

# Obsah

<b>1</b>	<b>Úvod</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>Typus historického románu.</b>	<b>7</b>
2.1	Hledání obrysů historické prózy	7
2.2	Typologie historického románu	18
2.3	Historická próza jako obraz společenských změn (koncept Georga Lukácse)	25
2.4	Historická beletrie jako umělecká realizace <i>mimésis</i> .	31
2.5	Historický román ve víru dějinných alternativ	38
2.6	Český historický román v diachronním pohledu	46
<b>3</b>	<b>Historická próza šedesátých let dvacátého století.</b>	<b>52</b>
3.1	Proměny žánru historické prózy v šedesátých letech.	52
3.2	K pronikání existencialismu do českého prostředí	57
3.3	Historická narace jako experiment (Milada Součková: <i>Neznámý člověk</i> )	65
3.4	V zajetí tmářství (Václav Kaplický: <i>Kladivo na čarodějnice</i> )	72
3.5	Když úsměv tuhne na rtech (Karel Michal: <i>Čest a sláva</i> )	79
3.6	Přepište učebnice dějepisu! (Karel Michal: <i>Rodný kraj</i> )	89
3.7	„Nebude oběšenců v Čechách!“ (Oldřich Daněk: <i>Král utíká z boje</i> )	97
3.8	Všechno bylo jinak (Ivan Kříž: <i>Pravda o zkáze Sodomy</i> )	107
3.9	Spirály deziluze (Jiří Šotola: <i>Tovaryšstvo Ježíšovo</i> )	116
3.10	I prohra může znamenat vítězství (Vladimír Körner: <i>Písečná kosa</i> ).	127
3.11	Pokus o (re)definici žánru	135
<b>4</b>	<b>Didaktický potenciál historické prózy</b>	<b>141</b>
4.1	Posuny a akcenty literární výchovy	141
4.2	Literární komunikace jako cesta i cíl	145
4.3	Fáze literárněvýchovného procesu a jeho metody	151
4.4	Současné výzvy i problémy literární výchovy	154
4.5	Historická próza jako učivo	161
4.6	Didaktika historické prózy na vybraných příkladech	167
4.6.1	Velká a malá historie člověka (Milada Součková: <i>Neznámý člověk</i> )	167

4.6.2	Ideály včera a dnes (Karel Michal: <i>Čest a sláva</i> ) . . . . .	172
4.6.3	Technologie moci (Oldřich Daněk: <i>Král utíká z boje</i> ) . . . . .	177
4.6.4	Komentář k dalším ukázkám . . . . .	182

<b>5</b>	<b>Závěr . . . . .</b>	<b>185</b>
----------	------------------------	------------

	<b>Použitá literatura . . . . .</b>	<b>188</b>
--	-------------------------------------	------------

A.	Literárněteoretický oddíl . . . . .	188
B.	Literárněhistorický oddíl . . . . .	192
C.	Didaktický oddíl . . . . .	197

	<b>Resümee / Summary . . . . .</b>	<b>199</b>
--	------------------------------------	------------

## **PŘÍLOHY**

	<b>Ukázky . . . . .</b>	<b>201</b>
--	-------------------------	------------

I.	Milada Součková: <i>Neznámý člověk</i> . . . . .	201
II.	Václav Kaplický: <i>Kladivo na čarodějnice</i> . . . . .	204
III.	Karel Michal: <i>Čest a sláva</i> . . . . .	206
IV.	Karel Michal: <i>Rapsodie</i> . . . . .	208
V.	Oldřich Daněk: <i>Král utíká z boje</i> . . . . .	210
VI.	Jiří Šotola: <i>Tovaryšstvo Ježíšovo</i> . . . . .	212
VII.	Vladimír Körner: <i>Písečná kosa</i> . . . . .	214

## **Poděkování**

Rád bych hned na začátku poděkoval literárnímu vědci doc. PhDr. Vladimíru Novotnému, Ph. D., vedoucímu mé diplomové i disertační práce, jehož skvěle vedené přednášky ze současné české literatury a neobyčejná osobní angažovanost byly hlavními podněty k napsání předložené monografie. Velký dík patří rovněž mým prarodičům, kteří mě během práce významně podporovali a motivovali.

## **Motta:**

„Historie je něco, co se nikdy neudálo,  
sepsané někým, kdo při tom nebyl.“

*(Ramón Gómez de la Serna)*

\*\*\*

„Svoboda je volbou vlastního bytí.

Tato volba je absurdní.“

*(Jean-Paul Sartre)*

\*\*\*

„Konce jsou vždycky špatné.“

*(Jiří Šotola)*

# 1 Úvod

Předkládaná disertační práce si klade za cíl popsat vývoj českého historického románu v průběhu šedesátých let dvacátého století, detailně rozebrat reprezentativní díla a v neposlední řadě také představit několik didaktických interpretací zaměřených na texty historické prózy šedesátých let v hodinách literární výchovy na střední škole gymnaziálního typu. Jako nezbytné se ukázalo rozšířit tento koncept ještě o vstupní, literárněteoreticky zaměřený oddíl, který ve formě genologické studie shrnuje poznatky o historické beletrii v kontextu české i zahraniční literární vědy, a vytváří tak teoretickou bázi pro celou disertační práci. Předložený text volně navazuje na diplomovou práci *Literární dílo Karla Michala*, jejíž úspěšnou obhajobou v roce 2006 autor těchto řádků završil své magisterské studium bohemistiky a germanistiky na Pedagogické fakultě Západočeské univerzity v Plzni.

