

## Struktura románu

Rétorika i poetika hellénismu, kdy se na historické scéně objeví román, rozlišuje tři hodnotové stupně literárního stylu. Jsou to:

1. Důstojný či vznešený styl (*stylus grandiloquus* neboli „slavnostní“) jako třeba styl eposu, tragédie a elegie.
2. Střední styl (*stylus mediocris* neboli „prostřední“), který je vlastní lyrice. Osobní lyrika tedy netvoří nejvyšší patro poezie, které je vyhrazeno slavnostně laděné elegii, ale ani patro nejnižší. Zbývající dva žánry, epos a tragédie, jsou sice „vysoké“, ale aktuálně ne zrovna vyžadované.
3. Nízký styl (*stylus humilis* neboli „přízemní“), jaký nacházíme v komedii, epickém mimu a v epigramu.

Hierarchické chápání literárních stylů je příznačně *stavovské*. Jde o nerovnostářské a v důsledku nedemokratické pojetí umění a kultury obecně, vyznačené symbolickou vertikálou. Démon, zbavený v době poklasické podílu na moci, však prodlouží vkus, jak ho v opozici k eposu nastolilo divadlo. Nejoblíbenějším žánrem ale přestává být tragédie a její místo zaujímá komedie. V tom vidíme proměny doby nadmíru jasně. Že je komedie „humilis“, obecnému publiku nevádí. Nevadí to ani nám dnes: láska k humoru patří k člověku, je to antropologická konstanta. Ostatně, už řecké komedie klasické doby bývaly leckdy prostořeké. Teď jsou lidový jazyk a hrdina vysloveně žádaní. Demokratizace vkusu, nehledě na politické poměry, pokračuje. Spolu s tím jsou i poetiky méně svázané než v klasické době. Rovnostářské, horizontální chápání literárních stylů však nebude v teorii ještě dlouho na pořadu dne.

V této společensky kontroverzní situaci se rodí román. Jak vznikl, není jasné. Je to však řecký produkt z kulturně pokročilé doby, která už zcela jasně vymezila fikci a její ontologický řád, a také ji dokázala pojmenovat („*ficta res*“ neboli „*ficta*“). Tím, že ji definitivně zbavila pravdivostních závazků, umožnila svobodu vyprávění a rozlet fantazie. Této příležitosti se chopil román. „Román“ je ovšem pozdně středověký termín; jako „román“ se označovala líčení v románských jazycích, ne zcela hodnověrná. Poprvé čteme slovo „román“ ve veršovaném *Roman du Brut* (Román o Brutovi; 1155) od anglonormanského básníka Roberta Waceho. Další názvy tohoto typu následují ještě v tomtéž desetiletí. V období hellénismu se románu říkalo různě. V Římě *historia*, *diegéma* nebo *syntagma*, v Byzanci *drama*, *dramatikon* či *plasmatikon*.

Termín „*historia*“ naznačuje, že se pociťovala příbuznost této formy s dějepisnou prozaickou formou, „*syntagma*“ pak její skladebnou povahu. Termín „*dramatikon*“ (někdy přímo „*drama*“) vyjadřuje příbuznost s divadelní hrou, předně silnou frekvenci dialogu, ale i jiné licence, jako např. napětí a katarzi. Nejstarší celý dochovaný řecký román obsahuje 44% přímé řeči. Plasma znamená řecky „tvoření“, „tvořivost“, „výtvar“, dále „obraz“ a „napodobení“, ale také „představa“, „smyšlenka“ a „báje“. V posledních třech významech se později používá pro narativní fikci.

Že se řecký pojem „plasma“ ve významu „fikce“ objevil až v této době, má své historické důvody. Až u románu šlo totiž o fikci jako vědomý záměr. Román je smyšlený, ale neklame: je to smluvená hra! Epos a tragédie měly své kořeny v náboženství a fiktivnost jejich fabulí musela být teprve odhalena. Hellénistická poetologie rozlišuje tři typy prózy. Jsou to:

**1. Historia.** To je pravdivý příběh, který však není v naší paměti. Paradigmatickým příkladem je dějepisné dílo.

**2. Argumentum.** To je nepravdivý příběh, který se ale mohl stát. Je hodnověrný a možný, protože neodporuje empirii. Paradigmatickým příkladem je komedie.

