

O historické fikci a jejích žánrech

Anna Schubertová

Univerzita Karlova

an.martinovska@gmail.com



ON HISTORICAL FICTION AND ITS GENRES

From the Romance to the Novel and Back Again by Ladislav Nagy is dedicated to the topic of historical prose. The author analyses the theoretical debate about the relationship between fictional and historical writing, and he also examines the generic development of English historical fiction. In the passages dedicated to the narrative aspects of history, Nagy offers a persuasive criticism of Hayden White's distinction between fictional and historical writing, and sees an alternative to it in Paul Ricoeur's theory of narrative. In the second line of argumentation Nagy presents a thesis that historical prose has developed from the romance genre, and through a short diversion to novel it returns to romance again. He analyses Scott's novel *Waverley*, which famously defines itself against romance, as a romance, and he uses the same term for postmodern historical fiction. This thesis seems less plausible to me as Nagy's definition of both novel and romance genres is problematic.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Román — historický román — romance — fikce — historie — Hayden White — *Waverley* — žánr
Novel — historical novel — romance — fiction — history — Hayden White — *Waverley* — genre

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2021.2.9>

Ladislav Nagy, anglista, překladatel a literární kritik, se tématu historické prózy věnuje dlouhodobě. Zatímco v předchozích pracích byla předmětem jeho zájmu zejména současná historická próza, v publikaci *Od romance k románu a zase zpět* autor analyzuje podoby vyprávění s historickou tematikou na širším časovém úseku: od historické romance přes historický román až k současným historickým prózám řazeným do tradice postmodernismu, které se podle něj opět přibližují k romancím. Úvahy o žánrech a vývoji historického vyprávění jsou doplněny další linií, která v průběhu knihy získává dominantní postavení — zamyšlením nad vztahem fikce a historie.

První kapitola s názvem „Historie, román a romance“ představuje základní pojmy a nastiňuje obě hlavní témata knihy — tázání po pravdivosti historie a fikce a po žánrovém ukotvení historické prózy. Následující kapitola „Román jako protiklad romance“ vychází z pojetí románu Iana Watta, které je pro Nagyho klíčové a jež autor



zasazuje do širšího kontextu. Z Wattova pojetí Nagy vyzdvihuje důraz románu na individualitu a originalitu a také souvislost s filozofií Johna Locka. Za podstatný rys románu považuje zejména deklarovanou realističnost vyprávění, kterou se doboví autoři vymezují vůči romanci. Ve třetí kapitole „Historická skutečnost a fikce v románu a romanci“ autor v návaznosti na Roberta Meyera a Iana Watta upozorňuje na nesamozřejmost ztotožnění historické skutečnosti s perspektivou individuální zkušenosti. Proti ní staví aristotelské pojetí, které v oblasti reflexe historické fikce přibližuje na příkladu Williama Godwina a Waltera Scotta. Kapitola „Waverley aneb před šedesáti lety“ se zaměřuje na Scottův stejnojmenný román a polemizuje s Lukácsovou analýzou textu jako historického románu. Pojem historického románu je přiblížen v páté kapitole („Zrození historické prózy“), kde Nagy představuje pojetí historického románu u Lukáce, Fleischmanna a dalších teoretiků a následně se přesouvá ke vztahu historického románu a historiografie a k teoretickým diskusím druhé poloviny 20. století, které upozorňují na narativní konstruovanost obou typů vyprávění, přičemž zásadní je pro něj zejména teorie Haydena Whitea.

