



## Na úvod

Tato kniha má podobu poznámek. Myšlenkových jednohubek. Někdy se urodily tři za den, někdy ani ne tři za celý rok. Vznikaly od roku 2003 do roku 2023. Značná část z nich byla publikována v několika sériích v časopise *Host* (2004 a 2006—2009).

Poznámky nemají ambici být prací vědeckou či akademickou. Na druhé straně jsem si však vědom, že v nich nejde o žádnou lehkonožou féerii. Povaha poznámek mi umožnila dát dohromady kritiku, historii a teorii. Co však všechny tyto tři větve propojuje, je čtenářství, nezastupitelnost čtení. Poznámky by nevznikly, kdyby za nimi nebyla potřeba si romány (i to všechno kolem nich) číst. Možná by se to dalo nazvat jako takový čtenářský impresionismus v souřadnicovém systému kritiky, teorie a historie.

Pro účel knihy byly poznámky rozděleny do sedmi tematických skupin, jakkoli v mnoha případech by mnohé bylo možno zařadit i do skupiny jiné. Překryvy jsou často značné. V každé skupině dodržuji chronologické hledisko: poznámky jsou zde prezentovány v té časové posloupnosti, jak vznikaly. A protože kniha si žádá i nějakou celkovou kompozici, rozhodl jsem se na úvod sepsat celistvější pohled na román, a to optikou „ted' a tady“ a optikou „od počátku po dnešek“. Tím kniha

získává dvojdílnou podobu — v první části dochází na román v perspektivě celkového obrysu; v druhé v perspektivě dílčích poznámek.

Mé poděkování patří Ondřeji Sládkovi, který mě delikátně, leč rozhodně přinutil napsat první část. Děkuji též Mirku Balaščíkovi; s ním jsem ladil celkovou podobu. Obligátně musím a chci poděkovat své ženě Olze, jako vždy první čtenářce všeho, co napíšu. Stejně obligátní dík patří Ireně Danielové, „dvorní“ redaktorce, která za léta spolupráce už vidí do mých jazykově-stylistických střev tak, že ani já sám tam nedohlédnu.



# V obrysu

## Ted' a tady

Román — co to je, jaké, proč to je a pro koho to je.  
To vše optikou třetího desetiletí 21. století.

(1) *Žádná amorfnní textová masa.* Za román nepovažujme každou dlouhou epiku odněkud-někam; to je málo. Stále je pro něj důležitá struktura začátek — střed — konec, a to nejen ve smyslu textovém, ale i časovém (vyprávěcím) a kompozičním.

(2) Román je *žánr bez substance.* Nelze ho platonizovat; učinit z něj čistou ideu. Jedinou ideou románu je, že žádná idea románu neexistuje. Jeho moderm vivendi je zájem — o svět a člověka; moderm operandi je psycho-socio-narativita.

(3) Román je daleko více než jiné literární žánry zrozen z potřeb *čtenářů*, nikoli jen z literatury samé. Do vínku mu bylo dáno, aby se o čtenáře ucházel. Je na nich závislý daleko více než lyrika — ta má svou hrstku věrných zasvěcenců jistou víceméně pořád. Román, třebaže ho čte daleko více lidí, je na tomto poli nejistější.

(4) Román nijak zvlášť nepotřebuje řešit *hranici mezi světem fiktivním a nefiktivním.* Třebaže je coby součást literatury systémově veden jako útvar fiktivní, svými rolemi toto vymezení svobodně překračuje. Ne nadarmo se o něm říká, že je nepravdou v detailu

a pravdou v celku. A pravda románu je antropologická, nikoli faktografická.

(5) Román je *mnohožrout*, nikoli však všežravec. Je schopen absorbovat velký počet jiných žánrů a stylů, ale nikdy bez vlastního důvodu. Nebo jinak: sice podvráták, ale pořád pes, žádný kočkopes.

(6) „Román není konfesí autora, ale zkoumáním toho, co je lidský život v pasti, kterou se stal svět“ (Milan Kundera). *Lidský život a svět* — dvě určující souřadnice románové existence. Romanopiscův pracovní stůl.

