

Minulost a současnost španělského románu-fejetonu*



Juan A. Sánchez

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav české literatury a komparatistiky
Juan.Sanchez@ff.cuni.cz

RÉSUMÉ

Past and present of the Spanish *folletín* novel

The optimal conditions for the creation of a popular novel occurred in the 19th century. With the influence, first of all, of French literature, there was in Spain a huge production of these works, known in Spanish as ‘folletines’ or *folletín* novel. Its importance for the study of literature is undeniable. It is possible to detect its legacy in the best Spanish novel between 1870 and 1936, for instance in Benito Pérez Galdós or Pío Baroja. But it is also interesting to compare this *folletín* novel with the modern best-seller. Similar techniques and conception of what should be a novel are to find in modern best-seller Spanish writers such as Carlos Zafón, Eduardo Mendoza or Arturo Pérez-Reverte. In this article, they are compared with the famous ‘folletinistas’ of the second half of the 19th century: Manuel Fernández y González, Wenceslao Ayguals de Izco, Ramón Ortega y Frías, etc.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Fejeton; populární literatura; bestseller; román; čtenáři; Carlos Zafón; Eduardo Mendoza; Arturo Pérez-Reverte; Manuel Fernández y González; Wenceslao Ayguals de Izco; Ramón Ortega y Frías / *folletín*; popular literature; best-seller; novel; reader; Carlos Zafón; Eduardo Mendoza; Arturo Pérez-Reverte; Manuel Fernández y González; Wenceslao Ayguals de Izco; Ramón Ortega y Frías

A veces tengo la sensación de que ya he leído esta novela.
(Pérez-Reverte: *El club Dumas*).¹

ÚVOD

Rozkvět populárního románu začal ve Španělsku ve čtyřicátých letech 19. století, ale první projevy brakové literatury ve španělštině sahají už do dob rytířských románů v 16. století. Kolem roku 1840, tedy mnohem později, se těšila úžasné prosperitě jiná populární tradice: takzvané slepecké nebo lidové romances. Tyto drobné básně se pro-

* Studie vznikla v rámci Programu rozvoje vědních oblastí na Univerzitě Karlově č. P09.

1 „Někdy mám pocit, že jsem tenhle román už někde četl.“ (*Dumasův klub*)



dávaly ve formě „listů na šňůře“ (*pliegos de cordel*), tj. drobných sešitů — nejprve šlo o jeden list, přeložený dvakrát (*pliego*), čímž vzniklo osm stran, někdy se spojovalo i více podobně složených listů. Tento typ textů je znám jako „literatura ze šňůry“ (*literatura de cordel*), protože právě tam pouliční prodavači sešitky věšeli. „List na šňůře“ nebyl čistě španělský jev, existoval také ve Francii jako *feuille volante* nebo v Anglii jako *chapbook*.

Tato „literatura ze šňůry“ byla v 19. století tvořena dvěma velkými celky: prózou a veršem. Verš byl zastoupen zejména slepeckými romancemi (Sánchez Fernández 2016), ale také listy s prózou, které přinášely vyprávění vyňatá z rytířských románů „více či méně zkrácená nebo upravená“ (Caro Baroja 1990, s. 376).² Je překvapující, že knihy, které přinesly šílenství donu Quijotovi, přežívaly (samozřejmě patřičně upravené) mezi lidovými čtenáři ještě v 19. století; fascinovaly svými „vyprávěními plnými nadpřirozena a úžasu, odlišnými od každodenní skutečnosti“, stejně jako do jisté míry romány-fejetony (tamtéž, s. 375). Nebyl tento žánr, tedy španělský *folletín*, rytířským románem 19. století?

Srovnání brakového a rytířského románu může být zavádějící. Existují jasné paralelismy: líbily se širokému lidovému publiku, jež je vyhledávalo jako odpočinkovou literaturu; ošklikly se vzdělanějším vrstvám, které je odsuzovaly pro jejich slabou morálku nebo nízkou kvalitu. Na druhou stranu měly přese všechno rytířské romány stejně jako romány-fejetony i vzdělané čtenáře: například v 16. století četli rytířské romány sv. Ignác, Juan de Valdés, svatá Terezie z Ávily nebo sám Cervantes, zároveň v 19. století a na začátku století 20. se Galdós nebo Pío Baroja přiznávají k četbě románů-fejetonů. Nicméně způsob vzniku stejně jako estetický a ideologický kontext se od 16. do 19. století změnily natolik, že rozdíl mezi rytířskými romány a romány-fejetony by si pro svou četnost a složitost naprosto zasloužily monografickou studii.

Nebylo by správné zavrhnout román-fejeton pro jeho malou literární hodnotu. Má naopak zásadní význam, neboť ve Španělsku přispěl k formaci čtenářstva, které se díky němu mohlo postupně připravit na velký román realistický a naturalistický. S tímto proudem se pak žánr téměř vrátil k velikosti, jíž dosahoval ve Zlatém věku. Ne vše, co můžeme nalézt na tisících a milionech stran románu-fejetonu, je hodno pohrdání. Víme, že bez něj by nebyla napsána jistá díla Pía Baroji nebo Valle Inclána. Zajímavý je ovšem zvláště fakt, že tento typ literatury nikdy nepřestal existovat. Rytířský román se přeměnil v román-fejeton a ten poté v bestseller. Mnohé současné romány setkávající se s úspěchem nejsou nic jiného než romány-fejetony přizpůsobené moderní době, určené novému trhu a nové mentalitě, ale také v podstatě zamýšlené pro čtenáře, jehož četba je stále v dětském stadiu. Zdá se, že cosi v Galaxii Gutenberg upřednostňuje brakovou literaturu a ta přetrvává napříč staletími. Něco na ní být musí, je-li tak těžké ji vykořenit.

Cílem této práce je porovnat příklady lidového románu 19. století s některými současnými bestsellery a přispět tak k porozumění mechanismům žánru v kontextu španělské literatury. Tuto snahu je možno chápat pouze jako první nástin problému transformace románu-fejetonu a směřování literárního trhu. Tento typ románu v 19. století stále čeká na podrobné prostudování — neexistuje ani katalog dotyčných

2 Jde-li o citace z cizojazyčného originálu, přeložila Anna Čadilová.

děl. Lidový román 19. století ve španělštině (stejně jako v dalších evropských jazycích) představuje moře stránek, pro něž dosud postrádáme mapu.



POZADÍ VZNIKU ROMÁNU-FEJETONU

Fejeton — španělsky *folletín* a francouzsky *feuilleton* — byl původně spodní oddíl (většinou jedna třetina) první strany novin, kde se pod černou linkou vydával speciální text. První se objevil ve Francii roku 1800 v *Le Journal des Débats* a přibližně o třicet let později je postupně začaly uvádět také noviny španělské. Na začátku tento prostor nenaplňovaly romány, ale texty různých druhů: poučné či zábavné stati, žánrové obrázky, komentáře atd. Ale v roce 1836 deníky *Le Siècle* a *La Presse* začnou jakožto fejetony vydávat romány a jejich počín se setká s ohromným úspěchem (Lecuyer – Villapadierna 1995, s. 16 a n., Alonso 2003, s. 574). Jako první román v *Le Siècle* začal 5. srpna 1836 vycházet francouzský překlad *Lazarilla z Tormesu* a první španělský román-fejeton byl podle Romera Tobaru uveden v novinách *Diario de Avisos* v roce 1840: *El castillo de Monfeliú* (Hrad Monfeliú) od Pau Piferrera i Fàbregas (Romero Tobar 1975, s. 59 a 62). Na první straně novin se nadále objevovaly různé druhy textů, nešlo pouze o románovou produkci. Například pouze tři pětiny fejetonového prostoru novin *La Correspondencia* v roce 1882 patřily románu (Botrel 1993, s. 77). Popularita některých z těchto děl nicméně způsobila, že postupem času začal být ve španělštině jako *folletín* nebo *novela folletinesca* (fejetonový román) znám jistý typ lidového románu, který vycházel v novinách. V češtině je situace poněkud odlišná: slovo *fejeton* nadále označuje stať v novinách či časopisech a pro výpravné dílo tohoto původu se vžil název *román-fejeton*.

