



(úvahou). Řečeno po vojensku: to, co bylo kdysi v zákrty, vytváří nyní rojnici. Na vyprávění je naložen úkol, aby pojmovalo obě polohy, aby hledalo textu alespoň minimální míru soudržnosti, a to při zachování fabulační přiběhovosti i diskurzivní úvahovosti. Tam, kde podléhá fabuli, hrozí, že se text vyčhlí do nekomplikovaného čítiva, u něhož jde především o dějové zápletky. Tam, kde podléhá diskurzivitě, se zase text ocitá v nebezpečí didaktičnosti a traktátu, tedy že z postav učiní jen „věšáky na ideje“ a z děje pouhou kulisu v lepším případě filozofování, v horším ideologii. V devatenáctém století se románové myšlení vyskytovalo ve skupenství epickém, takže nad Stendhalovým románem *Červený a černý* mohl René Girard prohlásit, že „jeho vlastním podáním myšlenky je román a pouze román“<sup>28)</sup> pro dvacáté století toto již neplatí. Lépe řečeno: danost, že román „myslí“ příběhem, kterou brali Stendhal, Emily Brontëová či Karolina Světlá za samozřejmou, mají už Robert Musil, Milan Kundera či Witold Gombrowicz odňatu, zapovězenou. Jejich romány musí cestu k příběhu hledat znovu, nebo spíše hledat pro myšlení cestu k příběhovému tvaru. Myšlení se tak v moderní době stává jakýmsi celním příběhem.

Pro devatenácté století „vyprávět“ znamená totéž co „vyprávět příběh“, zatímco ve století dvacátém jsme svědky rozluky „vyprávění“ a „příběhu“. „Proti příběhům je tu spleť života“ — tvrdí Růžena Grebeníčková,<sup>29)</sup> ale současně — mohli bychom dodat — s touto spleť života se proti příběhům staví i prozaikovo „hoře z rozumu“. Vyprávění příběhu vytváří společenství, třebaže ne už to mytické, ale přece jenom takové, v němž platí cosi závažného: víra ve společně sdílené i sdělovatelné poznatky a hodnoty. Devatenácté století mělo ve svých „vyprávěcích příběhů“ zapisovatele a kronikáře, často sice velmi kritické, ale přece jen stále dost loajální k základním východiskům a normám měšťanské společnosti. Ve chvíli, kdy se vyprávění od při-

28) René Girard, *Lež romanismu a pravda románu* (přel. Alena Šabalková), Praha 1968 [1961], s. 99.

29) Růžena Grebeníčková, „Musilův první román“, doslov in: Robert Musil, *Znakly chovance Törlesse* (přel. Jitka Bodláková), Praha 1993 [1906], s. 191.

běhu oddělilo, odděluje se i jedinec od společenství, stáváje se tak často jeho outsiderem (*Váchalův Kravay román*), vyživatelem (*Celnův román Cesta do hlubin noci*) či dokonce protihráčem a provokatérem (celá moderna).

#### JE REALISMUS PASSÉ? (I — VYPRAVĚČSKY)

Tak jako byla čtenářova mysl schopna přijmout realismus — domníval se Robbe-Grillet — a ztožnit se s ním, je stejně schopna přijmout „nový román“ a postupně si to, co má v padesátých letech (v době vzniku) podobu jevu silně experimentálního a obráceného proti (realistické) tradici, přijmout za stejně samozřejmé, jako byl kdysi realismus. Člověk se svým vnímáním vyvíjí, tvrdí Robbe-Grillet, proč mu proto vnucovat v roce 1950 totéž jako v roce 1835? Proč číst z realismu nadčasovou normu veškeré prózy? Ještě dále jde Ortega y Gasset, který soudí:

[...] všechna velká období v umění se vyvarovala toho, aby dílo mělo těžší než v lidských záležitostech. Imperativ výtuhého realismu, který vévodil senzibilitě minulého [devatenáctého — jít] století, představuje nevidané monstrum ve vývoji estetického citění. Z toho vyplývá, že nová inspirace [moderní umění — jít], nako tak extravaganční, se aspoň v jednom bodě opět dotkne reálného směřování umění, které můžeme označit jako „prosa-zování stylu“. Vždyť stylizovat znamená přetvářet skutečnost, derealizovat. Stylizace implikuje dehumanizaci. A naopak, neexistuje jiný způsob dehumanizace než stylizace. Naproti tomu realismus už tím, že zavazuje umělce, aby se slepě přidržoval tvaru, ho přivádí k bezstylivosti.<sup>30)</sup>

Pro Robbe-Grilleta ahistorismus, pro Ortegu y Gassetta dokonce monstrum. Oba však mají na mysli realismus jakožto dobový směr, v devatenáctém století jeden z vůdčích.<sup>31)</sup> Jde jim o kritické vyrovnání se s realismem jako

30) José Ortega y Gasset, „Dehumanizácia umenia“, cit. dílo, s. 23–24.

31) Mnogo nedorozumění stran realismu založila Auerbachova kniha *Mimesis* (1946), jejíž podtitul zní „Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách“. Její autor byl obviňován z toho, že nemá smysl pro moderní umění, že obhajuje model (stíjně jako Georg Lukacs či Wolfgang Kayser), který je už překonaný, a — hlavně — že realismu devatenáctého století hledá rodokmen, aby ho

programovým hnutím. Ale kromě toho existuje ještě realismus v podobě tvůrčího postupu či dokonce řemesla. Realismus jakožto směr zanechal v próze stopu, kterou tak úplně nelze odstranit ani tou sebnemodernističtější proklamací. Dokázal, že závazná nemusí být jen kolektivní tradice (jako v mýtu), ale že stejnou roli může plnit také individuální zkušenost.<sup>32)</sup> Garantem reality je zkušenost, a nikoli už soubor norem a zvyklostí. Na půdě prózy se z tohoto poznatku rodí román, ale též vlastní vpravěcí postupy: individualita postav, to, že tyto postavy musí jednat motivovaně, že děj není pouhým časovým sledem událostí, ale že tyto události musí být mezi sebou spojeny příčinnou vazbou, že postavy svým jednáním někam patří (společensky, místně a časově). Realismus tedy představuje i řemeslo, jak věst důvěryhodné vpravěcí příběhu. Můžeme namítnout, že jde o vpravěčskou důvěryhodnost v řádu zkušenosti a že kromě ní snad ještě existují i důvěryhodnosti jiné. Ano, i středověká hagiografie byla důvěryhodná například vírou v to, že světcí byli s to unést tolik utrpení, stejně jako jsou — v řádu technické předvádavosti — důvěryhodné romány Julie Verna. Ale realismus svou důvěryhodností sestoupil co nejlvíce dolů: zatímco v mýtu vystačíme s tím, že hrdina je chrabry, a ve fantasticku literatuře takového Jiřího Kratochvíla či Borise Viana musíme přijmout za dané, že z hrdiny se stává v další kapitole ježek, v realismu by se tento vpravěčský trik bral jako laciná schválnost — jako krok mimo nepsaná pravidla mezi autorem a čtenářem. Vlastnosti postav se nacházejí pod kontrolou jejich skutků; nejsou jim přiděleny dopředu, svým jednáním si je musí

povyšit na nejnižší princip umění v západní civilizaci. Auerbach však na dvaceti dílech — od *Odyseje* po román *K maglaku* V. Woolfové zkoumá pouze různé tendence a styly. A teď tento? Když tekeme napodobování či zobrazování skutečnosti, musíme dodat, že ve stejné míře zkoumá Auerbach i způsoby, jimiž je tato skutečnost textově vytvářena. Tenorem Auerbachovy knihy je sledování proměn tohoto napodobování-utváření, nikoli touha po jakémsi neměnném prvotzoru realismu.