V šesté kapitole („Historický román a ‚kostlivec dějin‘“) se autor věnuje tezi Alessandra Manzoniho, že historický román je nemožný, protože mísí dvě principiálně odlišné oblasti fikce a historické pravdy. Jejich společná přítomnost v díle pak nutně narušuje jednotu nutnou pro umělecké dílo. Nagyova odpověď spočívá v oslabení nároku na jednotu díla, které je podle něj typické pro historickou romanci, postmoderní historiografické metafikce i Manzoniho prózu *Příběh potupného sloupu*, které se Nagy také krátce věnuje. Následující kapitola pokračuje v zamyšlení nad vztahem historie a fikce a vrací se k pojetí Haydena Whitea. Nagy zde kritizuje Whiteův pojem kroniky v návaznosti na Louise O. Minka, upozorňuje, že je problematické rozlišovat mezi historií a fikcí čistě na úrovni diskurzu a varuje před relativismem, který se s tímto přístupem pojí. Osmá kapitola („Vyprávění jako součást lidského údělu“) předkládá přehled teoretických směrů, které čistě formalistický přístup odmítají — teorie vyprávění Paula Ricœura, Petera Brookse a Scholese a Kelloga. V druhé části kapitoly Nagy přechází k vývoji historické fikce v modernismu a opuštění historické látky spojuje s rozpadem individuální identity. V závěrečné kapitole („Romance 20. století“) se Nagy vrací k definici románu Iana Watta a vyzdvihuje autorův důraz na autobiografičnost a s ním spojené nové pojetí historie. Proti tomu staví do opozice současnou prózu, která podle něj odmítá nárok na realističnost v pojednání historie i stabilní koncepci lidské identity, a vrací se tak k romanci.

Jak je patrné z tohoto shrnutí, struktura knihy je poměrně bohatá a rozvětvená — některá z témat mají povahu odboček a není možné je zde plně rozvést. Zaměříme se nejprve na první z dvou hlavních linií: pojednání o vývoji vztahu historie¹ a fikce. Jako příklad období, kdy toto rozlišení ještě nebylo pevně ustanovené, autor uvádí odborný diskurz 18. století, v němž je román často vydáván s přídomkem „historie“ a individuální příběhy se prosazují jako privilegovaný zdroj historických faktů. Proti tomuto pojetí Nagy staví koncepci historie, kterou charakterizuje jako aristotelskou: Godwinova stať „Of History and Romance“ (1797) chápe historii nikoliv jako soubor

1 Nagy v tomto kontextu užívá pojmy „historie“ a „historiografie“ zaměnitelně, jejich použití by nicméně bylo vhodné vyjasnit a zpřesnit.



empirických dat, ale jako zdroj informací o obecně lidském a vysoce hodnotí historiky, kteří se věnují „rozvoji velkého génia nebo manifestaci odvážných a mužných ctností“.² Z takového pojetí posléze vychází, že historická romance představuje „nejvznešenější a nejvýznamnější druh historie“.³

Nesamozřejmost hranice mezi fikcí a historií se podle Nagye dostává ke slovu opět v druhé polovině 20. století, kdy se teoretici zaměřují na konstruovanost historického vyprávění. Pokud jsou jak historická, tak fikční vyprávění utvářena tvůrčí imaginací a determinována narativní strukturou, není možné mezi nimi striktně rozlišovat — to podle Nagye vede k nebezpečí absolutní relativizace, kterou spojuje s formalistickým přístupem. Jedno z možných řešení předkládá Hayden White v rozlišení *kroniky* a *příběhu*, které umožňuje historické vyprávění ukotvit ve vztahu ke skutečnosti. Historické vyprávění je kreativní zpracování, které využívá literární techniky (příběh), ale má za svůj základ existující sekvenci událostí (kroniku). Toto rozlišení Nagy pokládá za problematické — v návaznosti na Roberta Mayera upozorňuje na to, že kronika nikdy neexistuje v čisté, nezpracované podobě, ale vždy v rámci již existujících vyprávění. Příkladem může být událost (zde Nagy odkazuje na pojetí Louise O. Minka), chápaná jako základní jednotka vyprávění: aby se určité dění stalo událostí, je třeba jej zařadit do příběhu, z něhož pak samostatnou událost získáváme pouze určitou abstrakcí.

