné kořisti, cenných známek, kupuje hotel. Nepoučen dosavadními zkušenostmi neustále opakuje jednu a tu samou chybu. Snaží se získat úctu ne vnitřní proměnou, ale

⁶² OAK, s. 236-237.

vnějšími znaky moci - penězi a majetkem. A tak přestože vlastní exkluzivní hotel, pro hoteliéry je pouhým válečným zbohatlíkem. V marné snaze být uznán „alespoň“ jako milionář, se roku 1948 dobrovolně vzdává svého majetku, aby mohl být spolu s ostatními milionáři internován. Přestože ani tento zoufalý hrdinně-komický čin na Dítětově postavení nic nezmění, Dítě zde konečně pochopí, kam patří, a uvědomí si nesmyslnost celého svého snažení. Tento moment prozření můžeme označit za onu druhou iniciaci: *„posadil jsem se a viděl jsem sám sebe, jak jsem obklopen holoubky, kteří se ke mně lísali, a já jsem byl pro ně životodárný bůh, a to jsem se podíval nazpátek do svého života a viděl jsem teď sebe sama, jak jsem obklopen posly božími, holoubky a holubicemi, jako bych byl nějaký svatý, jako bych byl vyvolencem nebes, a zatímco se mi smáli, [...], já jsem byl zasažen holubím poselstvím, a věřil jsem teď na to, že neuvěřitelné se zase stalo skutkem, a že kdybych měl deset miliónů a tři hotely, tak tohleto lísání a líbání zobáčky holubů a holubic, to že je posláni samotných nebes, kterým se asi ve mně tak zalíbilo, tak jak jsem to viděl na oltářních obrazech [...], zdobících křížovou cestu, kterou jsme chodívali do svých cel. Jenže já jsem nic neviděl, nic neslyšel, jen jsem chtěl být tím, kým jsem nikdy nemohl být, milionářem, i když jsem měl milióny dva, mnohonásobným milionářem jsem se stal až teď, když jsem viděl poprvé, že ti holoubci jsou mí přátelé, že jsou podobenstvím poselství, které na mě ještě čeká, že se teďka stalo to, co se stalo Saulovi, když spadl z koně a zjevil se mu Bůh...“*⁶³ Motiv prozření zde nabývá podoby určitého mystického okamžiku, od kterého se mění i Dítětovo vnímání - posouvá se do vyšší, filozofičtější roviny. Postupně dochází k určitému smíření s sebou samým a svět hotelů, restaurací a vybrané společnosti pro něj ztrácí svou cenu: *„Když jsem procházel Prahou, už jsem neměl ani kravatu, už jsem nechtěl být ani o kousek větší, už jsem si nevybíral z hotelů, [...], které bych si koupil. Dokonce jsem byl škodolibě sám sobě rád, [...], že moje cesta dopředu je už teď jen cestou mojí, už se nebudu muset klanět a říkat a dávat pozor na dobrý den a dobré odpoledne a dobrý večer a rukulíbám, [...], už jsem se jen těšil, že zítra odjedu někam daleko od lidí, že tam lidé sice budou, ale že tam bude taky to, nač jsem věřil, jako všichni zaměstnanci pracující ve světle žárovek, že*

⁶³ OAK, s. 285-286.

*jednou se vydám do přírody, že [...] se podívám, jak vypadá les a jak vypadá slunce, [...].*⁶⁴ Podobně jako pikaro, který když nahlédne marnost svého dosavadního života, stáhne se do ústraní, i Dítě začne vyhledávat samotu a podobně jako barokní pikareskní hrdinové hledat i hlubší životní pravdu: „*A tak já, cestář, sedící každou sobotu do večera v hostinci, čím déle jsem v ní seděl, tím více jsem se vydával lidem, tím víc jsem myslel na koníka sedícího před hostincem, [...], viděl jsem, jak všichni lidé mi zatemňují to, co jsem chtěl vědět a vidět, že všichni se jen tak baví, jako jsem se bavíval já, všichni jak odkládají to, na co se jednou musí vyptávat, [...], ..., vlastně já jsem v tom hostinci vždycky zjistil, že podstata života je ve vyptávání se na smrt, [...].*“⁶⁵ Jako cestář žijící v opuštěném pohraničí nachází Dítě kromě vlastní životní filozofie a vnitřní svobody i to, co celý život hledal, úctu svého okolí, když se pro místní vesničany stane jakýmsi lidovým mudrcem, farářem a přítelem v jedné osobě. Dítě tedy podobně jako Simplicius a Guzmán prodělá skutečnou vnitřní proměnu, která je zde stejně jako v německém pikareskním románu míněna zcela vážně a která tak posouvá celý příběh do metafyzické roviny. Shodně s hrdiny pikareskních románů se i Dítě rozhodne sepsat své paměti, ale ne proto, že by chtěl jako ostatní pikarové varovat před vlastními chybami, ale proto, že chce zachytit celý svůj život, všechny jeho podoby, a tímto činem dodat hodnoty i svému vlastnímu životu. Vyprávění se pro něj tedy stává nejen prostředkem, ale i cílem.

Maxova cesta k prozření je daleko složitější, neboť není pochyb o tom, že jako pikaro je mnohem vynalézavější a bezcharakternější než Dítě. Nejenže mění s každou historickou periodou svou společenskou roli - z provinčního holiče se stává národním socialistou a posléze členem SS - ale když je nejhůř, přejímá dokonce identitu svého bývalého přítele Icika Finkelsteina, kterého sám připravil o život. Stejně jako první, tak i Maxovo druhé prozření představuje dlouhodobý proces, během kterého se Max na rozdíl od klasického pikareskního hrdiny již vyvíjí. Stáváme se tak svědky Maxovy postupné proměny z poručíka SS v obchodníka na černém trhu, bojovníka za svobodu

⁶⁴ OAK, s. 292.

⁶⁵ OAK, s. 309-310.

státu Izrael a nakonec v uznávaného holiče v Beth Davidu. Sledujeme tedy jeho vývoj v zodpovědného a svých činů litujícího občana.

Maxova vnitřní přeměna se skládá z několika fází. Ta první začíná už jeho útekem z tábora v Laubwalde na konci války, kdy ztrácí svou pozici „vítěze“ a ocitá se opět v roli poraženého. Tentokrát se ale nejedná o žádnou náhodu, jak je v pikareskním románu běžné, ale o nutný důsledek jeho zločinů. Jeho strmý pád, kdy se doslova stává z nadčlověka podčlověkem pokračuje u „čarodějnice“ Veroni, u které se skrývá před Rusy a zároveň zažívá mučení, ponižování a znásilňování jako trest za svou minulost v SS. V následujícím kroku, tedy poté, co překoná určité přechodné období rozhodování, přijímá Max identitu Icika Finkelsteina. Jedná se ale pouze o vnější proměnu v Žida. Max si nechá vytetovat číslo z koncentračního tábora, nosí koží bradku a brýle a nechá se dokonce i obřezat. Vnitřně však zůstává ten samý lump, který s klidným svědomím obchoduje na černém trhu se zlatými zuby svých obětí. Domnívá se, že se dal chytře na stranu vítěze, tedy Židů, a že nyní může sklízet výhody, které z této pozice pramení. Podobně jako Dítě očekává, že se změnou vnějších atributů přijde i respekt okolí. Myslí si, že stačí vypadat jako Žid, aby si ho ostatní vážili. O to větší je jeho zklamání, když zjistí, že antisemitismus v lidech i nadále přetrvává, že je znovu nenáviděn, a to nejen kvůli svému židovskému zevnějšku, ale i kvůli svému prospěchářství. Z důvodu vlastní obrany se začíná zajímat o židovskou historii a židovský osud a pomalu se tak sžívá s židovstvím i s vlastní rolí Žida. Lze říci, že dochází k jeho částečné iniciaci prostřednictvím samostudia. Jeho vnitřní proměna je však hyperbolizována a Max se mění z bývalého člena SS v přesvědčeného sionistu. Proces Maxovy vnitřní proměny dále pokračuje na uprchlické lodi, kde poprvé pocítuje výčitky svědomí. Na rozdíl od Dítěte začíná od tohoto momentu i jinak přemýšlet a jednat. „*Tehdy jsem si řekl: ‚Už nejsi Max Schulz. Ty jsi Icik Finkelstein. A ten nechce být žádný podčlověk. Ale ani nadčlověk. Icik Finkelstein chce být člověk. Nic jiného. Obyčejný člověk mezi obyčejnými lidmi. Žádná černá ovce pod nimi a žádná černá ovce nad nimi.‘*“⁶⁶ Počátek Maxovy nové životní etapy je navíc umocněn šťastným doplutím do Palestiny, které je pasażéry vnímáno jako symbolické ukončení exilu židovského národa. Konečná proměna Maxovy osobnosti

⁶⁶ NH, s. 212.

nastane v okamžiku, kdy se zamiluje do Miry. Přeje si, aby se mohl narodit znovu a mohl znovu všechno nově a jinak prožít, s Mirou. „Podívejte...stal se ze mě nový člověk...a přesto...když myslím na Miru...chtěl bych všechno jaksi prožít znovu...ten včerejšek...ale jinak, rozumíte...prožít ho s Mirou...jen tak!“⁶⁷ Od tohoto prožetí už o Maxovi nemůžeme mluvit jako o pikarovi, neboť ten lásku většinou vůbec nezná.⁶⁸ Prožitek skutečné lásky tak odlišuje jak Maxe, tak Dítěte od ostatních pikareskních hrdinů.

S konečnou vnitřní proměnou však přichází i stupňující se pocit viny, který Maxe provází na každém kroku. Pronásleduje ho stále konkrétnější a realističtější představa „Lesa šesti miliónů“ symbolizujícího šest miliónů obětí holocaustu, která mu nedá zapomenout a postupně se mění v jeho noční můru. „Když jsme o něco později šli Lesem šesti miliónů, vytryskl mi na čele studený pot. V Lesě šesti miliónů jsem zaslechl, jak se staré stromy modlí...třebaže tam ještě vůbec žádné staré stromy nebyly. [...] Prastaré stromy v Lesě šesti miliónů zehnalý ostatním, stály nad ostatními stromy a doširoka rozpřahovaly své sukovité větve. Viděl jsem, jak ty mladší mužské stromy tisknou na svou stromovou hrud' stromy ženské, a viděl jsem, jak si to ženské stromy nechávají líbit a hladí mužské stromy...ale jen jednou rukou, jelikož druhou stromovou rukou hladily hlavy těch nejmenších, níže stojících, jež své stromové obličejy bořily do matčiných sukni.“⁶⁹ Maxova vnitřní proměna je tedy i zde míněna zcela vážně, čímž stejně jako v případě *Anglického krále* nabývá celý příběh existenciálních rozměrů. V samotném závěru tak mizí satiricko-groteskní tón, ve kterém se doposud celé vyprávění neslo, a román vyznívá jako moralita.⁷⁰

Skutečnost, že se Max vyvíjí, odporuje tradičnímu pojetí pikareskního hrdiny, který mezi první a druhou iniciací zůstává statický. Maxe ale už od druhé poloviny románu pronásledují stále se stupňující výčitky svědomí a v této souvislosti se mění i jeho jednání. Ne náhodou nám Maxovo napravení a úspěšné zařazení se do společnosti připomíná strukturu vývojového románu.

⁶⁷ NH, s. 320-321.

⁶⁸ Motiv lásky je v pikareskním románu rozveden většinou jen skrovně, pikaro bývá znázorňován jako ten, kdo je v lásce buď chladný, nebo naopak ztrácí hlavu a následně prožívá zklamání. Negativní pojetí lásky si lze vysvětlit i jako kritickou reakci na dvorský román, který se naopak milostné tematice věnoval s velkou oblibou.

⁶⁹ NH, s. 329-330.

⁷⁰ Horch, H. O.: Grauen und Groteske. Zu Edgar Hilsenraths Romanen. in: *Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945*. Ed. J. Stüben u. W. Woesler, Darmsadt 1993, s. 223.

Ale jedná se skutečně o vývojový román? Nenechme se klamat vnější podobností znaků. Přestože zde nacházíme úspěšnou měšťanskou kariéru, není zde v žádném případě demonstrována optimistická víra v harmonické začlenění se do společnosti, ale její pravý opak. Max se asimiluje jen „díky“ změně identity a místa, za co musí zaplatit životem ve lži a stále sílícími výčitkami svědomí. Pro své okolí sice představuje úspěšného občana, vnitřně je však sžírán pocitem nenapravitelné viny. Max navíc během svého závratného vzestupu nenachází žádnou vnitřní integritu, jak je u hrdiny vývojového románu běžné, ale naopak se jeho identita rozpadá. Nedokáže zapomenout na minulost spojenou se svým starým „já“, a tak se v něm obě identity – bývalý nacista a pronásledovaný Žid - neustále střetávají, což vnáší značnou schizofrenii do jeho způsobu vnímání a myšlení. Vzhledem k těmto skutečnostem nelze *Nácka a holiče* označit za román vývojový, nýbrž antivývojový.⁷¹ Kritický aspekt pikareskního románu se tak ještě umocňuje.

Přestože Maxovo provinění je mnohem větší než Dítětovo, mohli jsme sledovat, že se jejich životní osudy v určitých momentech protínají. Oba dva se během války staví na stranu Němců, a to nejen kvůli získaným výhodám, ale i proto, že v jejich řadách poprvé zažívají pocit rovnocennosti. Oba dva se stávají partnery společensky výše postavené ženy, ale ani jednomu to nepřináší štěstí, natož úcty. Jak Max, tak Dítě se snaží zbohatnout pomocí válečné kořisti a oba naivně doufají, že pouhou vnější proměnou, ať už v Žida, hoteliéra či milionáře, získají respekt okolí. Chybí jim však ona vnitřní hodnota, která by je teprve učinila tím, kým si přejí být, a tak jsou ostatními považováni pouze za zbohatlíky a prospěcháře. K tomuto poznání oba nakonec dojdou až po sérii životních proher. Oba jsou na rozdíl od klasických pikareskních hrdinů schopni lásky a možná díky této zvýšené citlivosti je začínají sžírat výčitky svědomí už v průběhu románu a nikoli až na jeho konci. Oba jsou rovněž symbolicky potrestáni za svou vinu na svých dětech. Dítětovi se narodí dementní syn a Maxovi se narodí dítě již mrtvé. Dítě se však přesto, že cítí vinu, nepoučí ze

⁷¹ A. Graf označuje v této souvislosti *Nácka a holiče* spolu s *Plechovým bubínkem* za parodisticko-groteskní překonání německé tradice vývojového románu. (Srov. Graf, A.: *Mörderisches Ich. Zur Pathologie der Erzählperspektive in Edgar Hilsenraths Roman Der Nazi und der Friseur*. in: *Das Unerzählbare erzählen*. Ed. T. Kraft, München 1996, s. 141.)

svých chyb a i nadále jedná jako pikaro a opakovaně tak zažívá stejná zklamání. Teprve v závěrečné kapitole prohlíží. Oproti tomu Max se v momentu, kdy si uvědomí svou vinu, začíná proměňovat i vnitřně. Dokonce se z něho stává uznávaný měšťan a úspěšný majitel kadeřnického salónu, takže se mu splní i jeho životní sen. Je tedy nakonec uznán ve všech společenských rolích, ale za tento úspěch tvrdě platí (podobně jako Lazarillo) výčitkami svědomí a rozpadem vlastní identity. Dítětův osud tak představuje zrcadlový opak toho Maxova. Zatímco se spolu s Maxovým společenským úspěchem stupňuje i jeho skryté utrpení, provází Dítětův společenský propad vnitřní zranění a získávání duševní vyrovnanosti. V obou případech je však vnitřní proměna hrdiny míněna vážně a neznamená pouhou formalitu jako u většiny pikareskních románů.

Svým pojetím iniciace navazují *Anglický král* i *Nácek a holič* nejen na německý barokní pikareskní román, jak bylo řečeno již dříve, ale i na mýtus znovuzrození. K němu odkazuje, kromě samotné iniciace, i řada dalších motivů. V *Náckovi a holičovi* je uprchlická loď směřující do Palestiny příznačně přejmenována z *Exitu* na *Vzkříšení*. Návrat do země zaslíbené je pak chápán jako symbolické znovuzrození pasažérů na palubě lodi i židovského národa vůbec. Maxova iniciace se tak stává součástí iniciace větší – znovuzrození židovského národa. Stejně tak s mýtem znovuzrození souvisí i motiv Lesa šesti miliónů, symbolizující mrtvé židovské duše ožívající v podobě stromů. V *Anglickém králi* se s tímto mýtem setkáváme až ke konci románu, kdy již vnitřně obrozený Dítě začíná vnímat svět jako jednu velkou metamorfózu, jako velký a nekončící cyklus života, smrti a znovuzrození.⁷² Že pro Dítěte smrti nic nekončí dokládá i jeho úvaha o potůčku vytékajícím pod hřbitovem: „[...] voda byla studená a čirá a já jsem viděl, jak shora z toho hřbitova, jen až do toho potůčku pořád stékají šťávy těch pochovaných, [...], destilovány a pasírovány krásnou zemí, která z mrtvol dovede dělat hřeby, na kterých bych se oběsil, a čirou vodou, ve které si umývám tvář, tak jako za moc let, někde někdo si bude umývat tvář mojí metamorfózou, někdo si škrtne sirkou z fosforu mého těla...“⁷³

Anglický král, jehož hrdina nakonec dospívá k poznání sebe sama a nalézá i svou životní filozofii, se tak blíží samotnému iniciačnímu románu,

⁷² srov. Drozda, M.: Hrabalův mýtus a děj. in: *Hrabaliana*. Prostor, Praha 1990, s. 90.

⁷³ OAK, s. 312.

který mýtus znovuzrození napodobuje a ve kterém je hrdinovo dlouhé bloudění světem završeno právě iniciací (očistou, vzkříšením, nalezením identity, poznáním) a „*odchodem mimo svět (na ostrov, ,do ráje srdce svého)*“.⁷⁴ Svým vyústěním se tak řadí k pikareskním románům jako *Simplicius* nebo *Zlatý osel*, které rovněž ve svém závěru přecházejí v romány iniciační. Vztah *Nácka a holiče* k iniciačnímu románu je složitější. Sice bychom o něm také mohli říct, že je „*putování[m] problematického individua k sobě samému*“⁷⁵ jako *Anglický král* nebo *Simplicius*, ale jak jsme viděli, Max na rozdíl od Dítěte nebo *Simplicia* svou identitu nenachází, ale naopak trpí rozdvojením osobnosti. Inicie mu tedy nepřináší ani vnitřní klid, ani spásu, nýbrž utrpení. Tím, že *Nácek a holič* strukturu iniciačního románu využívá, ale nenaplnjuje, podtrhuje nejen Maxova vnitřní muka, ale poukazuje i na nemožnost nápravy válečných zločinů.⁷⁶

3.2.4. Nejednoznačný charakter hrdinů

Osobnost Maxe i Dítěte je značně rozporuplná, což plně odpovídá charakteru pikareskního hrdiny. Na jednu stranu v nás jako kariériste, prospěcháři, obchodníci na černém trhu, Max jako poručík SS a Dítě jako číšník v německých hotelích vzbuzují antipatie, ale na druhou stranu si nás svou bezprostředností, poetickým viděním světa a schopností vcítit se do ostatních získávají na svou stranu. Jako skuteční pikarové balancují na hranici mezi dobrem a zlem a střídavě se ocitají v rolích vítěze a poraženého. Jen díky tomu, že známe celý jejich životní příběh, byli jsme svědky na nich spáchaného bezpráví a víme, že oba litují chyb, kterých se dopustili, jsme schopni se vžít do role těchto kontroverzních hrdinů a ve skrytu duše jim držet palce.