32) Ian Watt považuje osobní zkušenost za rozhodující okamžik ve vzniku románu (zejména v Anglii 17. a 18. století); důležitým strukturálním rysem pro uplatnění osobní zkušenosti je uplatňování vlastních jmen. (*The Rise of the Novel, Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London 1995 [1957], zejm. s. 13–18.)

teprve zasloužit. Tím je jejich typ vpravěčsky *zdůvodněn* před čtenářem. Proto nestačí vyjít s tvrzením, že Eryžen Rastignac je ctižádostivý; v realistickém klíči je ctižádostivý, protože se chce zvýšvitnout a tím patřit mezi pařížskou společenskou smetánku. Proto odhazuje při příchodu do Paříže svá mladická předsevzetí a přijímá pravidla vyšší společnosti a stává se například milencem jedné z Goriotových dcer, čímž si má pomoci ke společenskému vzestupu. Karel Poláček tvrdí, že v realismu „nelze fikslovatí“<sup>33)</sup> ano, nelze, neboť na každý vpravěčský tah je vidět. Nelze se schovat do mlh fantazmat, jakož si ani vypočítat mýto-logickými apriorismy. Taktó nahližen stává se realismus tvrdou školou prózy, školou, kterou je možno opustit, ba negovat, ale až poté, co jsme ji — jako autoři i čtenáři — zvládli. Nabízí se zde paralela k poezii a malbě. Pozná se, kdo k volnému verši přišel přes kázeň verše vázaného, stejně jako je znát, když imaginativní, nefigurativní malíř má za sebou školu malířství figurativního.

Pro Davida Lodge je realismus „estetikou kompromisu“<sup>34)</sup> a tím představuje uměleckou obdobu liberálního. (Míněna je situace v britském románu po druhé světové válce, tedy po odeznění vlny meziválečného modernistického experimentátorství.) Přičemž autor dodává: „Konvence realistické prózy zabranuje tomu, aby autor vpravěčení sáhl k prvinnému nápadu (*story*), který mu přijde na mysl — takovému, který je buď autobiografický, nebo fantazijní.“<sup>35)</sup> Realistické je nejenom to, co je „moje“, nýbrž až to, co je společné: „moje“ i „tvoje“. To, co je pro Poláčka jakousi echovni cti prozaikovou, je podle Lodge i jakýmsi smyslem pro lidskou domluvu.<sup>36)</sup>

33) Cit. podle „O Karlu Poláčkovi“, předmluva Z. K. Svabého in: Karel Poláček, *Se žítou hvězdou* (ed. Z. K. Slaby), Havlíčkův Brod 1961 [1959, psáno 1943], s. 36.

34) David Lodge, „The Novelist at the Crossroads“ [1969], in: Malcolm Bradbury (ed.), *The Novel Today*, London 1990 [1977], s. 113.

35) Tamtéž, s. 113.

36) Kromě názoru na realismus, které jsme tu uvedli (Robbe-Grillet — realismus jako falešný model moderní senzibility; Poláček — robbe-grilletovo řemeslo; Lodge — umění kompromisu), zmíníme ještě alespoň jedno stanovisko, o němž se v 50. a 60. letech dvacátého století mnoho diskutovalo. Paříž R. Garaudymu (ve své

JE REALISMUS PASSÉ?  
(II — HISTORICKY)

Poté, co víme, jak nejednoznačným pojmem se ve dvacátém století stalo vyprávění (vyprávění vs. vyprávění příběhu), je otázkou, zda nás v této chvíli uspokojuje, že celé dvacáté století bereme jako jeden celek — jako území široce pojaté moderny. Pokud se opíráme o toto východisko, pak tiše předpokládáme, že *postmoderná* je jen jakýmsi apendixem moderny. Nic nového jí nepovstává, už proto ne, že sama postmoderná místo nových výbojů se snaží zhodnocovat vše minulé, tedy že pouze relativizuje požadavek novosti, pro modernu tak zásadní. Protože však je esteticky poněkud *jiná* než moderna, je v důsledku nu-cena i ona být *nová*, alespoň z perspektivy vývoje. Takže i v ní plynule pokračuje pohyb započatý na konci devatenáctého století. Z modernistického diktátu jako by nešlo uniknout.