Na druhou stranu existoval román na pokračování, dodávaný v malých svazčcích nebo sešitcích na základě předplatného. Jean-François Botrel mistrně popisuje prodejní strategii. Nejdříve proběhla, například formou plakátů v ulicích, reklamní kampaň, ohlašující vydání románu. Navíc byl po celém městě zdarma rozdáván „propagační díl“: první sešitek románu spolu s formulářem pro předplatné, v němž se vysvětlovaly podmínky prodeje, rytmus vydávání, cena atd. Chtěl-li člověk pokračovat ve čtení, musel si zařídit předplatné: prodejce přicházel zpět, vybíral formuláře a peníze za druhý díl, který si čtenář mohl vychutnat hned na místě, podobně prodej probíhal každý týden. Většinou stál každý svazek jeden reál a za týden byly vydávány dva, což činí celkově 32 stran po dvou reálech (Botrel 1974, s. 112 a n.).

Dá se hovořit o výhodné koupi? Vzhledem ke kolísání cen je těžké to s přesností určit. Podle Botrela bylo v letech 1860–1865 možné si za jeden reál koupit tři vejce, chleba o hmotnosti 690 gramů stál ještě o něco méně (Botrel 1974, s. 116). Romero Tobar odhaduje, že kolem roku 1859 mohl týdenní plat 15 reálů ukazovat na průměrně zabezpečenou domácnost, nižší plat znamenal „jistotu dennodenní tísně“ (Romero Tobar 1976, s. 117). Tkadlec z Barcelony mohl v roce 1856 za týden vydělat mezi 80 a 100 reály týdně, ale jeho pomocník dostával pouze 20 (Borderías 2004, s. 229). Tkadlec, který pracoval dvanáct hodin denně, mohl být považován za šťastného člověka. Minimální denní rozpočet svobodného muže v roce 1856 byl 6,30 reálu, u ženatého muže s rodinou šlo o 8,48 reálu (tamtéž, s. 237). Je tedy zřejmé, že dva reály za dva díly každý týden nepředstavovaly cenu dostupnou pro každého. Musíme mít na paměti, že velká část španělského obyvatelstva žila v 19. století velmi skromně. Santos Juliá



ohledně let 1844 až 1868 říká, že strava byla chudá, přičemž základ tvořily „brambory, luštěniny a další zelenina, malé množství špeku, tresky a nasolené sardinky“ — to ovšem jen v době, kdy nezasáhla krize nebo špatná sklizeň, neboť v takovém případě byla situace mnohem horší: dieta se redukovala na takzvanou „úspornou polévku“, což byla voda s octem a několika kousky zeleniny (Santos Juliá 2007, s. 406). Jistá část městského obyvatelstva, například tkadlec s platem 100 reálů týdně, si ovšem mohla dovolit utratit dva reály za dvojitý svazek o 36 stranách, který mohl přinést celé rodině příjemné večery naplněné společnou četbou.

Ve skutečnosti byla celková cena všech dílů mnohem vyšší než cena normální knihy, kterou bylo možno zakoupit v knihkupectvích. Sešity měly kvartový formát a velké písmo a kromě krásných barevných obalů je doprovázely také rytiny, šlo tedy o výrobek jisté úrovně. Nicméně za konečnou cenu románu na pokračování, průměrně 40 reálů, se dalo pořídít 5 románů o 300 stranách v osminkovém formátu (Botrel 1974, s. 116). Jestliže tedy nebyly romány na pokračování právě levné, v čem spočíval jejich úspěch? V reklamě a rozdělení ceny. Kniha běžně stála osm nebo deset reálů, jejichž jednorázové vydání mohlo znamenat vážný zásah do rozpočtu. Někteří zákazníci, kteří si mohli dovolit dát dva reály, nemohli zaplatit osm. Ale zejména je zde jiný faktor, jistě ten nejdůležitější: čtenář, jemuž byly určeny tyto romány, byl čtenář jen napůl vzdělaný, nacházející se v „dětském stadiu četby“ (Botrel 1974, s. 119, resp. 1977, s. 106), který stěží uměl číst a který neznal svět knih — jistě nebyl schopen se zorientovat v knihkupectví. Proto jsou romány na pokračování vysázeny velkým písmem se širokými mezerami a nešetří dialogy: jsou určeny čtenáři s malými zkušenostmi, který nevidí dobře na stránku s textem a který není schopen se hluboce soustředit. Reklama a donáška domů říká tomuto čtenáři, co má číst, čímž mu ušetří práci s výběrem v záplavě publikací, v níž je náročné se vyznat.

Vezmeme-li v úvahu uvedené hospodářské podmínky, muselo být v zásadě publikum románu na pokračování tvořeno městskou střední vrstvou (Romero Tobar 1998, s. 566) a postupně se snad jeho řady rozšiřovaly, až mezi ně patřilo i dělnictvo, to ovšem jen ve velmi výjimečných případech (Baulo 2003, s. 583). Držíme-li se Botrelova středního odhadu, můžeme stanovit průměrný náklad románů na pokračování na 12 000 až 14 000 výtisků, i když se mohlo dosáhnout i počtu 25 000. S pravděpodobným koeficientem čtenářů 3,5 na výtisk by výsledkem bylo přibližně 50 000 čtenářů pro každý titul, což mohlo celkový počet osob, které četly romány na pokračování v roce 1868, vymrštit až téměř k milionu (Botrel 1974, s. 132). Je třeba si uvědomit, že po poklesu v první třetině 19. století alfabetizace španělského obyvatelstva mezi lety 1830 a 1855 opět stoupá: ze stavu, kdy bylo základní vzdělání dostupné 24,7 % obyvatel, se hodnota zvedá ke 40,6 % a v roce 1860 je dosaženo alfabetizace u 24,4 %, tj. u 3 835 699 osob (Viñao 1998, s. 537, 544 a 549). Právě tedy bylo ve zrodu masové čtenářské publikum, jež se připravovalo na přijetí Galdósova románu a dalších významných děl románové produkce poslední třetiny 19. století.

Pro román na pokračování a román-fejeton byla klíčová objemná produkce. Zvážíme-li popsané ekonomické okolnosti, je zřejmé, že bylo důležité rychle psát a mnoho prodat. Zákon maximálního zisku při minimálním úsilí řídil vznik lidového románu a totéž lze říci i o slepeckých romancích (Sánchez Fernández 2016, s. 390). Víme, že spisovatelé pracovali ve velmi intenzivním tempu, protože byli placeni za jednotlivé díly. Fernández y González diktoval své romány, dokonce byl schopen dik-



tovat dva najednou. Julio Nombela zjistil, že je schopen tvořit ještě rychleji, pokud využije služeb těsnopisce (Romero Tobar 1976, s. 99). Za osm stran mohli v době mezi lety 1840 a 1860 autoři dostat 250 až 300 reálů, přičemž tehdejší běžná mzda se pohybovala mezi 200 a 400 měsíčně. Botrel se domnívá, že úspěšný autor románů na pokračování mohl vydělávat desetkrát více než vyučený zedník a pětkrát více než pomocný vyučující na Centrální Univerzitě (Botrel 1974, s. 150).