Přesto nás ale rozostřenost jejich charakteru mate. Ptáme se, kdo vlastně Max Schulz a Jan Dítě jsou? Podvodníci? Snílci? Viníci? Oběti? Nemůžeme o

⁷⁴ Tamtéž, s. 179.

⁷⁵ Lukács, G.: *Metafyzika tragédie*. Praha 1967, s. 133. cit. podle Hodrová, D.: *Román zasvěcení*. H&H, Praha 1993, s. 150.

⁷⁶ V *Náckovi a holičovi* se rovněž setkáme s tzv. zmařenou iniciací. Je jí Veronino systematické mučení Maxe, který na závěr prodělává srdeční infarkt - symbolicky umírá. Když ho Veroňa vzkřísí, vstupuje už do nové etapy svého života. Toto schéma připomíná starověký iniciační obřad napodobující právě mýtus znovuzrození. Max ale neprochází žádnou vnitřní obrodou, ani očistou, o čem svědčí i to, že svou „zasvětitelku“ nakonec zabije. K iniciačnímu schématu odkazuje i časoprostor - les a zima - které ve struktuře iniciačního románu představují prostor a období nezasvěcení. (Srov. Hodrová, D.: *Hledání románu*. ČS, Praha 1989, s. 184, 195.) Zdá se tedy, že zde *Nácek a holič* schéma iniciačního románu spíš paroduje, než využívá.

nich jednoznačně říci, že jsou špatní, nebo dobří. To, že Max i Dítě jsou zároveň oběťmi i viníky nás určitým způsobem provokuje. Rádi bychom znali jasnou odpověď, tu nám ale ani jeden román nenabízí. Oba romány tak pokračují v tradici pikareskního románu – skrze nejednoznačnost a rozkolísanost charakteru vypravěčů zrcadlí nejednoznačnost a nepřehlednost doby. Upozorňují nás, že nic není černobílé. V této souvislosti Radko Pytlík o neurčitěm charakteru Dítěte říká, že *„je výsměchem k dogmatu jednoznačnosti lidské existence. Je vědomě zkřiveným pohledem na svět, jehož smysl nám uniká, a současně marnou snahou vyznat se sám v sobě.“*⁷⁷

Vnitřní rozpolcenost ale nejlépe vystihuje sám Max, který bezradně sleduje odraz svých mnoha tváří v kapesním zrcátku.: *„A viděl jsem, co jsem viděl! Rozličné obličejy mezi mnoha prasklinami na ploše zrcátka: obličej holiče... obličej studovaného mladíka... obličej polovičního idiota... obličej básníka... obličej zvrhlíka... obličej normálního člověka... obličej árijce... obličej židovský... [...] pak jsem spatřil mezi slepými oky poničeného kapesního zrcátka... ještě množství jiných obličejů... obličejů z daleké budoucnosti, jež jsem neznal... [...] řady tváří a jedna z nich [...] jedna, jež se hýbala, chtěla prchnout [...] z řady tváří... jako by k nim nepatřila... ten obličej, to byl obličej vraha!... byl to však podivný obličej vraha, neboť se zdálo, že má zároveň rysy všech smrtelníků, kteří byli stvořeni k ‚Jeho obrazu‘...[...].*

*Před tímto zrcadlem jsem se sám sebe ptal, kdo vlastně jsi? Ptal jsem se stejně, jako se ptala má matka... chtěl jsem si vybrat... jednu z tváří...nemohl jsem však...nechtěly se mnou mít nic společného.“*⁷⁸ Max tu naráží nejen na nemožnost porozumění sobě samému, ale i na choulostivé téma poválečného Německa – na skutečnost, že vrahem může být i docela obyčejný člověk.

Max i Dítě jsou postavy kontroverzní, rozporuplné a do určité míry i záhadné, ale přesto je nelze ztotožňovat. Rozdíl mezi nimi je totiž dán mírou poznání, stejně jako provinění. Nemůžeme tedy srovnávat Maxovu prozíravost, vypočítavost, natož jeho zločineckou minulost s Dítětovým konformismem, jistou úzkoprsostí a naivitou, bránící mu chápat dění kolem sebe v širších

⁷⁷ Pytlík, R.: Vyprávění o Bohumilu Hrabalovi. in: B. Hrabal: *Chcete vidět zlatou Prahu?* Praha, MF 1989, s. 342.

⁷⁸ NH, s. 36.

souvislostech a vidět dál, než kam sahají jeho osobní ambice. Dítě tímto svým naivním pohledem na svět připomíná prvního pikareskního hrdinu Lazarilla, který rovněž stojí před světem v úžasu a který díky své nevědomosti nepochybuje ani o něm ani o svých činech, jejichž morální problematičnost si neuvědomuje.⁷⁹ K tomu je ale třeba dodat, že tuto fázi, která trvá poměrně dlouho, Dítě postupně překonává a nakonec prohlíží i skutečnou povahu světa. „[Jeho] [d]jětský údiv nad barevností a rozmanitostí světa se postupně vytrácí a mění se v trpké „moudré bláznovství“, v postupnou rezignaci nad zmatkem světa a událostí.“⁸⁰ „Smutek z prozření a poznání“⁸¹ tak vede Dítěte do izolace a samoty, stejně jako Maxe. Je proto třeba poopravit, co bylo řečeno prve. Max se sice odlišuje od Dítěte závažností svých zločinů, ale poznání, ke kterému oba dospívají, je stejné, jen k němu každý dochází jinou cestou. Aby se tedy rozevřené nůžky mezi nimi přiblížily, musí naivní a důvěřivý Dítě ujít delší kus než Max, který si už od samého počátku uvědomuje temné stránky světa. Oba se tak na závěr stávají „moudrými blázný“, s tím rozdílem, že Dítě spěje k duševní vyrovnanosti a smíření sám s sebou, narozdíl od Maxe, který se čím dál víc utápí ve svých výčitkách.

Rozdíl mezi Maxem a Dítětem daný mírou poznání souvisí s jejich rolí šibala, blázna a prostáčka. Zatímco pohled Maxe je pohledem vědoucího pikara, který si někdy zahraje na blázna a občas se promění v prostáčka, pohled Dítěte je, jak už jméno samo napovídá, pohledem důvěřivého a naivního dítěte - opravdového prostáčka, který si jen chvílemi uvědomí pravou povahu věcí, který ale jinak až do své pozdní první iniciace a svého procitnutí z iluzí o Němcích sleduje okolní svět důvěřivýma a udivenýma očima. Skrze Dítětovu bezelstnost, prostotu a naprostou upřímnost zároveň prosvítá i jeho lidství, ona perlička na dně, která se ke konci stává stále více zřetelnější. Totéž o Maxovi ale říct nemůžeme. Ani na závěr jeho vyprávění, poté, co jsme byli svědky jeho proměny a viděli jsme, že své minulosti doopravdy lituje, a své chyby se snaží napravit, mu nedokážeme plně důvěřovat. Sice víme, že je podobně jako Dítě ve svých projevech spontánní, dokáže se upřímně radovat a je schopen soucitu a vcítění se do druhého, ale i přesto se vždy vyskytne něco, co nás znejistí.

⁷⁹ srov. Bělič, O.: *Španělský pikareskní román a realismus*. UK, Praha 1963, s. 136.

⁸⁰ Pytlík, R.: Doslov. in: Hrabal, B.: *Tři novely*. Praha, ČSSP 1989, s. 332.

⁸¹ Tamtéž, s. 324.

(Například, když nám hrdě sdělí, že se roku 1955 stal prezidentem Spolku na ochranu zvířat nebo že svůj prostředek pro růst vlasů pojmenoval „Samson V 2“.) Max si tak s námi neustále hraje, takže jeho charakter zůstává zastřený až do samotného konce.

3.2.5. Vypravěč a styl

Co se týče postavy vypravěče a vypravěčské formy, najdeme jak v *Anglickém králi*, tak v *Náckovi a holičovi* celou řadu shodných znaků s pikareskním románem. Oba jsou vyprávěny v první osobě jako zpověď již zmoudřelého pikara, který nám s naprostou otevřeností sděluje svůj příběh formou retrospektivy.⁸² V obou románech se před námi prostřednictvím žabí perspektivy vypravěčů otevírá pohled na události dvacátého století zdola, tak, jak se odráží v životě společenských vyděděnců. Tento pohled je ale bizarnější o to víc, že ho vnímáme v jednom případě očima masového vraha a v druhém očima prospěchářského, i když stále dětsky zasněného, číšníka.

Při čtení jsme tedy plně odkázáni na tyto dva morálně sporné vypravěče a jejich vidění a hodnocení světa. Ve snaze přesvědčit nás o své důvěryhodnosti, pokouší se nás získat na svoji stranu a navázat s námi úzký kontakt. Dítě nás na začátku každé kapitoly oslovuje větou „*Poslouchejte, co vám teďka řeknu*“ a na konci se nás ptá „*Stačí Vám to? Tím dneska končím.*“ Max kromě toho, že nás oslovuje, nám neustále klade otázky, na které si vzápětí odpovídá: „*Ale já vás zbytečně zdržuju. Je to tak? Vždyť vy chcete vědět, kdy jsem se stal masovým vrahem.*“⁸³ Jindy nám zas doslova čte myšlenky „*Já vím, co si říkáte: ,Max Schulz je cvok! Tlačí ho noční můra! Nic jiného!*“⁸⁴ Zůstává tak s námi nepřetržitě v kontaktu a zároveň si udržuje i naši pozornost.

Naši důvěru si Dítě a Max získávají i bezprostředností svého vypravování. Až nás zaráží s jakou samozřejmostí před námi otevírají všechna zákoutí své duše. Svěřují se nám jak s pocity vítězství, tak ponížení, přiznávají se ke svým smutkům, prohrám a skrytým pohnutkám, vyprávějí nám o svých milostných dobrodružstvích a tajných představách. Jejich upřímnost je odzbrojující a

⁸² V *Náckovi a holičovi* se setkáme se dvěma odchylkami, v jednom případě je ich-forma nahrazena er-formou (2. kniha) a v druhém je vyprávění zaznamenáno formou dopisu (4. kniha). O tom blíže v kapitole Kompozice.

⁸³ NH, s. 63.

⁸⁴ NH, s. 21.

v případě Maxe skoro šokující. To když nám po pár úvodních stránkách s naprostým klidem a bez jakékoli známky ostychu či lítosti sdělí, že je masový vrah. Od té chvíle má neustále potřebu nám tuto skutečnost připomínat, takže se spojení *Max Schulz, masový vrah* stává jeho neodmyslitelným epitetem *constans*. Se stejnou samozřejmostí nám ale vypráví i o všech svých tělesných potřebách a perverzních sexuálních snech a představách, které přímo vyzývají k Freudově interpretaci a které jsou svou drsností tolik vzdálené Dítětovým rovněž odvážným, ale přesto hravým a citlivým popisům milostných scén.

Na jednu stranu se tedy Max tváří, že je k nám naprosto otevřený, dokonce se nás o pravdivosti svého vyprávění snaží přesvědčit i tvrzením, že nám chce „*jen vyprávět svůj příběh... v systematickém pořadí...*“⁸⁵, ale na stranu druhou si s námi hraje a určité informace nám vědomě zatajuje. Vytváří tak napětí, pro pikareskní román typické. Pocit, že nám pořád něco uniká, nás tak nutí číst o to pozorněji. Vypravěč si toho je dobře vědom, ale situaci nám neulehčuje, naopak naši zvědavost ještě víc stupňuje svými komentáři typu: „*Asi se na tomto místě zeptáte, odkud to všechno tak přesně vím, já vám to však při nejlepší vůli nemůžu říct.*“⁸⁶ Daleko rozsáhlejší hru se čtenářem pak představuje vypravěčovo pomalé rozkrývání vlastní válečné minulosti, kterou nám úplně odhalí až v samém závěru knihy.⁸⁷ Po této stránce představuje Dítě pravý opak Maxe, nic nám nezatajuje, je naprosto „průhledný“⁸⁸ a bezelstný. Nemá ani čas přemýšlet nad rafinovanostmi, protože svůj příběh na nás chrlí jedním dechem. Jeho vnitřní monolog se tak na nás valí jako nekontrolovatelný a nezadržitelný proud.

K vypravěči pikareskního románu patří rovněž smysl pro humor a ten Dítě i Max mají. Zejména pak Dítě si počíná jako typický pikaro, když nám o svých prohřešcích vypráví s lehkostí a s vtipem. Přímo s dětinskou radostí a bez sebemenší výčitky svědomí nám hned na začátku vyprávění popisuje, jak úspěšně nevrací nazpátek peníze lidem, kteří od něho kupují párky těsně před tím, než nasednou do vlaku. Jeho radost a nadšení jsou tak upřímné, že mu jeho počínání nakonec nemáme ani za zlé a dokonce se jeho mazanosti i

⁸⁵ Tamtéž, s. 13.

⁸⁶ Tamtéž, s. 12.

⁸⁷ Zároveň přitom dochází k porušení chronologie vyprávění. (viz kap. Kompozice)

⁸⁸ Pytlík, R.: Doslov. in: Hrabal, B.: *Tři novely*. Praha, ČSSP 1989, s. 330.

zasmějeme. U Maxe tuto lehkost nenajdeme a to i proto, že o válečných zločinech se s vtipem vypráví jen těžko. Pokud se ale najdou místa, kde je náznak humoru, či spíše ironie, neslouží pak odlehčení, ale společenské kritice. Max tak ironicky komentuje doktora, bývalého člena SS, který ho diskrétně „přeměňuje“ na Žida, takto: *„Doktor Hugo Weber mi nejprve odstranil tetování příslušníka SS z levého podpaží - [...] - odstranil mi předkožku na přirození, operoval roztrěsenýma rukama vrásčitýma rukama, poslední služba z lásky k Židci a vlasti.“*⁸⁹

K dalším charakteristickým znakům vypravěčů Dítěte a Maxe patří již zmiňovaná sebeironie, se kterou o sobě s velkou oblibou referují. U obou najdeme zálibu ve střídání vážného tónu s komickým. Tento zlom přichází vždy, když ho nejméně očekáváme, čímž vznikají komické až groteskní situace. Tak je tomu i v případě Dítětova projevu lítosti nad ztracenou důvěrou vrchního Skřivánka. Tím, že je jeho smutek náhle vystupňován ad absurdum, vyznívá celá situace nikoli tragicky, jak bychom zpočátku předpokládali, ale humorně: *„[...] a když jsem si to všechno znovu probíral, a když jsem hlavně usoudil, že už mne pan vrchní nemá rád..., řekl jsem si, že už není možné na světě žít, to kdyby to byla holka, pro jedno kvítí slunce nesvítil, avšak pro vrchního, který obsluhoval anglického krále a který si myslí, že bych byl schopen ukrást lžičenku, [...], to mi nešlo na rozum... [...].“*⁹⁰ Podobné nečekané zvraty najdeme i u Maxe, ale na rozdíl od Dítěte je jeho způsob sebeironie velmi často spojen s vulgárností. Plynule přechází z roviny vysoké do nízké, když například diskutuje s hraběnkou o svém židovském přesvědčení: *„Zde stojím a nemohu jinak! Jsem Žid. A jsem na to hrdý. A když se vám to nelíbí, tak mi můžete vylízat prdel!“*⁹¹ Oba vypravěči tak mají potřebu sebemenší náznak patosu či sentimentu okamžitě zesměšnit a přeměnit v ironii. Dítě například shazuje otcovo životní ponaučení, když si jako „krásný a vznešený cíl“ vytyčí pravidelné návštěvy v nevěstinci u Rajských: *„[...] a bylo to tak zakázaně krásné, že jsem si nepřál už nic víc než tohle, na tohle že každý týden si našetřím na horkých párcích osm set a více, že mám krásný a vznešený cíl, jak říkával tatínek, abych vždycky měl*

⁸⁹ NH, s. 161.

⁹⁰ OAK, s. 222.

⁹¹ NH, s. 181.

cíl a že budu zachráněn, protože budu mít pro co žít.⁹² Svým humorem a sebeironií tak Dítě i Max bojují proti strnulé vážnosti stejně úspěšně jako vypravěči prvních pikareskních románů.

U vypravěčů Dítěte a Maxe můžeme pozorovat ale ještě jednu zajímavou shodu, a sice, že oba své vyprávění buď banalizují, zlehčují, ironizují, nebo naopak poetizují. Jejich schopnost nacházet krásu ve zcela obyčejných a všedních věcech si uvědomujeme pokaždé, když nás nechávají nahlédnout do svého vnitřního světa, svých pozorování a fantazií. S údivem zjišťujeme, že, ač v civilním životě oba maloměšťáci, jeden kolaborant a druhý dokonce masový vrah, skrývají ve svém nitru básníka. Jejich metaforický jazyk tak oba staví do daleko lidštějšího světla a zároveň nás přenáší do zcela jiné dimenze vnímání, ve které se zdánlivě mrtvý a nečinný svět probouzí k životu. Díky Maxovi se například můžeme vcítit do utrpení rozbombardovaného města: *„Vybombardované domy jako by šeptaly modlitby, prsty zdí ukazovaly směrem vzhůru... k sinalému nebi, které je zradilo...pozvolna odvíjely obvazy noci a vystavovaly své rány novému dni.“*⁹³ Stejně tak Dítě vdechuje život prádlu padajícím z oken Karlových lázní: *„[...] a nebo ty košile vyhozené najednou rozepjaly ruce, tak jako strážník na křižovatce, nebo Kristus Pán, tak se ve vzduchu na chvíli ukřižovaly ty košile, a střemhlav padaly na loukotě a ráfy toho mlýnského kola [...]“*⁹⁴ Prostřednictvím jejich netradičního způsobu vidění se chvílemi ocitáme až v pohádkově fantazijním světě. Max nám tímto způsobem líčí svůj útěk z koncentračního tábora zimním nepřátelským lesem: *„Víte, jak vypadá takový polský les v lednu? [...] ‚Jako obraz v obývacím pokoji Finkelsteinových,‘ [...] ‚Měli totiž v obývacím pokoji velký obraz...zimní krajinu...neznámou krajinu s chladným rudým sluncem, temnými stromy, z nichž visely silné rampouchy jako ostré dračí zuby... visící zuby vyceněné na zemi, jako by ji chtěly nabrat... a to vše a ještě víc bylo pokryto bílým rubášem a zahaleno podivnými šedivými závoji [...]“*⁹⁵ Podobně fantazijní až halucinační charakter mají jeho procházky „Lesem šesti miliónů“, který ztělesňuje Maxovo špatné svědomí. Stejně tak nabývají snové až surrealistické povahy Dítětovy představy

⁹² OAK, s. 138-139.