**3. Fabula.** To je nepravdivý příběh, který se na rozdíl od komedie stát nemohl. Je nehodnověrný a nemožný, protože odporuje empirii. Paradigmatickým příkladem je tragédie.

Výraz „argumentum“ dobře odráží smysl a funkci žánru, která není čistě zábavní či estetická. Jeho význam je „důkaz“ či „důvod“. Publikum vidí v postavách komedie své bližní, společnost a sebe sama. Aristotelova teze, že umělecká fikce představuje obecnější poznání než dějepis, protože zobrazuje typy, je v označení argumenta implikována. „Fabula“, příběh nehodnověrný a prostě „nemožný“, je vyřazena ze hry, tragédie je vytlačena komedií. Pak se ovšem pro Homéra a Aischyla hodí spíše pojem „apaté“ než „fikce“. Výraz „apaté“ znamená „klam, lest, podvod.“ To je historicky první, konkrétně Gorgiova definice fikce, charakteristická pro situaci, kdy už byla stanovena ontologická neplatnost mýtu, ale nebyl k dispozici řecký termín, který by fiktivnost plně vyjadřoval. Fikce je potom pozitivní klam. Je-li však fikce prostě fikce, bez příměsi klamu a smluvená hra mezi autorem a čtenářem, může se umění, nakolik to uzná za vhodné, vrátit k mýtu a „fabulovat“, jak se mu zlíbí. Nikoli náhodou právě teď vzniká pohádka, což je u Apuleia jakýsi apokryfní mýtus. Stopy mytologie zachytíme ještě u bratří Grimmů, u Erbena i jinde. K tomuto boomu vyprávění a opojení ze svobody tvorby ale dojde jen v próze. Typologicky můžeme rozlišit:

1. Erotický román;
2. Cestopisný román;
3. Fantastický a utopický román;
4. Legendárně-biografický román;
5. Satirický a parodický román;
6. Sociální román.

Erotický román je románem lásky až za hrob. Někdy to platí doslova. Zpravidla končí happy-endem, tj. sezdáním či shledáním milenců nebo manželů, často po dlouhém čase a na velkém prostoru (1). Tím je erotický román blízký cestopisnému románu, s nímž sdílí líčení cizích zemí a Orientu (2). Utopický román je hyperbolou románu cestopisného, vyjadřující touhu po šťastném životě někdejšího „zlatého věku“, jindy však také pocity ohrožení z nezměrných prostor Asie. Někdy se hrdina dostane až do Thulé, k Hyperborejcům či dokonce na Měsíc (3). Legendárně-biografický román je spjatý především s Alexandrem Velikým, později s jinými postavami vojáků a vojevůdců, event. postavami neválečnými (4). Pro všechny formy 1-4 platí, že jsou produktem rozšířeného zeměpisného vědomí a povědomí, které je vyvolalo k životu. Satirický a parodický román je poměrně dobře známý díky latinským autorům Petroniovi (27-66) a Apuleiovi (125-180), a ovšem řeckému spisovateli Lúkiánovi (120-180), Apuleiově současníku (5).

Druhotně se termín fabula používal pro útvar, který v češtině označujeme pojmem „pohádka“; ve staré češtině znamená „rozmluvu“. Staročeský výraz je odvozený od praslovanského „gadać“, a tudý od staroindického „gádati“, mluvit. Pohádka je tedy od nepaměti spojená s vyprávěním. Hranice mezi mýtem a pohádkou, v novověké terminologii, nejen české, jasně rozlišená, se v latinském výrazu „fabula“ stírá, nebo spíše: teprve se utváří! Žánr pohádky pravděpodobně vznikl právě jako důsledek demytologizace a falzifikace

mýtu. Nakolik je tomu tak, je „fabula“ k dispozici volnému použití s libovolným vkladem autora. Nejstarší pohádku vůbec najdeme v Metamorfózách Lucia Apuleia Platonica (125 až 180; též Zlatý osel) a nese název Amor a Psýché. Fabuli, kterou Apuleius vložil do svého románu, je natolik komplikovaná a členitá, že sotva může jít o původní mýtus, který vždy směřoval ke stručnosti, jak to odpovídá ústnímu podání. Takový je ostatně i mytologický korpus Hésiodových eposů. Pohádka je tedy slovesná fikce, svobodně využívající a přizpůsobující si mytologickou látku. Bez významu není ani to, že archetyp pohádky je písemný, tedy umělý a umělecký tvar. To je první fáze a cesta, kudy se pohádka dostává do historického oběhu. Druhou fází a cestou pohádky je falzifikace pohanských mytologií. Zatímco tedy antická „fabula“ vychází z důsledné demytologizace, pohádka křesťanská toliko nastolí monotheismus. Je to tedy demytologizace nedůsledná, a proto se v ní také tak zhusta vyskytují pohanská rezidua, jaká křesťanství nepřipouští, např. obři, trpaslíci a víly. Důsledná antická demytologizace (tedy) stírá hranici mezi mýtem a pohádkou, zatímco nedůsledná demytologizace křesťanská vytvoří hranici ostrou tím, že termín „fabula“ vyhradí pohanským mytologiím.