První oddíl disertační práce obsahuje už avizovanou literárněteoretickou studii věnovanou postavení historického románu, resp. obecně historické prózy (nově pak historické narace) v genologickém systému literárních útvarů a forem. Přestože genologie zažívá v poslední době bouřlivý rozvoj, který se projevuje mj. v častém žánrovém přehodnocování, rozvolňování zažitých klasifikací a v extrémním případě přerůstá až v úplnou rezignaci na jakékoli žánrové zařazení, představuje kategorie románu s jeho žánrovou formou/variantou historického románu důležité východisko pro další bádání a může se – minimálně v kontextu českého myšlení o literatuře – též opřít o výraznou tradici, jak ostatně dosvědčuje úvodní, kompilačně zaměřená kapitola oddílu, v níž hledáme obrysy historické prózy.

Autorem zřejmě nejčastěji přejímané klasifikace novodobého českého historického románu je Blahoslav Dokoupil (1952 – 2008). Jeho dnes už uzavřené dílo (ať už publikované časopisecky, nebo ve formě syntetických monografických studií v průběhu sedmdesátých a zejména osmdesátých let) je ovšem, zejména co se metodologie a interpretačního vyznění týče, ve velké míře poplatné době svého vzniku, a přímo tak vybízí ke konfrontaci s jinými, novějšími prameny<sup>1</sup>. Do úvodní studie proto zařazujeme vedle dnes již klasické Lukácsovy sociální definice historické beletrie (z níž vyšel i Blahoslav Dokoupil) rovněž koncepci, která se snaží historickou beletrii definovat jako ideální realizaci mimetického principu, a také postmoderně traktovaný pokus o zachycení historického narativu v diskurzivním pojetí fikčních světů a historických alternativ. Závěrečná kapitola oddílu je pak věnována hutnému

---

<sup>1</sup> Tak např. právě kapitoly o historické próze šedesátých let dvacátého století nesou v jeho publikacích zavádějící názvy „Krok vpřed, dva kroky vzad“, resp. „Na nebezpečné křižovatce“ (Dokoupil 1987, 1988).

přehledu (dis)kontinuálního vývoje českého historického románu, s pochopitelným zvláštním zacílením na českou historickou prózu šedesátých let dvacátého století.

Jádro disertační práce pak tvoří druhý oddíl (zaměřený již literárněhistoricky a především interpretačně), který přibližuje významná díla české historické prózy šedesátých let v kontextu probíhajících společensko-politických změn, zejména s ohledem na imanentní přijímání existenciální poetiky. V interpretacích se snažíme zachytit specifičnost autorského stylu a hlavní významotvorné kategorie textu; velký význam přikládáme rovněž dobové kritické recepci (byť s vědomím, že po roce 1968 podléhala již silným ideologickým tlakům). Vedle známých děl historické/apokryfní prózy do výběru zahrnujeme též Miladu Součkovou (zohledňujeme především její experimentátorský vklad do rozvoje historické beletrie), přestože se její knihy jen pomalu vřazují do českého literárního kontextu. Na základě dílčích interpretací se pak v závěru oddílu pokoušíme stanovit hlavní markanty/invarianty žánru historické prózy šedesátých let.

Didaktika literární výchovy představuje v českém prostředí stále podceňovaný obor, v němž se jen obtížně hledají určité standardy či alespoň výchozí body. Neustále probíhající kurikulární reformy, které významným způsobem ovlivňují zejména koncepci literární výchovy na střední škole (mění se podmínky, za nichž probíhají závěrečné maturitní zkoušky), celou situaci zneřehledňují a vnášejí do oboru zbytečnou nejistotu. I z toho důvodu je třetí, závěrečný oddíl disertační práce nejdříve věnován shrnutí obecnějších tezí, s nimiž pracuje (měla by pracovat) současná didaktika literární výchovy – především jde o rozvíjení čtenářských kompetencí, rozvoj četby a konkretizace čtenářských významů, chápání literárního díla jako umělecké struktury s mnoha přesahy do jiných oborů atd. Klíčovou roli v tomto případě sehrává i výběr textů, s nimiž učitel pracuje, a jejich důkladná didaktizace zohledňující specifičnost mladého čtenáře. Vzápětí se již cíleně zaměřujeme na didaktický potenciál historické prózy, jehož rozměr představujeme jak v rovině teoretické, tak v praktické, tedy ve formě didaktických příprav a textových ukázek<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Řada prezentovaných postupů byla přitom otestována ve výuce během šestiletého působení autora disertační práce coby učitele českého jazyka a literatury na Gymnáziu v Rokycanech.

## 2 Typus historického románu

### 2.1 Hledání obrysů historické prózy

Historická próza patřila<sup>3</sup> a bezesporu stále patří mezi oblíbené žánry či žánrové formy krásné literatury. České i světové historické romány, popřípadě romány, v nichž je historická složka alespoň částečně zastoupena<sup>4</sup>, mají své pevné místo (a nezřídka i samostatné oddělení) v knihovnách a knihkupectvích a často se stávají žádanými čtenářskými tituly. Neutuchající čtenářská přízeň souvisí zřejmě jednak se zájmem o konkrétní historickou látku, jež čtenáře přitahuje, jednak se silnou narativní linií, která jim umožňuje „prožít si“ během četby v oblíbeném období a s oblíbenými hrdiny část historie<sup>5</sup>. Přestože ani čtenářský zájem, ani případná popularita ještě nutně neimplikují uměleckou kvalitu (a leckdy je tomu právě naopak), považuje autor předkládané práce za důležité hned v úvodu zmínit právě relativně silné **žánrové povědomí**, které o historickém románu většina čtenářské veřejnosti má (toto povědomí vynikne zejména ve srovnání s jinými žánrovými variantami románu) a jež je dnes podloženo i řadou vědeckých studií (Haman 1991, Trávníček 2007, 2011)<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Například Jiří Trávníček (Trávníček 2011) zmiňuje, že historický román *Waverley* (1814) zakladatele žánru Waltera Scotta vyšel v Anglii během sedmi let hned ve třech vydáních v celkovém počtu 11 500 výtisků, což v té době představovalo nevídaný úspěch. Důvody, které přispěly k tak pozitivnímu čtenářskému přijetí, spatřuje autor v prezentaci modelu, „v němž se setkává silná epika a prostorová určitost místa: každá lokalita má svůj vypravěčský potenciál, a pokud se tento potenciál podaří vyvolat v život, může být i zdrojem národního sebevědomí a obdivu druhých.“ (Trávníček 2011: 23) Josef Hrabák si úspěch téhož románu vysvětluje především jeho dobrodružnou povahou: „Je to rychlý rozvoj děje spojený s vynikajícím vystižením dobové atmosféry.“ (Hrabák 1981: 176) Příklad Waltera Scotta ukazuje v obecné rovině též na stoupající oblibu beletrie, která se v měšťanské Evropě prohlubuje v průběhu celého 19. století.