Druhou stránkou tohoto ohromného obchodu byl fakt, že autorům nenáležela autorská práva. V roce 1840 Manuel Delgado zaplatil Esproncedovi 6 000 reálů za jeho básně, v roce 1844 dal 4 200 Zorrillovi za jeho *Dona Juana Tenoria* (Leonardo Tobar 1976, s. 101, Martínez Martín 2001, s. 58). Jde o úctyhodné částky, které by mohly představovat roční plat mnoha pracujících, ale prodejem autorských práv byl navždy ztracen nárok na publikaci či jakýkoli jiný způsob zpeněžení, např. v divadle. Zorrilla strávil závěr života ve velké nouzi, a přitom pozoroval, jak *Don Juan Tenorio* přináší velký zisk, z něhož mu nic nepřipadlo (Alonso Cortés 1916, s. 425). Manuel Fernández y González, nejproduktivnější z autorů lidového románu, který měl na svém kontě 132 vydaných titulů, prožil své poslední dny v chudobě. Krásný je jeho portrét, který nám zanechal Pío Baroja, jehož otec chodil do literárního kroužku s několika tehdejšími spisovateli, jako byl Nakens, známý anarchista, nebo sám Fernández y González. Pío Baroja vypráví, jak se spolu se svým otcem, kterého tehdy jako malý doprovázel, setkal v Madridu s romanopiscem, který procházel městem bez peněz. Později se dozvěděl o jeho smrti a zúčastnil se jeho pohřbu. Jeden Barojův přítel napsal jméno zesnulého na náhrobek, který by jinak zůstal anonymní (Baroja 1928, s. 140). Potom, co odezněla jeho velká sláva, na spisovatele všichni zapomněli.

Uživit se literaturou bylo náročné, mnohem více než dnes. Aby se mohl vydat touto cestou, stával se spisovatel literárním dělníkem (Botrel 1974, s. 125). „Autor [lidového] románu není literát, je to novinář“, říkal Nicomedes Pastor Díaz (Romero Tobar 1975, s. 64). Editor mu mohl navrhnout téma, zadal mu práci a spisovatel zakázku splnil. Potřeboval tedy překypující fantazii a lehkost v rétorice, porozumění pro vkus publika a úspornost v úsilí věnovaném tvorbě: místo hledání inovací nebo přemýšlení o psaní šlo o rychlou práci a vyprodukování maximálního počtu stran s co nejmenší námahou.

V roce 1870 vydal Benito Pérez Galdós v *Revista de España* článek o stavu románu — tato práce je zásadní, protože obsahuje ohlášení záměrů mladého spisovatele, jde o vyjádření plánů, které chtěl uskutečnit na poli románu (Caudet 1995). V tomto článku Galdós odsuzoval nízkou kvalitu španělského románu v době kolem roku 1879, a to mimo jiné kvůli právě popsané situaci: „literatura považovaná za profesi“ (Pérez Galdós 1999, s. 125). Galdós chápal, že romanopisec „musí jíst“, ale výměnou za výdělek se podroboval celému mechanismu, který vedl k destrukci literatury. To neznamená, že by Galdós nebyl součástí tohoto mechanismu. Sám vydal mnoho děl na pokračování, než vyšla knižně, je navíc snadné vypátrat v jeho spisech rysy vyplývající z estetiky a literárního pojetí románu-fejetonu (Ynduráin 1970, Lippenholtz 1995, Bonet 2004). A stejně jako autoři lidového románu si Galdós svými knihami vydělával mnoho peněz a těšil se velké popularitě (Botrel 1984–1985, Martí-López 2001). Není to ale totéž. Také Dickens nebo Balzac vydávali knihy na pokračování, ale kdybychom o jejich dílech řekli, že šlo o romány-fejetony, nebyli bychom k nim spravedliví. Proč? To je právě těžké vysvětlit.



Galdós kritizoval román-fejeton, protože jeho jediným cílem bylo živit „nenasytnou zvědavost příliš frivolního publika“ — jednalo se podle něho o romány, jež měly „krátkou životnost, ohraničenou pouze první četbou několika tisícovek osob, které v knize hledaly jen prchavé rozptýlení nebo pomíjivé potěšení“. Namísto toho by Galdós dal přednost pěstování „románu pravdy a osobností, věrného zrcadla skutečnosti, v níž žijeme“ (Pérez Galdós 1999, s. 123), tj. románu se soudobou tematikou a s úmyslem studovat společnost a přistupovat k ní kriticky: literatury, která by přiměla čtenáře, aby sám sobě porozuměl, místo aby na sebe zapomínal. Od roku 1868, z velké části kvůli revoluci, která skoncovala (do roku 1875) s bourbonskou monarchií, bylo možné psát tento typ románu (López-Morillas 1972, s. 20 a n.). Ale v roce 1840 by to bylo prakticky nemožné.

Španělští nakladatelé kolem roku 1830 objevili velký úspěch francouzského románu-fejetonu a rozhodli se jej přinést do své vlasti. Po několik let nebylo v podstatě možné vydávat v tisku španělská díla, protože nakladatelé raději nechávali překládat francouzská díla, která se těšila ohromné popularitě. Překladatelský zápal byl takový, že španělský překlad často vycházel ve stejnou chvíli jako samotné dílo ve Francii — někdy je dokonce překlad předešel. V roce 1844 byli ve Francii vytištěni Dumasovi *Tři mušketýři* ve stejné době jako jejich překlad ve Španělsku, týž rok vyšel v Paříži originál Sueova *Věčného žida* a zároveň tři různé překlady tohoto díla v Madridu, jeden v Barceloně a jeden v Cádizu (Martí-López 1996, s. 351 a n.). Dumas navštívil Madrid v roce 1846 a byl přijat jako hrdina, román *Hrabě Monte-Christo* se dočkal v letech 1846–1847 šesti španělských vydání. Slavný Sueův román *Tajnosti pařížské* vyvolal příval imitací: *Tajnosti ruské*, *Tajnosti římské*, *Tajnosti madridské*, *Tajnosti barcelonské*, a dokonce parodie, jako jsou *Tajnosti Chamberí* (Montesinos 1966, s. 91 a n.).³ V nakladatelském průmyslu se rozběhl závod s časem ve snaze vydat novinku dřív než konkurence a dodávat v ďábelském tempu produkt, který se dobře prodával: nejprve francouzský a poté psaný ve vlastním jazyce podle francouzského vzoru.

Tomuto tempu podléhal také romanopisec — literární dělník. Cenzura a tiskové zákony sice ztěžovaly jeho práci, nemohly však zastavit nakladatelskou mašinerii. V roce 1852 Bravo Murillo ustavil funkci cenzora románu, ale jelikož tento úřadoval pouze v Madridu, výrazně se zpomalilo vydávání románů-fejetonů v novinách v odlehlejších krajích (Journeau 1988, s. 215). Tiskový zákon z roku 1857 vyžadoval, aby se román, který byl určen k vydávání po částech, předložil nejprve cenzuře *ve celku*. V roce 1858 skupina novinářů a spisovatelů písemně zažádala o zrušení tohoto zákona. Znamenal by totiž pro nakladatele velká vydání, protože by museli zaplatit za celý román, aniž by věděli, jestli se bude dobře prodávat (Martínez Martín 2001, s. 66). V jejich podnikání bylo klíčové platit autorovi za jednotlivé díly, což nevyžadovalo velkou a nejistou investici. Požadavky zmiňovaných novinářů a spisovatelů nebyly vyslyšeny, na druhou stranu se nezdá, že by zákony pro kontrolu lidového románu měly skutečný dopad. Na každém kroku bylo možno najít díla, která byla vydána i přes zákaz (Botrel 2003, s. 526). Rytmus psaní — vydávání pokračoval a udržel si bez přerušení poptávku až do příchodu 20. století.