Nejvzácnějším plodem prozaického žánru je sociální román (6), jak ho reprezentuje Kniha o filosofu Xanthovi a jeho otroku Aisópovi. Vznikl někdy v 3. století našeho letopočtu a tvoří jakousi „předmluvu“ ke korpusu ezopských bajek. Autory řeckých bajek byli lidé nízko postavení, především učitelé, vychovatelé, písaři a další gramotní, avšak celkem chudí lidé, pociťující trýznivě své závislé postavení. Jazyk bajek byl příznačně „humilis“, a to v míře u ostatních žánrů, hodnocených jako nízké, ten nejnižší. Je dokonce nižší než román, který ani nebyl integrován nízkých žánrů. Otrok, fyzicky týraný surovými výprasky a psychicky ponižovaný, je tedy hyperbolou vzdoru plebsu proti vyšší třídě, kterou leckdy intelektuálně, mravně i jinak převyšuje. V praxi je román o Ezopovi vyvrcholením protistavovské tendence v literatuře. Je blízký typu 3 (touha po šťastném životě), 4 (legendárně-biografický román) a 5 (satirický román).

Román je útvar bez pevného kánonu, což je v době jeho vzniku a tvůrčí svobody pochopitelný stav, a ovšem i žánrově produktivní. Svoboda a důraz na fantazii jeho vznik facilitují a emancipují jakožto žánr. Z hlediska kompozice je to často rámcová narace, někdy mnohačetná, složená z vyprávění řady vypravěčů. Tuto charakteristiku si zapamatujeme, později, v období renesance, se ukáže jako klíčová. Obliba románu u širokého publika byla velká, teoreticky však stál zcela mimo pozornost. Důvody pro to mohou být přednostně tři:

- A.** Demokratický charakter románu;
- B.** Jeho neřecký původ;
- C.** Nacionalismus Řeků.

Řekli jsme, že antika chápala literaturu hierarchicky a stavovsky. Někteří badatelé hovoří dokonce o „tyranii žánrů“. Není to zrovna terminus technicus, ale jako metafora je dostatečně ilustrativní. Charakteristickým rysem tyranů je, že mezi sebe nikoho nepustí (A). Důvody, proč román nebyl přijatý ani mezi žánry nízkého stylu, pak zřejmě spočívají v něčem jiném, konkrétně v jeho pravděpodobně egyptském původu (B). U Héliodóra se dočteme, že „všechny egyptské příběhy a vyprávění jsou pro řecké ucho velmi přitažlivé“. Je to ovšem ucho „dému“.

Zároveň však řečtí romanopisci zdůrazňují vzdělání a kultivovanost Řeků v kontrastu k barbarům. Hellénistické vzdělání bylo přednostně řecké a Řekové se cítili být jiným národům kulturně nadřazení. Jejich superioritu uznávali i Římané, kteří přejali základní

strukturu řeckého školství, což se pro futuro ukáže jako klíčové. K akcentovaným hodnotám patří i statečnost, chytrost, uvážlivost, mírnost, ušlechtilost a svobodmilovnost Řeků. Jde o typické sebevymezení tváří v tvář obrovité převaze cizích civilizací. Ignorování románu ze strany teoretiků pak může být součástí sebeidentifikace Řeků v době post-alexandrovské. Důvod B můžeme vnímat jako dobový „nacionalismus“; řecká literární věda období hellénismu a později je stále ještě stavovská, ale navíc také nacionální a hellenocentrická (C).