<sup>4</sup> Na myslí máme zejména fenomén detektivního „kospiračního románu“, v němž dobrodružné historické bádání vede k přehodnocení minulosti a k objevu jisté kospirační teorie, bohatě zastoupený např. tvorbou Umberta Eca či Dana Browna.

<sup>5</sup> Historická próza (zejména ve své populární podobě) často naplňuje kritéria bestselleru – „bestreaderu“ – evergreenu, jak je popisuje Aleš Haman (Haman 1991: 133 – 154).

<sup>6</sup> Čtenářskými preferencemi a sociologií literatury obecně se zabývá Aleš Haman ve své průkopnické studii *Literatura z pohledu čtenářů* založené na dotazníkovém šetření, jež proběhlo v 80. letech 20. století v českých veřejných knihovnách. Mezi oblíbenými knihami najdeme řadu autorů a titulů české (Alois Jirásek: *F. L. Věk*, Jarmila Loukotková: *Spartakus*) i světové (Lion Feuchtwanger: *Židovka z Toleda*, Mika Waltari: *Egyptan Sinuhet*) historické prózy. Typus historického románu rovněž figuruje v žebříčcích oblíbených žánrů (Haman 1991: 69 – 74). Výsledky šetření také potvrdily tušenou korelaci mezi oblibou historické beletrie a vyšším věkem čtenáře (nad 60 let).

V komentovaných výsledcích průzkumu českého čtenářství, jak je předkládá ve svých publikacích Jiří Trávníček, figurují jak autoři historického románu, tak konkrétní tituly historické prózy. Kniha *Čteme?* popisující stav českých čtenářských preferencí v roce 2007 zmiňuje mezi nejoblíbenějšími autory Aloise Jiráska a mezi nejpobulárnějšími tituly knihu *Egyptan Sinuhet* (Trávníček 2008: 116). Ještě výraznější je zastoupení historické prózy mezi nejoblíbenějšími knihami v sousedním Polsku a zejména na Slovensku, kde by se k žánru historické beletrie dala přiřadit polovina titulů v první desítce (Trávníček 2008: 144). Tamtéž čteme následující lapidární zdůvodnění výrazné čtenářské obliby historické prózy: „Máme rádi historické fresky z odlehlých dob...“ V navazující knize *Čtenáři a interneti* reflektující tentokrát dlouhodobý výzkum čtenářství v letech

Nahlédneme-li do dostupných **slovníkových literárněteoretických příruček**, najdeme heslo „historický román“ usouvztažněné většinou se základním pojmem „román“<sup>7</sup>, s doplňující informací, že se jedná o jeho žánrovou formu a že existuje rovněž podobně tematicky<sup>8</sup> vymezovaná historická povídka/novela. Tato skutečnost nás opravňuje hovořit souhrnně též o „historické próze“ či „historické beletrii“. Je ovšem třeba zdůraznit, že v řadě současných literárněteoretických přehledových publikacích budeme informace o historické próze hledat jen obtížně. Ne vždy je přítom na vině pouze problematický výběr hesel<sup>9</sup>; v novějších příručkách jejich autoři většinou přebírají západní naratologické teorie, jež významně rozvolňují žánrová hlediska, a tak je třeba při vyhledávání informací o historickém románu zohlednit též hesla „historický narativ“, „historismus“ či obecně „historie“.

V dnes již takřka klasickém Vlašínově *Slovníku literární teorie* (Vlašín 1984: 136, heslo „historický román“ sestavila Jiřina Táborská) nacházíme následující definici historického románu:

„[Historický román je – doplnil M. Š.] žánrová forma románu, určená především hlediskem tematickým, tj. zaměřením na děje dob minulých, materiálem, jehož základ tvoří historická fakta a realie, mající evokovat obraz daného historického období.“ (Vlašín 1984: 136 dole)

Dále se dočítáme o četných typových obměnách historického románu, které vyplývají z odlišného přístupu k historické látce (upřednostnění fiktivní či nonfiktivní složky v zobrazení historie, zvláštní případ biografického románu o významné osobnosti) a které se následně pojí i se specifickými prostředky stylistickými a kompozičními. Slovníkové heslo rovněž v krátkosti shrnuje vývoj historického románu ve světové a české literární tradici (jako jeho zakladatel je označen Walter Scott); za zlatý věk historické prózy přitom považuje 19. století, kdy tento žánr přispěl prostřednictvím nejprve romanticky, později realisticky traktované historické látky k hlubšímu poznání historie (zejména válečných konfliktů) a výraznou měrou se podílel též na formování národních dějin. Pro historický román dvacátého

---

2007 – 2010 nacházíme opět *Egyptana Sinuheta* v žebříčku nejoblíbenějších knih (Trávníček 2011: 120 – 121). Za důležité rovněž považujeme, že čtenáři podle uvedených výzkumů uplatňují při výběru knih ve velké míře kritérium žánru a tématu – obojí nahrává historické próze (Trávníček 2011: 49).