(7) *Žádná převlečená filozofie, natož ideologie*. Ba ani pokračování lyriky jinými prostředky. Román je stále především útvarem epického vyprávění. To však neznamená, že román neumí mít názor. Umí, ale je románem pouze tehdy, prezentuje-li ho „ve stavu tekutém“ — jako žánr velkého vyprávění.

(8) Román má pořád dost svébytné vitality, aby unikl z *pasti rozumu*. Daří se mu to zejména tehdy, když autor nepotřebuje být chytřejší než jeho vypravěč a když vypravěč nepotřebuje být chytřejší než jeho vyprávění. Vykladačství ještě není vypravěčství.

(9) Čepem, na němž se román otáčí, je *ironie*. Přitom román má k jejímu uskutečňování jedinečné strukturní možnosti. Zejména v síti vztahů mezi postavami, mezi postavami a vypravěčem, mezi vypravěčem a vyprávěním, mezi autorem a čtenářem. Ironie jako energetizující tření mezi „co“ a „jak“. Románová ironie je vztah, nikoli stav.

(10) Román není čisté estetikum ani čisté literarium. Nepatří jen literatuře a jeho hlavním poznávacím znamením není jen osobitý tvar. Má v sobě

postupy (příběh, zápletka, postavy, časovost), které se ukázaly jako adaptabilní na mnoho situací a epoch. Román je útvar s velkou *akomodační schopností*.



## Od počátku po dnešek

Román — kdy povstal a co během své vývojové dráhy obsáhl... aneb Nejmenší možné historické minimum.

### Počátky

Není tady od věků. Román je žánrem velké epiky a je příčinně spojen se svou dobou — raným novověkem (konkrétně s 17. a 18. stoletím). Povstává jako její výhonek. A jedním z doprovodných rysů novověku — kromě zájmu o svět a každodennost, racionality či víry ve zkušenost — je i proces urbanizace. Román jde tedy ruku v ruce s městem, a to nejenom jako prostředím, které mu dodává látku a konflikty, ale které mu dodává především čtenáře. Jimi jsou měšťané. Míra urbanizace se tak stává svého druhu i mírou expanze tohoto žánru. Zrodil se s měšťanstvem, jeho očekáváními a potřebami. Ian Watt dokonce tvrdí, že jsou to hlavně ženy, jejichž gramotnost v té době výrazně stoupla. Chtěly, aby byly čtenářsky uspokojovány něčím jiným než náboženskými spisy. Z tohoto pohledu sehraává román i roli sekulární emancipace. Román je podle Watta také vzpourou proti neoklasické obecnosti, a to ve jménu realistické specifičnosti. Čtenáři už přestávají nabízet ideál hodný následování, ale poskytuje mu svět, s nímž se může svými činy a prožíváním ztotožnit, a tím i reflektovat vlastní situaci.

Za první román bývá považován Cervantesův *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha* (1605, 1614), což je původně parodie na středověké rytířské eposy. Ideály, které Cervantesův hrdina načerpal z překotné četby, je nucen neustále konfrontovat s každodenní realitou, která je vše jiné než velkolepá a ušlechtilá. V pozdější době však byl tento román vnímán jako tragicko-komický příběh „rytíře smutné postavy“, tedy člověka, který je schopen bránit svůj ideál i vůči přízemnímu světu. Roli spoluzakladatelů sehrávají i tři velcí angličtí romanopisci 18. věku: Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*, 1719), Samuel Richardson (*Pamela* a *Clarissa*, 1740 a 1748) a Henry Fielding (*Tom Jones*, 1748). Společná všem třem autorům je schopnost nechat své hrdiny potýkat se s nástrahami současné reality, ať už způsobem dobrodružného vzdorování (Defoe) nebo vnímavého prožívání (Richardson), případně útrap života člověka neurozeného původu na pozadí velkých dějinných událostí (Fielding).