3 Chamberí je populární čtvrť v Madridu.

ROMÁN-FEJETON A BESTSELLER

V eseji *Poznámky o současném španělském románu*, který jsme zde již citovali, Galdós román-fejeton obviňoval, že je to literatura „konvenční a bezcharakterní“, která se plně přizpůsobuje vkusu publika. Co si žádalo publikum kolem roku 1870? Podle Galdóse „bledé zrádce zlověstného pohledu, andělské modistky, nevěstky se svatozáří, pokleslé vévodkyně, romantické hrbáče, nevěry, krajnosti ve vášni a nenávisti“ (Galdós 1999, s. 125). Botrel přejímá slova Alcalá Galiana z kritiky románu *Zlatá kašna* (*La fontana de oro*), když připomíná, že již od prvního dílu románu-fejetonu se mohl čtenář setkat se „ztroskotáními, požáry, ranami pěstí, souboji, únosy, otravami, odloženými dětmi, tajnými dveřmi, podzemními chodbami, dámami smutečně oděnými v sametu, řádovými rytíři, vévody, králi, biskupy...“ (Botrel 1974, s. 113). Román-fejeton je v podstatě dobrodružný a tajemný nebo sentimentálně melodramatický, se stereotypními postavami, které jsou vlastně vždy stejné. Totéž je možno říci o bestselleru.

Z typografického pohledu je bestseller dokonalým vtělením románu-fejetonu. Dobrým příkladem jsou romány z alatrístovského cyklu od Artura Pérez-Reverteho, španělského spisovatele narozeného v roce 1951 a jednoho z nejpłodnějších a nejúspěšnějších autorů současnosti. Jako mnoho románů-fejetonů vycházejí v kvartovém formátu, mají obrovské písmo s velkými mezerami a jsou vyzdobeny velkolepými ilustracemi. Typografické pojetí románu-fejetonu a bestselleru je založeno na principu knihy jako své vlastní reklamy. Proto je lepší, aby byla spíš velká než malá. Nakladatelství jako Alfaguara nebo Planeta v těchto strategiích vynikají. Dokážou vydat dvoustředstránkový román na čtyřech stech stran. Čtenář, který mohl zaplatit dva reály v roce 1860, si může dovolit dát 25 euro v roce 2017.

Existují také jisté paralely v nakladatelské praxi. Stejně v románu-fejetonu jako ve slepeckých romancích mohl nakladatel „navrhnout“ autorovi, co měl napsat; šlo o literaturu na zakázku. V případě bestselleru se děje totéž. Dokonalým příkladem je *Mys Trafalgar* (2004): nakladatelství Alfaguara „požádalo Artura Pérez-Reverteho o líčení založené na jeho vlastní vizi nejslavnější námořní bitvy“ u příležitosti dvoustého výročí bitvy (Pérez-Reverte 2005, přebal knihy), což byly skvělé okolnosti pro prodej tisíců výtisků.

Současný autor bestsellerů si uvědomuje, za co vděčí románu-fejetonu. Právě Pérez-Reverte v *Dumasově klubu* (1995, *El club Dumas*) nejenže jistým způsobem usiluje o znovuoživení románu-fejetonu, ale formou intertextuality si s ním pohrává. V zápletky se objevuje oběšený knihkupec, který byl sběratelem románů-fejetonů. Záhadu má vyřešit Lucas Corso, odborník na staré knihy, který zná téměř nazpaměť díla Dumase staršího. Jeho přítel, Boris Balkan, intradiegetický vypravěč, shrnuje poetiku románu-fejetonu takto: „hrdina nebo hrdinka mají takové čtnosti nebo rysy, aby se s nimi mohl čtenář ztotožnit... Když to funguje dnes v televizních seriálech, představte si, jak to muselo působit na měšťany chtivé zábavy a překvapení a bez velkých nároků na formální kvality nebo na dobrý vkus tenkrát, v době bez rozhlasu a televize...“ (Pérez-Reverte 2000, s. 14).

Borisův postřeh je správný: čtenář se musí ztotožnit s hrdinou a literární kvalita není tak důležitá. Měli bychom se nicméně ptát: neztotožňuje se s hrdinou také čtenář „dobré“ literatury? Je možné, že se neztotožníme s paní Bovaryovou, ale ztotožníme se s Martínem Zalacainem a s Tellagorrim, což jsou postavy z Barojova románu



Dobrodruh Zalacaín (1908, *Zalacaín, el aventurero*). Jak se neztotožnit s Josefem K., když čteme *Proces*? Možná je však rozdíl v tom, že román-fejeton je stejně jako bestseller psán proto, aby se s hrdinou mohlo ztotožnit *mnoho* čtenářů; to je jeho skutečný cíl, protože je určen k tomu, aby jej konzumovalo masové publikum. Toto ztotožnění, stejně jako vše v románu-fejetonu, má být absolutní, bez trhlin. Neboť román-fejeton (a stejně tak bestseller) se vyhýbá tomu, aby rozséval pochybnosti nebo relativizoval obecně přijímané pravdy; nepřeje si mást své čtenáře a vše předkládá v nenáročném podobě, přičemž vytyčuje jednoduchou cestu, vzdálenou vši komplikovanosti.

Je tomu tak proto, že kromě ztotožnění se s hrdinou se musí čtenář při čtení *ba-vit*. Toto měšťanstvo lačnicí po překvapení a zábavě, o kterém mluví Pérez-Reverte, a které konzumovalo romány-fejetony, se proměnilo v současného čtenáře, pro nějž vrcholná slast spočívá v tom, že při čtení zapomíná na sebe samého. V jednom z nejúspěšnějších bestsellerů posledních let, *Stín větru* (2001, *La sombra del viento*), se hlavnímu hrdinovi přiznává jeho nevidomá přítelkyně Clara: „Nikdy předtím mě žádný příběh tak nezaujal a nevábil. Nikdy jsem nezakusila podobný pocit jako u této knihy, která mě naprosto pohltila“ (Ruiz Zafón 2008, s. 30). Je zajímavé, že ilustrativní komentář Joschky Fischera, který se nachází na přebalu romány, klade důraz na totéž: „[Je to kniha,] do které když se jednou pustíš, nemůžeš s ní přestat. Přečetl jsem ji za den a půl, na jeden zátať“ (Ruiz Zafón 2004, přebal). Co je větším strašákem pro bestseller než nuda? Co by se dalo srovnat s hrůzou, jakou pro kasovní trháky představuje četba spojená s čímsi tak nežádoucím — s úsilím? Román-fejeton i bestseller jsou zamýšleny tak, aby ukrátily dlouhou chvíli, aby se čtenář cítil „zaujatý a zvábený“ a četba se stala „drogou, která vytváří závislost“, jak se píše v *Dumasově klubu* (Pérez-Reverte 2000, s. 14). Jak se nevědomky ukazuje ve větě Ruize Zafóna, schopnost vábit je vyvýšena na pozici prvořadého *estetického* měřítka. Takový je sen autora bestsellerů: publikum, které nemůže přestat číst jeho romány. A když toho spisovatel dosáhne, je i on sám přesvědčen, že jeho dílo je vynikající.