Úplným odpoutáním od rytmu se román implicitně vymezil nejen v protikladu k poezii, ale také k řečnictví, konkrétně od rytmických klauzulí na konci period. Nejstarší dochovaný řecký román, totiž román O Ninovi, pochází z -1. století, možná však i z -2. Zachoval se ve třech zlomcích. Postava ústředního hrdiny nepostrádá historický základ, jeho milostný příběh je však příznačně fiktivní. Z narativního i stylistického hlediska je na překvapivě vysoké úrovni. Nejstarší řecký román, který se zachoval celý, Charitónovy Příběhy Chairea a Kallirrhoy, napsaný pravděpodobně v 2. století našeho letopočtu, možná však už ve století předchozím, se vyznačuje sofistikovanou kompozicí s mnohačetnou zápletkou, změnami narativní linie a perspektivy, vypravěčskou suverenitou a stylistickou brilantností. Tím vážně konkuruje dobrodružné Odysseii (u Aristotela: složitý a charakterový epos).

K mimoliterárním hodnotám Charitónova románu patří přednostně romantická láska, která de facto zrovnoprávňuje muže a ženu a líčí skutečný vzájemný vztah mezi pohlavími, nezkrusovaný patriarchální strukturou společnosti a mocenskou povahou mužů. Tím senzibilizuje a kultivuje soudobého čtenáře. Šťastným koncem pak směřuje ke katarzi. Syndrom happy-endu je obecně lidský a jakožto optimistické zkruslení budoucnosti je v životě každého člověka vysoce funkční. Byl generován přírodním výběrem a jeho smyslem je přežití. Happy-end tedy vnuká čtenářům naději. Soud Karla Čapka, že řecký román je „poslední epos čili román pro služky“, je nejen ahistorický, ale i nespravedlivý a povýšenecký. „Šťastný konec“ tu postihl obdobný osud jako mechanismus „dei ex machina“, na řeckém i křesťanském divadle vážně chápaný jako fascinósum. Důvody spočívaly tam i zde v jeho nadužívání, zejména v průměrném a podprůměrném umění.

Romány si našly cestu také do literatury latinské. Hovoříme pak o antickém románu, sourodém v obou jazykových variantách. Nakolik ho poetologové přehlíželi, ignorovali jeho obrovskou výpovědní latenci. Antický román nás také důrazně upozorňuje na důležitou okolnost, že *zábavní* aspekt je původní funkcí této formy. Ať už je totiž příběh jakékoli povahy a hodnoty, vždy musí upoutat a být dobře vyprávěný. Ryze filosofická zkoumání románu se proto nutně míjejí svým smyslem. Román svou strukturou a určením nepokračuje v linii „vysokých“ žánrů, jakými byly epos a tragédie. Není to Hegelův „buržoazní epos“.

Román může být tragický, komický i leccaký jiný, ale jedná se spíše o *výmyk*, vymanění se z veškeré dosavadní tradice, která se manifestuje už (a právě!) prozaickou formou. Jeho próteovská povaha, schopná nejrůznějších proměn, je stále nejlépe charakterizována jeho někdejšími označeními „plasmáton“. Románová forma je „polymorf“, z něhož může vzejít cokoli. Vždyť ani dnes nemáme uspokojivou definici románu a používáme názvu pro tento žánr intuitivně, event. retrográdně podle rysů odečtených z jeho výskytových forem. Vždyť tu však ještě musí být motiv, proč to a to dílo zařazujeme pod singulární termín.

Často určujeme žánr románu spíše podle rozsahu než podle čehokoli jiného, tedy čistou konvencí. Vždyť kdo určí hranici mezi románem a novelou? Je snad román „epický“ a novela „dramatická“ („Schwester des Dramas“), jak tvrdí německá škola, odkojená romantismem? Pak by román nemohl být dramatický, běžná detektivka či dobrodružný román však takové

jsou. Řekneme-li, jak se to dělá v české teorii, že román je na rozdíl od novely „široce větvený“, jsme zpátky u kvantitativního hlediska. Babička Boženy Němcové kdysi platila za povídku, protože je epická. Použijeme-li kdysi užívaný termín „románová novela“, je to jen výraz bezradnosti nad žánrem a stav terminologické nouze. To všechno de facto nejsou nedostatky, nýbrž přednosti románu, za něž vděčí právě svému nekanonickému původu, demokratické „humilitě“, která během věků ukáže svou plodivou sílu.