Řešení tohoto dilematu nabízí filozofie Paula Ricceura, která opouští čistě formalistické hledisko a upozorňuje na to, že lidský život, a tedy i historie, je již vždy narativizován. Podle Nagye tak vyprávění „není pouze nástrojem popisujícím nějakou skutečnost, nýbrž je jí příbuzné — je to produkt stejné figurace událostí, která formuje reálné činy a jednání v historii“.⁴ Historikovo pojednání pak nemůže být zcela libovolné, protože nepřidává vlastní fabulaci k čistým datům, ale pracuje vždy již s existujícími příběhy nebo jejich částmi v podobě událostí. Linie diskutující pojetí H. Whita představuje podle mého názoru nejpodnětnější část knihy, Nagy zde přehledně představuje velké množství literatury a jeho argumentace je přesvědčivá. Problematické je pouze napojení na tezi o vývoji historické prózy: toto spojení se omezuje na obecné tvrzení, že „historická fikce vždy čerpala značnou míru své přitažlivosti a dynamiky z nejasné hranice mezi faktem a představivostí, anebo, řečeno přesněji, z prostupností a zpochybňovaného statusu této hranice“,⁵ a také na přibližnou časovou korelaci mezi vykládanými teoriemi a literárním vývojem. Toto propojení je přesvědčivé v případě anglosaské historické metafikce druhé poloviny 20. století, u dalších období už méně. Není jasné, proč historické vyprávění zažívá takovou popularitu právě v 19. století, době, kdy se hranice mezi fikcí a historií upevňuje.

Teze o žánrovém vývoji historické prózy upozorňuje na důležitou oblast bádání: jak se vyvíjely a proměňovaly literární formy s historickou tematikou. Už otevření této otázky představuje určitý přínos — historický román si v naší kultuře vydobyl postavení „přirozené“ literární reprezentace dějin, a je proto žádoucí tento předpoklad

2 Nagy 2019, s. 43.

3 Tamtéž, s. 45.

4 Tamtéž, s. 130.

5 Tamtéž, s. 16.



historizovat a představit jeho alternativy. Ačkoliv této tezi nakonec není v knize věnováno příliš prostoru, domnívám se, že je oprávněně ji chápat jako jedno z jejích ústředních témat, ať už kvůli tomu, že je přítomna v titulu, nebo tomu, že jejímu představení v první kapitole předchází formulace jako „tato studie proto tvrdí“.⁶ V prvním vymezení Nagy svou tezi přibližuje takto: „[V] dějinách fiktivní literatury zabývající se historií lze sledovat výrazné vymezení proti romanci, příklon k románu coby nositeli ideje pokroku a následně návrat k romanci jakožto výsostně postmodernímu žánru.“⁷ V dalším výkladu pak není zcela zřejmé, jaký status tento „výlet do oblasti románu“⁸ má, jestli se jedná o důležité vývojové stadium, nebo spíše omyl žánrového zařazení. Nagy román *Waverley*, kanonické dílo tohoto žánru, analyzuje jako romanci a v návaznosti na Manzoniho chápe spojení historie a románu jako vnitřně rozporné. V anglickém abstraktu pak píše: „[J]ako romance je historická fikce více práva látky, kterou se zabývá. Řečeno bez okolků, historická fikce nemůže být ničím jiným než romancí [...], která otevřeně přiznává svou interpretační předpojatost.“⁹ Tato formulace naznačuje, že pojem romance lépe odpovídá literárnímu zpracování historie z podstaty.