Jiným hlediskem je, že postmoderní umění, které v Americe vzniká od šedesátých let,<sup>37)</sup> v Evropě pak až od let sedmdesátých a osmdesátých, je svou povahou natolik jiné od předchozího, že mezi modernou a postmodernou se nachází stejně výrazný předěl jako například mezi modernou a realismem nebo mezi barokem a klasicismem. A což takhle zlatá střední cesta? Přidržme se v této chvíli knihy

době se mu dostalo značného ohlasu), podle něhož — a proti Lukácsovi — jsou moderní umění a realismus v žádném protikladu (autor takto vykládá dílo F. Kafky). Děje se to však jen za tu cenu, že Garandy nachází pro realismus vymezení, do něhož se může vejít téměř všechno. Tomu odpovídá i vágní styl jeho formulací: „Realismus v umění znamená uvědomit si tuto účasť na nepřetržitě uvěřitelné člověkem, což je nejvyšší forma svobody.“ Přitom tato svoboda „nemá pasivně zrcadlit nebo zpodobovat skutečnost“, povinnost umělce „není jen vyhlédit boj, ale se svým přínosem historické iniciativy a zodpovědnosti být současně jedním z bojovníků“, umělec nemusí „zrcadlit realitu v celé úplnosti“, i když spisovatel neodhaluje příčiny odcizení, „nepřestává být významným spisovatelem“ atd. (Roger Garandy, *Realismus bez brehů* /přel. Alena Šabaková/, Praha 1964 [1963], s. 158.)

37) Ray Bradbury soudí, že umění 60. let je sice ve Spojených státech amerických nesceno „duchem návratu (*revival*) avantgardy“, ale současně že pláť, že dané slovo (avantgarda) trpí v dané době „nedostatkem definice“. (*The Modern American Novel*, Oxford — New York 1992 [2., rozšířené vydání — 1. vyd. 1983], cit. na s. 198.)

fiinské teoretičky Liisy Saarihuomaové *Postindividuualistický román* (1994), v němž jeho autorka sice bere postmodernu jako světytný program, ale současně tvrdí, že „i když odhlédneme od zábavné literatury, patří velká část románů vydaných v posledních třech desetiletích stále ještě k realističké tradici.“<sup>38)</sup> Takže — pokud jde o sám literární život a čebnu — žijí vedle sebe román realističský, modernistický i postmodernistický. Dokonce by se to dalo brát — a to už říkáme na vlastní pěst — jako další důkaz proti Robbe-Grilletovi. Ten soudil, že za padesát let po vzniku „nového románu“ (tj. v době, kdy vzniká tato kapitola) nám budou jeho postupy připadat stejně samozřejmé, jako mu v jeho době připadají samozřejmé postupy Balzacovy. Zpět k fiinské teoretičce: postmoderní román autorka nazývá románem *postindividuálním*. To proto, že teprve v něm je možné zahrlednout, že subjekt není původcem kultury, ale kultura je původcem subjektu. Z „já“ se stává „nahodilý průsečík různých silových a významových polí“<sup>39)</sup> Tím se mění i úkol čtenáře, jenž v tradičním, realističtém románě spočíval v prověření „důvěryhodnosti a pravděpodobnosti zobrazeného modelu skutečnosti“<sup>40)</sup> zatímco „v modernismu bylo mnoho věcí ponecháno otevřených, to znamená, že úkol na jejich dovoření (uzavření) byl přenesen na čtenáře. Toto“, pokračuje dále L. Saarihuomaová, se „od čtenáře postindividuálního románu už neočekává“,<sup>41)</sup> tento román se vyznačuje tím, že v něm zůstávají protikladné prvky ponechány, přičemž žádné interpretáční úsilí není s to tyto prvky uvést v celek a jednotu, ale i tak — koriguje autorka své závěry — „protiklady a mezery jsou tu proto, aby vyprodukovaly určitý společný účinek.“<sup>42)</sup> Ale ani tento účinek není než výrazem jistého pojetí subjektu. Takže podle všech postmodernistických a poststrukturalistických teorií by měl být autor mrtev; personální *kdo* je nahrazeno za textové *co*, postup, způsob psaní, ale přesto potřeba

38) Liisa Saarihuomaová, *Der postindividuualistische Roman*, Würzburg 1994, s. 1.