Do těchto souvislostí patří i román o Ezópovi, nejčastěji označovaný jako Život Aisópův. To je z hlediska žánru zavádějící označení. Román o Ezópovi nepředstavuje ani úvod k následnému souboru bajek, ani pouhý svod legend o něm. Ve skutečnosti jde o epicky souvislou narativní prózu (tedy o román). Žánr je tu předznačen popisným názvem, signalizujícím životopisnou prózu. Vlastním románem (a jeho vyhovujícím názvem) je až druhý, celkovému titulu podřazený název *Kniha o filosofu Xanthovi a jeho otroku Aisópovi*. Struktura románu o Ezópovi je epizodická, držaná v jednotné linii hlavní postavou. Ezop je inteligentní, vtipný, ironický až sarkastický ošklivec, který svého pána, filosofa, přivádí svými argumenty mnohdy až k šílenství. Plebs tu filosofa vyučuje filosofii. Román je brilantně komponovaný a plynulý. Jeho stylistika si v ničem nezadá s romány, o nichž jsme mluvili, včetně takových mistrů, jakými byli Charitón či Apuleius. Zcela jedinečný je svým kontra-happy-endem. Jde o jeden z nejkrásnějších románů světové literatury a v mnohém, především však svým třídním hlediskem, i předchůdce pikareskního románu.

Struktura celého korpusu s titulem Život Aisópův, totiž „Kniha o filosofu Xanthovi a jeho otroku Aisópovi + Ezopovy bajky“, je pak z hlediska žánru zcela jedinečný. Jeho hrdina, ať už skutečný, nebo fiktivní, je totiž autorem povídek se zvířecími hrdiny v souboru bajek! Jde tedy o román a povídky v jednom celku, kde román rámcuje povídky. Bajky jsou povídky svého druhu. Jejich smysl je alegorický. Plebs nemůže kritizovat vrchnost přímo. Příznačně říká románový Ezop: „Neřeknu svůj názor, ale budu vám vypravovat bajku.“ Ezopovy bajky jsou první krátké povídky světové literatury a dobře by se obešly bez morálního poučení, jež bývá připojeno na závěr. Tyto gnómy jsou vzhledem k textu heterogenní, jaksi navíc a vlastně zbytečné. Budí dojem dodatečného „vylepšení“. Neboť že „vlk“ není jen v obecném smyslu „špatný“, ale že je to dravec požírající ovce, bylo vždy každému jasné právě z alegorické povahy povídky. Taková bude i bajka o vlku a oslovi ze staročeského Tkadlečka.

Antický román překvapí nezasvěceného čtenáře propracovanou literární formou a vysokou uměleckou hodnotou. Proto ani nemohl přijít na scénu dříve. Musel mít připravenou cestu. Tu mu po výrazové stránce razily epos, tragédie, komedie a rétorika. Výrazem myslíme kompozici, syntax, stylistiku i obrazné vyjadřování. Je to kultivovaná forma pro kultivovaného čtenáře. Mimo to jsou ve hře pokročilé kulturní podmínky a demokratizace vkusu, jak o tom byla řeč. Nakolik román zdědil zábavní, katarzní i kognitivní funkci, nakolik dokázal probouzet silné emoce a propracovat svou dějovost a zápletku v takové míře, jaké veršovaný útvar může dosáhnout jen stěží, představuje dovršení dosavadních literárních snah antiky, které se – na rozdíl od starších literárních žánrů – ukazuje jako vývojově plodné a připravené stát se formou pro všestrannou a komplexní uměleckou výpověď.

Tvůrcem novověkého románu je v renesanční předehře Giovanni Boccaccio (1313-1375). Jeho stylem je, řečeno s Aristotelem a jeho Rétorikou, „zaokrouhlený sloh“ (lexis katestramené), protiklad slohu „řazeného“ (lexis eiromené). Takový je už styl antického románu. Zaokrouhlený sloh směřuje k asyndetonu, řazený naopak k polysyndetonu. Dekameron tedy tvoří nejen tematicky, ale i slohově protiklad Bible. Dekameron má

neocenitelnou dokumentární hodnotu: referuje o morové epidemii ve Florencii roku 1348. O průběhu choroby a celé pandemie se tu dozvídáme leccos zajímavého, což po zkušenostech s pandemií v roce 2019 a po něm je zvlášť zajímavé. Svého druhu dokumentem je i mimese prostředí, stavů a zvyků. Ve vztahu k moru je lid pověřivý, pro uroence je naproti tomu příznačný osvícený nadhled. Dekameron je přívětivě ironický, ale obsahuje i tvrdou satiru, zejména proticírkevní. Také zobrazení života ve venkovské vile má pro dnešního čtenáře nádech cenného dokumentu.