Zaměříme se nejprve na Nagyovu interpretaci románu *Waverley*, kterou autor zahajuje poukazem na skutečnost, že Scott se v tomto díle hlásí k románu a vymezuje vůči romanci. Kromě tohoto rétorického vymezení uvádí další rysy, které Scottův román od romance vzdalují — jasné časové i místní určení, zaměření na postavy a (v návaznosti na Lukáče) také volba relativně marginálního individua, která umožňuje „zaměřit se na obecnější rysy doby“.¹⁰ Tyto aspekty však Nagy shledává nedostatečnými — *Waverley* je podle něj „romance“ o nedávné minulosti, která volí přídomek román jen kvůli většímu nároku na „realističnost“.¹¹ Toto tvrzení je podpořeno dvěma typy argumentů, které mají doložit, že se nejedná o román. Nejvýraznějším argumentem je opakované tvrzení, že „hrdina románu Edward Waverley vlastně neprochází žádným vývojem — v tomto se odlišuje od protagonistů tradičního *bildungsromanu*, [...] — prostě a jednoduše jednu sadu životních postojů vymění za jinou, jež je pro něj v dané chvíli výhodnější“.¹² Tvrzení, že se *Waverley* liší od protagonistů *bildungsromanu*, je nesamozřejmé. Není jasné, jak máme rozumět slovu vývoj — není změna sady postojů jeho určujícím rysem? V próze je navíc struktura *bildungsromanu* přítomna téměř učebnicově.¹³ Děj románu zachycuje hrdinovo mládí, explicitně chápáné jako cesta/výchova, v jejímž průběhu se tříbí *Waverleyho* charakter. Protagonista se zbavuje naivity mládí a spěje k životnímu údělu, který jej smíří se společností — manželství.

6 Tamtéž, s. 22.

7 Tamtéž, s. 23.

8 Tamtéž, s. 23.

9 „As romance, historical fiction is more just to the matter it treats. To put it more bluntly, historical fiction can be nothing but romance [...] which openly admits its interpretative bias.“ Tamtéž, s. 150.

10 Tamtéž, s. 47.

11 Tamtéž.

12 Tamtéž, s. 61.

13 Např. Franco Moretti ve svém klasickém pojednání o *bildungsromanu Waverleyho* uvádí mezi kanonickými hrdiny žánru, srov. Moretti, 1987, s. 3.



Jako další argument pro zařazení *Waverleyho* k žánru romance je předkládán fakt, že se autorovi nedaří dospět k reprezentaci historické skutečnosti: „Scott nepíše historický román — jeho zvláštní mix historie a romance je pokusem historii sterilizovat a podat jako cosi neškodného.“¹⁴ Jeho dílo je politicky oportunistické tím, že romantismus hrdiny popisuje jako lehkovážné mládí a „čtenáři poskytuje přesně to, co chce slyšet“.¹⁵ Nagy dospívá k závěru, že „v jeho konkrétním případě, jak lze doložit, nešlo o věrnou reprezentaci [historie], nýbrž o prezentaci, afirmaci. Dějiny tvoří performativním způsobem z romantické látky a tento svůj výtvar předkládá jako reprezentaci [...]“.¹⁶ Scottova próza je zde porovnávána s ideálním typem realistického románu, který je ale představen problematicky. Jde o model, který bychom mohli označit za naivně realistický: jednalo by se o dílo neideologické, přesně zobrazující historii a „realitu“ doby. Pokud bychom zařazení k realistickému románu posuzovali těmito kritérii, pravděpodobně žádné takové literární dílo nenajdeme.¹⁷ Je třeba zmínit, že když se Nagy realistickému románu věnuje přímo, toto zjednodušené pojetí nezastává — pracuje se sofistikovanějším pojetím románu Iana Watta a upozorňuje na to, že i zde „dochází ke zvláštní kombinaci reprezentace a performance“.¹⁸

K nejasnostem přispívá i nekonzistence v užívání pojmů — v průběhu kapitoly o *Waverlym* Nagy píše téměř výhradně jako o románu.¹⁹ Jako problematická může být vnímána vůbec snaha rozhodnout, jestli *Waverley* odpovídá žánrovým kritériím románu, která Nagy odvozuje z pojednání Iana Watta. Ačkoliv Wattova kniha zcela jistě představuje cenný příspěvek k analýze počátků románové tradice, definici románu, která je v ní obsažena, nelze používat jako univerzální kritérium románovosti.²⁰ Román je žánr, který je (v opozici k tradičním premoderním žánrům) typický právě absencí pevných žánrových pravidel, jako *novel* se v jednotlivých obdobích redefinuje ve vztahu ke svým předchůdcům. Není tedy nijak překvapivé, že se Scottův historický román odlišuje od románů předchozího století, které v té době představovaly standardní podobu žánru. Inovace v podobě zapojení historické látky se prosadila, Scottovy romány se pro autory následujících generací zařadily do kánonu románové tradice a měly zásadní vliv na jeho další vývoj. Ačkoliv můžeme hovořit o tom, že určitá díla z dynamické románové tradice vybočují, takové zkoumání je podle mého názoru problematické u díla, které tuto tradici konstituuje natolik zásadně, jako právě *Waverley*.