⁹³ NH, s. 145.

⁹⁴ OAK, s. 162.

⁹⁵ NH, s. 118.

vznášejících se nafukovacích figurín nebo obraz vysypaného kufru plného umělých chrupů: „[...], v tom kufru byly samé umělé zuby a dásně, všechno bylo v tom množství děsné, samá ta růžová patra s bílými zuby, stovky umělých chrupů, a tak jsem stál na žebříku, polekal jsem se, jak masožravé rostliny vypadaly ty zuby stisknuté a pevně zaťaté, některé pootevřené, jiné rozevřené, [...], a já jsem padal naznak, a na sebe jsem nejdřív vysypal, a pak jsem ucítil na rukách a na obličeji ty studené polibky zubů, skácel jsem se docela, [...]“⁹⁶

Pohádkové rysy zas najdeme v líčení altánku v hotelu Tichota: „[...], a ta cestička nás dovedla mezi tři stříbrné smrky, [...],... a před námi stál malinký domeček, taková perníková chaloupka jako na nějakém divadle [...], a před ním byla malinká lavička a okénko bylo tak malinké jako od komůrky od vesnické chalupy [...], a na každé židličce seděla jedna panenka nebo medvídek, [...]“⁹⁷

Lyrický jazyk a obrazné vidění světa bezpochyby patří ke specifikům *Anglického krále* a *Nácka a holiče*, kterými se výrazně odlišují od ostatních pikareskních románů. Svým netradičním spojením lyrizovaného pohledu s perspektivou vraha a kolaboranta prohlubují obraz nejednoznačnosti a rozporuplnosti lidské existence a současně boří i všechny naše představy spojované s holiči a číšníky, stejně jako těmi, které zjednodušeně považujeme za odpadlíky. A jsou to právě tato zklamání očekávání, která nás při čtení obou románů stejně tak zaráží, jako přitahují.

Z hlediska stylu najdeme v *Anglickém králi* a *Náckovi a holiči* kromě metaforického jazyka a lyrizace i další shodné rysy, zejména pak jazykovou charakteristiku postav a míšení nejrůznějších vrstev jazyka, od vysokého, který je ironizován, až po hovorový, (lidový) a slangový. V *Náckovi a holičovi* se vedle výrazů hrubých až vulgárních setkáváme i s výrazy odbornými. Těmi vypravěč prokládá své komentáře, ve kterých se nás snaží poučit, zvláště pak ve věcech týkajících se holičství a židovství. Svými vsuvkami a vysvětlivkami, v nichž se obrací na čtenáře, tak navazuje na první pikareskní romány. U vypravěče *Anglického krále* takové komentáře nenajdeme, což ovšem neznamená, že nejsme zasvěcováni do světa restaurací a hotelů. Charakteristiky těchto prostředí, stejně jako zvyklostí, které se k nim váží, se stávají už organickou

⁹⁶ OAK, s. 287-288.

⁹⁷ Tamtéž, s. 176-177.

součástí vyprávění. Ale zůstaňme ještě u stylu, v rámci kterého můžeme najít mezi oběma romány ještě další shodné rysy. Vlastně jsme je mohli pozorovat už při srovnávání příkladů poetického vidění světa Maxe a Dítěte. Viděli jsme, že se v rámci těchto obrazných pasáží mění jinak telegrafický a na výčty bohatý styl *Nácka a holiče* v jednodušný proud, kde věty ztrácejí své hranice a plynule přecházejí jedna v druhou. Interpunkci nahrazují jen tři tečky symbolizující buď jednotlivé nádechy vypravěče nebo naopak zámlky či hledání vhodnějšího výrazu. Těmito dlouhými úseky vyprávění, které čteme bez přestávky jedním dechem, se přibližuje *Nácek a holič* stylu *Anglického krále*, který je psán způsobem dlouhých rozvětvených souvětí od začátku až do konce.

3.2.6. Kompozice

Po stránce kompoziční výstavby najdeme mezi oběma romány řadu rozdílů. Zatímco *Anglický král* se částečně blíží volnému řazení epizod, v případě *Nácka a holiče* se jedná o detailně prokomponovaný román. Každá epizoda v něm má své místo, takže vyřazením té či oné příhody bychom narušili celkovou strukturu románu. Všech šest knih je navíc spojeno s určitým časoprostorem, stejně jako s určitou etapou Maxova vývoje:

1. kniha (1907-1939; Německo-Wieshalle, 1939-1941 Polsko) v Maxovi se pomalu probouzí pikaro; 1. iniciace; vstupem k SS se Max mění z oběti ve „vítěze“

2. kniha (1945; Warthenau; Polsko) Max prchá před Rusy a ukrývá se u Veroni; ztrácí pozici „vítěze“ a vrací se do role poraženého; počátek Maxovy nové životní etapy

3. kniha (1946-1947; Berlín) Maxova vnější proměna v Icika Finkelsteina; proti svému očekávání se opět stává obětí

4. kniha (1947; uprchlická loď Exitus) Max zažívá svou 2. iniciaci; vnitřně se proměňuje v Žida; probouzí se jeho špatné svědomí

5. kniha (1947-1949; Izrael-Pardess Gideon, Beth David) Maxova vnitřní proměna je u konce; Max se stává národním hrdinou a bere si Miru; jeho výčitky svědomí se stupňují

6. kniha (1950-1968; Izrael-Beth David) Max je uznávaným občanem, vlastní salón, ale vnitřně trpí; cítí potřebu trestu, který by zmírnil jeho pocit viny

Další rozdíl, kterým se *Nácek a holič* odlišuje od kompozice pikareskního románu, představuje porušená chronologie vyprávění (mezi první a druhou knihou). Její příčinou je již zmiňovaný Maxův fragmentární a nesouvislý popis vlastní válečné minulosti. A tak přestože se tváří, že je vůči nám naprosto otevřený, klíčovou část svého života, tedy čas, kdy sloužil v koncentračním táboře Laubwalde, nám tají. Období let 1942 až 1945 se tak stává velkou neznámou, která v nás budí nejen zvědavost, ale i jistá podezření. K této tajemství zahalené době, jen stručně naznačené v první a druhé knize, se Max vrací až v knize čtvrté, kdy začíná postupně zpracovávat svou minulost. Informace nám však drobí jen po malých dávkách, čímž zvyšuje napětí. Události z Laubwalde se tak mění v neustále se vracející vzpomínku, která se jako červená niť táhne celým příběhem a která postupně získává na určitosti. Spolu s ní se konkretizuje i věčně přítomná otázka, kdo zabil Icika Finkelsteina. Už se neptáme: Kdo? Ale: Proč? Proč Max zabil Icika a celou jeho rodinu? Na odpověď si ale musíme počkat až do šesté, poslední knihy, ve které Max učiní konečně své doznání.

V porušené chronologii se obráží otázka viny a svědomí. I proto se z celkem šesti knih stávají klíčovými druhá a čtvrtá, které se dotýkají Maxovy minulosti, stejně jako jeho vnitřní proměny. Obě uzavírají jednu etapu jeho života a připravují půdu pro novou životní fázi. Jejich specifická role se odráží i v odlišném způsobu vyprávění. Druhá kniha zaznamenává Maxe v tzv. „nulté hodině“⁹⁸, v situaci, kdy se rozhoduje o své nové identitě. Toto přechodné období je překlenuto pomocí vševědoucího vypravěče, který na rozdíl od vypravěče v první osobě nemusí řešit dilema s kým se ztotožnit, zda s identitou Maxe, anebo Icika. Přesto se ale nemůžeme ubránit dojmu, že hlas auktorálního vypravěče je totožný s hlasem Maxe, který se tak pouze snaží překonat stav rozhodování mezi starým a novým „já“. Navíc v okamžiku, kdy o svém útěku z Laubwalde vypráví paní Holleové, se jako vypravěč v ich-formě do

⁹⁸ srov. Graf, A.: Mörderisches Ich. Zur Pathologie der Erzählperspektive in Edgar Hilsenraths Roman *Der Nazi und der Friseur*. in: *Das Unerzählbare erzählen*. ed. T. Kraft, München 1996, s. 143.

druhé knihy oklikou vrací zpět a perspektivu vševědoucího vypravěče tak relativizuje.

Ve čtvrté knize se Max začíná vnitřně identifikovat se svou rolí Žida, čímž lze vysvětlit i jeho náhle probuzené svědomí. Tento počátek vnitřní proměny je zaznamenán formou dopisu Icikovi, ve kterém s ním Max vede fiktivní dialog a pokouší se mu vysvětlit své jednání. Poprvé od druhé knihy se tak dozvídáme něco bližšího o osudu Icika a jeho rodičů, i když opět jen v podobě náznaků: „Milý Iciku. Ty nevíš, kdo tě zastřelil. Tehdy v Laubwalde. Ty jsi ,ho‘ neviděl. Protože ,on‘ tě zaskočil.“⁹⁹ Později, když Icik promluví o Maxovi, už naše tušení nabývá jistoty: „Otče! Matko! Myslím si, že ,on‘ mě zastřelil zezadu!“¹⁰⁰

V průběhu románu si tak stále více uvědomujeme, proč nám Max svou minulost vlastně vyzrazuje, když ji téměř třicet let úspěšně tajil. Konečné vysvětlení nám dává Maxův aranžovaný proces na konci knihy, ve kterém se otevřeně přiznává, že zabil Icika i jeho rodiče, ale nikoli z nenávisti, nýbrž z oportunismu, ze strachu, že by vyšlo najevo jejich dřívější přátelství. V okamžiku, kdy nám odhalí celou pravdu, už není pochyb o tom, že Max, pro kterého neexistuje žádný trest, který by mu alespoň částečně pomohl snést pocit viny, a kterému navíc jeho přiznání nikdo nevěří, potřebuje ulevit svému svědomí, a tak se se svým tajemstvím svěřuje alespoň čtenáři. Možná v něm hledá i svého potenciálního soudce, protože jediný, kdo je neustále nucen přebírat aktivní roli, po celou dobu zaujímat k jeho zločinům určité stanovisko a sám pro sebe řešit otázku viny, je totiž čtenář sám.

V případě *Anglického krále* se o natolik detailně prokomponovaný román nejedná. Na rozdíl od *Nácka a holiče* skutečně připomíná strukturu pikareskního románu. Je vyprávěn chronologicky, jako souvislý proud vyprávění, bez přeskokování a bez snahy cokoliv zatajovat. Plynulost románu je nepochybně dána i Hrabalovou tvůrčí metodou ovlivněnou surrealismem. Ve svém dovětku o ní říká: „Texty jsou psány v prudkém letním slunci, které rozpalovalo psací stroj tak, až se několikrát za minutu zakusoval a koktal.“

⁹⁹ NH, s. 205.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 220.

*Nemoha hleděti na oslnivě bílé čtvrtky papíru, neměl jsem kontrolu toho, co jsem psal, psal jsem tedy ve světelném opojení automatickou metodou,...*¹⁰¹

Román je rozdělen do pěti kapitol, které na sebe navazují a které spojuje postava vypravěče. Všechny jsou pak shodně orámovány již zmiňovanou uvozovací formulí „*Dávejte pozor, co vám teďka řeknu.*“ a ukončeny větou „*Stačí vám to? Tím dneska končím.*“ Jejich pořadí zachycuje jednotlivé životní etapy hrdiny stejně jako v *Náckovi a holičovi*. Nejprve sledujeme jeho učednické začátky v hotelu Zlatá Praha (*Sklenice grenadýny*), pak přestup do vybraného hotelu Tichota, kde se poprvé setkává s tím, *kterak se neskutečné stalo skutkem* (*Hotel Tichota*) a vrchol jeho kariéry v hotelu Paříž, kde získává rád habešského císaře a zároveň zažívá i své první velké zklamání, tzv. první iniciaci (*Obsluhoval jsem anglického krále*). Po té jsme svědky Dítětova působení v německých podnicích, které mu sice přináší společenský pád, ale zároveň mu alespoň na čas umožňuje cítit se velkým (*A hlavu jsem už nenašel*). V poslední kapitole pak sledujeme Dítětovu tragikomickou snahu stát se milionářem i jeho konečné prozření, nalezení úcty k sobě samému a proměnu v samotářského cestáře (*Kterak jsem se stal milionářem*).

Na rozdíl od *Nácka a holiče* se ale především v první polovině románu (v 1.-3. kapitole) setkáme s epizodami, jejichž funkcí je rozvádět příběh do epické šíře a seznamovat nás s dalšími postavami a jejich zážitky (např. vyprávění pana Waldena). Podobně jako v románu pikareskním tedy skutečně můžeme (navzdory tvrzení O. Běliče) některé z těchto epizod vypustit, aniž bychom narušili tok vyprávění.¹⁰² Naopak druhá polovina románu se koncentruje více na osudy hlavní postavy a celkově můžeme mluvit o rychlejším dějovém spádu. Tento dvojí charakter nejspíše souvisí s dobou, ve které se děj odehrává. Zatímco první polovina románu je zasazena do období první republiky, jakéhosi poklidného bezčasí, polovina druhá spadá již do druhé světové války a poválečné doby. Tyto dva diametrálně odlišné světy se promítají i do vlastní výstavby románu. První část, zachycující život v první republice jako čas idyl,

¹⁰¹ Hrabal, B.: *Obsluhoval jsem anglického krále*. in: *Tři novely*, Praha 1989, s. 320.

¹⁰² Nejedná se zde ani tak o znak pikareskního románu, jako o Hrabalovu poetiku jako takovou, založenou na radosti z vyprávění, řetězení historek a opakování. Ostatně on sám možnost zkrácení *Anglického krále* nevyklučoval, když do Slova na závěr napsal: „*A kdybych na světě už nebyl, ať to udělá některý z mých přátel. Ať z toho sestříhají malou novelku nebo větší povídku. Tak!*“ (Hrabal, B.: *Obsluhoval jsem anglického krále*. in: *Tři novely*, Praha 1989, s. 320.) Je ale jenom dobře, že se tak nestalo, protože by to byla škoda.

rituálů, zábavy a hry, ve kterém Dítě prochází jednotlivými hotely, učí se od svých kolegů, ale osobnostně se nijak zvlášť nevyvíjí, vytváří prostor i pro další postavy, které dokreslují pestrobarevnost tohoto světa restaurací a hotelů. S příchodem okupace nastává zlom, nic už není jako dřív, starý svět se hrouští a Dítě se dostává do víru dění. Je vláčen historickými událostmi, které ho staví do centra pozornosti. Rychle se střídají jednotlivá prostředí a role, ve kterých se Dítě ocitá (číšník, resp. sluha v německých restauracích a hotelích, vězeň podezřelý z odboje, hoteliér, milionář, „vězeň“ ve sběrném táboře pro milionáře, lesní brigádník, cestář v pohraničí). Prostor pro ostatní postavy se tak zužuje. Výjimku tvoří vyprávění osudu vraha, který díky vězení unikl vyhlazení Lidic. Ale ani tato epizoda není úplně nadbytečná, protože se stává součástí Dítětova pozorování, *kterak se neskutečné stalo skutkem*.

Vedle rozdílů mezi kompozicí první a druhé poloviny románu najdeme (kromě postavy hrdiny) jeden výrazný společný prvek, a sice prvek náhody, která podobně jako v osudu pikareskních hrdinů hraje i v životě Dítěte nezanedbatelnou roli. Jen díky náhodnému setkání s panem Waldenem se totiž Dítě dostává do hotelu Tichota a posléze do hotelu Paříž. Stejně tak se náhodou ocitá na straně Němců a rovněž náhodou je zatčen jako spolupracovník odboje... Všechna ta náhodná setkání a nedorozumění, která v podstatě určují Dítětův život, ale nelze považovat za projev nedostatečného kompozičního plánu, jakousi náhražku kauzality a motivace, ale za autorský záměr, zobrazit hrdinu jako člověka nezakotveného, podléhajícího svému okolí a přitom stále hledajícího. V *Anglickém králi* tak nacházíme potvrzení Běličova pojetí volnější kompozice pikareskního románu jako způsobu charakterizace hrdiny.

Anglický král se od výstavby pikareskního románu liší v zásadě jen tím, že nezačíná dětstvím hrdiny, ale uvádí nás do děje až když je mu patnáct let. A tak narozdíl od jiných pikarů, kteří se na začátku svého vyprávění chtějí představit v celé své „kráse“, a seznámit nás pomalu s celým rodem (Lazarillo, Simplicius, Oskar, Max ...) o Dítětových rodičích toho víme stejně málo, jako o jeho dětství. V průběhu vyprávění se dozvídáme, že se narodil jako nemanželské dítě, a z pár zasněných vzpomínek víme, že bydlel nějaký čas u své babičky v Karlových lázních. Jinak nám tato etapa zůstává utajena. Ale vzhledem k tomu, že je

dítětem téměř celý svůj život, nepociťujeme chybějící pohled do jeho dětství jako deficit.

Prozatím jsme se věnovali především rozdílům v kompozici *Anglického krále* a *Nácka a holiče*, ale v rámci jejich výstavby najdeme i znaky shodné. Na některé už jsme narazili v předešlých kapitolách. V rámci druhé iniciace jsme zmiňovali zrcadlově převrácené osudy Maxe a Dítěte. Zatímco se Max při svém společenském vzestupu vnitřně propadá do stále těžších výčitek svědomí, Dítě naopak zažívá v průběhu svého společenského pádu pocit štěstí a vnitřně se obrozuje. Jejich osudy jsou tedy shodně vystavěny na antitezi. Ve výstavbě obou románů rovněž najdeme jako důležitý předěl válku. V *Anglickém králi* jsme sledovali, jak se v druhé polovině románu odehrávající se v průběhu války a v letech poválečných zrychluje dějový spád a jak se Dítě, který doposud znal jen práci číšníka, ocitá v nejrůznějších prostředích a společenských rolích. V *Náckovi a holičovi* nastává tento zlom už na konci první knihy. Maxův život nabírá obrátky poté, co vstoupí k SS, která pak určí jeho další osud. Stejně jako Dítě vystřídá nejrůznější role (dozorce v koncentračním táboře, „zajatec“ Veroni, obchodník na černém trhu, sionista, izraelský národní hrdina, uznávaný občan a holič). Protože ale Max mění po skončení války svou identitu, představuje válka v jeho životě daleko podstatnější mezník, než v případě Dítěte. Dělí jeho život doslova na dva. Na život před ní, kdy byl ještě opovrhovaný a podceňovaný Max Schulz, posléze masový vrah, a po ní, kdy se stal úspěšným Icikem Finkelsteinem. Tento přerod má svůj odraz i v kompozici. Po bližším prozkoumání totiž zjistíme, že jen první kniha odpovídá strukturně a obsahově pikaresknímu románu. Kniha druhá představuje určitý dělicí bod, mezičlánek, a od knihy třetí už přechází výstavba románu pikareskního k výstavbě románu vývojového. Ale jak už jsme řekli dříve, jedná se pouze o vnější znak, který je po obsahové stránce ironizován Maxovým vnitřním utrpením.