Ale opět je třeba si položit tuto otázku: nejde o potěšení z četby, které hledá každý čtenář? Není to právě to, co vede ke čtení děl Dantových, Shakespearových, Cervantsových? Je-li to tak, není v tomto ohledu žádný rozdíl mezi nejhorším bestsellerem a *Hamletem*. Tato úvaha by nám měla pomoci pochopit, že každá četba je legitimní, i z pohledu nejpřísnějších estetických kánonů. Konec koncům, jde jen o literaturu. Čte-li někdo raději Péreze-Reverteho než Cervantese, je plně v právu. Kdyby nebyl, stejně by vešel do knihkupectví a koupil by si *Dumasův klub*. A navíc, není konečným cílem každé lidské činnosti *divertissement* (Pascal 2004, s. 123 a n., též s. 117 a n.), tedy mít něco, co nás odvede od myšlenek na smrt? Hlavní smysl *Literaturwissenschaft*, kateder a odborníků na literaturu není normativní a už vůbec ne pedagogický. Kdyby byl smysl jejich existence tento, tedy říkat, „co je třeba dělat“, byla by jejich existence velmi chudá. Nebyla jí přidělena úloha policie. Její jedinou úlohou je porozumět a jediný zisk činnosti nazývané porozumění spočívá v porozumění samotném.

Román-fejeton a bestseller mají stejný záměr jako jakýkoli typ literatury: umožnit nám splynutí s postavou, o které čteme, abychom „ve fikci žili mnohem intenzivněji a živěji, než jak je tomu ve skutečnosti“ (Gilman 1993, s. 21); jinými slovy, abychom žili více, abychom žili životy, které nejsou naše, ale které přitom jakýmsi způsobem *naše jsou*. Rozdíl tkví v tom, že román-fejeton a bestseller mají svůj zvláštní způsob, jak tohoto cíle dosáhnout: fikcionalizují *jinak*. Jak?



V poetice, která je vlastní oběma žánrům, přitahuje pozornost v prvé řadě důležitost tajemství. Klíčové slovo románů-fejetonů je právě „tajemství“ — vzpomeňme na výše zmiňovanou vlnu „tajnosti“, již vyvolalo Sueovo dílo. Vždy je zapotřebí nějaké tajemství, spiknutí, tajná společnost, dříve neznámý obraz nebo zlověstná bytost. V knize *María, nádeníkova dcera* (1845–1846, *María o la hija de un jornalero*), prvním a úspěšným románem na pokračování od Wenceslaa Aygualse de Izco, je hlavní hrdinka objektem žádostivého pronásledování ze strany řádového bratra Prudencia, který je nejen řeholník, ale i špión, a patří k tajnému společenství „anděla hubitele“ („el ángel esterminador“ [sic]), jež připravuje komplot za účelem svržení vlády a vypravěčem je nazýváno „tajná inkvizice“ a „temný spolek“ (Ayguals de Izco 1845, s. 105). V *Závěti spiklence* (1876, *El testamento de un conspirador*) Ortegy y Fríase protagonisté najdou v hostinci dívku a vypravěč říká: „Život toho dítěte musel být čiré tajemství“. Příčinou tak tajemného dojmu je, že se jí na tváři zračí „vrcholně bolestivý výraz“ (Ortega y Frías 1951, s. 9). Když hrdina zjistí, že děvče jedná proti své vůli, zvolá: „zločin, jenž je páchan ve stínu neproniknutelného tajemství!“ (tamtéž, s. 11). O něco dále poznamenává sluha, který měl stát na stráž: „Je to cítit tajemstvím, je to cítit intrikami!“ (tamtéž, s. 34). Proč intrikami? Protože pozoruje vrcholně neobvyklý jev, a sice že v běžnou hodinu se dům zdá být prázdný. V románu *Kapitán Blesk* (1853, *El capitán Relámpago*), také od Ortegy y Fríase, vzdychá María, nemanželská dcera krále: „Proč musí být mé narození zahaleno závojem tajemství?“ (Ortega y Frías 1975a, s. 23–24). V *Domě Tócame Roque* (1875, *La casa de Tócame Roque*) od téhož autora se Jacinto Meneses ptá, zatímco pomáhá neznámému šlechtici: „Jak vyjasníme toto tajemství?“ (Ortega y Frías 1975, s. 19).⁴ Příklady by se mohly násobit v podstatě donekonečna. Vše musí být navýsost tajemné již od prvních stran románu-fejetonu. I když ve skutečnosti jsou situace vždy tytéž a tajemství je minimální, vypravěč a postavy přehánějí dojem záhady a spletičnosti v naději, že si nakonec čtenáře získají.

Přesně tatáž strategie přežila v bestselleru. *Kočičí hádka* (*Riña de gatos*), za niž její autor Eduardo Mendoza získal v roce 2010 cenu Planeta, je o „intrikách mezinárodních rozměrů“ (Mendoza 2010, s. 245). *Stín větru* Ruize Zafóna začíná, nepřilíši pravděpodobně, tím, že malé dítě najde tajemnou knihu úžasného autora, jež ovšem nikdo nezná. Kdo je asi tento autor, Julián Carax? Jeho příjmení rozhodně zní tajemně. Hlavní hrdina čte Caraxův román, nazvaný právě „Stín větru“, a jeho postavy ho vtahují „do tunelu tajemného tajemství“ (Ruiz Zafón 2008, s. 13).

Vše musí být obklopeno tajemstvím a o všem se musí říci, že je to záhadné, i kdyby to byla ta nejběžnější věc. Daniel se seznámí s Beou, která chodí stejně jako on do střední školy; je to naprosto normální dívka. Ta se protagonisty zeptá: „A jak vidíš ty mě?“, a mladík odpoví (dle očekávání): „Jako záhadu“ (Ruiz Zafón 2008, s. 170). Ohledně tajemství má vypravěč svou teorii: „Záhadu je třeba rozluštit, zjistit, co se za ní ukrývá“ (tamtéž). Těmito slovy prosvítají autorovy názory na román, poetika Carlose Ruize Zafóna: jde o záhadu, kterou je třeba rozluštit.

Ale je-li tajemství příliš tajemné, to jest pokud je román napsán složitě a málo srozumitelně (jako romány Juana Beneta kolem roku 1970, jež představují skutečnou záhadu), hrozí nebezpečí, že se počet čtenářů zmenší. Tím pádem tajemství (kromě

4 *Tócame Roque* v názvu knihy znamená doslova „obtěžuj mě, Roque“ a ve španělštině se používá k označení velkého zmatku (pozn. překl.).



toho, že je barvotiskové) musí být spojeno se značnou dávnou každodenností. Čtenář musí vědět, o čem se mluví, poznávat postavy a situace, a hlavně nesmí být při čtení nucen stylem textu k námaze. Proto tato díla kombinují tajemné a zvláštní se situacemi, které jsou pro čtenáře naprosto běžné a známé. Výsledek může být někdy šokující.