39) Tamtéž, s. 23.

40) Tamtéž, s. 31.

41) Tamtéž, s. 31.

42) Tamtéž, s. 31.

— dodejme předchůdná — celku si subjekt znovu vynutí. Teorie si zde žádá něco, co samotný román nakonec neplní. A protože „teorie vyprávění dosud nevyvinula žádné vlastní pojmy pro vyprávění v postmoderním, respektive postindividuálním románu“<sup>43)</sup> nezbyvá než pracovat s obecně teoretickými koncepty jako „smrt autora“ (Roland Barthes), autor proměněný v diskurs (Michel Foucault), rozpad „já“ (Frederic Jameson), nahrazení reality simulovanou realitou znaků (Jean Baudrillard), konec velkých vyprávění (Jean-François Lyotard). Máme hodně programových tezí a etiket, ale chybějí nám interpretace konkrétních jevů, tedy i románů z času po konci moderny. Sama autorka svou knihu věnuje především konkrétním analýzám těchto románů: *Pátek aneb Lino Pacifku* (Michel Tournier), *Konec cesty* (John Barth), *Georgika* (Claude Simon), *Jméno ruže* (Umberto Eco), *Dražba série 49* (Thomas Pynchon). A dochází k tomu, že ani tyto romány „individuálně žádným způsobem nezhlikovalo ani ho nenechalo za sebou“<sup>44)</sup> tedy že ve svém základu postindividuální román není jiný, než byl tradiční román měšťanský, a že ani zobrazovací funkce románu, která je spojena s realismem, tak úplně z románu naší doby nevytizela. Místo toho, abychom byli svědky zániku románového „já“, sledujeme tak jen jeho další proměnu. V této perspektivě pozbývá problém postmoderny na své výlučnosti, aniž však ztrácí svou vlastní svébytnost.

Poslužme si tímto hermeneuticky smířlivým závěrem jako východiskem k tomu, abychom se přece jen v historické perspektivě podívali na proměny románového „já“ (autor, vyprávěcí i postava) od jeho vzniku v osmnáctém století až po naši dobu:

ROMÁNOVÉ „JÁ“ OSMNÁCTÉHO STOLETÍ (např. *Robinson Crusoe*, *Tom Jones*, *Tristram Shandy*) — gnozeologický převrat, objevení subjektivity a jejích možností pro poznávání světa: člověk je neopakovatelná individualita, jejíž způsob poznávání světa a vyprávění nelze dedukovat z pře-

dem daných pravidel (odvrat od antických a středověkých kánonů), románové „já“ nachází v objevení subjektivity prostor k svobodnému uplatnění.

ROMÁNOVÉ „JÁ“ DEVATENÁCTÉHO STOLETÍ (např. *Červený a černý*, *Lesk a bída kurtizán*, *Vojna a mír*, *Zločinn a trest*, *Potopa*) — gnozeologický optimismus, víra, že svět i lidské nitro lze poznat prostřednictvím spolupráce zkušenosti a rozumu (indukce a dedukce), představa, že věci, svět, lidé mají svou pevnou a neměnnou podobu, románové „já“ získává jistotu, že jeho svět je jistěn odkazem k tomu, co je pro všechny ostatní společné a co se nachází v každém okamžiku vyprávění pod okamžitou kontrolou (zkušenost).