Srovnáním příběhů Dítěte a Maxe zjišťujeme, že se válka potažmo dějiny stávají hnacím motorem obou románů. Motiv války, respektive dějin, tak v obou případech nahrazuje kompoziční princip cesty. Jeho funkce je ale stejná, slouží k navozování nových prostředí a situací, stejně jako k vyjádření „náhodnost[i] a

*labilnost[í] pikarova života.*¹⁰³ Zejména pak v *Anglickém králi* zastupují dějiny a válka princip náhody, kterému Dítě podléhá už od samého začátku příběhu, tzn. celou první polovinu románu. Sledujeme tedy, jak se osudy hrdinů odvíjejí od historických událostí a jak se jejich touhy a cíle střetávají s proudem dějin, který je unáší s sebou.¹⁰⁴ Chvillemi se ocitají nahoře, chvillemi zas dole. Oba jsou jimi vyneseni nahoru v poválečné době, kdy využívají válečné kořisti (cenných známek a zlatých zubů) a stávají se na krátký čas válečnými zbohatlíky. Jejich pád je ale stejně rychlý, jako jejich vzestup. Zvláště pak u Dítěte pozorujeme jistou protichůdnost a absurditu osudu. Jakoby se mu dějiny přímo vysmívaly. V momentu, kdy potkává svou lásku, která je shodou okolností Němka, přichází druhá světová válka, v okamžiku, kdy má konečně vlastní hotel a naspoří milion, přichází rok 1948 a znárodňování. Zatímco Max není jen obětí dějin, ale i jejich aktérem, který dokáže využít příznivé vlny (v Německu i v Izraeli), Dítě žije spíše pod prahem dějin, je jejich trpným pozorovatelem, divákem, který sleduje, jak se na něm dějiny dějí. Tím, že navíc nekomentuje dění kolem sebe, ani svá rozhodnutí či provinění, připomíná plátno, na které se promítají jednotlivé historické události jako němý film, jako nemá groteska.

„Velké dějiny“ tak na jednu stranu zajišťují chod příběhu a jako vnější síla zasahují do života hrdinů, který se jejich prostřednictvím jeví jako zcela náhodný a nepředvídatelný, a na stranu druhou se ve vyprávění těchto hrdinů - lidových vypravěčů Dítěte a Maxe - promítají do polohy všednodenní a především absurdní.¹⁰⁵ Nejen v *Anglickém králi*, ale i v *Náckovi a holičovi* jsme totiž svědky toho, *kterak se neuvěřitelné stalo skutkem.*

¹⁰³ Bělič, O.: *Španělský pikareskní román a realismus*. UK, Praha 1963, s. 154.

¹⁰⁴ Zobrazení kontrastu obyčejného člověka a velkých dějinných událostí, které ho staví před volbu přizpůsobit se, nebo prohrát a které se zároveň stávají i osou vyprávění, není v tradici pikareskního románu nikterak nové. Už *Simplicius* má ve svém podtitulu, že se jedná o kroniku třicetileté války a *Osudy* našeho *dobrého vojáka Švejka za světové války* mluví samy za sebe. Stejně tak sehrávají válečné události a neklidná poválečná doba důležitou roli i v *Plechovém bubínku*.

¹⁰⁵ Srov. Hrabáková, J.: Bohumil Hrabal - Obsluhoval jsem anglického krále. in: *Český dekameron*. Praha 1994, s. 91.

3.2.7. Kritický obraz doby

Společenská kritika se jak v případě *Anglického krále*, tak *Nácka a holiče* skrývá za osudy hlavních postav jako součást druhého plánu. Kromě pohnutých osudů Dítěte a Maxe slouží k vyjádření kritiky společnosti především ironie, groteska, vytváření distance mezi vypravěčem a čtenářem a v menší míře i vypravěčovy komentáře. Předmětem kritiky se ale stává i samotný jazyk, tedy spíš jeho zautomatizované používání, které je shodně v obou románech zesměšňováno prostřednictvím nechápavosti prostáčka, který ustálená klišé používá v jejich doslovném významu. Vedle toho je naivita a bezprostřednost prostáčka využívána i k demaskování smutné životní reality.

Kritika doby a zejména války je jak v *Anglickém králi*, tak v *Náckovi a holičovi* vyjadřována často nepřímou, budováním distance mezi čtenářem a hlavním hrdinou. V *Anglickém králi* podporuje tento odstup především Dítětovo naivní líčení předválečných a válečných událostí, které popisuje zcela bezprostředně, bez znalosti historického kontextu, takže je ve výsledku úplně dezinterpretuje. Vzdor Čechů proti okupantům si například vysvětluje jako útisk „ubohých Němců“, kterým se proto není co divit, že zabírají české území: „[...] a teď tady v sokolské Praze se děje s ubohými Němci tohle to, co jsem viděl na vlastní oči, což poturzovalo všechno to, proč byly Sudety zabrány a proč asi i Praha by měla skončit zrovna tak, když životy a čest německých lidí byly ohrožovány a pošlapány...“¹⁰⁶ Stejně tak připomíná natvrdlého prostáčka, který nechápe situaci, když nadšeně popisuje okupovanou Prahu a dobrodiní říšské armády, která „vaří v kotlích chutné polévky a [...] rozdává v esšálcích obyvatelstvu [...]“¹⁰⁷ Vidíme, že oproti jiným postavám prostáčeků nám svým naivním přístupem k realitě pravdu neodhaluje, ale naopak zastírá. Setkáváme se tu tedy s opačným postupem, než jaký je pro pikareskní román typický. Zatímco prostáček svým bezprostředním popisem jednotlivých výjevů zesměšňuje nějakou společensky uznávanou a na konvenci založenou činnost (soud, divadlo, tanec...) a upozorňuje nás tak na její nepřirozenost, kterou jsme si do té doby vůbec neuvědomovali, Dítě naopak svým popisem říšské armády nabízející obyvatelstvu „chutné polévky“ polidštuje něco zcela absurdního.

¹⁰⁶ OAK, s. 228.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 228-229.

(Místo aby například nechápavě pozoroval pochodující a salutující vojáky plnící nesmyslné rozkazy ...) Jeho nevědoucí pohled se tak střetává s pohledem vědoucího čtenáře, který je tímto způsobem donucen zaujmout kritický odstup nejen od naivního vypravěče, ale i od doby samotné. Dítětův důvěřivý, nereflektovaný, slovy Radko Pytlíka *stále zamilovaný vztah ke světu*, kterým si doposud získával naše sympatie, je tak konfrontací s událostmi druhé světové války podroben kritice. Zároveň je zproblematizováním jeho naivního vnímání událostí po roce 1939 nepřímo vyjádřena i kritika doby samotné, kterou už nelze slepě obdivovat jako dřív.¹⁰⁸

Musíme ovšem dodat, že si tento odstup udržujeme jen dočasně. Dítě totiž sám záhy prohlíží skutečný stav věcí. Po sérii absurdních situací (vidí se jako „věšák“ těhotných Němek, podrobuje se zdravotní prohlídce, aby mohl dostat povolení k sňatku s Lízou) se jeho naivní a nekritický obdiv světa mění v rezignovaný údiv a zjištění, že *neuvěřitelné se stalo skutkem*.¹⁰⁹

V *Náckovi a holičovi* si kritický odstup od vypravěče udržujeme především v první a druhé knize, kde narážíme na drsné dialogy nacistů a ironický popis praktik poručíků SS, které nám Max zprostředkovává bez sebemenších emocí nebo komentářů. Jeho lhostejný a chladný přístup k válečným událostem má na nás jako na čtenáře přitom stejný účinek jako Dítětovo nadšené líčení okupantů, nutí nás převzít aktivní roli kritika. Nezúčastněný až ironický popis zabíjení Židů nejen provokuje, ale současně i dokumentuje tehdejší zacházení s člověkem jako s věcí: „*Z dlouhé chvíle jsme sestřelovali rampouchy ze stromů, tu a tam jsme zabili pár Židů, protože jsme neměli nic lepšího na práci... zabíjeli jsme je... v lese a na hřbitovech. To vše bylo jen takové cvičení prstokladu.*“¹¹⁰ Jazyk samotný se tak stává nástrojem k odhalení brutality doby.

Zřídka slouží k vyjádření kritiky Maxovy komentáře. Ty čtenáři zcela jasně signalizují, že se vypravěč od své minulosti distancuje: „*Dnes už dokážu*

¹⁰⁸ Jiří Pelán vidí dokonce v Dítětově neschopnosti reflektovat realitu Hrabalův pokus o karikaturu či kritiku samotné „nerozlišující pozornosti.“ (Srov. Pelán, J.: *Bohumil Hrabal – Pokus o portrét*. Torst, Praha 2002, s. 53.)

¹⁰⁹ Radko Pytlík připomíná, že tento leitmotiv, který odkazuje k Hrabalově staré tvůrčí zásadě, prochází v *Anglickém králi* zásadní proměnou. Už neznamená „*radostný obdiv z rozmanitosti světa a barvitosti věcí*“, ale právě rezignaci a údiv „*nad zmateným během světa a událostí*.“ (Pytlík, R.: *Vyprávění o Bohumilu Hrabalovi*, in: *Bohumil Hrabal - Chcete vidět zlatou Prahu?* Praha 1989, s. 338.)

¹¹⁰ NH, s. 64.

*pochopit, proč knedlíky, které jsme tehdy vyplivli, plachtily tak daleko vzduchem a trefily nevinné, i když jsme vůbec nemířili. My je prostě jen vyplivli. Tenkrát jsem to nechápal.*¹¹¹ Max rovněž kritizuje všechny, sebe nevyjímaje, kteří se po válce snažili zbavit osobní odpovědnosti a označovali se za tzv. malé ryby. Ale jak Max dodává, byla to právě jejich podpora, která uvedla celý nacistický systém v život: „*Já sám jsem byl tehdy jen malá ryba. Upsal jsem se ďáblu, s holínkami a uniformou jsem se zavěsil na kolo dějin, má ‚váha‘ však příliš velkou ‚váhu‘ neměla. Co je taková malá ryba? [...] Ale milióny malých ryb... [...] všechny ty malé ryby, které tehdy řekly ‚ano‘ a pověsily se na velké kolo štěstí – ty to kolo roztočily.*“¹¹²

K nepřímé kritice doby a společnosti slouží i samotné osudy obou hlavních hrdinů. V případě postavy Maxe je kritický záměr více než zřejmý. Tím, že i přes nepochybný árijský původ vypadá jako karikatura Žida, odhaluje všechny předsudky, které o Židech panují, jako zcela neopodstatněné a absurdní. Paradox Maxova vzhledu umocňuje navíc skutečnost, že modrooký a světlouhlavý Icik naopak vypadá jako typický Němec. Maxe ale za Žida nepovažují pouze Němci, ale i Američané a dokonce i samotní Židé (Max Rosenfeld, Maxovi přítel v Izraeli). Zjišťujeme tedy hlubokou zakořeněnost a širokou rozšířenost rasistických předsudků a dokonce by se dalo říct i jejich univerzální platnost. Maxova změna identity je totiž možná jenom proto, že vypadá přesně tak, jak si maloměšťácký svět představuje typického Žida. Maxův nevlastní otec Slavitzki proto nemůže pochopit, proč Max nevypadá jako Icik a naopak: „*Jaktože von má tvý světlý vlasý? A ty jeho černý? A tvůj rovnej nos? A ty jeho křivej? Vo puse, vočích zubech ani nemluvim...*“¹¹³ Narážíme tak na rozpor mezi zdáním a skutečností, který je skrze postavu Maxe odhalován. Nejprve je všemi za Žida považován, přestože jím není a ani být nechce. Po té se za Žida sám vydává, tváří se jako spořádaný občan, manžel a holič, a přitom je ve skutečnosti masový vrah. Společnost je tedy kritizována nejen za to, že předsudkům věří a že se kvůli nim dopouští diskriminace, ale i za to, že se kvůli této své zaslepenosti nechá oklamat masovým vrahem, jako je Max Schulz.

¹¹¹ Tamtéž, s. 52.

¹¹² Tamtéž, s. 58.

¹¹³ NH, s. 28.

I z podtextu osudu Dítěte zaznívá kritika společnosti, zejména pak malosti a úzkoprsosti českého prostředí. Tuto skutečnost si uvědomuje, právě když se ocitá mezi Němci: „[...] a zjistil jsem, že ten pocit vítězství, že ten je určující, že jak člověk zmalomyslní, nebo se nechá zmalomyslnět, tak to s ním jde celý život a nikdy se nezmátoří, obzvláště ve své vlasti a ve svém prostředí, kde se na něj dívají jako na prcka, jako na věčného pikolíka, [...].“¹¹⁴ Tento pocit křivdy jej pak činí morálně imunním,¹¹⁵ stejně jako Maxe.

Jak Dítě, tak Max nám také svým častým střídáním různorodých prostředí a společenských rolí umožňují poznat nejrůznější vrstvy společnosti a poodhalit tak jejich pravou tvář. Max nám dovolí nahlédnout do života těch nejprostších sociálních vrstev, které svou maloměšťáckou omezeností tvoří živnou půdu pro antisemitismus a později i pro národní socialismus. Toto prostředí nám zprostředkovává s určitým ironickým odstupem, v jehož světle vynívají jeho aktéři hloupě a směšně. „Židovská komunita ve Wieshalle čítala devadesát devět duší. Když si uvědomíte, že naše město Wieshalle bylo město, které mělo 33 099 obyvatel, pak musíte uznat, že jich nebylo příliš. Ale jelikož většina bydlela v Goethově a Schillerově ulici, můj otčím říkával: ‚Minno, tohle zatracený město je úplně zamořený Židama.‘“¹¹⁶ Ale předmětem kritiky se stává i sám Max, který je ze stejného těsta jako jeho matka a nevlastní otec. Kromě Maxova omezeného obzoru je zesměšňována i jeho okázalost - například přání mít plnou pusou zlatých zubů, protože chce „[...] aby to zlato bylo vidět.“¹¹⁷ Doslova říká: „Mělo by se blýskat, když se zasměju.“¹¹⁸ (S podobným druhem okázalosti a snahy být někým jiným a lepším se setkáme i u Dítěte, který chodí po Praze s tajně vypůjčenou kravatou, aby na sebe upozornil.) Prostřednictvím Maxe se později dostáváme do prostředí poručíků SS a koncentračních táborů, o kterých nám referuje již zmíněným nezúčastněným způsobem, kde brutalita a krutost mluví samy za sebe. Díky němu poznáváme i německou poválečnou společnost, nadále prosycenou rasovými předsudky a nakonec pronikáme i mezi sionisty. *Nácek a holič* tak nabízí pohled do zákulisí

¹¹⁴ OAK, s. 238.

¹¹⁵ srov. Pytlík, R.: *...a neuvěřitelné se stalo skutkem: O Bohumilu Hrabalovi*, Praha 1997, s. 75.

¹¹⁶ NH, s. 24.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 169.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 169.

dvou ideologických hnutí formujících dvacáté století - národního socialismu a sionismu. Tím, že Max propadá oběma ideologiím se stejným zapálením, mezi nimi vytváří určitou varovnou paralelu.

Dítě nás zase provádí světem hotelů a restaurací různých cenových skupin. Zatímco v hotelu Zlatá Praha nám zprostředkovává svět spíše prostších lidí a jejich neuvěřitelných historek, v hotelu Tichota nás nechá proniknout do vyšší společnosti. Z lehce ironického odstupu, jakým mluví o radovánkách průmyslníků a továrníků, můžeme vytušit kritický podtón. „...A tady, v hotelu Tichota, jsem taky poznal, že kdo vymyslel, že práce šlechtí člověka, to že nikdo jiný nebyl než ti, kteří tady celou noc pili a jedli s krásnými slečnami na kolenou, ti bohatí, kteří dovedli být šťastni jako malé děti, a já si myslel, že bohatí jsou prokletí nebo co, že chaloupky a světničky a kyselo a brambory dávají lidem pocit štěstí a blaha, že bohatství je nějaký prokletý..., ale jak se zdá, i tohle camrání o tom, jak je šťastno v chaloupkách, i to vymysleli ti naši hosté, kterým bylo jedno, kolik za noc utratili,[...] nikdy jsem neviděl tak šťastné muže, jako ty bohaté průmyslníky a továrníky.“¹¹⁹ Je to také jeden z okamžiků, kdy Dítě vidí věci tak, jak jsou, bez iluzí. S ironickým odstupem pak líčí i odlidštěnost a formálnost světa přesvědčených národních socialistů, který prudce kontrastuje se světem plným radosti, hýření a hry, který Dítě v hotelu Tichota poznal a který tiše obdivoval. Jeho líčení tak nabírá tragikomický nádech: „[...] Líza ten večer přišla v dlouhé říze, s očima bez lásky, ale plným povinností a té jejich krve a cti, podala mi ruku a něco blábolila v němčině a dívala se k nebi, jako by z toho stropu a skrz ten strop se na nás dívali všichni ti z germánského nebe, všichni Nibelungové a dokonce i sám Wagner, kterého Líza vzývala, aby jí dopomohl, aby otěhotněla tak, jak si přeje, podle germánské nové cti [...].“¹²⁰

Jak jsme viděli, ironie, tragikomika, grotesknost jsou oběma románům společné a jak v *Anglickém králi*, tak v *Náckovi a holičovi* slouží k vyjádření nepřímé kritiky. U Hilsenratha velmi často přechází ironie v grotesku, a to především tehdy, když spojuje protiklady, jako vysoké a nízké. „Nad umyvadlem, do nějž Slavitzki močil, byly nalepeny takovéto citáty: ‚Krev a

¹¹⁹ OAK, s. 183.