<sup>7</sup> V této vědecké práci se věnujeme rovnou tematicky vymezenému subžánru historického románu; stranou naší pozornosti tedy zůstává „imanentní“, v akademickém diskurzu stále přítomná diskuse o podobách, proměnách a perspektivách románu coby těžko uchopitelného žánrového fenoménu.

<sup>8</sup> Problematika vnitřního románového třídění není dodnes uspokojivě dořešena. Tradičně se uvádějí čtyři třídicí hlediska a s nimi spojené kategorie románu: 1. žánry vzniklé historicky, 2. žánry vymezené obsahově/tematicky (toto hledisko uplatňujeme v případě historické prózy), 3. žánry vymezené formou a 4. typy určené na základě funkce (Vlašín 1984: 319). Představené dělení přitom není disjunktní.



století je pak příznačný kritický až ironický odstup od historické látky a tendence historickou látku aktualizovat, obecně do ní promítat současné problémy. Mimořádný význam se ve dvacátém století přisuzuje především románu biografickému.

Ladislava Lederbuchová ve svém *Průvodci literárním dílem* (Lederbuchová 2002: 105 – 108) podává výklad o historickém románu a historické povídce (pro úplnost dodejme, že též o historické novele a historickém dramatu<sup>10</sup>) v rámci široce pojatého hesla „historismus v literatuře“. Pod tímto pojmem chápe „specifičnost literárních děl s historickou látkou, tj. takových, která odkazují svými tématy do minulosti k historickým skutečnostem.“ (Lederbuchová 2002: 105) Zdůrazňuje přitom potřebu odstupu od historické látky, s níž se autor seznamuje jen prostřednictvím dokumentárních materiálů a historických studií. Přestože je nakládání s historickými fakty do značné míry podřízeno tvůrčímu záměru autora, je pro zachování „statutu“ literárního žánru s historickou tematikou důležité, aby v textu byly přítomné odkazy ke konkrétním historickým reáliím. Historismus se nejčastěji pojí se syžetovými žánry (epika, drama), lyrický historismus je spjatý především s érou romantismu. Lederbuchová zmiňuje rovněž častou aktualizaci historické látky a připouští existenci smíšených žánrů (historický román společenský, historický román psychologický)<sup>11</sup>.

Vlastní historický román má pak podle Lederbuchové (Lederbuchová 2002: 107) počátky v tématech antického eposu; skutečný historický román se rodí až s příchodem Waltera Scotta. Rozkvět evropského historického románu je dáván do souvislosti s národně obrodnými procesy 19. století a potřebou nového uchopení nacionální historie. Počátky českého románu jsou spjaty s (novo)romantickou konstrukcí českého národního mýtu (Václav Beneš Třebízský, Alois Jirásek). Další diferenciaci českého historického románu je pak naznačena v aktualizaci dílčích složek románu u konkrétních autorů (např. rozvinutí složky existenciální, psychologické, biografické). Historická povídka podle Lederbuchové

---

<sup>9</sup> Na mysl máme především *Lexikon literárních pojmů* (Pavera/Všetička 2002), který historický román nezmiňuje ani samostatně, ani jako žánrovou variantu v rámci hesla „román“. Paradoxně ovšem přináší informace např. o „paraliterárním“ románu pro služby.

<sup>10</sup> V souladu se zaměřením disertační práce se nebudeme zabývat specifiky historického dramatu.

<sup>11</sup> Ladislava Lederbuchová se dotýká „šedého“ přechodového pásma, které existuje například mezi románem historickým a společenským či románem historickým a psychologickým. Zatímco historický román od románu společenského lze docela dobře odlišit požadavkem distance autora od historické látky (většina zdrojů uvádí minimum 60 let a nepřipouští možnost zpětné překvalifikace románu společenského v román historický), v případě dichotomie společenský – psychologický subžánr je situace složitější a jasný algoritmus, který by vedl k jednotné klasifikaci, de facto neexistuje. Navrhované „smíšené“ útvary (např. zmíněný „společenský historický román“) pak většinou nemají oporu v jiné dostupné odborné literatuře. Na stejný problém upozorňuje i Blahoslav Dokoupil (Dokoupil 1990: 6) a nabízí hned trojí přístup k „rozhodujícímu diferencnímu znaku“. 1. kritérium kvantitativní (časový odstup), 2. hledisko kvalitativní, tj. zobrazení historických událostí a postav v podobě uzavřeného, vnitřně provázaného celku, 3. kombinaci předchozích možností.

(Lederbuchová 2002: 108) navazuje na středověkou zábavnou prózu a největší popularitě se těší opět v době romantismu.