Druhá polovina 18. století přenesla těžiště románu do Francie, kde vzniká takzvaný román osvícenský nebo filozofický (Voltaireův *Candide*, 1759, Diderotův *Jakub Fatalista*, 1778—1780), který přinesl větší důraz na reflexivitu, vypravěčskou hravost; ta se snaží vyprávění vymaňovat z událostí a dějů. Nejdále v této tendenci zašel Angličan Laurence Sterne a jeho román *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* (1759—1767), v němž vypravěč dospívá k tomu, že žádnou událost nelze vylíčit tak, jak se stala, protože je nutno je neustále zpřesňovat odbočkami a komentáři. Ty se nakonec stávají hlavní linií vyprávění samého. Rozvernost vítězí nad příběhovou logikou událostí. Na samu biografii, na niž je tu políčeno, nakonec ani nedojde. Francouzský

román — nikoli pouze osvícenský — byl v té době vnímán v různých částech Evropy jako jed („francouzská náказa“), před nímž bylo nutno varovat, ba někde i restriktivně zasahovat (zákazy). Proč? Podle jeho kritiků hlavně proto, že nabádal k libertinství, vztahové nezávaznosti a vůbec neposlušnosti vůči institucím. Toto stigma pak připadlo románu jako žánru.

### **Devatenácté století a realismus**

Devatenácté století je zlatým věkem románu, a to především díky realismu, který si zvolil román za svého základního nositele. Všechny velké i malé literatury k němu nějakým způsobem přispěly nebo ho rozvinuly vlastními způsoby, případně adaptovaly způsoby klíčových autorů. A to byli především autoři francouzští. Příznačná je zde dvojice Honoré de Balzac a Stendhal. Ten první (např. *Ztracené iluze*, 1837, *Otec Goriot*, 1835, ad.) popisuje život několika vrstev francouzské společnosti s důrazem na výmluvné detaily, v nichž je schopen zachytit malá lidská dramata. Má schopnost panoramatického vidění velkého výseku společnosti i jednotlivců s jejich sny a plány... a hlavně se společenskými přetvářkami. Stendhal (*Červený a černý*, 1830) je při stejných východiscích (v době a prostředí) Balzacovým komplementárním protipólem, zejména v tom, jak se svým vyprávěním soustřeďuje na železnou logiku postav, ambiciózních ctižádostivců, kteří si život naplánovali jako program k dosažení úspěchu a vysokého postavení. Jenže ono to nakonec dopadne jinak.

Anglický realismus. Je košatý a vine se víceméně přes celé 19. století. Jeho dodnes nejzářivější hvězdou

je Jane Austenová, autorka, která prošla mnoha čtenářskými vlnami a zachovává si svěžest, o čemž svědčí stále nové a nové filmové adaptace jejích děl. Čím? Především univerzálností svých látek (mezilidské vztahy, partnerství) a také rafinovanou vtipností vyprávění (např. *Rozum a cit*, 1811, *Pýcha a předsudek*, 1813). Sestry Brontëovy — *Jana Eyrová* (1847, nejslavnější román Charlotte) je románem vývojovým, v němž hlavní hrdinka navzdory životním příkořím dospívá do stavu vlastní proměny a nakonec i štěstí. Charles Dickens — autor nesmírně plodný a ve své době zažívající popularitu dnešní rockové hvězdy. Je známo, že pod vlivem jeho děl byl britský parlament přinucen změnit i některé zákony, například v sociální oblasti (práce dětí). Všimal si společenské nespravedlnosti, lidí na okraji, těch, kteří nemají společenský hlas, aby se jím mohli bránit (např. *Oliver Twist*, 1838, *David Copperfield*, 1850).

Ruský realismus. Bývá též nazýván „zlatým věkem“ ruské literatury a vyznačují ho hlavně dvě jména — Lev Nikolajevič Tolstoj a Fjodor Michajlovič Dostojevskij. Jde do značné míry o protichůdce. První je vyprávěčem širokých společenských pláten a velkého množství společenských typů (*Vojna a mír*, 1869), za nimiž se skoro vždy skrývá i někdo, kdo vyjadřuje i jeho názory (např. Levin v *Anně Kareninové*, 1878). Druhý je uhranutý vnitřní stránkou člověka, jeho sny a vizemi, často značně temnými (*Zločin a trest*, 1866), případně situací, kdy lidé k sobě nemohou najít cestu a jediným způsobem jejich soužití je vzájemné ubližování (*Idiot*, 1869). Kromě této dvojice najdeme v ruském realismu několik dalších pozoruhodných autorů, z nichž každý tento směr obohatil nezaměnitelným odstínem — Ivan Sergejevič

Turgeněv (*Otcové a děti*, 1862), Ivan Alexandrovič Gončarov (*Oblomov*, 1859), Nikolaj Semjonovič Leskov (*Soumrak knížecího rodu*, 1874).