Například v románu *Stín větru* uprostřed pátrání po tajemném Juliánu Caraxovi říká hrdina inspektor Fumerovi toto: „Mohli bychom se stavit v restauraci na náměstí Sarriá a dát si obložený chléb se spoustou cibule, co říkáte?“ (Ruiz Zafón 2008, s. 211). V originále autor používá ve významu „dát si“ sloveso „marcarse“, tedy přirovnání z oblasti fotbalu. A navíc restaurace, jídlo a umístění patří do nejtýpější a nejlidovější španělské kultury, do světa, který je pramálo tajemný a čtenář jej zná. Stejnou strategii můžeme najít v románech Péreze-Reverteho. Ale zejména se projevuje, výrazně, a dokonce nepříjemně, v románech Pabla Tusseta. Jeho veleúspěšný *Nejlepší loupákův zážitek* (2001, *Lo mejor que puede pasarle a un cruasán*) je dokonalým katalogem nejaktuálnějšího hovorového jazyka. Hrdina si jde například koupit kalhoty, a když se ho zeptají, jakou má velikost, odpoví „Ni flauers“ (Tusset 2009, s. 120). Jedná se o velmi moderní a „in“ verzi španělského výrazu „ni flores“ (doslova ani květiny), jenž podle Španělské královské akademie znamená „vůbec nic“ a zde má stejný význam jako „ni idea“ (*nemám páru*), ale je vysloven anglicky a napsán samozřejmě tak, jak zní. Kdo hledá dobrý vkus a vytříbenost, ať čte raději něco jiného.

Tajemství a každodennost, cizota a blízkost, to jsou podivné kombinace, na něž trháky spoléhají ve snaze o úspěch. Není snadné dosáhnout rovnováhy: je nutné mít něco, co by přitahovalo čtenáře, co by pro něj bylo nové a podnětné, musí to k němu však přicházet ve známých obrysech. Jestliže čtenář otevře román a neví, do jakého typu literatury jej zařadit, nejspíš ho nekoupí. Proto jak román-fejeton, tak bestseller obvykle opakují do omrzení týž model. A v tomto modelu hrají zásadní roli stereotypní postavy. V románu-fejetonu z 19. století romány obývají ničemní zloduchové, ctnostné panny a okouzlující ženy (vše je vždy dohnáno do krajnosti). Příkladem posledního typu je Aygualsova María: „María byla tak krásná jako ctnostná, všechny její posunky vyzařovaly nevinnost a cudnost“ (Ayguale de Izco 1845, s. 15). Bratr Prudencio je už na první pohled prohnílý: „Byl malé postavy a nemožně tlustý [...], i když jeho zevnějšek byl nejsměšnější z celého kláštera, byl ten svatý muž chlípný jako opice“ (tamtéž, s. 14). V *Příběhu muže, vyprávěném jeho kostrou* (1858, *Historia de un hombre contada por su esqueleto*) Fernández y González je Clara „jedna z těch žen, jež se zdají být splněným snem. Žena, která se narodila, aby pro ni muži zažívali peklo. Planoucí anděl, iluze štěstí“ (Fernández y González 2002, s. 60).

Pro případ bestselleru jsou v tomto ohledu výmluvná díla Péreze-Reverteho. Všechny jeho postavy jsou stereotypní. Anne Walsh nabízí zajímavou typologii pro jejich klasifikaci. Ženská hrdinka je obvykle hnací silou akce: je to žena manipulativní, mužský hrdina je naproti tomu nevinný a pasivní. On se nepřizpůsobuje společnosti: v tom spočívá jeho romantika; ona do společnosti zapadá, a proto je opovrženíhodná (Walsh 2007, s. 15). Dokonalým příkladem je román *Šermířský mistr* (1988, *El maestro de esgrima*). Mistr Jaime Astarloa je ze všeho rozčarovaný, ale zachovává si důstojnost. Jeho soupeřkou je Adela de Otero, která se umí dokonale přizpůsobit okolnostem: „Časy se mění, vážený pane“ (Pérez-Reverte 1998, s. 41), říká svému zestárlému mistrovi. Jako jeho žačka se ho pokusí oklamat, ale on jí udělí zasloužený trest. V zá-

věrečném souboji ji mistr usmrtí proslulým dokonalým bodnutím, o jehož tajemné existenci se mluví v průběhu celého románu.

Cyklus kapitána Alatrísta, sedm románů zveřejněných Pérezem-Revertem s ohromným úspěchem mezi lety 1996 a 2011, je také pokladnicí stereotypních postav. Hlavní hrdina, kapitán Alatríste, je voják zbavený iluzí, ale věrný sám sobě. V peripetiích, jež ho provádějí scénami španělské historie na začátku 17. století, bojuje proti Holanďanům nebo proti tureckým pirátům, sleduje komedie Tírse de Moliny v Madridu a opíjí se se svým přítelem Franciskem de Quevedo. Vždy je to ale tentýž zklamaný a drsný voják s dobrým srdcem, málomluvný, ale ochotný obětovat se za ty nejslabší. Jako kdyby byl obměnou postavy Ricka z *Casablanky* (1942).

Stereotypní pojetí postavy se výslovně komentuje, když se v prvním díle řady, *Kapitán Alatríste* (1996, *El capitán Alatríste*), objeví zlomyslný italský šermíř Gualterio Malatesta: „Byl jedním z těch, jejichž portrét se objeví, když hledáš v knize slova šermíř a vrah“ (Pérez-Reverte 2005, s. 38). Autor chce, aby měl jeho čtenář jasno v typologii postav. Definuje je právě jejich stereotypní povaha, možnost přiřadit je ke známému typu: šermíř + vrah = Gualterio Malatesta. Romány-fejetony jsou stejně tak plné postav, které odpovídají abstraktní, obecné klasifikaci. V *Menu Rodríguezovi de Sanabria* (1851, *Men Rodríguez de Sanabria*) od Manuela Fernándeze y Gonzáleze se o hlavním hrdinovi říká: „Men Rodríguez byl především křesťan“ (Fernández y González 1984, s. 50). Tím je řečeno vše. V *Domě Tócame Roque* říká neznámý muž hrdinovi: „Jste čestný muž“, ten se zeptá: „Vy mě znáte?“, druhý odpoví: „Máte čest vepsanou ve tváři“ (Ortega y Frías 1975b, s. 17). V *Příběhu muže, vyprávěném jeho kostrou* se o ničémném Sandovalovi říká, že „byl jakýmsi žízňivým upírem a ničím víc“ (Fernández y González 2002, s. 66). Charakterizace musí poskytnout rychlé a jednoznačné určení. Aby čtenář nemusel přiliš přemýšlet.

Postava lidového románu navíc odpovídá sociologickému modelu, který je všeobecně přijímán, ať už vědomě či nevědomě. Protagonista románu-fejetonu bývá exaltovaný a citově založený, křesťan, a přitom vášnivý, je to charakterizace z pozdního romantismu. Pero Lope říká Menu Rodríguezovi: „Nedalo se čekat nic jiného, než že vy, takový hudebník, takový básník, se do ní bláznivě zamilujete“ (Fernández y González 1984, s. 156). Hudebník, básník a zamilovaný, a navíc statečný a věrný svému králi. Tento model se postupem času proměňoval, až vyústil v Alatrísta. Typický protagonista Péreze-Reverteho je také statečný, jistě, jeho charakter však zahrnuje také několik rysů, jež by byly románu devatenáctého století cizí a ukazují hrdinův dokonalý soulad s postkapitalistickým světem. Jeho nejvýznamnějším rysem je profesionalita, která by u romantického hrdiny působila směšně. V našem světě ovšem může skutečnost, že je člověk profesionál, dát životu smysl. Možná, že nevěříme v Boha, ale věříme v profesionály: „Corso byl profesionál“ (Pérez-Reverte 2000, s. 18). Alatríste zabíjí „bez vášně a touhy. Z povolání“ (Pérez-Reverte 1998, s. 112), když se setkal se svým protivníkem, „vyměnili si pohled plný profesionality“ (Pérez-Reverte 2005, s. 36). V celém románovém cyklu tolik pohrdá protestanty, a nakonec se ukazuje, že právě Alatríste představuje dokonalou světskou verzi etiky kapitalismu: ospravedlňuje se svou profesionalitou.