Definici historického románu Nagy ohlašuje až v následující kapitole, kde cituje několik teoretiků. Vyzdvihuje například definici Avroma Fleischmana, který se domnívá, že „historickým románem je [...] takový román, který je zasazen pevně ve své přítomnosti, z ní vykračuje do minulosti, kterou nahlíží ne pouze izolovaně, ale v její

14 Nagy, 2019, s. 59.

15 Tamtéž, s. 54.

16 Tamtéž, s. 61.

17 Současní badatelé zabývající se realismem chápání realismu jako naivní mimesis odmítají, srov. Morris 2004.

18 Nagy 2019, s. 83.

19 Tamtéž, s. 51–55.

20 Srov. Robert 2000, s. 58.



„historicitě“, přičemž zároveň tím nahlíží historicitu vlastní“,²¹ nebo Georgyho Lukácse, u nějž Nagy zdůrazňuje zaměření na vztah společnosti a jednotlivce: Dějinné boje a antagonismy podle Lukácse [Scott] znázorňuje prostřednictvím postav, které „psychologií a údělem vždy reprezentují společenské trendy a historické síly“. ²² Obě pojetí podle autora sdílí určitý vztah ke koncepci dějin jako pokroku, která byla ve 20. století problematizována. Nagy proto vyjadřuje pochybnost, že by byly uplatnitelné i na současnou prózu. Lukácsova teorie je podrobněji diskutována a odmítnuta jako marxistická a ideologická,²³ čtenář se však už nedozví, k jakému pojetí se sám Nagy hlásí. Namísto by zde bylo také vztáhnout tato vymezení historického románu k předchozí analýze *Waverleyho* (román by oběma zde citovaným definicím odpovídal).

Zaměříme se nyní na druhé dva konce vývojové řady, tedy na romanci jako předchůdkyni i překonání románu. Tím se dostáváme k dalšímu problematičkému bodu. Romance, která je pro účely argumentace poměrně zásadním pojmem, není v průběhu studie konzistentně vymezena — výsledný obraz čtenář skládá z do určité míry nesourodých určení a citací literatury nejrůznějších dob. V úvodu Nagy upozorňuje na rozpor mezi pojetím romance jakožto principu fikce Iana Duncana a jejím označením za frivolní žánr ranými romanopisci, v následujícím výkladu a argumentaci však s různými určeními pracuje, jako by měla jednotný referent. Romanci v různých kontextech charakterizuje jako „výsostně postmoderní žánr“,²⁴ který si nenárokují status pravdivosti,²⁵ prózu, která vděčí za svůj původ nevědomosti, marnivosti a pověřivosti.²⁶ Romance je příkladem způsobu vyprávění, který je „starší, fragmentárnější a okrajovější“²⁷ než román, a nakonec představuje „místo pro tolik zábavy“, prózu, která je „vzletná a psaná vzletným jazykem“. ²⁸ Romance nemá v literární vědě plně ustálenou definici, pojem i soubor děl, ke kterým odkazuje, se proměňuje v historii i v návaznosti na odlišné teoretické koncepce. Romance ztotožněná s „frivolní“ populární četbou, tak jak figuruje ve vymezení Waltera Scotta,²⁹ znamená něco jiného než romance v pojetí Northropa Frye (ke kterému Nagy ve výkladu také odkazuje), kde se jedná o pojem označující jeden ze základních modů vyprávění přítomný napříč ději-