ROMÁNOVÉ „JÁ“ MODERNISMU (např. *Berlín* — *Alexandrovo náměstí*, *Odyseus*, *Penězokazi*, *Žárliivost*, *Život a dílo skladatele Foltýna*) — gnozeologický relativismus, zkoumání hranic a možností samého zkoumání (vědomí), objevení toho, jak jsou tyto hranice nejasné a neurčité, románové „já“ přesouvá jistotu dovnitř, přičemž z jistoty se stává nejistota, neboť najednou mizí hranice mezi „uvnitř“ („já“) a „vně“ (světem), vyprávěním a vyprávěným, prostředem pro jeho působení se stává vědomí, a to současně rozšiřuje i zmenšuje.

ROMÁNOVÉ „JÁ“ POSTMODERNISMU (např. *Jméno ruže*, *Krdl duchů*, *Nesmrtelnost*, *Parfém*) — gnozeologická skepse, rezignace na autonomii subjektu, hra v území vlastního omezení — poslední výspa vyprávěské svobody, intertextualita jako přijetí faktu, že všechno už bylo někde řečeno a že se nacházíme lapeni do neviditelné sémantické sítě slov, citátů a diskursů, románové „já“ přestává mít oporu samo v sobě, odevsad na ně útočí znaky a samo se také stává jen jejich průměnou.

Otázkou je, zda poslední dvě stadia nejsou jen dvěma fázemi stadia jednoho a stejně tak první dvě nepředstavují jen nastolení realismu a jeho rozvinutí v autoritativní uměleckou metodu. Osmnácté a devatenácté století by

43) Tamtéž, s. 30.

44) Tamtéž, s. 178.

se ocitlo proti modernismu/postmodernismu, přičemž pro první dvojici bylo podstatné zakoušení *reality* a pro druhou *zakoušení reality*. Nebo pokud bychom to měli vyjádřit jinak: proti sobě se ocitá vyprávění, jehož hlavní směr vede ven — do světa, a vyprávění, které zkoumá své vlastní hranice, jakož i hranice subjektu. První dvě stadia představují *modernismus myšlenkový* („descartovský“), druhá dvě *modernismus estetický* („parížský“).

To nás vede k otázce, zda přece jenom všechny čtyři fáze, tj. dva druhy modernismu, toho nemají víc společného než rozdílného. A tedy zda nakonec nejde jen o čtyři vývojová stadia jednoho modelu. Co by však mělo být ono společné? Především zkušenost s časem, snaha o jeho vypravěčské uchopení, a tím i přisvojení prostřednictvím vyprávění. Tato zkušenost se týká až moderního člověka a jde skutečně o zkušenost, k jejímuž zachycení posloužil román jako to nejvhodnější médium. Též proto, že román povstává až s novověkem a že vzniká jako výraz individuální zkušenosti, která už nepotřebuje být opřena o normy. Občas se mluví o „románu helénistickém“ či „románu barokním“, ale zde je ještě jednáni postav „určováno skrze normy“, přičemž vyprávěč, mluví ve studené anonymně pouhé vědě — a hodnocení (Wolfgang Kayser).<sup>45</sup> — Čtyři fáze vývoje románu tak představují proměny jednoho modelu, objevování (moderní) a popření (postmoderní) práva subjektu na svébytné uspořádání svého světa jakožto světa jeho nejvlastnějších zkušeností, zážitků, pocitů a reflexí. Toto vše je pro moderního člověka nové a vnější — včetně svého vlastního „já“ — a vzniká potřeba hledat výraz a model, jímž by se moderní člověk se svou nově nabytou svobodou mohl domlouvat.

Chtěli-li bychom pro tento jev hledat jiné slovo, asi by to byl realismus, pokud ho nebudeme chápat jen jako umělecký směr devatenáctého století, ale spíše jako obecnou potřebu vztahu, ale takového, jenž nemá podobu transcendentního a *priori*, tedy vztahu ke světu, k jiným lidem

45) Wolfgang Kayser, *Entstehung und Krise des Romans*, Stuttgart 1961 [1954], s. 11.

a k sobě samému. Realismus by tak mohl znamenat totéž co reprezentace, neboť tu, jak tvrdí Saarlumaová, neodhodila ani postmoderní. V romanopiscově perspektivě se jedná o to, jak být důvěryhodným vyprávěčem, kterému jsou postupně svěřeny vztahy „já“ — „svět“, „já“ — „já“ — „já“ — „já“. A každý tento vztah klade své vlastní požadavky na to, jak ho — abychom použili poněkud zprofanované slovo — zobrazit. Z pohledu romanopisce jde o vypravěčský zápas o skutečnost, přitom ani tak nehraje roli, zda je tato skutečnost označována jako objektivní, subjektivní či vpletená do sítě vševládne intertextuality.