Realismus se rozvinul i v jiných literaturách a dal jim velké romány. V německé jazykové oblasti to byl Theodor Fontane a Wilhelm Raabe, v polské Bolesław Prus, v české Karolina Světlá a Karel Václav Rais, ve slovenské Martin Kukučín, v maďarské Mór Jókai. — Realismus se pro román stává jakousi nepsanou normou, matricí žánru jako takového. Na románovém poli však 19. století vygenerovalo i něco jako svou jinou stranu, kam patří díla nesmírné dobové popularity, jako byly bohatým dějem a atraktivním prostředím syčené historické romány Waltera Scotta, kterého možno považovat za prvního novodobého bestselleristu, dále například *Frankenstein* (1823) Mary Shelleyové, anglický gotický román; romány Alexandra Dumase staršího, který své děje také situoval do historických kulís a dokázal je odvyprávět epicky plnokrevně. Ve všech případech jde o položky, v nichž román udržuje svou původní „smlouvu“, a sice že je žánrem, který se zrodil z potřeb čtenářů, a je proto na ně odkázán.

Dovětkem realismu 19. století je naturalismus. Třebaže povstal ve Francii, svým vlivem zasáhl téměř všechny literatury. Jeho hlavním pěstitelům i teoretikem byl Émile Zola (např. *Nana*, 1880, *Germinal*, 1885, *Člověk bestie*, 1890). Naturalismus si liboval v líčení nepřikrášlené reality; jeho pohled na člověka byl značně pesimistický, tedy takový, jenž mu nedává možnost vlastními silami se vysvobodit z determinace vnějšími podmínkami (rasou, prostředím a dobou). Naturalističtí spisovatelé se zaměřovali na líčení sociálně deklasovaných

vrstev, často žijících v bídných podmínkách průmyslových metropolí. Zola byl ve své době nesmírně populárním autorem, obdivovaným čtenáři a spisovatelem a zároveň nenáviděným církevními kruhy.

## Modernismus

V románu se prosadil o něco později než v poezii či výtvarném umění. Za jeho zrod můžeme považovat hlavně názory (méně už dílo) Gustava Flauberta. Ten zejména ve svých dopisech žádá, aby romanopisec zrušil svou vazbu na měšťanstvo, tedy na tu vrstvu, z jejíž potřeb román povstal. To proto, že měšťák není hoděn pravých uměleckých děl: „Musíme proto tvořit umělecká díla pro sebe, jen pro sebe.“ Románu je tak přidělena role, aby se stal čistým *estetikem*, tedy výlučnou věcí literatury. Rozhoduje jeho tvar, inovativnost. Něco takového by pro Balzaca, Dickense či Tolstého bylo nepřijatelné — a stejně tak pro jejich čtenáře. Flaubert toužil napsat dílo, které by drželo pohromadě jen svým stylem (čistým „jak“). Sám však takové dílo nikdy nenapsal — jeho romány jsou vždy také „o něčem“, majíce vždy i silné téma, jako třeba maloměstská nuda a manželská nevěra v *Paní Bovaryové* (1857); ba dokonce lze říct, že tento román představuje přímo vzorový případ realistické fabule — hrdinka uvězněná svými představami o životě plném vzrušení, která se zraňuje o maloměstskou každodenní nudu. Tímto se blíží hrdinkám *Anně Kareninové* či *Effi Briestové* (1895; Theodor Fontane).