¹²⁰ OAK, s. 245-246.

půda... Spiknutí mezinárodního Židovstva...[...]¹²¹ Maloměšťáckou poslušnost k vrchnosti pak symbolizuje označení „pan Hitler“¹²²: „Slavitzki a má matka se nikdy na ničem neshodli, co se však týká ‚pana Hitlera‘...jak mu říkal Slavitzki... v tom byli zajedno.“¹²³ Rovněž národně socialistická rétorika a její hesla se stávají předmětem komiky, která současně odhaluje závist a touhu po majetku jako skryté důvody nenávisti vůči Židům: „ŽIDOVSKÝ HOLIČ – NEBEZPEČÍ NÁRODA! NEPŘÍTEL LIDU ČÍSLO JEDNA! [...] TAM, KDE SI DVA BÁSNÍCI CHTĚJÍ PODAT RUCE. TAM ON TRČÍ! ŽID! [...] BRAŇTE SE PROTI ŽIDOVSKÉMU HOLIČI! [...]“¹²⁴

S podobnou ironií přecházející v grotesku se setkáme rovněž u Hrabala. V mnoha případech se jen stěží ubráníme tomu, abychom nesrovnávali Dítětovo vyprávění s *Osudy dobrého vojáka Švejka*. Takto např. líčí Dítě svou svatbu: „[...] jak nám starosta tiskl oběma ruku skrz červený prapor a lítoval nás, že nemůžeme oba padnout v boji za Novou Evropu, za toho nového národně socialistického člověka.“¹²⁵ V černý humor přechází i popis prvního setkání s Lízou: „[...] ale ona se mi dívala na moje vlasy světlé jako slámu, a k tomu takové telecí oči, modré oči, ona mi pak řekla, že Němci z Říše tak touží po slovanské krvi, že tak touží po těch rovinách a slovanských náturách, že už tisíc let se po dobrým nebo po zlým snaží oženit s tou krví [...]“¹²⁶

K vyjádření společenské kritiky slouží v obou románech také již zmiňovaná naivita prostáčka. Smích, který jeho prostoduchost vyvolává, totiž často jen zakrývá mnohem méně radostnou skutečnost. Zatím jsme se v této souvislosti zmiňovali jen o Dítěti, ale i Max, který je po většinu času znázorňován jako prozíravý a mazaný šibal, se občas stává terčem výsměchu. Jedná se právě o situace, kdy se ocitá v roli prostáčka, aniž by si však nasazoval jakoukoli masku. Max se chová jako skutečný trouba, který je pro smích jak svému okolí, tak čtenáři. Svým naivním jednáním, ale často odhaluje smutnou pravdu. Když se například všemožně snaží přesvědčit americkou

¹²¹ NH, 37-38.

¹²² Může se rovněž jednat o odkaz k Hitlerem budovanému kultu spasitele. Spojení pan Hitler by pak bylo možno chápat jako narážku na Pána Boha. V němčině je tato paralela nápadnější – Herr Gott, Herr Hitler.

¹²³ NH, s. 38.

¹²⁴ Tamtéž, s. 61-62.

¹²⁵ OAK, s. 244.

¹²⁶ OAK, s. 225-226.

komisi, že je Žid, přestože po něm nikdo vzhledem k jeho typicky židovskému obličejí žádné důkazy nechce, demaskuje svým směšným výstupem všeobecnou rozšířenost rasových předsudků: „*Když jsem přišel na řadu a zajímavě zamumlal své jméno, pánové ze zkušební komise se zasmáli. Jeden z nich, jakýsi plešatec, mně řekl: ‚Pane Finkelsteine! My víme, že jste Žid.‘ Ukázal jsem jim číslo z Osvětimi. Pánové pokývali hlavami. Rozepnul jsem si pásek u kalhot a ukázal jsem jim své přirození. Pánové se zasmáli. [...] Má židovská otázka pro ně byla nesporná. Přesto jsem se nenechal tak snadno odbýt. Protože já nechtěl být zvýhodňován. Proč by mě měli zkoumat míň než ostatní Židy? Vyjmenoval jsem tedy židovské svátky, i když se mě na ně nikdo neptal, odříkal jsem modlitby, které jsem se kdysi naučil od Icika Finkelsteina, z paměti od začátku do konce.*“¹²⁷ S podobně tragikomickou situací se setkáme i v *Anglickém králi*, když se zoufalý Dítě snaží dokázat, že je milionář, který jen omylem nebyl poslán do sběrného tábora pro ně určeného. Během komického rozhovoru s milicionářem vychází najevo nejen Dítětův marný boj za společenské uznání, ale i absurdita doby, ve které mít milion, znamená především problém: „*[...] pak mi [milicionář] řekl, že milionář nejsem, abych šel klidně domů ..., ale já jsem řekl, že to bude mýlka, že milionář jsem..., ale on mne vzal za rameno [...] a zahulákal, já vás v seznamu nemám, tak milionář nejste! A já jsem vytáhl spořitelní knížku a ukázal jsem mu, že mám na knížce jeden milión jedno sto korun a deset haléřů..., a povídám vítězně a co je tohle? A on se podíval na tu knížku... a já jsem žadonil, přece byste mě nevyhnal...*“¹²⁸

Jindy Max svou (opět nehranou) nechápavostí zesměšňuje ustálená jazyková klišé a jen tak mimochodem odhaluje jejich vyprázdněnost. Jedná se o dialogické situace, kdy si Max jako typický pikaro vykládá cizí promluvu doslova. Uvádí tak své partnery do rozpaků, protože nečekaně porušuje smluvená pravidla. Odhaluje, že se vlastně jedná jen o hru významů, které slovům dodali lidé a které jinak se skutečnou realitou nemají nic společného. Jako odpověď se mu na jeho „nesmyslné“ dotazy většinou dostane jen opovržení. Skoro ukázková je situace na Olivové hoře, kdy Max svými

¹²⁷ NH, s. 165-166.

¹²⁸ OAK, s. 277.

přitroublými otázkami shazuje patetickou řeč svého bývalého profesora a téměř ho tak dovádí k zuřivosti:

„V roce 1933 se dostane k moci,“ zašeptal Siegfried von Salzstange v odpověď.
,To je jasné jako Rýn.¹²⁹

,Odkud víte, že je Rýn jasný?‘ zeptal jsem se.

,Držte hubu,‘ řekl Siegfried von Salzstange. ,Copak nevidíte, ,On‘ právě obrací oči k nebi. Chce zapřísahat nebesa. A za chvíli to začne.‘

,Co začne?‘ Zeptal jsem se.

,Projev, vy idiote!‘ řekl Siegfried von Salzstange.¹³⁰

S těmito slovními hříčkami se nesetkáme pouze u Maxe, ale i u Veroni, kterou bychom mohli označit za ženskou obdobu pikara. Vytváří Maxovi rovnocenného partnera, a tak se jejich rozhovor mění v jazykovou hru:

„Německo je v posledním tažení,“ řekla Veroňa. [...]

,Jo,‘ řekl jsem. ,Všecko je v pytli.‘

Veroňa kývla a řekla: ,V jakém pytli?‘

,V ivanově pytli,‘ řekl jsem já. ,Ten má velkej pytel.‘

,Jo,‘ povídá Veroňa. To máš pravdu. A co americké a anglické a ostatní pytle?‘

,To já nevím,‘ řekl jsem.

,To jsou pro tebe lepší pytle,‘ řekla Veroňa.¹³¹

V *Anglickém králi* se takovéto dialogické situace, ani jejich převyprávění nevyskytují, ale i přesto v něm najdeme podobný jazykový vtíp. Stává se totiž běžnou součástí Dítětova vyprávění. Jeho metodu bychom mohli nazvat konkretizací zkonvenčněných metafor, které s oblibou používá v jejich obrazném i doslovném významu zároveň. Když říká, že chce být pořád „vejš“ a „vejš“ u samého „stropu magacínu společnosti“, nemyslí tím pouze pomyslný „strop“, ale mluví i o konkrétním stropu krejčího z Pardubic, u kterého se vznášejí vzdušné figuríny – kopie jeho zákazníků, podle kterých šije šaty. Stejně tak, když nám vypráví o tom, jak odcházel poplivaný z hotelu Paříž, odkud ho vyhodili pro styky s Němkou, nebyl poplivaný jen obrazně, nýbrž i doslova.

¹²⁹ Jde o doslovný překlad německé fráze *Es ist klar wie der Rhein*. Česky bychom spíš řekli *To je jasné jako facka*.

¹³⁰ NH, s. 46.

¹³¹ NH, s. 138.

S používáním metafor v jejich doslovném významu se setkáme kromě vypravěče i u pana Waldena, který když Dítěti vysvětluje, že je potřeba „*umět házet drobný oknem, aby dveřmi přišly ti stovky*“,¹³² tak ty „drobný“ oknem skutečně vyhazuje. Podobnou situaci najdeme i v *Náckovi a holičovi*, kde již zmiňovaný Siegfried von Salzstange upozorňuje Maxe během prodírání se davem lidí na to, „*že se člověk musí ohánět lokty, když je to nutné [...]*“¹³³

V případě jazykových her se tedy nejedná o kritiku společnosti nebo doby, ale o způsob myšlení jako takový. Na základě uvedených příkladů můžeme tvrdit, že se oba romány snaží vyvrátit naše běžné uvažování o světě a jazyce z jeho kořenů a upozornit nás na skutečnost, že nelze jazyku bezmezně věřit, že nás může i překvapit. Zároveň můžeme pozorovat u obou románů snahu o obrodu jazyka. Snahu navrátit obnošenému slovu jeho význam. Doslova ho učinit hmatatelným. *Anglický král* i *Nácek a holič* tak svou nedůvěrou k slovu a snahou oprostít jazyk od zbytečných a prázdných frází pokračují v tendencích spjatých se samotnými počátky pikareskního, respektive novodobého románu. Podobně jako první pikareskní romány i jako Rabelais se snaží „*rozbořit a přebudovat celý tento zfalšovaný a nevěrohodný obraz světa*.“¹³⁴ To lze považovat také za jeden z důvodů, proč přejímají z pikareskního románu postavy šibala a prostáčka. Jejich prostřednictvím totiž navazují spojení s lidovým smíchem, s folklórem a vším přirozeně lidským a nekonvenčním.¹³⁵

Potřeba vidět věci a svět jinak, než je obvyklé, bořit veškerá tabu, úzce souvisí s podstatou pikareskního románu jako takového. A jak jsme mohli vidět, oba romány tuto potřebu naplňují nejen po stránce jazykové. Jak *Nácek a holič*, tak *Anglický král* se dotýkají citlivých témat. Hlavní hrdinové navíc nepředstavují kladné typy, které by potíraly zlo, ale naopak jimi jsou masový vrah a kolaborant. Max ani Dítě navíc nejsou líčeni jako jednoznačně špatní, čímž dochází k porušení dosavadní interpretace dějin a ustáleného černobílého dělení na dobré (Židé, odbojáři, okupovaní) a špatné (poručíci SS, kolaboranti). Splývání těchto doposud jasně oddělených kategorií způsobilo problematické

¹³² OAK, s. 161.

¹³³ NH, s. 42.

¹³⁴ Bachtin, M.: *Román jako dialog*. Odeon, Praha 1980, s. 297.

¹³⁵ Současně jim tyto bezprostřední postavy umožňují prolamovat i nejrůznější tabu, zejména sexuální. (Srov. Tamtéž, s. 294.)

přijetí *Nácka a holiče* v Německu, jehož vydání se proto opozdilo za americkým z roku 1971 o šest let. Podobný osud postihl i *Anglického krále*, který svým atypickým pohledem na dějiny popudil tehdejší cenzory. Je také třeba dodat, že zpracování *Nácka a holiče* je celkově mnohem kritičtější a vyhocenější. Nejenže se dotýká pro Němce velmi citlivé otázky holocaustu, ale navíc problematizuje obraz Židů, které neznázorňuje pouze jako oběti, ale i jako viníky (radikální sionisty a židovské teroristy). Naráží i na nepotrestané válečné zločiny a zločince, kteří podobně jako Max žijí v ilegalitě nerušeně dál, stejně jako na skutečnost, že masovým vrahem může být i úplně obyčejný holič. Téměř na samém konci románu čteme již zcela otevřenou kritiku: „[...] *Většina masových vrahů žije na svobodě. Někteří v cizině. A někteří jsou zpátky ve staré vlasti. Nečetli jste noviny? Vede se jim dobře, masovým vrahům! Jsou z nich holiči. Nebo něco jiného. Mnozí mají vlastní podniky. Mnozí vlastní továrny. Jsou průmyslníky. Mnozí dělají politiku, sedí ve vládě. Mají postavení a úctu. A rodiny.*“¹³⁶

3.2.8. Souhrn společných a rozdílných znaků s pikareskním románem

Jak jsme viděli, vychází jak *Anglický král*, tak *Nácek a holič* ze struktury pikareskního románu. Shodné znaky najdeme především v postavě pikara. Dítě i Max jsou nejen nízkého sociálního původu, ale i oběťmi svého okolí, které jim brání v jejich snaze získat lepší společenské postavení. Jejich výchozí situaci proto můžeme přirovnat k výchozí situaci hrdinů původních pikareskních románů (Lazarillo, Guzmán, Simplicius), kteří se stávali pikary nikoli z touhy po dobrodružství (Justína) nebo z potřeby se od společnosti distancovat (Oskar Matzerath, Hans Schnier), nýbrž z nouze. Podobně jako „prototypičtí“ pikarové se snaží ve společnosti zakotvit a získat její uznání. Netouží po dobrodružstvích, ale naopak sní o usazeném, maloměšťácky poklidném životě, který by jim zabezpečil vlastní hotýlek nebo holičský salón. Ve srovnání s jinými moderními pikary (Oskar, Hans Schnier, Felix Krull, ale i Švejk) se jedná o shodu s „tradičním“ pikareskním románem dosti nebyvalou. Navíc Dítě i Max prochází i první a druhou iniciací, které se v moderním pikareskním románě už většinou nevyskytují.

¹³⁶ NH, s. 386.

Zejména postava Dítěte se pak blíží víc „tradičním“ pikareskním hrdinům, než těm moderním. Jako malý podvodníček a prospěchář, který přestože kolaboruje, nemá na svědomí žádný lidský život, se blíží oné, pro původní pikareskní román typické, malé kriminalitě. Je tak skutečně postavou pomezí, kterou její snaha dostat se výš vede pouze do stále větší osamělosti. Dítě se nedočká svého vytouženého uznání ani jako číšník (sice získá řád habešského císaře, ale v zápětí je podezříván i samotným vrchním Skřivánkem, že ukradl zlatou lžičku), ani jako hoteliér nebo milionář. A vlastně není uznán ani Němci jako árijec, pro které je stejně jako pro Čechy jen sluha, „prcek“, „pinda“. Osamělost se stává jeho životním údělem, který na konci své pouti s pokorou přijímá. Ve své samotě, kterou nakonec i sám vyhledává, se postupně oprostuje od všech marných přání být někým jiným, být bohatším, být takovým, aby se zalíbil ostatním, a nachází sebe sama. Nachází v sobě ono prosté lidství, které si na nic nehraje a nic nepředstírá a které z jeho vyprávění vytušil čtenář mnohem dřív, než on sám. A tak nejen svým nedobrovolným outsiderstvím nebo svou „pomezností“, ale především svojí naivitou, prostotou a „nefalšovan[ou] člověčin[ou]“¹³⁷ má mnohem blíž k „tradičním“ postavám pikarů, zejména pak k Lazarillovi a Simpliciovi, než ke svým moderním „kolegům“¹³⁸. Se Simpliciem (a vlastně i s Albertinovým Guzmánem) navíc Dítěte spojuje i existenciální rozměr jeho cesty životem. Oba na jejím konci nacházejí nejen cestu k sobě samému, ale dobírají se i hlubšího poznání života. Simplicius nalézá svou víru v boha a Dítě svou životní filozofii, v rámci které smrtí nic nekončí, ale pokračuje dál v jiné formě jako součást věčného koloběhu života. Jejich závěrečné zřeknutí se světského života a uchýlení se do samoty není pouhým formálním adieu světu, které v řadě pikareskních románů mělo často jen „smysluplně“ ukončit řadu dobrodružství, ale je míněno zcela vážně, jako důsledek vnitřní proměny vypravěčů. Proto lze *Anglického krále* stejně jako *Simplicia* zároveň řadit rovněž i mezi romány iniciační. Z tohoto úhlu pohledu by se mohlo až zdát, že Dítě, coby Simplicioův „potomek“, představuje „tradičního“ pikara přesazeného do 20. století.

¹³⁷ Kožinová, V.: *Zrození románu*. ČS, Praha 1965, s. 168.

¹³⁸ Z moderních pikarů stojí Dítě nejbližší Švejkovi. O tom viz kap. Dobový a literární kontext obou románů.

Totéž o Maxovi říct nemůžeme. Svým vrozeným šelmovstvím odkazuje nejen k Justíně nebo Kuráži, ale především k Oskaru Matzerathovi, se kterým ho navíc pojí příchod na svět s již plným vědomím, jistá démoničnost a zejména, pro moderní pikareskní hrdiny příznačná, kriminalita. Přesto i u Maxe najdeme shodné znaky s „tradičními“ pikary. S Lazarillem ho spojuje mravní úpadek, kterým vykupuje svůj společenský vzestup, se Simpliciem stejně jako s Dítětem zas závěrečné přehodnocení vlastního života spojené se skutečnou vnitřní přeměnou, která je i v případě Maxe myšlena vážně. I on se v závěru svého života straní lidí a uzavírá se do svého nitra. Klade si otázky viny a trestu, ptá se po smyslu života, ale na rozdíl od Dítěte nenachází své skutečné Já, jeho identita se rozpadá. *Nácek a holič* tak shodně s *Anglickým králem* a *Simpliciem* postupně shazuje satiricko-groteskní „slupku“ a odhaluje svůj existenciální tón.

Dalším podstatným rysem, který Maxe a Dítěte řadí mezi pikary, je jejich nejednoznačný a proměnlivý charakter slučující prvky naprosto protikladné. Jsou stejně tak snílky a naivními prostáčky, jako kariéristy a mazanými chytráky. Neprůhlednost jejich povah, stejně jako skutečnost, že jsou oběťmi i viníky zároveň, souvisí s tradicí pikareskního románu nezobrazovat svět zjednodušený, ale naopak takový, jaký je ve skutečnosti, mnohoznačný a často i protismyslný. Rozporuplnost jednání Dítěte a Maxe ale do jisté míry souvisí i s jejich rolí šibala a prostáčka. Střídáním těchto rolí si můžeme vysvětlit, proč někdy působí nechápavě a směšně a jindy nás naopak překvapí svou pohotovostí, schopností prozíravého úsudku nebo vypočítavostí.