*Encyklopedie literárních žánrů* (Mocná/Peterka 2004: 239 – 248, na přípravě hesla „historický román“ se podílely Dagmar Mocná a Jaroslava Janáčková) přináší o historickém románu obsáhlé syntetické heslo zpracované jednak v synchronní, jednak v diachronní, vývojové rovině<sup>12</sup>. Základní definice žánru je až překvapivě jednoduchá: „[Historický román je] románová fikce o minulosti, již autor neprožil.“ (Mocná/Peterka 2004: 239) Ukazuje se tak opět, že právě zprostředkovanost informací, tedy skutečnost, že autor píše o událostech, kterých nebyl očitým svědkem a od nichž si dokáže udržet odstup, jsou pro žánr historického románu určující. Historický román se pokouší přiblížit vybranou historickou dobu v její celistvosti, zaměřuje se ovšem též na zobrazení všeobecně platných, nadčasových modelů chování a jednání. Jazyková a slohová stránka historického románu koresponduje s vyjadřováním autorovy současnosti; v textu ovšem nacházíme rovněž řadu signálů historičnosti (např. letopočty, staré názvy, jazykové archaismy a historismy). Je zřejmé, že autor je při práci na historickém románu limitován soudobým stavem poznání historie/historiografie a jejím metodologickým vymezením. Konečně je v encyklopedickém heslu zmíněn i vliv filozofie dějin, nabývající konkrétní podoby v hegelovském historismu 19. století, který do historické prózy promítá „ducha“ dopředného vývoje a usouvztažňuje ji s potřebou hledání nacionální identity. Historický román se podle autorek hesla v neposlední řadě ukazuje být žánrem bohatě diferencovaným, a to jak co do čtenářské intencionality, tak na ose popularnost – uměleckost.

Počátek historické prózy je dáván do souvislosti s Walterem Scottem, jenž ve svých dílech (na rozdíl od řady předchůdců) přesvědčivě zachytil vztah člověka a dějin (romány *Waverly*, *Ivanhoe*). Ohlas Walterovy tvorby nacházíme zejména ve francouzské literatuře u Victora Huga (*Chrám Matky boží v Paříži*) a v populární variantě u Alexandra Dumase staršího. V druhé polovině 19. století vznikají rozsáhle románové epopeje z národní historie (typicky *Vojna a mír* Lva Nikolajeviče Tolstého s téměř 250 postavami) či pokusy o sugestivní zpřítomnění dávných časů (Gustav Falubert a román *Salambó* situovaný do antického Kartága). Pro slovanské literatury je příznačné propojení historické látky s bojem za národní sebeurčení (zejména polské písemnictví a díla Boleslava Pruse a Henryka Sienkiewicze). Ve dvacátém století se pak podle (Mocná/Peterka 2004: 242 – 243) rozvíjí především historický román biografický (Thomas Mann), existenciálně zaměřený (Lion Feuchtwanger) a výrazně též historická beletrie ve své populární variantě (Richard Graves, Mika Waltari). Historický

narativ se pak často stává jednou ze složek mnohvrstevnaté postmoderní prózy (Umberto Eco a jeho díla *Jméno růže* či *Baudolino*).

Vedle slovníkových hesel se během hledání obrysů historické prózy můžeme opřít rovněž o dílčí poznatky z **monograficky pojatých** románových studií. Brněnský bohemista Josef Hrabák věnoval v 80. letech 20. století několik svých teoretických prací právě fenoménu (nejen historického) románu. V *Čtení o románu* (Hrabák 1981) se tak například dozvídáme o existenci napětí mezi historií a románem (historie směřuje spíše k dokumentárnímu podání faktů, pro umělecké dílo je určující zase fiktivní složka), které ovšem v literatuře vnímáme až v moderní době; ještě v renesanci se obě funkce často propojovaly např. ve formě bohatě fabulované kroniky (typicky *Hájkova kronika*). Za prvního autora historické prózy označuje Hrabák Waltera Scotta a jeho román *Waverly*<sup>13</sup>. Předchozí pokusy o romány s historickou tematikou považuje za umělecky nepřesvědčivé, neboť tato díla obsahovala jen historický rámec, „v němž se anachronicky pohybovaly postavy soudobé společnosti.“ (Hrabák 1981: 175). Konstatuje se rovněž velký vliv Scottovy literární produkce na další rozvoj historického románu zejména v kontinentální Evropě. Ve stati *O historické próze včera a dnes* (Hrabák 1983: 121 – 156) se Josef Hrabák zabývá definicí historické prózy a – podobně jako ostatní badatelé – zmiňuje potřebu distance od historické látky:

„Myslím, že je účelné zařazovat do její oblasti [= do oblasti historické prózy, pozn. M. Š.] pouze díla, jejichž děj se odehrává v tak vzdálené minulosti, že autor nemůže počítat s vlastní čtenářovou životní empirií, ani s empirií zprostředkovanou pamětníky, která by mohla jeho zobrazení ověřovat.“ (Hrabák 1983: 121)

Na rozdíl od převažujícího názoru tak Josef Hrabák vyžaduje v historické próze nikoliv autorskou, ale **čtenářskou distanci** od historické skutečnosti. Neustále se zvětšující odstup čtenářského publika od vyprávěného času s sebou ovšem přináší nutnost akceptovat problematickou žánrovou překvalifikaci<sup>14</sup>. Imunní vůči změně žánru zůstávají podle Hrabáka jen „čisté“ historické prózy, jejichž narace se opírá výhradně o historické prameny. Podle míry zastoupení dokumentárnosti v díle (dnes bychom zřejmě řekli podle poměru nonfikce a fikce) pak Hrabák považuje za „účelné dělat ještě rozdíl mezi historickým románem v užším

---

<sup>12</sup> Diachronnímu pohledu na českou historickou prózu je věnována kapitola 2.6.

<sup>13</sup> Považujeme za příznačné, že původně zamýšlený název díla byl *Před šedesáti lety* – jako by Scott už v titulu knihy zdůrazňoval potřebu autorského odstupe od zobrazované látky.

<sup>14</sup> Na tuto skutečnost upozorňuje rovněž Ester Nováková (Nováková 2012: 26). Podle Josefa Hrabáka se „hranice v literárním vývoji stále posouvají, takže román psaný kdysi jako obraz současnosti čteme po letech již jako obraz minulosti – historií je dnes pro nás například společnost, kterou zobrazoval Balzac, Stendhal nebo Dostojevskij.“ (Hrabák 1983: 121 – 122) Pokud bychom tuto premisu akceptovali, četli bychom dnes všechny kdysi vydané společenské romány jako romány historické. S tímto názorem se neztotožňujeme.

slava smyslu a románem z historie“ (Hrabák 1983: 122). Autor studie dále v poněkud dobovém duchu varuje před utvářením příliš umělých/uměleckých historických obrazů, které pak postrádají na přesvědčivosti.