Modernismus se plně rozvinul na počátku 20. století. Do značné míry představuje problematizaci (často i negaci) realistického románu 19. století. Jeho určujícím východiskem je přesvědčení, že lidské

prožitky jsou subjektivní, tedy že nic takového jako objektivní skutečnost neexistuje. Román v provedení modernistických autorů značně uvolňuje svou strukturu — rezignuje se v ní na souvislý děj a často i na postavy. Z románů se tak namnoze stávají pouze dlouhé texty psané prózou. Zde jsou tři osnovné tituly románového modernismu: Joyceův *Odyseus* (1922), Proustovo *Hledání ztraceného času* (1927) a Musilův *Muž bez vlastností* (1930—1943). První představuje atrofii popisu, druhý atrofii introspekce, třetí atrofii myšlení. Ve všech případech jde o jakési hyperromány. Román se tak stává laboratoří lidského vědomí, v níž se často převrací poměr mezi časem vyprávějícím a vyprávěným; v níž se místo vyprávění příběhu vypráví o tom, jak ho nelze vyprávět; v níž lineární sled děje je zastoupen volným tokem lidské mysli (proudem vědomí). Mělo se za to, že z románu je nutno odstranit vše, co s ním bylo doposud spojeno: zápletku, vyprávění, postavy, dialogy. Přitom žádné této příběhoborecké aktivitě se meze nekladou.

Modernistický kánon se stal jakousi nepsanou šablonou, jak psát román v nové době, k čemuž přispěly i univerzitní katedry a na nich panující Nová kritika a strukturalismus. Pro ně takováto díla představovala přímo ideální materiál k rozboru, zejména tehdy, když se hledaly takové postupy jako ozvláštňení, aktualizace, dezautomizace. Posledním významným vzmachem byl v padesátých letech dvacátého století tzv. nový román ve Francii (Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarrautová ad.) se svou absolutizací popisu jako jediného prostředku, kterým je možné psaní vést. Jeho polemické napřažení proti románu tradičnímu (balzacovskému) je patrné i z toho, že byl nazýván antirománem.

Ve svých radikálních polohách se tak románový modernismus dopracoval do stadia komunikační neurčitosti (není jasné, pro koho se texty píší), výrazové bezbřehosti (experiment se stává neomezeným svéúčelem) a žánrové destruktivity (román ztrácí svou strukturu i hranice).

## Po modernismu

Až do postmodernismu nenabízí román žádný výrazně nadnárodně dominantní směr. Spíše máme co činit s různými shluky, ať už regionálními, tematickými nebo žánrovými. K těm regionálním patří *latinskoamerická vlna*, která povstala na konci šedesátých let a dočkala se celosvětové obliby (např. Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier), a to především svým magickým realismem, v němž mizí hranice mezi světem reálným a fantaskním a kde postavy často dostávají nadlidské vlastnosti. K jiným regionálním vlnám patří autoři ze *střední Evropy* (Milan Kundera, Bohumil Hrabal, Danilo Kiš, György Konrád, Imre Kertész, Aleksandar Tišma, Tadeusz Konwicki, Sándor Márai), kteří se do světového oběhu dostávali od konce šedesátých let. Jejich vyprávění často stojí na střetu „malých“ a „velkých“ dějin, tedy na tom, jak se z těch druhých nelze vymanit, ba často ani před nimi utéct. — Je tu i silný kontext *americké židovské literatury* (Bernard Malamud, Saul Bellow, Philip Roth, Chaim Potok ad.), viditelně přítomný od šedesátých let. Dominuje v něm vyprávění o lidech, kteří se tak trochu ztratili ve své době a často i identitě a hledají, jak si se všemi krizemi, jež se na ně naválily, poradit. — *Čínská vlna*. Po smrti Mao Ce-tunga, kdy zároveň skončila kulturní revoluce, vyrostlo v Číně několik spisovatelů,



kteří do značné míry reflektovali právě období Maova vládnutí, včetně jeho nelidských krutostí. Je to vlna, která zaujala i světové publikum, a to nejenom tím, co vyprávěla, ale namnoze i navázáním na místní lidové a literární tradice (Mo Jen, Jü Chua ad.).