21 Nagy 2019, s. 68.

22 Tamtéž, s. 70.

23 Nagyovo vymezení proti Lukácsovi je vedeno spíše v ideologické než věcné rovině. Například tvrzení, že v Lukácsově marxistické teorii „mezi jednotlivcem a masou neexistuje propast“ (tamtéž, s. 84), je problematičké u teoretika, jehož známým přínosem je konceptualizace „nepřeklenutelné propasti“ mezi jednotlivcem a světem coby východiska moderního románu (Lukács 1967, s. 99). To, že je ve Scottově románu tato propast překonávána konstrukcí „typického“ hrdiny, chápe Lukács nikoliv jako samozřejmost, ale jako určitý umělecký výkon (Lukács 1962, s. 36).

24 Tamtéž, s. 22.

25 Tamtéž.

26 Tamtéž, s. 33.

27 Tamtéž, s. 125.

28 Tamtéž, s. 137.

29 M. D. Bell v knize *The Development of American Romance* upozorňuje na to, že první rozlišení „novel / romance“ u anglických romanopisců odkazovalo spíše k morálním než žánrovým charakteristikám. Bell 2000, s. 633.

nami západní literatury. Situaci dále komplikuje skutečnost, že v určitých obdobích byl výraz *romance* užíván jako synonymum pro fikci, což platí např. pro Nagyem citovanou studii Williama Godwina.³⁰

Zaměříme se nejprve na druhé zmíněné pojetí *romance*, reprezentované právě N. Fryem nebo F. Jamesonem, který na Frye navazuje. *Romance* je podle Frye vyprávění, jehož hlavní postavou je „hrdina, nadřazený lidem a svému okolí“.³¹ Jejím strukturálním prvkem je naplnění přání a jejím světem je pole, v němž se utkvávají vysoké a nízké, v Jamesově podání dobro se zlem chápaným jako jinakost. Ačkoliv je vrcholným obdobím *romance* středověk, tento modus se v dějinách literatury pravidelně vynořuje. V obou pojetích je příznačné, že se jedná o „vážený“ způsob vyprávění, který sděluje určitou vizi stabilního uspořádání světa a jeho jednoty: podle Jamesona má *romance* „funkci vytyčení hranic daného sociálního řádu a poskytuje interní odstrašovací prostředek vůči subverzi nebo deviaci“.³² S vizí stabilního světa souvisí i stabilní, předvídatelná struktura vyprávění a jednotná forma. Romanci v těchto „vážných“ pojetích nejde ztotožnit s výše citovanými charakteristikami jako fragmentární, frivolní nebo bez nároku na pravdivost. Poslední dva pojmy se vztahují k pojmu *romance* jako žánru populární kultury obsahujícímu příběh o lásce nebo dobrodružství, který následuje poměrně stabilní strukturu (ani zde tedy není možné mluvit o fragmentarnosti), a může se vyznačovat nadpřirozenými nebo jinak nerealistickými prvky. Sem by patřily i Nagyem zmiňované „upadlé“ *romance* 18. století, stejně jako velká část produkce populární literatury. Mezi „vysokou“ *romancí* a její „upadlou“ formou samozřejmě můžeme najít strukturální podobnosti i vývojový vztah a jistě by bylo možné představit pojetí, které by kombinovalo prvky obou — jejich vztah by však bylo třeba uchopit reflektovaně, nikoliv mezi nimi přecházet bez vyznačení.