Blahoslav Dokoupil (Dokoupil 1987: 11 – 39), autor zřejmě nejčastěji přejímané a také nejpodrobněji zpracované typologie české historické prózy<sup>15</sup>, se ve své monografii o podobách novodobého českého historického románu *Český historický román 1945 – 1965* dobírá čtyř základních aspektů/hledisek, na jejichž základě lze vymezit (sub)žánr historické prózy. Jsou jimi: 1. hledisko časového odstupu, 2. hledisko tematické, 3. hledisko vzájemného poměru historických faktů a autorské fikce a 4. hledisko kompoziční.

Hledisko **časového odstupu** je důležité pro odlišení románů ze současnosti či aktuálních společenských práz od historické beletrie. Dokoupil (1987: 16) konstatuje, že zásadní roli zde hraje odstup autora od historické látky, kterou ve svém díle zpracovává. Tato distance je přitom chápána jako prospěšná; případné autorovo pamětnictví je nazíráno jako kontraproduktivní, neboť může vnášet do procesu autorské tvorby nežádoucí subjektivní vlivy. Takto definovaný historický román je pak žánr do značné míry objektivní, čtenářské přijetí už podle Dokoupila nemůže mít vliv na případné žánrové překvalifikování, a to ani v případě specifického čtenáře-pamětníka popisovaných událostí.<sup>16</sup> Za dostatečnou distancí mezi historickou látkou a autorovou skutečností se považuje zhruba 60 let, což odpovídá třem generacím lidského rodu. Romány s historickou tematikou, u nichž není hledisko odstupu naplněno, tvoří jakýsi přechodný typ a Dokoupil je označuje jako „romány retrospektivní“.

Do **tematického hlediska** historické prózy se promítají dílčí teorie dvou zahraničních literárních vědců. Polský badatel Julian Krzyżanowski vytvořil vlastní typologii románu založenou na zobrazení tematických kategorií jedince, společnosti a události, resp. děje v proudu času<sup>17</sup>. Blahoslav Dokoupil pak v souladu s tímto pojetím klasifikuje všechny

<sup>15</sup> Blahoslav Dokoupil je ve skutečnosti autorem dokonce tří odlišných typologií historické prózy, které přibližujeme v následující kapitole 2.2.

<sup>16</sup> Dokoupil zmiňovanou objektivitu vztahuje zejména na žánrové povědomí čtenáře. I tak je zřejmé, že tento koncept neobstojí v současném čtenářsky pojatém chápání literatury, které nad ostatní vyvyšuje roli čtenáře při interpretaci a vytváření konkretizovaných čtenářských významů.

<sup>17</sup> Krzyżanowského klasifikace románu staví na vztazích mezi tematickou a časovou složkou textu a má podobu přehledné tabulky; přetiskujeme ji podle (Hrabák 1981: 25). Pro naše účely mají význam romány označené A, D a G, které se odehrávají v čase minulém. Je přitom třeba zdůraznit, že Krzyżanowského románový koncept přináší vedle neoddiskutovatelné přehlednosti též řadu úskalí, na něž upozorňuje i Josef Hrabák (Hrabák 1981: 25). V minulosti se totiž odehrává děj většiny románů, zdaleka ne jen historických, a proto je nutné chápat představovanou klasifikaci jako nutnou, nikoli však dostatečnou pro vymezení historické prózy.

Téma	Čas		
	minulý	přítomný	budoucí nebo neskutečný
Psychologie (jedinec)	A	B	C
Společenské jevy	D	E	F
Příhody (sám děj)	G	H	I

historické romány ve své monografii. Od maďarského teoretika socialistického realismu Georga Lukácase<sup>18</sup> pak Dokoupil přebírá kritérium historické věrnosti (též pravdivosti, konkrétnosti, osobitosti). Za historicky věrné a umělecky pravdivé považuje dílo sepsané metodou uvědomělého historismu, tedy metodou stavějící na „pochopení vzájemné závislosti mezi individuálními osudy a historicko-spoločenskými podmínkami konkrétní doby“ (Dokoupil 1987: 21).

**Aspekt vzájemného poměru historických faktů a autorské fikce** se dotýká míry historické autentičnosti/věrnosti zobrazené v beletrii, jinak řečeno poměru fikce a nonfikce. V Dokoupilově pojetí je toto hledisko bohužel do značné míry deformováno třídním nahlížením na historickou skutečnost a potřebou akcentovat společenskou angažovanost postav v duchu socialistického realismu. Přesto lze bez větších připomínek převzít typologické rozčlenění historické prózy, které se zakládá právě na vztahu fiktivní a nonfiktivní složky díla<sup>19</sup>.

Konečně čtvrté, **kompoziční hledisko** si všímá dvou fenoménů výstavby historického románu. Prvním je stupeň kauzality ve spojení dílčích tematických složek literárního díla (kronika versus zhuštěná epická výstavba), druhým je způsob vyobrazení postavy/postav (polycentrický román s více postavami versus monocentrický román s centrálním protagonistou). Vzájemnou kombinací zmíněných fenoménů dostáváme čtyři možné afinity: 1. polycentrický román-kronika, 2. monocentrický román-kronika, 3. polycentrický román zhuštěné epické výstavby a 4. monocentrický román zhuštěné epické výstavby.