Setkáme se ale i s názory, které nestálost Maxova a Dítětova charakteru, stejně jako chybějící motivovanost některých jejich rozhodnutí považují především za nedostatečně prokreslenou psychologii postav. Na jednu stranu s nimi můžeme souhlasit, ale na druhou stranu dodejme, že vytvořit psychologicky věrné postavy pravděpodobně nebylo ani v jednom případě cílem. Max i Dítě představují víc, než reálné lidské typy prostředky zobrazení absurdních dějových zvrátů, které zažívají, kterým podléhají, nebo kterých naopak využívají ve svůj prospěch. Tím, že se přizpůsobují době a dané situaci, (čímž mnohdy popírají své předchozí jednání), obnažují jinak skryté společenské mechanismy. Proto je rejstřík jejich charakteru i životních rolí tak

široký. A proto se nám může někdy zdát, že jejich jednání postrádá vnitřní příčinu. Jako nástroje vyjádření společenské kritiky jsou někdy stavěni do pozitivního, jindy zas do negativního světla. S tím také souvisí i střídavé vytváření distance mezi nimi a čtenářem. Jako vyvrženci, tiší žalobci společnosti, v nás vzbuzují soucit a pochopení, jako maloměšťáci, prospěcháři a vypočítavci, Max jako chladnokrevný vrah a Dítě jako naivní prostáček, který se obdivuje všemu bez rozdílu, i německým tankům, se naopak sami stávají předmětem kritiky. Jejich role tak neustále osciluje mezi znamínky plus a mínus v závislosti na tom, zda jsou předmětem kritiky oni sami, nebo naopak mají odhalení nějakého společenského nešvaru napomoci. Některé jejich jednání si tak skutečně odporuje. Nevíme například, proč se Max mstí i Finkelsteinům, kteří byli jeho přátelé a které náhle zcela zavrhne, stejně jako netušíme, kde se v jinak dobrosrdečném a důvěřivém Dítěti bere vypočítavost, se kterou se snaží získat ze svého mylného zatčení Němci důkaz své ilegální činnosti a schválně si proto obnovuje krvácení z nosu, aby ostatní spoluvězni viděli, jak trpěl. Stejně tak nikoli ze „*soucitů nebo laskavostí*“, ale proto, aby měl „*alibi, až jednou ta válka skončí,*“¹³⁹ dělá společnost propuštěnému vrahovi z Lidic, který netuší, že mu vězení paradoxně zachránilo život. Jednání Dítěte a Maxe tak sice odpovídá šelmovské vypočítavosti a chladnokrevnosti, ale nevyplývá z jejich předchozího chování. Zdá se tedy, že motivace jejich činů nevychází v těchto situacích ani tak z nich samotných, jako z vnějšku, ze snahy zdůraznit jejich prostřednictvím kritiku kolaborantů a nacistických fanatiků. V případě Dítěte navíc posiluje nízkou psychologickou motivovanost většiny jeho životních rozhodnutí náhoda, která často určuje jeho další kroky nezávisle na jeho vůli.

Postavy Maxe a Dítěte tak částečně připomínají pojetí pikarů jako tzv. „*Exempelfiguren*“,¹⁴⁰ příkladových postav, které podléhají nejrůznějším nástrahám, aby svým problematickým, často amorálním a nečestným jednáním odhalily negativní stránky skutečnosti.¹⁴¹ Přesto o nich, Maxovi a Dítěti,

¹³⁹ OAK, s. 262.

¹⁴⁰ Kurscheidt, G.: Der Schelmenroman. in: *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, Ed. O. Knörich, Stuttgart 1981, sv. VIII, s. 353.

¹⁴¹ Jinými slovy vystihuje tento rys pikareskního hrdiny Sylvie Richterová, když o *Osudech dobrého vojáka Švejka* mluví jako o románu, který „*nerespektuje fyzické ani psychické možnosti konkrétní osoby*“. (Richterová, S.: *Ticho a smích*, MF, Praha 1997, s. 50.) Tato charakteristika platí nejen o Švejkovi, ale o pikareskních hrdinech jako

nemůžeme tvrdit, že jsou pouhé figurky bez vlastní individuality. Ve srovnání s jinými pikary jsou jejich postavy daleko víc psychologizovány. Oba prožívají skutečné výčitky svědomí a Max se dokonce od čtvrté knihy i vnitřně vyvíjí. Se stupňujícím se pocitem viny a s blížící se vnitřní proměnou se stupňuje i jejich sebereflexe. Ke konci vyprávění, když už se jejich úloha zrcadlení okolního světa pomalu vyčerpává, se oba vypravěči postupně oprostují od „nánosu“ nejrůznějších rolí, které za svůj život ztělesnili, a obracejí se do svého nitra, které nám na závěr zcela odhalí. Předčasně probuzené svědomí, Maxův vývoj a vážně míněný odvrát obou hrdinů od předchozího způsobu života zároveň patří k rozdílům, které Maxe a Dítěte od většiny pikarů odlišují.

Postavou pikara se ale shodné znaky s pikareskním románem nevyčerpávají. Celou řadu jich najdeme i v rámci vypravěčské formy. Kromě toho, že jsou oba romány vyprávěny v první osobě formou retrospektivy, zobrazují i svět zdola, tak jak ho vnímají dva outsideri. Tím, že volí netradiční perspektivu masového vraha a udiveného dítěte nám zároveň nabízejí i nový a neotřelý pohled na skutečnost. Oba vypravěči mají rovněž společnou snahu navázat se čtenářem důvěrný vztah, k čemu jim slouží otevřenost, sebeironie i poetičnost vidění. Max, jehož vyprávění je skutečnou zповědí, kterou se snaží ulevit svému svědomí, si ale na rozdíl od Dítěte se čtenářem víc „hraje“ a napíná jeho pozornost tím, že schválně určité informace zatajuje. Výsledkem této strategie je porušená chronologie, kterou se *Nácek a holič* zásadně odlišuje od struktury pikareskního románu i od *Anglického krále*. Po stránce kompoziční tak najdeme mezi ním a pikareskním románem i *Anglickým králem* rozdílů asi nejvíc. Kromě porušené chronologie se jedná především o detailně prokomponovanou románovou výstavbu a její postupný přechod ke struktuře románu vývojového. *Anglický král* se naopak kompozici pikareskního románu docela podobá, zejména svou první polovinou, vyznačující se volným řazením epizod a epickou šíří. Shodně s pikareskním románem v něm hraje i velkou roli náhoda, která často rozvíjí děj a posouvá příběh zcela neočekávaným směrem. Kompozice *Anglického krále* a *Nácka a holiče* se tak výrazně liší, přesto mezi nimi najdeme jednu podstatnou shodu – dějiny, na jejichž osu navlékají své

takových, tedy i o Dítěti a Maxovi. I jejich osudy jsou „podřízeny funkci románu“ (Tamtéž.) – tedy kritickému zobrazení doby.

příběhy a jimiž nahrazují kompoziční princip cesty. Svým zobrazením člověka v proudu dějin se zároveň vřazují mezi pikareskní romány jako *Simplicius*, *Švejk* anebo *Plechový bubínek*, které rovněž zachycují nerovné střetávání jednotlivce s historickými událostmi. V neposlední řadě pak *Anglického krále* a *Nácka a holiče* spojuje s pikareskním románem kritický pohled na společnost, snaha ukázat pravdu a podat ničím nepřikrášlené svědectví doby. O tom, že se jejich kritický záměr zdařil, svědčí i to, že oba romány dlouho nemohly vyjít v zemi svého vzniku, zatímco v zahraničí slavily úspěch. Potkal je tak částečně podobný osud jako první pikareskní romány.

Na základě předchozího srovnání můžeme tedy tvrdit, že tradiční schéma pikareskního románu zůstává i přes zmíněné rozdíly z velké části zachováno. Ovšem podíváme-li se na konkrétní realizaci výše jmenovaných společných znaků zblízka, zjistíme, že jsou především v případě *Nácka a holiče* z velké části modifikovány a groteskně hyperbolizovány. Přestože přechod ke grotesce najdeme i u *Anglického krále*, v *Náckovi a holičovi* jsou posouvány znaky pikareskního románu do roviny grotesky zcela programově. Skoro bychom mohli říct, že se samotná struktura pikareskního románu stává předmětem grotesky. Max není žádný malý zlodějíček nebo podvodník, jak je u pikara běžné, ale přímo masový vrah. Podobně je do extrému dovedeno pro pikary charakteristické střídání životních rolí a tváří, když Max přijímá identitu své vlastní oběti. V jeho případě se tedy nedá v žádném případě mluvit o drobné kriminalitě, kterou má pikareskní román zesměšňovat. Naopak jsme zde svědky těch nejhorších válečných a poválečných zločinů. Podobně jsou hyperbolizovány i další znaky pikareskního románu, jako např. Maxovo nízké sociální postavení, jehož příčinou je jeho matka coby prostitutka a jejich pět milenců, Maxových potenciálních otců. Ponížení, která Max zažívá, nejsou jen ústrky okolí, ale pravidelné znásilňování Maxovým nevlastním otcem. Rovněž tradiční střídání role vítěze a oběti, nabírá v kontextu druhé světové války rozměr střídání role viníka a oběti. Původně pikareskní schéma tak získává podobu poválečné reality v Německu.

Groteskně pokřiveny jsou i jednotlivé románové postavy. To je případ hlavně Maxe a Icika, kteří se svým jménem nápadně kontrastujícím s jejich vzhledem představují karikatury sebe sama. Zkreslené jsou ale i další postavy.

Některé mají zvýrazněné určité tělesné znaky, jako např. Minna, která je extrémně tlustá nebo paní Holleová, která má dřevěnou nohu. Jiné postavy se zase vyznačují neobvyklými sexuálními sklony, jako např. Max, Slavitzki nebo major.¹⁴² Zdůrazněná sexualita rovněž patří k typickým znakům grotesky.¹⁴³

Znaky černé grotesky najdeme rovněž ve spojování neslučitelných elementů, jako vysokého a nízkého či krutosti a komičnosti. Toto spojování kontrastů vyvolává ve čtenáři rozpačité reakce, kdy mu prvotní smích po nahlédnutí tragiky celé situace připadá náhle zcela nevhodný. Typickým příkladem takové situace je líčení Maxova znásilnění, kde utrpení novorozeněte kontrastuje s komickým popisem jeho matky, která vše lhostejně pozoruje a místo aby šla vlastnímu dítěti pomoci, hledá za uchem cigaretu.

Rovněž *Anglického krále* můžeme přirovnat k tragikomické grotesce se značnou mírou nadsázky, absurdity a fantasknosti. Ovšem groteskností se vyznačují především jednotlivé příhody a situace, které Dítě nebo jiná postava děje zažívá, nikoli však samotná postava Dítěte, jako tomu je u Maxe. Oproti němu tedy není karikaturou sebe sama. Sice bychom mohli tvrdit, že je extrémně malý, což ho v životě značně diskvalifikuje, ale abychom mohli mluvit o nadsázce s jakou je ztvárněna postava Maxe, musel by být Dítě liliput, a to není. Ve výsledku však osudy Dítěte, jakožto série neuvěřitelných příhod, groteskně vyznívají. Přestože tedy situace nebo postavy v *Anglickém králi* nejsou dovedeny do extrému, tak jako je tomu v *Náckovi a holičovi*, kde se grotesknost spolu s černým humorem někdy pohybují na velmi tenkém ledě, (když se předmětem grotesky stávají i oběti holocaustu), funkce grotesky, absurdity a černého humoru je v obou případech stejná - a to znázornit prostřednictvím absurdních, neuvěřitelných a mystifikujících příhod absurdní a neuvěřitelný běh dějin. Groteskně pokřivená je v *Anglickém králi* například postava Dítětova syna Siegfrieda, který nemluví, jen mechanicky zatlouká jeden hřebík za druhým. „[...], a zatímco padaly bomby, Siegfried ubíjel hřebík za hřebíkem do prkna, které mu s sebou brali do sklepa, a říčel smíchem...“¹⁴⁴ Monotónnost,

¹⁴² srov. Brecheisen, C.: *Literatur des Holocaust: Identität und Judentum bei Jakob Lind, Edgar Hilsenrath und Jurek Becker, Augsburg*. 1993, s. 223.

¹⁴³ Porušování sexuálních tabu, se kterým se setkáme jak v *Náckovi a holičovi*, tak v *Anglickém králi*, lze tedy považovat za průnik groteskních tendencí s tendencemi pikareskního románu ventilovat „*tabuizované sféry lidské existence*“ (Bachtin, M.: *Román jako dialog*, Odeon, Praha 1980, s. 294.) prostřednictvím postav šibala a prošťáčka.

¹⁴⁴ OAK, s. 256.

setrvačnost a nesmyslnost této činnosti, která nás svou pravidelností zároveň děsí, symbolizuje odlidštěný a nenasytný mechanismus války, která, stejně jako Siegfried hřebíky, zabíjí své oběti jednu po druhé a pořád nemá dost. „*Ztřeštěný průběh doby*“¹⁴⁵ dokládají ale i jiné groteskně nadsazené situace, jako například líčení hodokvasů pořádaných ve sběrném táboře pro milionáře, ze kterého si milionáři odskakují domů pro peníze, nebo kam si naopak chodí odpočinout od rodiny. V *Anglickém králi* tedy můžeme najít dva druhy grotesky, v tom prvním převažuje bláznivá komika, při které údiv přechází v uvolnění a smích, (sem patří kromě zmíněných radovánek v internátu pro milionáře nebo obrazu slečny od Rajských polévající se grenadýnou, zejména popis přípravy nadívaného velblouda připomínající svými výčty, detailními popisy a celkovou hyperbolizací rabelaisovské gurmánství a radost z „*umění vesele a moudře hodovat*“¹⁴⁶), v tom druhém převažuje komika drastická, kterou představuje líčení malého Siegfrieda nebo popis prvního milování se s Lízou, kdy nám naopak úsměv tuhne na rtech a přechází v nepříjemné mrazení až úděs. V *Náckovi a holičovi* najdeme rovněž tyto dvě polohy grotesky, ale oproti *Anglickému králi*, kde převažuje bláznivá komika, se zde setkáme především s komikou drastickou či tragickou (líčení Maxova znásilnění nebo popis němé Miry radující se z nalezených zbytků jídel). Je to dáno i tím, že svět před druhou světovou válkou není v *Náckovi a holičovi* idealizován, jako je tomu v *Anglickém králi*, ale je od počátku znázorňován jako absurdní, drsný a nepřátelský.

Jak v *Anglickém králi*, tak v *Náckovi a holičovi* má groteska za cíl čtenáře šokovat a překvapovat, což se v obou případech daří. Tato tendence ke grotesknímu ztvárnění skutečnosti řadí rovněž obě díla k moderním pikareskním románům, ve kterých původní satirický tón podléhá groteskním prvkům (např. v Grassově *Plechovém bubínku*).

¹⁴⁵ Pytlík, R.: *Neuvěřitelné se stalo skutkem. ... a neuvěřitelné se stalo skutkem: O Bohumilu Hrabalovi*, Emporijs, Praha 1997, s. 75.

¹⁴⁶ Bachtin, M.: *Román jako dialog*. Odeon, Praha 1980, s. 313.

3.3. Události 20. století zachycené optikou pikareskního románu, satiry a grotesky

Než půjdeme dál, zastavme se ještě jednou u otázky, proč byly v obou případech události spojené s druhou světovou válkou zachyceny právě prostřednictvím pikareskního románu, satiry a grotesky. Zejména v případě *Nácka a holiče* totiž vzbudila tato kombinace vlnu diskusí o tom, jestli je vůbec vhodné, či spíše etické, psát o genocidě Židů tímto způsobem. Spojení satiry a grotesky s holocaustem bylo vnímáno jako zlehčování válečných zločinů a to bylo jak pro ty, kteří přežili koncentrační tábory, tak pro německou společnost poznamenanou pocitem viny nepřijatelné. *Anglický král* se do takto ožehavých témat, jako je likvidace Židů, sice nepouští, ale otevírá i pro nás často tabuizované téma kolaborace či poválečného odsunu Němců.

Volbu satiry, grotesky a černého humoru, tedy prostředků, které jsou stejně kontroverzní a provokativní jako samotní hrdinové Max a Dítě, nepochybně ovlivnil, a do jisté míry i umožnil, časový odstup obou románů od konce války. *Nácek a holič* vzniká roku 1970 a *Anglický král* o rok později, tedy dvacet pět a dvacet šest let po jejím skončení. V té době už o ní bylo mnoho napsáno, včetně studií věnovaných jejím příčinám nebo původu zla, a uplynul i čas nutný k tomu, aby se alespoň částečně zhojily rány, které způsobila. Ovšem ani přesto se nestaly některé události pochopitelnějšími, natož představitelnějšími. A jak psát o tom, co je ve své podstatě „nevypravovatelné“ a nesdělitelné? Právě tuto nesdělitelnost některých skutečností vymykajících se lidskému chápání lze považovat za jeden z hlavních důvodů, proč se oba romány uchylují k paralele mezi krutostí a absurditou reálného světa na jedné straně a pikareskního románu a grotesky na straně druhé. Nepokoušejí se tak zlehčovat nebo zesměšňovat historické události, ale naopak se snaží zachytit proměnu světa v černou grotesku.¹⁴⁷ Prostřednictvím této optiky znázorňují diskriminační společnost jako svět, ve kterém platí zákonitosti pikareskního románu. Odvržení jedinci se stávají pikary, aby mohli v nepřátelském světě vůbec přežít, a využívají všech možností, i národního socialismu, jak se dostat výš i jak se pomstít. Holocaust je pak v *Náckovi a holičovi* představen jako

¹⁴⁷ Proto ani smích, který groteska a černý humor vyvolávají, není ve většině případů smíchem osvobozujícím, ale naopak smíchem, který se zadržává v krku. Je smíchem, který se mění v kruté poznání.

odstrašující výsledek této „úspěšné“ výměny rolí. Oba romány tak prostřednictvím nadsázky, grotesky a černého humoru zpřítomňují minulost jako odlidštěnou a vzpírající se zdravému rozumu. Jakkoli se nám tedy svět *Anglického krále* a *Nácka a holiče* může zdát zkreslený, přehnaný a místy ztrácející svou reálnou podobu, jeho výpovědní hodnota zůstává.

Neuchopitelnost, absurdita a krutost dějin 20. století, které korespondují se světem grotesky a pikareskního románu, jsou také jedním z hlavních důvodů, proč právě tyto žánry zažívají ve 20. století svou renesanci. Příčiny, které vedly (a stále vedou) k jejich znovuorození, jsou ale mnohem hlubší. Porovnáme-li dobu, ve které se pikareskní román utvářel, s událostmi 20. století, zjistíme, že se vlastně v jiných podmínkách opakuje ta samá situace. Konec renesance provázený ztrátou humanitních ideálů, skepsí, hospodářskou krizí ve Španělsku, náboženskými válkami ve Francii a třicetiletou válkou v Německu velmi připomíná situaci ve 20. století, ve kterém po první a zejména po druhé světové válce odumírá osvícenská důvěra ve vědecký a společenský pokrok. Pocit dezorientace se stupňuje a mizí nejen iluze o síle jedince samostatně napravit svět, ale po válečných zkušenostech a holocaustu se vytrácí i víra v možnost ovlivnit svůj vlastní osud. Člověk už nebojuje proti střelnému prachu, ale proti daleko účinnějším prostředkům na zabíjení a jeho svět je zbaven nejen božského řádu, ale i jakýchkoli rozumových principů. Stává se z něho nicotné kolečko v soukolí technizovaného a byrokratizovaného světa, kterému přestává rozumět a proti kterému je bezbranný.

S touto chaotickou, ve které se podvádění, mazanost a přízrůbivost opět stávají předpokladem přežití, rezonuje postava pikara, antihrdiny, který se v nepřehledném čase válečných a poválečných zmatků cítí doslova jako „ryba ve vodě“. Pikareskní román, který se v krizovém období utvářel a na které také reagoval (nejen obsahově – kritikou společnosti, typem hrdiny, zobrazením světa nejednoznačného, ale i formálně – žabí perspektivou, vypravěčem), se tak ve 20. století, produkujícím stále nové a nové pikary, stává znovu aktuální. Úspěšný návrat pikareskního románu je tedy dán nejen jeho hrdinou, jehož šibalská povaha koresponduje se stejně šibalskou dobou, ale i jeho kritickým pohledem na svět, který nahlíží zdola a který se nesnaží ani zjednodušovat, ani příkrášlovat. To je také další důvod, proč se postava pikara těší takové oblibě.