Aby byl hrdinou, už nestačí mít slepou odvalu a nervy z oceli. Hrdina teď musí být odborník: na informatiku, výbušniny, finance, jazyky atd. Lidová fantazie vyžaduje hrdinu, s nímž se můžeme ztotožnit, to ví Pérez-Reverte velmi dobře. Jaké publikum





se ztotožňuje s profesionálem? Publikum tvořené profesionály. Stereotypní postava bestselleru nám usnadňuje orientaci v sociologii současné četby. Jestliže v 19. století chtěl čtenář románů-fejetonů najít hrdinu, který by představoval pokrokové, ale ne revolucionářské měšťanstvo, pak současný čtenář, lapený v síti drtivých požadavků pracovního trhu, čtenář, který už jen pracuje, čeká, že se setká právě s profesionálem. Hrdina Péreze-Reverteho představuje ideál profesionality a hrdina 19. století představoval ideál křesťanství a romantismu.

Jean Baudrillard v eseji z roku 1976 definuje současnou práci jako „absolutní požadavek a [...] obsazení celého člověka“, je to „skutečné ovládnutí“ (Baudrillard 1976, s. 33). Ve světě, v němž se již nic nevyrábí, v němž je práce čistou symbolickou výměnou, která vše ovládla a má naprostou moc nad životy lidí, se dobrodruh stal profesionálem. Už není svobodným člověkem, v podstatě už není jednotlivcem. Je to pouze někdo, kdo je schopen vykonat dobrou práci: to je jeho hrdinství.

Dalo by se namítnout, že Alatryste má rysy bandity z 19. století, piráta, člověka nezávislého na společnosti, nebo dokonce z ní vyloučeného. Romantická tradice proklatce, blázna, revolucionáře, tedy postav, které zalidňují *Bílou velrybu* (1851, *Moby-Dick*), *Rudou jitřenku* (1905, *Aurora roja*) nebo *Před očima západu* (1911, *Under Western Eyes*), má stále svou vážnost. Proto když se zeptají Alatrysta, na čí je straně, vždy odpoví, že „na své vlastní“. Autor se snaží ho představit, jako kdyby byl součástí nezapadající do systému. Ale marně. Je zde jiná síla, která jej určuje: zákon bestselleru. Postava musí být zástupcem většiny, a proto musí zosobňovat obecně přijímané myšlenky. Z toho je možno vyvodit obecné pravidlo bestselleru (a románu-fejetonu): je bytostně konzervativní. Není nemožné, že by se riskantní a inovativní výtvořily dočkaly velkých tržeb, ale není to časté. Jak román-fejeton, tak bestseller opakují to, co je všeobecně známé, a hlásají jen závazné pravdy. Mohou mít kritické nuance, jako v díle Aygualse de Izco, ale tato kritika je povrchní. V podstatě se oba, bestseller i román-fejeton, drží názoru většiny. Je to logické: to, co je zajímavé, je především prodávat knihy.

Zdání rebelství a individualismu, dokonce cynismu, je u Péreze-Reverteho čistě formální. Alatryste působí jako někdo, kdo věří jen sám v sebe, ale pravda je jiná. V prvním díle se ho hrabě Olivares ptá, jestli přikládá takovou důležitost odvaze. Alatryste odpovídá, že „někdy je to to jediné, co člověku zbývá [...], zvláště v časech, jako jsou tyto, kdy dokonce Boží prapory slouží k obchodování“ (Pérez-Reverte 2005, s. 150). Ale neříká pravdu. Zdá se, že se jeho svět rozpadá: všeobecná korupce, pokrytectví mocných, pohrdání podřízenými, otupení vládců atd. Když slyšíme kapitána mluvit v tomto světě, řekli bychom, že už zbývá jen odvaha, že věří jen v odvahu — což by byl rys individualismu. Ale on věří v mnoho dalších věcí. Nemůže to přiznat, neboť by tím ztratil nádech romantiky a zatvrzelosti. Musí se však podle toho chovat, protože čtenáři také chtějí v něco věřit. Když ho autor přímo představuje, ukazuje ho jako nihilistu: „Kapitán Alatryste byl fatalista. Snad to bylo jeho dlouholeté postavení vojáka [...], co mu přineslo takovou osobitost, s jakou čelil nebezpečí, špatnému zacházení, nejistotám a hořkostem onoho tolik drsného a těžkého života; činil tak se stoicismem člověka, který si zvykl nečekat už nic jiného“ (Pérez-Reverte 2005, s. 133). Přes všechn fatalismus se nicméně ukazuje, že je také vlastenec (jako Rick v *Casablance*). Říká, že mu zbývá jen odvaha (individualismus), ale ta jeho je využita k obraně vyšších věcí, které ospravedlňují zařazení jedince (nebo toho, co z něho



jakožto jedince zbývá) do systému. To je možno ukázat také na tématu praporu ve *Slunci Bredy* (1998, *El sol de Breda*), kde nám vypravěč říká, že „Diego Alatríste byl mezi posledními Španěly, kteří neohroženě drželi řady kolem vlajky“ (Pérez-Reverte 1998, s. 41–42), a pak pláče, když vzpomíná: „vidím sám sebe, stěží patnáctiletého, jak objímám nesmyslný kus plátna s modrobílými kostkami“ (tamtéž, s. 236). Stejně téma se objevuje v historickém románu *Mys Trafalgar* (2004, *Cabo Trafalgar*), který se během čtyř měsíců dočkal sedmi vydání: Marrajo, vznětlivý zločinec, násilně dovlečený do bitvy jako kanonýr, chce nejdřív zabít jednoho z důstojníků, ale nakonec je schopen nasadit život, aby vztyčil španělskou vlajku na lodi, kterou již přemohli Angličané. Hrdinství je takové, že jej oslavují dokonce i nepřátelé (Pérez-Reverte 2005, s. 253). Zdá se tedy, že Alatríste, který prohlašuje, že v nic nevěří, přece jen v něco věří: ve vlast, ve vlajku a v krále. A to už je hodně víry. Klame nás tedy autor, nebo si toho není vědom?

Ve skutečnosti je Alatríste neuvěřitelný prostáček. Je dokonale pasivní a všichni jím manipulují. Je možná skvělý šermíř, ale ošidí ho i dítě. Kdyby šlo o postavu, která je objektem pozornosti pro svou naivitu, jako Barojův Silvestre Paradox, vyvolával by v nás náklonnost. Ale předpokládá se, že Alatríste vzbuzuje hrůzu. Jeho výraz je hrdý, jeho hustý knír budí strach. Je to ovšem jen výraz tváře. Neviděli jsme jej už někde? Ano: nabubřelé obrázky z reklam a přebalů cd, kde populární hrdinové hip-hopu upírají na člověka vražedné pohledy. A co dělají? Nic. Je to jen zamrzlá tvář. Smrtelně vážný výraz neodpovídá činnosti, ta je nicotná nebo prostě neexistuje. Se svými jednoslabičnými odpověďmi plnými ironie a se svým neempatickým výrazem dělá Alatríste to, co mu přikazují: bojuje ve Vlámku, poslouchá hraběte Olivarese, umírá u Rocroi. Rebelství je vlastnost jeho osobnosti nejvzdálenější, ale *vypadá* jako rebel. Umožňuje nám myslet si, že vzbuzujeme hrůzu, i když žijeme v průměrnosti.