Pokusíme-li se o určité zobecnění získaných poznatků, je historický román tematicky vymezený románový subžánr, jehož děj se odehrává v minulosti, která je dostatečně vzdálená od doby autorovy/čtenářovy současnosti. Do popředí zájmu se tak dostává hledisko časového odstupu podrobně popsané u Blahoslava Dokoupila (Dokoupil 1987), vysloveně kontroverzně pak u Josefa Hrabáka (Hrabák 1983) a bez větších změn převzaté i do *Encyklopedie literárních žánrů* (Mocná/Peterka 2004). Akcentací časového odstupu<sup>20</sup> od historické látky se ovšem dostáváme do takřka bezprecedentní situace, kdy je literární žánr silně determinován „zvnějšku“, tedy externími kritérii. Této závislosti na vnějších faktorech (navíc biologických – délce života přímých účastníků historických událostí) si ve své studii *Historický žánr v slovenskej próze* všímá slovenský literární badatel René Bílik (Bílik 2008: 12–51). Zmíněná

---

<sup>18</sup> Lukácsovu konceptu historické prózy je věnována samostatná kapitola disertační práce 2.3. Přestože si většina jeho myšlenek udržuje dobovou platnost, lze některé pojmy a zejména principy (např. modernizace historické látky) dobře využít i dnes.

<sup>19</sup> Dokoupilova typologie historického románu vymezená na základě poměru fiktivní a nonfiktivní složky díla je nastíněna v následující kapitole 2.2.

klasická definice historického románu se podle něj rovněž významně odchyľuje od vymezení jiných románových subžánrů a popírá do značné míry fiktivní podstatu literatury s uměleckými ambicemi. Nezbyvá tak než dosavadní převažující přístup k definici historické beletrie přehodnotit.

René Bílik tak ve své studii činí nahrazením aspektu časového odstupu **historickou stopou**, tedy pojmem známým z fenomenologické tradice. V časoprostoru lidské existence se zaměřuje na tzv. „stádia vzniku nových kvalit“, tj. uzlové body, během nichž vznikají nové myšlenky a činy a odkrývají se zásadní dějinné procesy. Právě tyto zlomové/uzlové body zachycuje ve svém díle autor historické prózy. Původcem i příjemcem zmíněné dynamiky je člověk, jde primárně o lidský pohyb, který se projektuje do konkrétních životních osudů (Bílik 2008: 16). Díky zakotvenosti ve zlomových bodech pak překonáváme formálně chápané hledisko časového odstupu fenomenologickým zachycením, resp. i zachováním konkrétního jevu v dějinné/kulturní paměti. Na místo odstupu autora/čtenáře od historické látky přichází vztah žitého a univerzálního (kosmického) času, integrace, zviditelnění a reflexe žité skutečnosti. Datování se stává syntetickým gestem pro vyobrazení přítomnosti, minulosti a budoucnosti a dokument oporou/zárukou reflexe, a tím i historickou stopou (tento koncept Bílik přebírá od Paula Ricoeura z jeho studií o čase – Ricoeur 2000, 2002, 2007). Taková stopa pak může mít povahu datovaného dokumentu nebo – po dalším uspořádání a usouvztažnění – řečového aktu, výpovědi s narativní strukturou. V případě narativní struktury je třeba mezi čas univerzální a čas žitý ještě včlenit čas lingvistický. René Bílik tento posun popisuje následovně:

„Stav vecí opísaný v úvode se obracia. Časový odstup zostáva, avšak nie ako oddeľujúca „masa času“, ale ako sprostredkujúce médium, ktoré má podobu stopy-„datovaného dokumentu“. V ňom je uložená jeho totožnosť, jeho niekdajšie bytie (jeho čas) a v ňom je uložený aj jeho prechod časom, zaznamenaný (aktom datovania) do pulzujúceho kontinua kozmického času.“ (Bílik 2008: 20)

Fenomén času a časovosti si tak v kontextu historické fikce nadále podržuje svoji důležitost, ovšem již ne jako faktor vnější, ale jako vnitřní, interní invariant textu. Čas je v historickém románu pevně spjat se strukturou textu, tematizuje se, stává se zobrazovaným prvkem epického díla. Historický román je pak „žánrom exponovanéj časovosti ľudského životného sveta“ (Bílik 2008: 34), jde v něm o epickou tematizaci času. Vypravěč přitom syžet textu uspořádává tak, aby se v něm obrazilily charakteristické znaky časoprostoru,

---

<sup>20</sup> V odborné literatuře nacházíme ještě synonymní vyjádření „časový interval“ či „kvantita času“.

zejména jde o zdůraznění interakce času postavy a času sociálního<sup>21</sup>. V duchu současné rétoriky/sémiotiky<sup>22</sup> pak Bílik historický narativ (tedy „řeč historické stopy“) chápe jako fiktivní tematizaci východiskových (ty produkují základní tematickou linii textu) a doplňkových (ty utvářejí doplňkové dějinné pozadí) historických faktů<sup>23</sup>.