Svým bouřlivým způsobem života totiž nejen dobře dokumentuje svou dobu, ale stává se i jejím žalujičím zrcadlem.

Současne pozorujeme, že se tendence spojené se vznikem pikareskního, respektive novodobého románu ve 20. století radikalizují. Pokračuje nejen rozklad hodnot, započatý právě v renesanci rozbitím představy božského řádu a vedoucí ke stupňující se dezorientaci, ale zesiluje i relativizace poznání ústící ve stále intenzivněji pocíťované vědomí nemožnosti jednotného výkladu světa. Tím můžeme vysvětlit, proč dochází k hyperbolizaci znaků pikareskního románu a jeho posunu směrem ke grotesce. Zrodilo-li tedy 16. století své lazaryly a guzmány, 17. století své simplicie, zrodilo 20. století své švejky, felixe krully, oskary matzerathy a také Maxe a Dítěte.

Pozornosti ale zřejmě neunikne, že řada znaků moderního pikareskního románu, jako relativizace jednoznačných výkladů historie, zobrazování absurdního a nepochopitelného světa, spojování vzájemně si odporujících jevů a míšení prvků vysokých a nízkých, se shoduje s rysy postmoderny, která v podstatě reaguje na ty samé společenské jevy. Nelze ovšem tvrdit, že moderní pikareskní román rovná se postmoderní román, tedy alespoň ne každý. Spíš bychom mohli říct, že pikareskní román do jisté míry postmoderní tendence předjímá.

Z tohoto úhlu pohledu bychom mohli tedy říct, že i námi sledované romány jsou do určité míry postmoderní. Zejména v *Náckovi a holičovi* pak najdeme řadu dalších, dosud nejmenovaných postmoderních znaků. Patří k nim především vědomé narážky na strukturu pikareskního a iniciačního románu, stejně jako německé pohádky (líčení Maxova nuceného pobytu u čarodějnice Veroni) či prolínání jevů reálných a fantaskních (vedle pohádkových prvků sem patří například popis Maxova úniku ze spárů rezníka). V *Anglickém králi* bychom za postmoderní mohli označit, kromě již zmiňované snahy o nový jazykový výraz, zejména odvrát od elitního umění příklonem k banalitě a všednosti.¹⁴⁸ Ale zatímco v případě *Nácka a holiče* můžeme mluvit o záměrném využívání postmoderních prvků, v *Anglickém králi* se jedná o přirozenou reakci na situaci v moderním umění, které se ocitlo ve slepé

¹⁴⁸ Srov. Chvatík, K.: Dílo Bohumila Hrabala a problém postmoderny. In: *Hrabaliana*, Prostor, Praha 1990, s. 118.

uličce.¹⁴⁹ Z tohoto hlediska lze Hrabala považovat za předchůdce postmoderny v české literatuře.¹⁵⁰ Ještě dodejme, že narážky na strukturu pikareskního, vývojového a iniciačního románu, se kterými se v *Náckovi a holičovi* setkáváme, nejsou samoučelné (na rozdíl od různých her s čísly), ale slouží k zesílení kritického aspektu pikareskního románu.

¹⁴⁹ Viz kap. *Anglický král* v kontextu Hrabalovy tvorby a dobové literatury.

¹⁵⁰ Srov. Chvatík, K.: Dílo Bohumila Hrabala a problém postmoderny. In: *Hrabaliana*, Prostor, Praha 1990, s. 117.

4. DOBOVÝ A LITERÁRNÍ KONTEXT VZNIKU OBOU ROMÁNŮ

4.1. Anglický král v kontextu Hrabalovy tvorby a dobové literatury

Jak poznamenal již Radko Pytlík, *Anglický král* patří v kontextu tvorby Bohumila Hrabala k dílům přelomovým a těžko zařaditelným.¹⁵¹ Hrabal zde stejně jako v *Postřižínách* nebo v *Městečku, kde se zastavil čas*, (vznikly rovněž na počátku 70. let), upouští od své zapisovatelské metody a jednotlivé hovory lidí převádí do jednolitého vnitřního monologu vypravěče. Prosazuje se tak „nekonečná věta strýce Pepina“¹⁵² z *Tanečních hodin pro starší a pokročilé*, která se stane určující i pro další Hrabalovu tvorbu. Na rozdíl od výše jmenovaných děl, ale i dalších pozdějších próz, ve kterých se Hrabal noří do vlastních vzpomínek, se v případě *Anglického krále* nejedná o záznam osobní zkušenosti, ale o zážitky zprostředkované. To však neubírá románu na věrohodnosti. Prostředí hotelů a restaurací je zde naopak líčeno velmi autenticky.¹⁵³ *Anglickému králi* tak nejbližší stojí *Příliš hlučná samota*, jejíž hlavní hrdina Hanťa rovněž není skutečnou postavou a stejně jako Dítě představuje filozoficky založeného osamělce, do kterého Hrabal projektuje své pojetí světa.¹⁵⁴

Dítě však vzhledem ke svému maloměšťáctví nepatří k typickým Hrabalovým hrdinům, plebejským typům vědomě porušujícím společenské konvence.¹⁵⁵ Naopak tyto konvence zcela automaticky přijímá a do společnosti, která ho nerespektuje, se snaží všemožně zařadit a získat její uznání, ať už jako číšník, hoteliér či jako milionář. S ostatními Hrabalovými hrdiny však sdílí určité společné znaky - i on je outsiderem, osamělcem, člověkem průměrným, nepodílejícím se na velkých dějinách, s mnohdy naivním a zjednodušujícím pohledem na svět,¹⁵⁶ který má ovšem dar úžasu a bezprostředního prožitku, stejně jako schopnost vidět poezii i v běžných až

¹⁵¹ srov. Pytlík, R.: Vyprávění o Bohumilu Hrabalovi. in: Bohumil Hrabal: *Chcete vidět zlatou Prahu?* MF, Praha 1989, s. 337-338.

¹⁵² Pelán, J.: *Bohumil Hrabal – Pokus o portrét*. Torst, Praha 2002, s. 37.

¹⁵³ O tom svědčí i fakt, že dříve, než mohl být *Anglický král* oficiálně vydán, bylo možné si jej přečíst v pražských restauracích a vinárnách, neboť „jejich personál v něm cítil ‚profesionální‘ solidaritu.“ (Pytlík, R.: ...a neuvěřitelné se stalo skutkem: *O Bohumilu Hrabalovi*, Emporius, Praha 1997, s. 77.)

¹⁵⁴ srov. Fišer, Z.: Bohumil Hrabal – Obsluhoval jsem anglického krále. in: *Slovník české prózy 1945-1994*, Sfinga, Ostrava 1994, s. 129.

¹⁵⁵ srov. Kosková, H.: *Hledání ztracené generace*. H&H, Jinočany 1996, s. 51.

¹⁵⁶ srov. Pytlík, R.: *Bohumil Hrabal*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 37.

banálních činnostech. I on si vytváří své malé rituály a vyhledává v životě pocity rozkoše a štěstí.¹⁵⁷ Ale jak už bylo řečeno, Dítě je zde postaven na rozhraní dvou epoch, respektive dvou světů, první republiky a období okupace a následné poválečné éry. Vlastnosti typické pro Hrabalovy hrdiny, které jsme dosud vnímali jako pozitivní, jsou nyní nasvíceny ve zcela novém světle. Banalita, naivita a schopnost nadchnout se pro krásu detailu působí ve změněných poměrech zcela nevhodně. Dítě, který se ani ve změněné době nepřestává dívat na svět jako na jednu velkou slavnost a zcela nekriticky vnímá konec první republiky, válku i 40. léta v poválečném Československu, tak ve čtenáři místo kladné odezvy vzbuzuje pochyby. Ona „nerozlišující pozornost“ je zde tímto způsobem podrobena kritické revizi.¹⁵⁸

Kromě kontextu Hrabalových hrdinů je v *Anglickém králi* patrný více než v jakémkoli jiném Hrabalově díle kontext tvorby Jaroslava Haška, tedy konkrétně *Osudů dobrého vojáka Švejka*. Vypravěč Dítě zde nápadně odkazuje k postavě Švejka, a to především tím, že stejně jako on promítá prizmatem svého prostého pohledu na svět velké události dějin do groteskně absurdní polohy a celou historii 20. století tak zachycuje jako tragikomickou grotesku.¹⁵⁹ Ale jak Helena Kosková podotýká, „[t]o, co u Švejka byl záměr, lidová moudrost, je u Hrabalova vypravěče jeho vlastní intelektuální a morální omezenost, neschopnost vidět nadosobní cíle, domnělé, či skutečné.“¹⁶⁰

Půjdeme-li ve srovnáních ještě dál, dostaneme se k vývojové linii Kafka, Hašek, Hrabal. Všichni tři zažili přelomovou dobu a všichni ji zaznamenali pomocí ironie a grotesky. Zatímco však Kafka líčí oběť (např. Josef K. v *Procesu*) a Hašek zrcadlí dobu skrze Švejka, Hrabal spojuje oba tyto postupy. Jeho postava Dítěte ale nestojí oproti výše jmenovaným hrdinům stranou systému, nýbrž je jeho pevnou součástí. Dítě stejně jako Švejk odkrývá svým jednáním nesmyslnost a absurditu doby, ale zatímco se Švejk, postrádající jakoukoli vlastní subjektivitu a tudíž i jakékoli emoce nebo osobní cíle,¹⁶¹ stává proti nástrahám doby imunní, Dítěte nechrání ona hradba Švejkova blaženého

¹⁵⁷ srov. Pytlík, R.: *...a neuvěřitelné se stalo skutkem: O Bohumilu Hrabalovi*, Emporium, Praha 1997, s. 76.

¹⁵⁸ Srov. Pelán, J.: *Bohumil Hrabal – Pokus o portrét*. Torst, Praha 2002, s. 53.

¹⁵⁹ Srov. Kosková, H.: *Hledání ztracené generace*. H&H, Jinočany 1996, s. 52.

¹⁶⁰ Tamtéž.

¹⁶¹ srov. Richterová, S.: *Ticho a smích*. MF, Praha 1997, s. 46-47.

úsměvu, „*naoko stavěná hloupost*“,¹⁶² se kterou přijímá všechny své životní kotrmelce. Právě naopak, Dítě, který svou naivitu nepředstírá a společenský systém akceptuje se vším všudy, nese svou marnou snahu získat respekt v rámci této společnosti velmi těžce. Tím, že neustále prohrává, stává se obětí tohoto společenského mechanismu, podobně jako Josef K.

Na tomto místě ještě zbývá zmínit kontext pikareskního románu, na jehož tradici *Anglický král* navazuje. Kromě Švejka jsme jako pikareskní romány, které stojí v bezprostředním vztahu k *Anglickému králi*, uvedli německý překlad *Guzmána, Dobrodružného Simplicia Simplicissima* od Grimmelshausena nebo *Plechový bubínek* G. Grasse. Jako důvody, proč byla zrovna v tomto případě zvolena forma groteskně pikareskního románu, jsme zmínili potřebu zaznamenat historické události novým, netradičním způsobem a snahu vyjádřit paralelu mezi zákony pikareskního románu a grotesky na jedné straně a tragikomickým během událostí 20. století na straně druhé.

Zastavme se nyní u Hrabalovy poetiky jako takové. Srovnáme-li totiž znaky Hrabalovy tvorby se znaky pikareskního románu, zjistíme, že se Hrabal svými tvůrčími postupy pikaresknímu románu přibližuje v celém svém díle. Po stránce formální to jsou konstrukční principy jako seriálnost, enumerace, rabelaisovská nekonečná řada a řetězení historek,¹⁶³ které jsou společné většině Hrabalových děl a které nápadně připomínají stavbu pikareskního románu. Souvisí to s Hrabalovým zájmem o triviální literaturu i s jeho tajným obdivem všednodennosti a banality.¹⁶⁴ Stejně jako členové Skupiny 42 tak hledá kontakt se skutečným životem i východisko z patové situace, do které se dostalo moderní umění svým od reality odtrženým estetismem.¹⁶⁵ Odtud pramení i Hrabalova orientace na lidi průměrné, obyčejné, určitým způsobem problematické, pohybující se na okraji společnosti. Postavy z periferie i periferie samotná, neodmyslitelné prvky Hrabalovy tvorby, rovněž korespondují s prostředím, ze kterého pikareskní hrdina pochází a které je mu blízké. Sám Hrabal komentuje svůj příklon k těmto pro soudobou českou literaturu

¹⁶² Pytlík, R.: Jaroslav Hašek. in: *Lexikon české literatury 2/I*, Academia, Praha 1993, s. 87.

¹⁶³ srov. Pelán, J.: *Bohumil Hrabal – Pokus o portrét*. Torst, Praha 2002, s. 35.

¹⁶⁴ srov. Pytlík, R.: *Bohumil Hrabal*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 32.

¹⁶⁵ srov. Chvatík, K.: Dílo Bohumila Hrabala a problém postmoderny. in: *Hrabaliana*. Prostor, Praha 1990, s. 118.

atypickým hrdinům takto: „*Staří a dobří hrdinové odešli, strženi rytmem dějin, čerstvým střídáním epochy. Vždyť se zřítily nejen nebesa s bohem, ale vytratil se i mýtus a alegorie a symbol. Člověk a společnost jsou odkázáni sami na sebe. Tohle je budoucnost jedné iluze. Povolávám do prózy nepotřebné typy, jimiž zůstanou tak dlouho, než budou vystřídány jiným pohledem.*“¹⁶⁶ Ne náhodou nám tato slova, ohlašující příchod hrdinů pohybujících se mimo zřetelnou hranici dobra a zla, připomínají východisko moderního pikareskního románu reagujícího na chaotickou dobu postrádající pravidla a řád. Dalšími pojítky mezi pikareskním románem a Hrabalem je radost z vyprávění, tendence k hyperbole a Hrabalova poetika nerozlišující pozornosti kladoucí vedle sebe vysoké a nízké, velké a malé.

V *Anglickém králi* tedy došlo ke spojení této Hrabalovy poetiky s pikareskním příběhem a vypravěčem. Na rozdíl od většiny Hrabalových děl zde nad jednotlivými epizodami převládá, (díky sjednocující postavě vypravěče), epické jádro a my tak sledujeme jeden lidský osud v chronologické posloupnosti. I proto můžeme mluvit o *Anglickém králi* jako o románu. Bohumil Hrabal se tak zařadil do proudu světové literatury, která stejně jako on reagovala na novou životní situaci příklonem k pikaresknímu románu a grotesce. Začleněním *Anglického krále* do kontextu světové literatury se mění i pohled na postavu Dítěte, která se nám v porovnání s pikareskními hrdiny jako Oskar Matzerath, Max Schulz, nebo Felix Krull jeví mnohem méně kontroverzní, než jak jsme ji vnímali pouze v rámci Hrabalových postav. I zde je totiž přítomna Hrabalova láska ke světu, která v každé lidské bytosti hledá onu perličku na dně. Je zdůrazněna jeho lidskost, jeho chuť k životu a jeho upřímnost.

Přesto působilo toto zpracování historie v českém literárním kontextu 70. let příliš netradičně a provokativně. Historické romány, které v té době vznikaly, se více než najít nový pohled minulost, snažily vyložit a obhájit současnost.¹⁶⁷ I proto *Anglický král*, postrádající kladného hrdinu a nedodržující pravidla tehdejší socialistické prózy, neprošel sítí cenzury. A tak přestože byl napsán

¹⁶⁶ Pytlík, R.: *Bohumil Hrabal*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 36.

¹⁶⁷ srov. Hrabáková, J.: Bohumil Hrabal – Obsluhoval jsem anglického krále. in: *Český dekameron*, Scientia, Praha 1994, s. 91.

během čtrnácti dnů roku 1971, vyšel nejprve v samizdatu roku 1974 v Edici Petlice. Poté následovalo exilové vydání v Indexu v Kolíně nad Rýnem z roku 1980 (pod názvem *Jak jsem obsluhoval anglického krále*) a až v roce 1982 vydala *Obsluhoval jsem anglického krále* oficiálně Jazzová sekce, i když jen v malém nákladu. (Po vydání z roku 1989, kdy byl román publikován v rámci souborného vydání *Tři novely spolu s Ostře sledovanými vlaky a Tanečními hodinami pro starší a pokročilé*, vyšel naopak hned několikrát. V Československém spisovateli roku 1990, poté v rámci Sebraných spisů Bohumila Hrabala roku 1993 a naposledy roku 2000, kdy ho vydala Mladá fronta.)

4.2. Literární a dobový kontext vzniku *Nácka a holiče*

Nácek a holič se řadí do takzvané literatury holocaustu, která postupně měnila svou tvář, k čemu nemalou měrou přispěl i Edgar Hilsenrath. Prvních patnáct poválečných let vycházelo v Německu především velké množství dokumentární literatury, jako deníky, memoáry, autobiografické romány atd. Vedle této vlny autobiografické literatury vznikala i řada filozofických a historických prací, které se určitým způsobem snažily vyrovnat s minulostí a současně se pokoušely najít příčiny vzniku nacionalismu a holocaustu. Jmenujme alespoň *Otázku viny* (*Die Schuldfrage*, 1946) Karla Jasperse nebo *Hitlera v nás* (*Hitler in uns selbst*, 1946) od Maxe Picarda. Jinak ale převládá tendence na válku zapomenout. Lidé se soustředí na obnovu zničeného Německa a rychle se zotavující hospodářství, tzv. hospodářský zázrak (*Wirtschaftswunder*) vytěsňuje vzpomínky na minulost. Tuto tendenci dokládá i malé množství beletrie věnované židovské otázce. K výjimkám patří např. *Kde jsi byl, Adame?* (*Wo, warst du, Adam*, 1951) Heinricha Bölla, *Sedmý kříž* (*Der siebte Kreuz*, 1939/42) od Anny Seghers a *Nahý mezi vlky* (*Nackt unter Wölfen*, 1959) Bruna Apitze. (Poslední dva romány vznikly v bývalé NDR). Pro tuto vlnu literatury holocaustu je charakteristické idealizované a stereotypní zobrazování postav Židů, které navíc ve většině případů hrají jen epizodní roli.

Jedním z dalších důvodů, proč byl holocaust literaturou opomíjen, byla diskuse vedená v západním Německu o tom, jestli je vůbec vhodné válečné

utrpení literárně zpracovávat, jestli tak vlastně nedochází k „estetizaci“ války. K těm, kteří zastávali toto stanovisko patřil např. T. W. Adorno.