*Modernismus* — *reprezentace* — *reprezentace*, nazírány z perspektivy vývoje románu, jsou synonyma. Jejich spojeným jmenovatelem je román. Jak tomu rozumět? Člověk přichází na prahu moderní doby o univerzality, ale zato do vlnku dostává sám sebe (svou subjektivitu) a s tím rovněž — jak jsme se zmiňovali výše — i vlastní prožitek času.<sup>46</sup> Získává časnost, a to ne už jako odlesk věčnosti, ale jako území, které může jen sám a svými schopnostmi obdátit smyslem. A že tomuto prožitku času dává moderní člověk podobu románu, to je až výsledek. Tento výsledek musel projít nějakým procesem, než nabyl podoby románu. Pro vztah mezi subjektem („já“) a objektem („světem“), tj. vztah, na němž román povstal, bylo potřeba najít hodnověrný způsob reprezentace. Zkušenost s časem bylo potřeba opřít o hodnověrný zobrazovací/modelující způsob, v němž by nepřišlo zkrátka ani „já“, ani „svět“. Tvrzí-li v roce 1887 Guy de Maupassant, že „vytvářet pravdu znamená [...] dávat úplnou iluzi pravdy podle obvyklé logiky věcí, ne tedy otrocky přepisovat změň události, jak za sebou následovaly“, a že v důsledku „nadaní realisté by se spíše měli jmenovat iluzionisté“<sup>47</sup> pak jde o totéž: romanopisec je postaven před úkol hledat pravdu, a to nikoli jako něco

46) Vladimir Svatov mluví v souvislosti s moderním člověkem o objevu „časnosti (časové dimenze) lidské existence“. Tento objev člověku moderní doby umožnil odopnout se z věčných a zvykových norem, v nichž „každý jednotlivý život opakoval pouze akty, které mu byly předány od předků jako paradigma jednání“.

47) Guy de Maupassant, „Román“, in: výž. *Peir a Jan. Studie, čtyř a kore-spondance* (přel. Břetislav Štorm), Praha 1957, s. 239.

vnějšího, nýbrž jako to, co si sám vytváří. Jak? Podle obvyklé logiky věci. Logika věci může představovat svého druhu protimluv, ale v daném kontextu znamená spíše model, v němž se hledá soulad mezi „já“ (jazykem) a „světem“. Maupassantovo tvrzení by stejně tak mohlo končit „nadání iluzionisté by se spíše měli jmenovat realisté“, a jeho smysl by se nezměnil.<sup>48)</sup> — To, že romanopisec svou vypravěčskou logiku věci přesouvá do vlastního nitra (např. Čapkův *Obyčejný život*); to, že se dozvídá, že jeho ořez věcmi je příliš silný, aby jim byl schopen najít nějakou vypravěčskou logiku (např. Šalamounovy *Kolymské povídky* a vůbec reakce románů na první světovou válku); to, že jedinou věc pro své psaní je schopen nalézt už jen v samotné konstrukci vypravěčské logiky (Přestorčec Věry Linhartové); to, že zjišťuje, že jediný způsob, jak věci přivést v text, je nechat je tak, jak jsou, mimo logiku, tj. vypravěčské sjednocení (např. *Hrobka pro Borise Davidoviče* Danila Kiše) — to vše jsou jen různá řešení téhož vzorce.