Z tematických shluků je nutno jmenovat romány autorů reagujících na *první světovou válku* jakožto největší otřes lidstva do té doby (Ernest Hemingway, Jaroslav Hašek, Erich Maria Remarque, Henri Barbusse ad.), případně i na *druhou světovou válku* (Norman Mailer, Kurt Vonnegut, Vasil Bykav). Zde je pozoruhodné, jakým vývojem prošla zejména sovětská literatura, kde se započalo hrdinským líčením velkých historických pláten, posléze se přešlo k vyprávění ve stylu „pravdy zákopů“ a poslední fázi představují příběhy ztracených lidí, kteří jsou vrženi do vojenské vřavy a ponecháni na milost a nemilost osudu i nesmyslně nelidským příkazům svých velitelů.

Z žánrových shluků je nutno na prvním místě vzpomenout *detektivní román*. Ten přinesl mnoho škol a zasáhl do mnoha literatur. Od deduktivního přístupu Sherlocka Holmese (počínaje Arthurem Conanem Doylem) a jeho nástupců v románech Agathy Christie, přes americkou drsnou školu (např. Raymond Chandler) až například po skandinávskou krimi (Stieg Larsson ad.). Detektivní román ukázal na jedné straně svou vnitřní vitalitu, založenou na poctivém vypravěčském řemesle, v němž nelze fixlovat, na druhé straně množství odstínů a dílčích technik, jimiž lze jeho vyprávění odvíjet — v nich se akcentuje nejenom zločin a jeho vyšetřování, ale i prostředí a často také (jako ve skandinávské krimi) nějaký palčivý společenský problém. — *Sci-fi román*.

Třebaže jeho tradice sahá přinejmenším do 19. století, do plně šíře ho rozvinulo až století následující. Máme tu několik větví — tu, jež vypráví o nových technologiích a výpravách do neznáma, činíc tak především na vlně civilizačního optimismu (A. C. Clarke); tu, která spojuje vyprávění o budoucnosti lidstva s filozofickou reflexí (Stanisław Lem, bratři Strugačtí); nebo linii spojující budoucnost lidstva s velkým civilizačním pesimismem, tedy linii dystopickou (Aldous Huxley, George Orwell). — Od sci-fi se jako samostatný žánr oddělila *fantasy*. Za zakladatele její žánrové svébytnosti je považován J. R. R. Tolkien (*Pán prstenů*, 1954), jehož tvorba se napájí především z keltských mýtů. Postupně se vyvinulo mnoho dalších větví a podvětví, jako je například hrdinská fantasy, komická, historizující fantasy, pohádková, temná (celkově se uvádí více než padesát podtypů), takže v současné době tvoří fantasy zcela osobitou oblast literatury s velmi početným čtenářským zázemím a mnoha fanouškovskými komunitami. Typické pro fantasy je zastření hranice mezi reálným a fantaskním světem, jakož i mezi nedospělým a dospělým čtenářstvím. — Silně zastoupení si vydobyl *román feministický*. Rozvinul se v několika vlnách, přičemž má i mnoho regionálních odstínů: americký, anglosaský, africko-arabský. Na počátku najdeme Virginii Woolfovou a její *Vlastní pokoj* (1929); pak přichází nesčetné množství jejích následovnic (Simone de Beauvoir, Erica Jongová, Sylvia Plathová, Toni Morrisonová, Margaret Atwoodová, Guzel Jachina ad.).

## Poděl modernismu

Paramodernismus. Autoři tohoto volného proudu by se mohli nazývat antimodernističtí disidenti či přinejmenším — a přílnavěji — paramodernističtí mimoběžci. Najdeme v něm ty, kdo se nedokázali vzdát realistického základu románového vyprávění, a odmítli se tak podříditi estetickému tlaku modernismu s jeho příkazem negování nosného příběhu, zápletky, jakož i všeho situovaného v pevném časovém a prostorovém rámci. Najdeme zde jak vzdorující žánrové konzervativce (François Mauriac, Theodore Dreiser, John Steinbeck, Alberto Moravia, Graham Greene ad.), tak ty, kteří se snažili smířiti tradiční realismus s moderními postupy, zůstávající však v základním položení svého psaní stále na půdě toho prvního. A navíc jde o tituly, které si dokázaly získat velkou čtenářskou přízeň. Možná bude teď účinnější zmínit se spíše o konkrétních dílech než o autorech, z různých dob a různých oblastí. Namnoze jde v těchto románech i o jakousi vnitřní polemiku s modernistickými výboji: podívejte, jde to i jinak, a přitom je stále možno zůstat lidmi svého času, vypravěči jeho témat a problémů.