Je třeba připomenout i odlišnou situaci v obou nových německých republikách. Zatímco bývalá SRN alespoň přiznala vinu na válečných zločinech, představitelé tehdejší NDR se od válečné minulosti oficiálně distancovali. Národní socialismus byl interpretován jako produkt kapitalismu. Proto se měla ze zločinů zodpovídat pouze SRN, kde kapitalismus vládl. NDR se naopak stavěla do role oběti a zdůrazňovala utrpení komunistů.

Zlom ve vnímání vlastní válečné minulosti nastává až v 60. letech, kdy je veřejnost otřesena výpověďmi obžalovaných během procesu s A. Eichmannem v Jeruzalémě (1961) a během procesu ve Frankfurtu s dozorci z koncentračního tábora v Osvětimi (1963-1965). Dochází k politizaci literatury. Vznikají především dokumentární dramata, jako *Zástupce (Der Stellvertreter)*, 1963) od Rolfa Hochhutha, zabývající se lhostejností katolické církve vůči vyvražďování Židů, nebo dramatisace procesu s dozorci v Osvětimi *Vyšetřování (Die Ermittlung)*, 1965) Petra Weisse.

Vedle těchto dokumentárních dramát vznikají počátkem 60. let také díla znázorňující holocaust provokativním až groteskně bizarním způsobem. Tento styl, který jde vědomě proti veškerým dobovým očekáváním, razí dva začínající židovští autoři, kteří pronásledování osobně zažili. Jsou jimi Jakov Lind, který šokoval svým povídkovým souborem *Duše z dřeva (Eine Seele aus Holz)*, 1962) a Edgar Hilsenrath, který pobouřil veřejnost svým románem *Noc (Die Nacht)*, 1964), ve kterém bez jakýchkoli příkras popisuje zážitky z gheta na Ukrajině. Společnost byla šokována. Poprvé se jí dostala do rukou díla, která holocaust zpřítomňovala pomocí prvků černého humoru a ironie a Židy zachycovala i v jiném, než pozitivním světle – v důsledku krutého zacházení v koncentračních táborech jako odlidštěné a na zvířata degradované „bytosti“. Nešlo však o výsměch obětem, ale o hledání nových literárních prostředků, které by dokázaly vyjádřit absurditu a krutost holocaustu. Na to však společnost, která se teprve prostřednictvím soudních procesů dozvěděla o válečných zločinech v plném rozsahu, nebyla dostatečně připravena.

Na tuto linii literárních děl,¹⁶⁸ která se určitým způsobem snaží vyburcovat společnost ze spokojeného spánku a najít nové vyjadřovací prostředky pro to, jak sdělit nesdělitelné, navazuje i druhý román E. Hilsenratha *Nácek a holič*. Důvodů, proč se jeho německé vydání z roku 1977 zpozdilo o šest let za americkým, je několik. Za prvé přichází v 70. letech, kdy má německá společnost první vlnu sebekritiky za sebou a téma holocaustu připomíná hlavně v souvislosti s generací rodičů, se kterými se jejich vlastní potomci snaží vyrovnat. Za druhé provokuje svým pikareskně groteskním stylem, negativním zobrazením Židů a především perspektivou vraha. Doposud se nikdo neodvážil vyprávět o holocaustu z pozice dozorce v koncentračním táboře a mluvit o vraždění s takovou otevřeností jako Max Schulz. Na otevřenou, i když fiktivní, zpověď nebyl každý připraven. Román tak při svém vydání vyvolal na jedné straně velký úspěch a na straně druhé vlnu kritiky. I proto byl *Nácek a holič* literárními vědci dlouhou dobu opomíjen a teprve postupně, jak se německá společnost vyrovnávala s vlastní minulostí, byl i přístup k tomuto románu méně zaujatý. To vedlo i k tomu, že začal být vnímán i jeho vážný tón ukrytý pod slupkou humoru.

¹⁶⁸ Z literatury bývalé NDR sem patří například román Jurka Beckera *Jakub lhář* (*Jakob der Lügner*, 1969).

6. ZÁVĚR

Nebude asi žádným překvapením, řekneme-li na závěr, že *Anglický král* i *Nácek a holič* shodně vycházejí ze struktury pikareskního románu, která jim svou žabí perspektivou kontroverzního hrdiny umožňuje proniknout do spodních vrstev společnosti, poodhalit její skryté mechanismy a kriticky tak zobrazit neklidnou dobu 20. století. Ve shodě s tradicí pikareskního románu sledujeme v *Anglickém králi* i *Náckovi a holičovi* běh událostí zdola, očima dvou společenských vyděděnců, které strhává dějinný proud. Svou sondou do života outsiderů Dítěte a Maxe, kteří jsou současně oběťmi i viníky, prospěcháři i naivními prostáčky, stejně jako maloměšťáky i snílky, tak oba romány problematizují jednoznačný pohled na člověka i historickou minulost. Zároveň tak otvírají otázku viny, trestu a odpuštění. V obou případech můžeme rovněž mluvit o vzácném spojení prvků tradičního německého pikareskního barokního románu (Max i Dítě trpí skutečnými výčitkami svědomí a procházejí osobnostní proměnou) s prvky moderního pikareskního románu přechodem ke grotesce.

Přesto je vztah *Anglického krále* a *Nácka a holiče* k pikaresknímu románu odlišný. O *Anglickém králi* totiž skutečně můžeme říct, že se jedná o pikareskní román, pravda, s prvky románu vývojového a iniciačního. Prostřednictvím svého hrdiny, který se „tradičnímu“ pikarovi opravdu podobá a který se během své životní pouti za uznáním stává svědkem toho, *jak se neuvěřitelné stalo skutkem*, zachycuje běh absurdních událostí 20. století. Využívá tak struktury pikareskního románu – kompozičního principu cesty, který však nahrazuje sledem historických zvrátů, i motivu náhody – k zobrazení člověka ve vleku dějin, který se musí neustále přizpůsobovat novým a novým situacím. Vyprávění Dítěte, který události většinou jen zaznamenává, postupně nabývá obrysů tragikomické grotesky. Absurdita dějin 20. století je tak odhalována především tím, že jsou vyprávěny z úhlu společenského outsidera, který s nimi svádí víceméně neúspěšný zápas. Závěr *Anglického krále* je ale smířlivý. Dítě nakonec nachází to, co hledal, své místo mezi lidmi i životní moudrost. Tímto vyústěním *Anglický král* nejen navazuje na Grimmelshausenova *Simplicia*, ale zároveň se stává i moderním iniciačním románem.

V případě *Nácka a holiče* představuje struktura pikareskního románu základní kostru, stavební konstrukci, která je dále modifikována a dováděna ad absurdum. Tato hyperbolizace slouží především k odhalení zvrácené doby, na jejíž věrné zobrazení je i pikareskní román krátký. K tomu, aby byla postižena skutečnost ve vší zrůdnosti i nesmyslnosti, jsou v *Náckovi a holičovi* znaky pikareskního románu „nafukovány“ a přepínány na maximum, což vede k jeho proměně v černou grotesku. Absurditu dějin ale podtrhuje i parodováním románu vývojového, k jehož struktuře od třetí knihy postupně přechází. Sledujeme tak vývoj masového vraha, který se nakonec stane uznávaným občanem Izraele, aniž by se na jeho minulost přišlo. Max, který je národním hrdinou a věhlasným holičem, ale trpí pocitem viny. Jeho vnitřní obroda mu tedy nepřináší úlevu, ani spásu jako Dítěti, ale naopak je příčinou jeho stupňujících se výčitek svědomí. Využití schématu iniciačního románu tak slouží k podtržení hrdinovy bezvýhodné situace. Max si vlastně teprve tak uvědomí dosah svého dřívějšího jednání i nemožnost jakékoli nápravy. Jeho zoufalství a pohled do prázdna, očekávání čehosi, smrti, která je možná vysvobozením z jeho útrap, je zároveň snahou o vyjádření nepopsatelnosti i nepředstavitelnosti válečných hrůz. Max, který náhle prozírá a ohlédně se zpět, neví, jak se svou minulostí naložit. Je bezradný, protože žádný trest neexistuje, společnost nezná žádný trest, který by odpovídal rozsahu jeho viny. Vyznění *Nácka a holiče* je tak mnohem tragičtější, než *Anglického krále*, ve kterém nakonec vítězí prosté lidství.

V obou románech se tak shodně pod maskou satiry, grotesky a černého humoru ukrývá vážný tón, který postupně zesiluje. V závěru už *Nácek a holič* i *Anglický král* otevřeně odhalují nejen své společensko-kritické, ale i existenciálně-filozofické jádro. Do lákavého „obalu“ satiry, grotesky a černého humoru tak balí hořkost, smutek a často bolestivou pravdu. Zároveň pomocí těchto prostředků vyjadřují analogii k vyšinuté době, která sama nabývá groteskní rysy a která se vzpírá lidskému chápání. Účinně tak spojují možnosti tradičního a moderního pikareskního románu.

Návazností na tradici pikareskního románu, satiricko-groteskním ztvárněním světa, ale i vypravěčským stylem kombinujícím lyriku s tragikomikou, černým humorem a ironií, stejně jako jazykovou komikou

vycházející z mazanosti šibala nebo natvrdlosti prostáčka, (se kterou se v moderních pikareskních románech, kromě *Švejka*, už většinou nesetkáváme), tak *Anglický král* a *Nácek a holič* vytvářejí vzácnou spojnici mezi moderním, respektive postmoderním románem a příběhy renesančními, které stály na počátku novodobého románu.

6. SEZNAM LITERATURY

Citovaná literatura:

Primární:

Grimmelshausen, H. J. Ch.: *Simplicius Simplicissimus*. Naše vojsko, Praha 1959.

Hilsenrath, E.: *Nácek a holič*. Hynek, Praha 1997.

Hrabal, B.: Obsluhoval jsem anglického krále. in: *Tři novely*, ČSSP, Praha 1989

Sekundární:

Bachtin, M.: *Román jako dialog*. Odeon, Praha 1980.

Bělič, O.: *Španělský pikareskní román a realismus*. UK, Praha 1963.

Bělič, O.: *Španělská literatura*. Orbis, Praha 1968.

Brecheisen, C.: *Literatur des Holocaust: Identität und Judentum bei Jakov Lind, Edgar Hilsenrath und Jurek Becker*. Augsburg 1993.

Drozda, M.: *Hrabalův mýtus a děj (Nad Anglickým králem)*. in: *Hrabaliana*, sb. prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala, Prostor, Praha 1990, s. 89- 94.

Fišer, Z.: Bohumil Hrabal – Obsluhoval jsem anglického krále. in: *Slovník české prózy 1945-1994*, Sfinga, Ostrava 1994, s. 127-129.

Graf, A.: Mörderisches Ich. Zur Pathologie der Erzählperspektive in Edgar Hilsenraths Roman *Der Nazi und der Friseur*. in: *Das Unerzählbare erzählen*, Ed. T. Kraft, München 1996, s. 135-149.

Hodrová, D.: *Hledání románu*. ČS, Praha 1989.

Hodrová, D.: *Román zasvěcení*, H&H, Praha 1993.

Hoffmeister, G.: Zur Problematik der pikarischen Romanform. in: *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext. Rezeption, Interpretation*, Bibliographie, Amsterdam 1987, s. 3-12.

Horch, H. O.: Grauen und Grotteske. Zu Edgar Hilsenraths Romanen. in: *Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde. Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945*, Ed. J. Stüben u. W. Woesler, Darmsadt 1993, s. 213-226.

- Hrabáková, J.: Bohumil Hrabal - Obsluhoval jsem anglického krále. in: *Český dekameron*. Praha 1994.
- Chvatík, K.: Dílo Bohumila Hrabala a problém postmoderny. in: *Hrabaliana*, sb. prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala, Prostor, Praha 1990, s. 113-120.
- Jacobs, J.: Bildungsroman und Pikaroroman. Versuch einer Abgrenzung. in: *Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen*, Ed. G. Hoffmeister. Amsterdam 1985/86, s. 9-18.
- Jacobs, J.: Das Erwachen des Schelms. Zu einem Grundmuster des pikaresken Erzählens. in: *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext. Rezeption, Interpretation, Bibliographie*, Amsterdam 1987, s. 61-75.
- Knörich, O. (Ed.): *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*. Stuttgart 1981, sv. VIII.
- Kosková, H.: *Hledání ztracené generace*. H&H, Jinočany 1996.
- Kožinová, V.: *Zrození románu*. ČS, Praha 1965.
- Kundera, M.: *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Atlantis, Brno 2005.
- Literaturlexikon*. Ed. W. Killy, Digitale Bibliothek, Berlin 2000
- Mikulášek, M.: K problematice novodobé žánrové modifikace pikareskního románu. J. Hašek – I. Erenburg – I. Ilf aj. Petrov. In: SPFF BU, D, 32, 1985, s. 191-196.
- Pelán, J.: *Bohumil Hrabal – Pokus o portrét*. in: *Svazky úvah a studií 2*, Torst, Praha 2002.
- Pytlík, R.: *...a neuvěřitelné se stalo skutkem: O Bohumilu Hrabalovi*. Emporius, Praha 1997.
- Pytlík, R.: *Bohumil Hrabal*. Československý spisovatel, Praha 1990.
- Pytlík, R.: Vyprávění o Bohumilu Hrabalovi. in: *Bohumil Hrabal: Chcete vidět zlatou Prahu?*, MF, Praha 1989, s. 281-372.
- Pytlík, R.: Jaroslav Hašek. in: *Lexikon české literatury 2/I*, Academia, Praha 1993, s. 86-90.
- Richterová, S.: *Ticho a smích*. MF, Praha 1997.
- Rötzer, H. G.: Der Schelmenroman und seine Nachfolge. in: *Handbuch des deutschen Romans*, Ed. H. Koopmann, Düsseldorf 1983, s. 131-150.

Seifert, W.: Die pikareske Tradition im deutschen Roman der Gegenwart. in: *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*. Ed. M. Durzak, Stuttgart 1971, s. 191-210.

Stanzel, F. K.: *Teorie vyprávění*. Odeon, Praha 1988, s. 20.

Šklovskij, V.: *Teória prózy*. Tatran, Bratislava 1971.

Excerpovaná literatura:

Barner W. (Ed.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. C. H. Beck, München 1994.

Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar 2001.

Encyklopedie literárních žánrů. Ed. D. Mocná, J. Peterka, Paseka, Praha 2004.

Guseppe, D.: *Dvě kapitoly o Bohumilu Hrabalovi*. in: *Česká literatura*, roč.42, č. 4, 1994, s. 401-416.

Glaser, H. A. (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995*. Paul Haupt, Bern; Stuttgart; Wien 1997.

Jankovič, M.: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Torst, Praha 1996.

Kreutz, M.: *Täter und Oper. Das Bild des Juden in den Romanen Nacht und Der Nazi und der Friseur*. in: *Das Unerzählbare erzählen*. T. Kraft (Ed.), München 1996, S. 127-135.

Kindlers neues Literaturlexikon. Ed. W. Jens, Kindler Verlag, München 1988.

Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Stuttgart 1990.

Sautermeister, G.: *Aufgeklärte Modernität – Postmodernes Entertainment*. in: *Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde. Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945*. J. Stüben u. W. Woesler (Ed.), Darnsadt 1993, S. 227-242.

Schlant, E.: *Die Sprache des Schweigens. Die Literatur und der Holocaust*. C. H. Beck München 2001.

Schnell, R.: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. J. B. Metzler, Stuttgart; Weimar 1993.

Sirótek, J.: *Proměny Bohumila Hrabala*. in *Prostor*. Roč. IV. Č. 15, 1991, s. 143-147.

Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Ed. P. Janoušek, Brána, Praha 1995.

Young, J. E.: *Reference Guide to Holocaust Literature*. St. James Press, Detroit 2002.

Vysoká škola: Univerzita Karlova
Katedra: Ústav české literatury a literární vědy

Fakulta: Filozofická fakulta
Školní rok: 2005/2006

Zadání diplomové práce

Pro: Martinu Švarcovou

Obor: Český jazyk a literatura – Germanistika

Název tématu: Srovnání románů *Obsluhoval jsem anglického krále* a *Nácek a holič*
v kontextu tradice pikareskního románu

Zásady pro vypracování:

Diplomová práce srovná výše jmenované romány z hlediska jejich vztahu k žánru pikareskního románu. Nejprve představí pikareskní román a poté přistoupí k vlastnímu srovnání obou románů s jeho tradicí a žánrově typickými znaky. Přitom bude sledovat postavení *Anglického krále* a *Nácka a holiče* v rámci vývoje pikareskního románu a hledat spojnice i s jinými pikareskními romány. V následujícím kroku se pokusí zodpovědět otázku úlohy pikareskního románu v literatuře 20. století. Na závěr celého srovnání zasadí *Anglického krále* a *Nácka a holiče* do dobového a literárního kontextu.

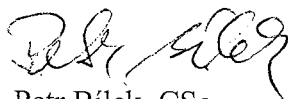
Seznam odborné literatury:

- Bachtin, M.: Román jako dialog. Praha 1963.
Bělič, O.: Španělský pikareskní román a realismus. Praha 1963.
Brecheisen, C.: Literatur des Holocaust: Identität und Judentum bei Jakov Lind, Edgar Hilsenrath und Jurek Becker, Augsburg 1993.
Graf, A.: Mörderisches Ich. Zur Pathologie der Erzählperspektive in Edgar Hilsenraths Roman Der Nazi und der Friseur, in: Das Unerzählbare erzählen, Ed. T. Kraft, München 1996.
Hodrová, D.: Román zasvěcení, H&H, Praha 1993.
Hodrová, D.: Hledání románu, Československý spisovatel, Praha 1989.
Hoffmeister, G.: Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext. Rezeption, Interpretation, Bibliographie, Amsterdam 1987.
Stüben, J. –Woesler, W. (Ed.): Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde. Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945, Darmstadt 1993.
Jacobs, J.: Bildungsroman und Pikaroroman. Versuch einer Abgrenzung, in: Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen, Ed. G. Hoffmeister. Amsterdam 1985/86.
Knörich, O. (Ed.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1981, sv. VIII.
Kosková, H.: Hledání ztracené generace, H&H, Jinočany 1996.
Kožínov, V.: Zrození románu, Československý spisovatel, Praha 1965.
Pelán, J.: Bohumil Hrabal – Pokus o portrét, in: Svazky úvah a studií 2, Torst, Praha 2002.
Pytlík, R.: ...a neuvěřitelné se stalo skutkem: O Bohumilu Hrabalovi, Emporijs, Praha 1997.
Pytlík, R.: Bohumil Hrabal, Československý spisovatel, Praha 1990.
Pytlík, R.: Vyprávění o Bohumilu Hrabalovi, in: Bohumil Hrabal: Chcete vidět zlatou Prahu?, MF, Praha 1989.
Richterová, S.: Ticho a smích, MF, Praha 1997.

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Ladislava Hájková

Datum zadání diplomové práce: 10.7. 2005

Termín odevzdání diplomové práce: 4.5. 2006



PhDr. Petr Bílek, CSc.
vedoucí katedry

V Praze dne