Připomeňme si, že řecký román představoval i mnohačetnou rámcovou naraci s vloženými vyprávěními řady vypravěčů. Tuto strukturu kopíruje i Apuleius, jehož některé příběhy použil Boccaccio v Dekameronu. Pojem „román“ od antiky až k Donu Quijotovi znamená mozaikovitou kompozici. Izolované fragmenty propojuje souvislá dějová linie, jejíž fabule je arbitrární: může to být život osla, život ve venkovské vile stejně jako život pomateného „rytíře“. Nakolik Apuleiovy Metamorfózy (Zlatý osel) platí za nejstarší latinský román starověku, není žádný objektivní důvod, proč jako román neoznačit i Dekameron. Paradoxně to však nebývá zvykem. Ucelený časoprostorový rámec a historické pozadí Dekameronu, jeho jednotné prostředí, mnoho vypravěčů vedených společným motivem, a ovšem povídky, které prozrazují vkus, hodnoty a zájmy florentské horní vrstvy, to všechno tvoří znaky, které jiný závěr nepřipouštějí. Každé jiné označení (cyklus, soubor novel) bude nutně reduktivní; opomíjí totiž něco zásadního, a sice „pojivo“ celého textového korpusu. Cervantesův Don Quijote, zkomponovaný podle Boccacciova vzoru, bude pro literární vědce vždy román a nic jiného.

První výskyt pojmu „román“ v titulu *Roman du Brut* (1155) máte. Základním rysem románu je, jak víme, prozaičnost, román je od svého počátku fikce v próze. *Roman du Brut* a všechny podobné či příbuzné formy, ať už s označením „román“, či bez něj, jsou veršované. Tradičně však bývají označovány jako „veršované romány“, což je kontradikce. Proto je do žánrové linie románu neřadím. Jsou organickým pokračováním starověkého eposu, s nímž je přirozeně spojuje latinská *Alexandreida*, kterou napsal Gualter Castellionský (Gautier de Châtillon; 1135 až 1201) pod názvem *Alexandreis, sive Gesta Alexandri Magni*. Jako takové jsou výrazem stavovského pojetí literatury, hierarchicky vertikálního a nedemokratického. Česká *Alexandreida* otevřeně pohrdá sedlákem. Román však je od samotného počátku bytostně demokratický. Formou „veršovaných románů“ středověku je časoměrný hexametr. Z hexametru pak vznikl organicky oktosylab.

Hexametr se sylabotnickým čtením, příznačným pro raný středověk, se rozpadá na dva poloverše, neboť není čím překlenout intonační předěl uprostřed verše. Odborně řečeno, z cézury se stane dieréze. Později začnou být prostředek a konec hexametru obsazovány rýmem, importovaným z arabského světa. Šestnáctislabičný verš původního hexametru potom vnímáme jako dva verše osmislabičné. Výsledkem je oktosylab, sdruženě rýmovaný verš středověké epické poezie. Osmislabičnický je veršem *Romanu du Brut*, české *Alexandreidy* a dalších skladeb. *Brut* je britský Aeneas, bájný první král Britannie, pocházející z Ília (Tróje).

Ságy i Eddu Snorriho Sturlusona (1179-1241), Kroniku trojanskou a vůbec všechna prozaická zpracování středověkých a starověkých látek naproti tomu do žánrové linie románu řadím. Nejsou to romány v přísném slova smyslu, rozvíjené z antické tradice jako Boccacciův Dekameron, představují však autochtonní výtrysk původní tvorby v próze u formujících se moderních národů. Jako takové tvoří spojnici mezi řeckým románem a Boccacciem. Zároveň

jsou i důrazným připomenutím skutečnosti, že naše mluva je přirozeným způsobem prozaická. Jako přirozeně prozaická je pak preferována i v narativních útvarech.