Alatrístova pasivita nás vede k následující otázce: je ještě možné vykonat *vůbec nějaký čin*? Měšťan, který je dnes součástí postkapitalistické společnosti, v níž se prohlašuje, že jsme dosáhli dosud nevídaného stupně „svobody“, je vázán nesčetnými pouty, která omezují jeho rozhodnutí. Snad nikdy jsme nebyli ve stavu takové určenosti, snad nikdy jsme nebyli tak málo svobodní. Pod všudypřítomným dohledem se nemůžeme volně pohybovat. Můžeme být tak „svobodní“, jak jen chceme, ovšem jen pokud budeme respektovat donekonečna se množující normy. Můžeme vyjádřit skoro všechno, ale má to nějaký dopad? Obyvatel města ve stavu blahobytu, profesionál, kdovíproč našťvaný, kritický a protestující, jehož kritika ale nezasahuje cíl a jehož protest nikdo neslyší; člověk, který nakonec udělá, co se mu nařizuje, to všechno je Alatríste. Čtenář už se s ním může ztotožnit.

Přeložila Anna Čadilová.

LITERATURA

Alonso, Cecilio: La lectura de cada día.
In: Víctor Infantes et al. (ed.): *Historia de la edición y de la lectura en España (1472–1914)*.
Fundación Germán Sánchez Ruipérez,
Madrid 2003, s. 571–580.

Baroja, Pío: *El tablado de Arlequín*. Caro Raggio,
Madrid, s. a. (1928).

Alonso Cortés, Narciso: *Zorrilla, su vida y sus obras*. Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid
1916.



- Baudrillard, Jean:** *L'échange symbolique et la mort*. Gallimard, Paris 1976.
- Baulo, Sylvie:** La producción por entregas y las colecciones semanales. In: Víctor Infantes et al. (ed.): *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid 2003, s. 581-590.
- Bonet, Laureano:** La biblioteca folletinesca: una tentación permanente. *Ínsula*, 2004, č. 693, s. 3-4.
- Borderías, Cristina:** Salarios y subsistencia de las trabajadoras y trabajadores de *La España Industrial*, 1849-1868. *Quaderns d'Història* 11, 2004, s. 223-237.
- Botrel, Jean-François:** La novela por entregas. Unidad de creación y de consumo. In: Jean-François Botrel a Serge Salaün (ed.): *Creación y público en la literatura española*. Castalia, Madrid 1974, s. 111-155.
- Botrel, Jean-François:** Aspects de la littérature de colportage en Espagne sous la Restauration. In: Víctor Carrillo et al. (ed.): *L'infra-littérature en Espagne au XIXème et XXème siècles. Du roman feuilleton au romancero de la guerre d'Espagne*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble 1977, s. 103-121.
- Botrel, Jean-François:** Le succès d'édition des oeuvres de Benito Pérez Galdós: essai de bibliométrie. *Anales de literatura española* 3, 1984, s. 119-158, 4, 1985, s. 29-66.
- Botrel, Jean-François:** Narrativa y lecturas del pueblo en la España del siglo XIX. *Cuadernos hispanoamericanos* 516, 1993, s. 69-91.
- Botrel, Jean-François:** La libertad de imprenta, entre la ley y las prácticas. In: Víctor Infantes et al. (ed.): *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid 2003, s. 523-530.
- Caro Baroja, Julio:** *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Istmo, Madrid 1990.
- Caudet, Francisco:** La falacia mimética: la cuestión del realismo en Galdós. *Filología* 28, 1995, s. 5-27.
- Fernández y González, Manuel:** *Men Rodríguez de Sanabria*. Orbis, Barcelona 1984.
- Fernández y González, Manuel:** *Historia de un hombre contada por su esqueleto*. Témpora, Madrid 2002.
- Gilman, Stephen:** *La novela según Cervantes*. Fondo de Cultura Económica, México 1993.
- Journeau, Brigitte:** Église et censure en Espagne au Milieu du XIX^e siècle. *Mélanges de la Casa de Velázquez* 24, 1988, s. 209-233.
- Lecuyer, Marie Claude — Villapadierna, Marisse:** Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española. In: Brigitte Magnien (ed.): *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*. Anthropos, Barcelona 1995, s. 15-45.
- Lippenholtz, Betina:** *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós, una novela romántica o un folletín realista? *Filología* 28, 1995, s. 203-208.
- López-Morillas, Juan:** *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*. Ariel, Barcelona 1972.
- Juliá, Santos:** Época contemporánea. In: Julio Valdeón et al. (ed.): *Historia de España*. Austral, Madrid 2007, s. 365-578.
- Martí-López, Elisa:** La orfandad de la novela española: política editorial y creación literaria a mediados del siglo XIX. *Bulletin Hispanique* 98, 1996, s. 347-361.
- Martí-López, Elisa:** Historia literaria y análisis cuantitativo: ediciones, éxitos de venta y novela en España, 1840-1900. *Bulletin Hispanique* 103, 2001, s. 675-694.
- Montesinos, José F.:** *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Castalia, Madrid 1966.
- Ortega y Frías, Ramón:** *El testamento de un conspirador*. Editorial Tesoro, Madrid 1951.
- Ortega y Frías, Ramón:** *El capitán Relámpago*. Tebas, Madrid 1975a.
- Ortega y Frías, Ramón:** *La casa de Tócame Roque*. Tebas, Madrid 1975b.
- Pascal, Blaise:** *Pensées*. Gallimard, Saint-Amande 2004.
- Pérez Galdós, Benito:** Observaciones sobre la novela contemporánea en España. In: *Ensayos de crítica literaria*. Península, Barcelona 1999.
- Pérez-Reverte, Arturo:** *Šermířský mistr*, přel. Bronislava Skalická. Alpress, Frýdek-Místek 1998.
- Pérez-Reverte, Arturo:** *El sol de Breda*. Alfaguara, Madrid 1998.
- Pérez-Reverte, Arturo:** *Dumasův klub, aneb, Richelieuův stín*, přel. Anežka Charvátová. Mladá fronta, Praha 2000.

- Pérez-Reverte, Arturo:** *El capitán Alatriste*. Alfaguara, Madrid 2005.
- Pérez-Reverte, Arturo:** *Cabo Trafalgar*. Alfaguara, Madrid 2005.
- Pérez-Reverte, Arturo:** *Corsarios de Levante*. Alfaguara, Madrid 2006.
- Romero Tobar, Leonardo:** *La novela popular española del siglo XIX*. Fundación Juan March, Madrid 1975.
- Romero Tobar, Leonardo:** Lectores y lectoras en la primera mitad del siglo XIX: balance y perspectivas de investigación. *Bulletin Hispanique* 100, 1998, s. 561–576.
- Ruiz Zafón, Carlos:** *La sombra del viento*. Planeta, Barcelona 2004.
- Ruiz Zafón, Carlos:** *Stín větru*, přel. Athena Alchazidu. Dokořán, Praha 2008.
- Sánchez Fernández, Juan Antonio:** Slepecké romance jako brak. In: Sylva Fischerová — Jiří Starý (eds.): *Starodávné Bejlí. Obrisy populární a brakové literatury ve starověku a středověku*. Karolinum, Praha 2016, s. 383–404.
- Tusset, Pablo:** *Nejlepší loupákův zážitek*, přel. Ondřej Nekola. Garamond, Praha 2007.
- Tusset, Pablo:** *Lo mejor que puede pasarle a un cruasán*. Santillana, Madrid 2009.
- Viñao, Antonio:** Liberalismo, alfabetización y primeras letras (siglo XIX). *Bulletin Hispanique* 100, 1998, s. 531–560.
- Walsh, Anne L.:** *Arturo Pérez-Reverte. Narrative Tricks and Narrative Strategies*. Tamesis, London 2007.
- Ynduráin, Francisco:** *Galdós entre la novela y el folletín*. Taurus, Madrid 1970.