Władysław Reymont: *Sedláci* (1904—1909).

Epika širokého proudu, v níž autor dokázal spojit silné rodinné drama s cyklem ročních dob — to vše na pozadí historického času a místních zvyků. Dramatická hlavní linie, mytologie, propracovaná psychologizace i střídání perspektiv.

Michail Šolochov: *Tichý Don* (1928—1940). *Vojna a mír* přepsaná do jiné doby a zároveň plnokrevnější verze později slavného Pasternakova *Doktora Živaga* (1958).

Široké plátno doby a zároveň strhující příběh člověka zmítaného poryvy dějin i vlastními vášněmi.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958): *Gepard*. Snaha o zachycení mizejícího světa; nostalgická vypravěčská oslava konce; nedávná historie jako plátno pro vyprávění o současném člověku.

Isaac Bashevis Singer: *Kejklíř z Lublinu* (1960). Zaujaté vypravěčství, které v sobě mísí tragiku a komično, svět erotických eskapád a svět řádu; židovský Casanova v náhlé proměně v kajícíka — to vše na vlně lehce komické ironie i přesahující mystiky.

Edgar Hilsenrath: *Nácek a holič* (1977). Košatě bizarní burleska, která si navíc troufla na nedotknutelné téma (*šoa*); brilantní vším, co zde dokázala propojit, jakož i nespoutaným způsobem vyprávění.

John Irving: *Svět podle Garpa* (1978). Vývojový román, v němž se organicky pojí přesná realistická kresba s groteskou, to vše na pozadí doby a místa a jejich démonů.

Milan Kundera: *Nesmrtelnost* (1993). Organické propojení vyprávění a esejistiky. Téma identity, konkrétně toho, jak je odkázána na milost a nemilost těch druhých.

Guzel Jachina: *Zulejka otevírá oči* (2015). Román kruté doby (Sovětský svaz let 1930—1946) a zároveň román hledání a nalézání hrdinčiny identity. Duch doby i introspekce hlavní postavy. Oslava lásky v mnoha jejích podobách, zejména lásky mateřské.

Λ je tu ještě jeden fenomén. Modernismus a avantgarda (teoretik surrealismu André Breton román nenáviděl) se snažily román v jeho tradičním (příběhovém) založení vyhnat z literatury nebo ho usadit

na nižších estetických patrech. Přiznejme, že se jim to namnoze i dařilo. Za román jsme byli schopni považovat jakýkoli dlouhý fiktivní text a díla, která primárně stála na příběhu a postavách, jsme se naučili vnímat jako umělecky méněcenná. Jenomže síla, která románem vládne, je natolik nespoutatelná, že si byla schopna najít své příbytky mimo román. Především ve vzpomínkách, (auto)biografiích, knižních rozhovorech, zejména těch, které jsou vedeny na životopisném základě, nebo třeba v dlouhých literárních žánrech, jaké známe z polské školy reportáže. Tak jako si epos našel v novověku svůj nový příbytek v románu, tak i román ve své značné části si ho byl schopen ve 20. a 21. století najít v žánrech nefikčních. Máme tu širé pole románů mimo román.

### **Postmodernismus... a co dál?**

Postmodernismus je jakousi codou za modernismem. Poprvé se o něm začíná mluvit na konci šedesátých let v USA. Je snahou zůstat při tom, čeho modernističtí autoři dosáhli, ale zároveň už to nebrat příliš vážně. Typická pro něj je figura dvou vrstev (palimpsestu) — v první vrstvě čteme příběh se vším všudy, často velmi napínavý, ve vrstvě druhé jde o sít odkazů a narážek k jiným textům. Dílo tak chce poskytnout čtenáři jednak dvojitý zážitek, jednak to, aby si uvědomil, že literatura odkazuje hlavně k literatuře. Takto například Ecovo *Jméno růže* (1980) můžeme číst jako napínavou detektivku ze středověku, stejně jako učený traktát na téma sémiotiky a dobových sporů mezi nominalisty a realisty. *Jméno* každé z postav navíc odkazuje k nějakému slavnému autorovi, který nám ji pomáhá zprostředkovaně „číst“. — Postmodernistický román chce být literární