Novověký román ve vlastním smyslu vytvořili dva autoři pozdní renesance, François Rabelais (1494-1553) a Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616). Rabelaisův román Gargantua a Pantagruel vyšel v pěti dílech v letech 1532-1548, Cervantesův Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha pak v letech 1605 a 1615. Rabelais líčí hrdinské činy obra Gargantuela, kolosální vzdělání jeho syna Gargantuy a putování po bájných zemích východu. Oslavuje lásku a víno a zesměšňuje katolickou církev, včetně papeže. Rabelais vládne rozsáhlou a odstíněnou slovní zásobou a šťavnatými vulgarismy. Don Quijote není jen travestíí na literární žánr, ale i manifestací toho, že oddanost přežilým hodnotám je eticky sporná, pokud nepůsobí přímo zlo. Scéna, kdy chce Quijote napájet svou klisnu ze studny s pitnou vodou a omráčí žoldnéře, který studnu hlídá a chce mu v tom zabránit, je všechno možné, jenom ne humorná. Quijote však není ani romantik, jak by byl chtěl Václav Černý. Oba romány v návaznosti na antický parodický román nastolují ironický literární styl.

Pominout nemůžeme španělský renesanční román, pro který se vžilo označení román pikareskní. „Pikaro“ (pícaro) znamená šibal, čtverák, šprýmař, taškář, šelma. Někdy nabývá hanlivého významu šejdíř, podvodník, darebák či ničema. Tento posun ve významu je dobře patrný na anonymním románu Život Lazarilla z Tormesu, vydaném roku 1554, který představuje prvotvar pikaresky. Jeho hrdinou je chudý chlapec, který slouží postupně slepému žebrákovi, knězi, chudému šlechtici, prodavači odpustků a tak dál, až dosáhne mistrovství v přetvářce a egoismu a získá královský úřad. Úspěch knihy, která vyšla současně na třech místech Španělska, byl okamžitý a obrovský. Obecně platí, že „šibalem“ je člověk z nižších vrstev, který se má co ohánět, aby nezemřel hladem.

Umělecký vrchol této formy vytvořil Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) svým románem Život rošťáka (1626). To už je období baroka. V Německu se proslavil Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1622-1676) svým desetidílným románem z dob třicetileté války Dobrodružný Simplicius Simplicissimus (první svazek vyšel roku 1668 pod názvem Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch). Dnes patří do pokladnice světové literatury. Další autoři pikareskního románu už přesahují období baroka a patří do sedmnáctého století. Není to ovšem čistá pikareska. Důvodem je pokračující osvícenství, ekonomická síla měšťanské vrstvy a její sílící sebevědomí, přecházející do přímých atak proti přežívajícímu feudalismu.

Příznačnou formou šestnáctého a sedmnáctého století je i bukolický neboli pastorální či pastýřský román. Vznikl v renesanci spojením dobrodružného románu s estetikou [pastorální poezie](#). Hlavními hrdiny jsou mladí a sliční pastýři, zažívající milostné či dobrodružné příhody. Vzorem byl řecký spisovatel [Longos](#) (2. století) a jeho román [Dafnis a Chloé](#). V novověku na něj navázal renesanční humanista [Jacopo Sannazaro](#) (1458-1530) svou částečně veršovanou Arkádií (1504), vyznačující se idylismem a elegancí stylu. Žánr však pěstovali i autoři prvořadého významu jako [Miguel de Cervantes y Saavedra](#) ([Galatea](#); 1585) nebo [Philip Sidney](#) ([Arkádie](#); 1590), považovaný za vrcholného představitele tohoto žánru. V osmnáctém století bukolický román jakožto anachronismus mizí.

Pikareskní román měl velký vliv na vznik raného realismu v Anglii. Jeho preference, jako hrdinové z nižších a nejnižších vrstev, chronologické líčení dějů či důmyslná zápletky, byly dopracovány ve vědomou kritiku společnosti. K pokračovatelům této renesančně-barokní linie patřili dva významní angličtí spisovatelé. Prvním z nich je Daniel Defoe svým románem Moll Flandersová (1722), o jehož hrdince píše: „Za svého života plného rozmanitosti po