Nagy konstatuje, že v druhé polovině 20. století můžeme pozorovat obnovený zájem o historickou prózu, který souvisí s jejím odklonem od románu k *romanci*. Jeden z důvodů oživení zájmu o historickou prózu vidí autor v již zmiňovaných diskusích o vztahu fikce a historie, které zároveň dodávají současné historické próze na vážnosti: „[N]a historickou prózu není pohlíženo jako na pouhou zábavnou četbu, rozptýlení, ale na něco víc: na výpověď o naší minulosti, případně o tom, jak minulost ovlivňuje naši žitou přítomnost.“³³ Autor upozorňuje na to, že v anglosaském prostředí se termín *romance* ve spojitosti s postmodernistickou historickou prózou objevuje: prózy A. S. Byattové vycházejí s přídomkem „*romance*“, současnou prózou se zabývají monografie jako např. *Romance z archivu* S. Keenové, Nagy zmiňuje termíny jako *romance minulosti* nebo *romance konce*. Tento odkaz však zůstává u pouhého výčtu a neseznamuje nás s tím, co užití termínu *romance* u jednotlivých teoretiček nebo autorek znamená — jestli odkazuje k populární *romanci*, nebo *romanci* středověké, jestli jde o ztotožnění s *romancí*, nebo o ironické převzetí určitých podstatných rysů.

Téma současné historické *romance* se objevuje pouze v úvodní a závěrečné kapitole, kde Nagy argumentuje pro zařazení postmodernistické historické prózy

30 McKeon 2000, s. 605.

31 Frye 2003, s. 75, upraveno.

32 Jameson 1975, s. 140.

33 Nagy 2019, s. 17. Srov. protikladné tvrzení o tom, že se historická próza vrací do sféry, kde je „místo pro tolik zábavy“ (s. 23).



k romanci. Autor předkládá tvrzení, že prozaické texty (i zde je o nich referováno výlučně jako o románech) ztrácejí ambici reprezentovat skutečnost a vztahují se oproti tomu k obecným tezím. V souvislosti s tím se mění pojetí postav, jež byly v realistické próze individui, jejichž identita byla založena na „autobiografické projekci“.³⁴ V postmodernistické próze se stávají „zaměnitelnými figurkami“,³⁵ které pouze dokládají ústřední myšlenku.³⁶ Zde Nagy svá tvrzení dokládá v interpretacích *Alias Grace* Margaret Atwoodové a próz Barryho Unswortha. Obě analýzy jsou však velmi stručné a obecné. Ani jeden z obou argumentů zároveň neobstojí pro zařazení současné prózy k romanci, sdělují nám pouze, že postmoderní historická fikce není realistickým ani historickým románem 18.–19. století. Mohli bychom snadno najít množství rysů, které naopak postmodernistické psaní romanci vzdalují, namátkou třeba fakt, že v postmoderní fikci je nadále kladen velký důraz na originalitu nebo že ony obecné teze v postmoderní próze obvykle nedávají dohromady ucelený a jasně hierarchizovaný obraz světa, ale spíše zdůrazňují provizornost takových uspořádání. Podnětný je postřeh, že se postmoderní uchopení historické látky sblíží se Shakespeareovým v tom, že se mezi minulostí a současností ustanovuje cézura.³⁷ I zde by však bylo možné poukázat i na zásadní odlišnosti. Nagy, který se současnou historickou prózou odborně zabýval v několika publikacích, ji v *Od romance k románu a zase zpět* charakterizuje jen velmi stručně a tato část výkladu k jejímu žánrovému určení nestačí. Je pochopitelné, že autor nechce opakovat již řečené, ale je škoda, že výklad nepropojuje se svým předchozím bádáním alespoň odkazy.

Nagy se věnuje jen próze v anglickém jazyce, což je zcela pochopitelné omezení. Určitý problém představuje pouze zobecnění, které Nagy provádí, když předpokládá, že „podobné diskuse by bylo možné najít i v jiných literaturách a kulturách“.³⁸ Tuto tezi podporuje tvrzením, že anglická literatura „světové beletrii dominuje, coby literatura zdaleka nejpřekládanější“.³⁹ Dominantní postavení určité kultury není možné ztotožňovat s její univerzálností — u zkoumaného materiálu se navíc nabízí otázka, jestli hravost a lehkost, kterou Nagy v anglosaské postmodernistické fikci tematizující historii nalézá, není s touto dominantní pozicí spjata.