#### ROMÁN UŽ NEPOTŘEBUJE ZKUŠENOST?

Rubem otázky po tom, zda je realismus mrtev, je jiná otázka, a sice: zda se zkušenost stala již bezcennou. Řečeno jinak: je zkušenost ještě pro prozaika látkotvornou a přiběhotvornou? Mnohé z toho, co čínáme v této chvíli přednětem našeho tázání, zaznívá v Adornově eseji z roku 1954 „Místo vypravěče v současném románu“.<sup>49)</sup> Věnujme se tomuto textu poněkud podrobněji.

Adorno tvrdí, že moderní román se vyznačuje velkým paradoxem: „nelze již více vyprávět, ale forma románu vyprávění vyžaduje“. Ve shodě s Lukácsem soudí Adorno, že román představuje zkušenost „odkouzleného (*entzauberte*)

48) Michelu Butronovi představuje realismus uměleckou mravnost, tj. povinnost přiznat si, že „nemůže existovat skutečný realismus, nepřizná-li se místo imaginaci, nepochopí-li se, že realita obsahuje imaginárno a že realitu vidíme skrze ně“ (*Reperioadr* /přel. Jan Vladislav/, Praha 1969 [1964], s. 54).

49) Theodor W. Adorno, „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“ [1954], in: Bruno HILBERMAN (ed.), *Zum Struktur des Romans*, Darmstadt 1978, s. 104–110.

světa“<sup>50)</sup> jež poprvé zaznívá v *Donu Quijotovi*. Nejvládnějším přísřeškem se románu stává realismus — „sugesece reálného“ vychází právě z tohoto směru, ale následující subjektivismus „epický příkaz, [realistickou] předmětnost podkopává“. Pokud by se dnes ještě někdo chtěl ponořit, tak jak to činil například Adalbert Stifter, do předmětného světa a ukázat nám jeho krásu a plachťnost, byl by považován za kýčáře písčích ve stylu *Heimatkunst*. Stejně jako fotografie odhala malířství mnohé z jeho tradičních úkolů, u románu tak učinila „reportáž a média kulturního průmyslu“. Román se tedy musí soustředit na to, „co nelze vykonat prostřednictvím zprávy“. Průvodním znakem tohoto posunu je také to, že svou váhu pozbyla zkušenost. Člověk už nepotřebuje vyprávět o neobvyklých dobrodružstvích, kterých se zúčastnil. „Vyprávět něco totiž znamená: mít říct něco *zvláštního*“, čemuž současný svět a jeho standardizace zabráňují. Důsledkem tohoto aktu je pak rozšíření „podřadné životopisné literatury“ (*Schundliteratur*), a to v podobě odpadního produktu vlastní románové formy. „Kříží literární předmětnosti“ není zasažen psychologický román; i jemu však psychoanalýza vzala velkou část jeho pole. Dostojevského zkratka nahradil Freud. „Pokud chce román svému realistickému dědicovi zůstat věrný a říct, jak to doopravdy je, musí se zříci realismu, takového, v němž *reprodukuje fasádu, aby napomáhal jejímu klámu* [zdůraznil autor].“ Od osmnáctého století byl přednětem románu konflikt mezi člověkem a „strnulými poměry“. Toto už pro moderní román neplatí. Jeho hlavním estetickým prostředkem se stává odcizení, přičemž antirealismus moderního románu vytváří jeho „metafyzický rozměr“. Čím více chce současný román být věrný tomu, „jak to bylo“,

50) Což odpovídá Lukácsové tezi (z *Teorie románu*), že román se rodí do světa transcendentální bezpřísřešnosti, čímž se román stává epopejí „doby, pro níž extenzivní totalita života už není zjevně dána, pro níž se životní imanence smyslu stala problémem“ (*Teorie románu* [1916], in: *tyž, Metafyzika tragédie* /přel. Eva Hartlová/, Praha 1967, s. 115.) Mezi Adornem a Lukácsem je však i jeden zásadní rozdíl. Lukácsovi je reakce na zmizelou totalitu života (jednotu epopeje) samotný vznik románu, jehož nejvládnější naplnění představuje román realistiký; pro Adorna se však odkouzlení moderního románu uskutečňuje právě jako reakce na tento realismus.