šedesát let, vyjma dobu svého dětství, byla dvanáct let nevěstkou, pětkrát se provdala (z toho jednou za vlastního bratra), dvanáct let kradla, osm let strávila pro zločiny ve vyhnanství ve Virginii, nakonec zbohatla, žila ctnostně a zemřela jako kajícnice.“ Druhým autorem raného realismu je Henry Fielding, a to především svým epochálním dílem Tom Jones (1749) s podtitulem Život nalezenec. Jeho román znamená etický obrat, základ a východisko raného realismu: „Byl vychován jako gentleman, což znamená k nicnedělání,“ píše Fielding. Hrdina jeho románu nesměřuje proti společnosti, aby ji využil, nýbrž do společnosti, aby s ní splynul. V této snaze mu brání intriky těch, kteří soudí, že nalezenec je určen pro sirotčinec a práce, které nikdo nechce vykonávat, a tudíž že nemá být osvojen. Obětí intrik je i pan Allworthy, Tomův dobrodinec, který ho dočasně zapudí. Kompozice obou románů, Moll Flandersové i Toma Jonese, je příznačně mozaikovitá, kde jednotlivé fragmenty děje spojuje ústřední postava, jak to známe z antiky. Fielding vystupňoval mozaikovitost svého románu tím, že líčí i osudy či příběhy mnoha postav a vkládá do vyprávění rozsáhlé filosofické a literárně estetické úvahy. Linie hlavního hrdiny je nesouvislá a vynořuje se z celkové fabule jen tu a tam, než se z fragmentů spojí do Tomova cestovního dobrodružství.

Pikareska měla vliv i na Denise Diderota. Jeho romány Jakub fatalista a Rameaův synovec můžeme cum grano salis označit jako pikareskní. Jejich outsiderští hrdinové slouží jako zrcadlo pro kritiku společenských poměrů, která dostupuje svého vrcholu v románu Jeptiška, představujícím tvrdou kritiku církve a klášterního života. Všechny tyto romány byly psány někdy mezi léty 1760-1780 a vydány se značným zpožděním koncem osmnáctého a na počátku devatenáctého století. Jejich umělecký význam je mimořádný. Významných reaktualizací se pikareskní román dočkal ve dvacátém století. Sem patří především Haškovy Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války (1921-1923) a Zpověď Hochštaplera Felixe Krulla od Thomase Manna (1954). Postava českému srdci nejdražší, Josef Švejk, je ovšem bližší otroku Ezopovi než barokním pikarům. Také on je otrok, nehrozí mu však permanentně jen výprask, ale i smrt.

Ve Francii přispěl dramatik Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, ve 20. století umělecky revalorizovaný, i v žánru románu k rozvoji sentimentalismu. Jde především o memoárový román Život Marianny (La Vie de Marianne; 1731-1742), jehož brilantní styl byl označený jako „marivauge“. K sentimentalistické linii francouzské prózy patří i Jean-Jacques Rousseau svým románem v dopisech Julie aneb Nová Heloisa: listy dvou milenců, obyvatelů městečka na úpatí Alp (1761). Jeho mimoliterární vliv byl obrovský, tak např. významně přispěl ke vzniku „sentimentálního parku“, předchůdce parku romantického. Jeho učitel, Angličan Samuel Richardson, vystoupivší o dvacet let dříve, ho svým románem Pamela (1740) po umělecké stránce nepředčil, jeho význam pro vznik epistolární umělecké prózy však byl iniciační. U čtenářstva, k jehož senzibilizaci rovněž přispěl, měl obrovský úspěch. Umělecký vrchol sentimentalismu představuje Johann Wolfgang Goethe svým románem v dopisech Utrpení mladého Werthera (1774). Velký umělec si zřejmě poradí s každým žánrem.

Osmnácté století je pro moderní evropské dějiny rozhodujícím obdobím. Duch osvícenství proniká všemi sférami života a vrcholí ve Velké francouzské revoluci, nastolující ducha demokratismu. Jejimi předchůdci byli i spisovatelé, zvláště ti, kteří v sobě spojovali umělce a filosofa, jako byli Rousseau a Diderot, a koneckonců i filosofující romanopisec Fielding. Osmnácté století je klíčové i pro umění, které různými cestami připravuje cestu romantismu. Romantismus v základních rysech určil naše chápání života dnes.

Nikoli náhodou je anglický spisovatel Laurence Sterne (1713-1768) považován za předchůdce modernistického románu dvacátého století, zejména Jamese Joyce. Sternův Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho (1759-1767) je dokonalou dekompozicí románové fabule plnou odboček a absurdit filosofických i sociálních. Tak se např. dozvíme, že děti svou „krev“ (dnes bychom řekli: „geny“) dědí jen po otci. Sternův román obsahuje kapitoly o jednom řádku, a dokonce kapitoly bez jediného písmenka! Jde tedy o parodii samotného žánru jakožto formy. To je jev zcela výjimečný. I proto ho považujeme za jednoho z největších, ne-li zrovna za největšího romanopisce osmnáctého století.