hrou se čtenářem, při níž je mu neustále připomínána umělá podoba (stvořenost) toho, co čte. Jde tedy o proces permanentního zliterárnování každého náznaku skutečnosti a naprostého odmítnutí hlediska originality: nevěřte, že to, co čtete, je něčím nové, neboť vše už tu bylo. Nikoli tedy víra v originalitu, ale skepse, že žádná originalita už možná není. Text je jen odkazem na nějaký text předchozí, jeho přímým či nepřímým citátem. Postmoderní autor jako by svému čtenáři sděloval: nevěř tak úplně tomu, co ti vyprávím, a raději zkus pátrat v tom, jestli ti už někdy někdo něco podobného nevyprávěl. Princip je stejný, liší se jen postupy — u Itala Calvina (*Když jedné zimní noci cestující*, 1979) je to jakoby čtenář sám, kdo je vplétán do vyprávění; u Salmana Rushdieho (*Hanba*, 1983) jde o hru kulturního „překladač“ mezi kulturami Východu a Západu.

Co dál? Nějaký vyšší stupeň románu — postpostmodernismus — vygenerovat už asi nejde. Psát o tom, že nelze psát, jak nelze psát, že nelze psát, už nedává smysl, a to možná ani pro ty, kdo by se o to pokoušeli. A také — pro koho? Takže je románu hledat území, kde může ještě oslovit čtenáře. Asi zde je jeho nejvlastnější místo a zároveň jde o obnovení toho, z jakých pohnutek román vznikl. Kde se ta území v současné době nacházejí? Třeba tam, kde román stále dokáže být seismografem doby a místa člověka v ní (Michel Houellebecq); v prohledávání minulosti, a to dokonce v šíři až tolstojovské (Jonathan Littell: *Laskavé bohyně*, 2006), případně i jako vztahové intimity (Bernhard Schlink: *Předčítač*, 1995; Alena Mornštajnová: *Hana*, 2017), nebo dokonce v podobě jakési kulturní encyklopedie doby — to vše na půdorysu podmanivého příběhu (Michel Faber: *Kvítek karmínový*

a bílý, 2002); ve snaze odvyprávět vlastní tradici tak, aby byla přijatelná jinde (Haruki Murakami, J. M. Coetzee); v obnovení důvěry v to, že román je schopen stále zachytit svět a místo člověka v něm (Jü Chua), v bezešvém propojení faktu a fikce (Annie Ernauxová: *Roky*, 2008); v návratu ke zdrojům prvotního vypravěčství, tedy v podobě oslavy (napínavého) příběhu coby základního prvku románové stavby (Stephen King, Jozef Karika, Paul Auster).

~

Pokud obě linie našeho uvažování spojíme, dojdeme ke třem zjištěním. (1) Že antagonismus románu uměleckého (inovativního), tedy jedině aspirujícího na literární ambice, versus vše ostatní už živorodý není. Románu se daří více v modu pluralitním než dualitním, tedy jako soužití jeho různých druhů a odstínů než jako příslušníku estetického klubu vyvolených. (2) Že daleko živorodější jsou dnes všechny jeho modely před modernismem. Řečeno poněkud vyhocené: vitálnější se dnes ukazuje spíše autor *Odyseie* než autor *Odysea*. (3) Že román nemůže existovat bez čtenáře. Že jde pouze o konstatování týkající se víceméně celé literatury? Ne. Čtenář je pro román něco víc: je to jeho zakladatelské stigma.

Různá média (film, rozhlas, televize, seriály na Netflixu) románu vzala část jeho kompetencí; stejně jako mu je vzaly některé vědecké disciplíny (psychologie, sociologie, antropologie), které román ještě v 19. století víceméně suploval. Tak jako tak román žije; stále si hledá nejvhodnější způsoby, a hlavně je stále silný v tom, jak umí zhodnocovat své způsoby minulé. Je tu pořád dost toho, čeho se nedokáže zmocnit nic jiného než román.