Není zřejmé, pro jaké publikum je kniha určena. Práce má rysy odborné publikace (jmenný rejstřík, anglický abstrakt), zároveň však chybí informace o lektorském řízení nebo závěrečná bibliografie (odkazy na literaturu jsou uváděny v poznámkách pod čarou, a to pouze u přímých citací, na straně 75 pak chybí odkaz i u citace). Toto by v kombinaci s výpravnou grafickou úpravou a faktem, že byla publikace vydána v nakladatelství Argo, mohlo naznačovat, že se jedná spíše o dílo popularizační, Nagy se zde ale věnuje poměrně specializovaným otázkám literární teorie, které předkládají určité vstupní znalosti v oboru literární vědy.

34 Tamtéž, s. 134.

35 Tamtéž, s. 142.

36 Tamtéž, s. 143.

37 Tamtéž, s. 142.

38 Tamtéž, s. 9.

39 Tamtéž.



Celek textu i jednotlivých kapitol místy ztrácí na přehlednosti. Sérii úvah nad texty teoretiků nepropojuje zřetelný autorský hlas, který by je vztahoval k linii, která byla v začátku vyznačena jako hlavní téma. Poté, co Nagy pojetí některého z teoretiků představí, často jej zhodnotí pouze na obecné úrovni, ale ne už ve vztahu k argumentaci. Poněkud rušivé jsou odbočky k nesouvisejícím tématům, například když je v poslední kapitole parafrázována anekdota o tom, že se Ianu Wattovi nelíbil film *Most přes řeku Kwai*,⁴⁰ v úvodní kapitole zaráží předjímání témat, které se pak už v knize neobjeví, když Nagy píše: „Poukážu na knihy — jako je například vynikající dílo Grahama Swifta a zejména jeho *Země vod* — v níž je minulost traktována jinak, a naopak zpracována s ohledem na etické, nikoli epistemologické aspekty.“⁴¹ V publikaci se posléze neobjeví ani představení této linie historické fikce, ani zmínka o tomto díle.

Od romance k románu a zase zpět představuje podnětný příspěvek k myšlení o historické próze zejména v pasážích, kde autor uvažuje nad problémy rozlišení fikce a historie a polemizuje s teorií Haydena Whitea. Jeho tezi, že čistě formalistická analýza selhává v rozlišení fikce a historie, pokládám za přesvědčivou. V linii žánrového vývoje by však pro účely argumentace bylo žádoucí kritičtější vymezení a užívání pojmů román a romance. Publikaci by také prospěla přehlednější strukturace a jasnější zacílení buď na odborné publikum, anebo na širší veřejnost.

LITERATURA:

- Bell, Michael Davitt. „The Development of American Romance“. In *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Ed. Michael McKeon. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000, s. 632–656.
- Frye, Northrop. *Anatomie kritiky*. Přel. Sylva Ficová. Brno: Host, 2003.
- Jameson, Fredric. „Magical Narratives: Romance as Genre“. *New Literary History*, 7, 1975, č. 6, s. 135–163.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge, 2013.
- Lukács, Georgy. „Teorie románu: Dějinně filosofický pokus o formách velké epiky“. In *Metafyzika tragédie*. Přel. a ed. Růžena Grebeníčková. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- Lukács, Georgy. *The Historical Novel*. Transl. Hannah and Stanley Mitchell. London: Merlin Press, 1962.
- McKeon, Michael. „Prose Fiction: Great Britain“. In *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Ed. Michael McKeon. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000, s. 600–613.
- Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987.
- Morris, Pam. *Realism*. London — New York: Routledge, 2004.
- Nagy, Ladislav. *Od romance k románu a zase zpět*. Praha: Argo, 2019.
- Robert, Marthe. „Origins of the Novel“. In *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Ed. Michael McKeon. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000, s. 57–70.

40 Tamtéž, s. 144.

41 Tamtéž, s. 16.