Bílikův pokus o redefinici historického románu nebyl přijat bez výhrad. Tomáš Kubíček (Kubíček 2010) mu vyčítá především nepřesné přijetí Ricoeurovy fenomenologie, vágní vymezení textových invariant historického románu a přílišnou závislost na jednom konkrétním, vzorovém textu, na němž se celá teorie demonstruje a testuje (slovenský román Antona Hykische *Čas majstrov*)<sup>24</sup>. Upřednostněním vnitřnětextových charakteristik a intencionálním potlačením signálů směřujících mimo text ve výsledku došlo ke kontaminaci historického a společenského narativu<sup>25</sup>:

[Bílik tak podal] přesnou a velmi dobře promyšlenou a rozvrženou definici žánru společenské prózy. Tak přesnou, že by ji nyní mohla s úlevou použít jakákoli žánrová encyklopedie. Historický narativ však tento typ významové dominanty užívá v konkurenci s dalšími typy. Jednoduše řečeno, historický žánr si může vybrat ze širokého tematického rejstříku (společenského, dobrodružného, psychologického atd.) narativu, pouze pro tato témata vystaví svět, který čtenář rozpoznává jako historický, o jehož nehistoricitě ovšem ví, rád však přistupuje na hru jakoby, na hru spekulací nikoliv o dějinách, ale o bytostech, které vzdáleně připomínají lidské, jsou však pouze jejich hypotetickými, tedy přesněji fikčními možnostmi. (Kubíček 2010: 236)

Při pokusu o integrování **zahraničních publikací** věnovaných historické próze narazíme na zásadní problém. Historická beletrie je totiž žánr výrazně svázaný s národní tradicí (kulturní, společenskou, historickou), s podobou konkrétního národního diskurzu, a snahy o mechanické převzetí cizích teorií, pojetí či klasifikací do české tradice budou vždy vycházet násilně a vlastně nepatříčně. Anglický, německý či třeba italský historický román vyrůstá pokaždé z jiné výchozí situace, kopíruje odlišné společensko-politické poměry<sup>26</sup>, vřazuje se do jiného uměleckého kontextu a jsou na něj kladeny též jiné požadavky interpretační. V následujícím krátkém přehledu se proto zaměříme jen na fenomény dotýkající se obecně typologické roviny historické narace a jazykové oblasti zredukujeme na dvě, v nichž se autor těchto řádků čtenářsky orientuje bez výraznějších omezení: německou a anglosaskou.

---

<sup>21</sup> Tomáš Kubíček ve svém polemickém textu o Bílikově publikaci ovšem (zřejmě oprávněně) namítá, že podobné vymezení historického narativu je zcela obecné, a lze je tudíž vztáhnout na většinu fiktivních textů. (Kubíček 2010: 320)

<sup>22</sup> Martin Švantner (Švantner 2013) ve své práci přesvědčivě ukazuje komplementaritu obou disciplín.

<sup>23</sup> Pod pojmem „historický fakt“ rozumíme reflektovaný historický jev.

<sup>24</sup> Bílik ve své teorii například vůbec nepočítá s kontrafaktuálními přístupy k historické látce.

<sup>25</sup> Z podobných příčin ztroskotává i Lukácsovo vymezení historické prózy.

<sup>26</sup> O citlivosti historické beletrie k době, v níž je psána, více v kapitole o vývoji českého historického románu.

**Německý** literární badatel Hugo Aust (Aust 1994) vychází ve své studii o historickém románu ze tří relací, jež vyvstávají mezi historickou narací a historií<sup>27</sup>: historická narace oživuje/zpřítomňuje minulé děje, interpretuje je a sama se nakonec stává součástí historie. Aust dále vymezuje dva základní přístupy k historické látce: imaginární a reálný, které odpovídají běžněji uváděným termínům fiktivní a nonfiktivní. Dále komentuje narativní strategie, které modulují povahu historického vyprávění (vnitřní/vnější perspektiva, epický vs. reflexivní charakter, metoda koláže u moderních románů apod.), a uvádí „rozpoznávací“ znaky, které se historickému románu tradičně připisují (data, vlastní jména osob, měst, míst, úřední dokumenty, kulturně specifické znaky – způsoby myšlení, uvažování, stará podoba jazyka atd.) a které souvisejí s distancí mezi autorem a historickou látkou. K jednotlivým typům historické prózy pak Aust řadí historický román rekonstruující historii oproti žánrové variantě, která vytváří k historické látce parabolu, historický román tradiční a „jiný“, tedy moderní, vymezující se vůči konvencím tradiční historické narace.

Historická próza je spojena též s celoživotním vědeckým bádáním Hanse Vilmara Gepperta (Geppert 1976, 2009). Ve své nejnovější, syntetické studii Geppert hovoří o vnitřně bohatě diferencovaném žánru historické beletrie, pro nějž je příznačné určité sémantické gesto odkazující k minulosti, jež se artikuluje už v prvních větách textu: tenkrát, tehdy, před několika lety. Dostáváme se tak k fenoménu „produktivní difference historického a fikčního diskurzu“, který je určující pro historickou beletrii a jehož konkrétní realizace pak souvisí s odlišnostmi autorského stylu a specifiky národních literatur (v každé má historický román „svůj“ začátek tradice). Vycházejí z filozofie dějin, dovozuje Geppert důležité skutečnosti, které daly vzniknout historické próze. Přelomovým byl především poznatek diskontinuitnosti historického vývoje, v němž se střídají překotná období s klidnými etapami, časy traumat s érami dějinného vakua. Historická narace pak vzniká z nedostatku podnětů právě v době vakua, mezi bifurkačními body historie. V diachronním pohledu se pak Geppert snaží zachytit vývoj evropského<sup>28</sup> historického románu od jeho klasické podoby u Waltera Scotta a francouzských napodobitelů, přes jeho experimentální, modernistickou formu reprezentovanou autory přelomu století a polyperspektivní historické romány první poloviny

---

<sup>27</sup> Německý výraz pro historii – *die Geschichte* – je polysémnní a označuje též dějiny, dějepis či příběh.

<sup>28</sup> Nedokáže se přitom ovšem často oprostit od národní tradice a jejích specifík – viz např. vývoj německého historického románu v době druhé světové války. V německé literární tradici se přitom (srov. např. Geppert 1976, Müller 1988) relativně důsledně rozlišuje mezi „klasickým“ historickým románem vymezeným jednoznačně tematickou složkou díla a „jiným“ historickým románem (der „andere“ historische Roman; kupodivu se neprosazuje spojením „moderní“ historický román), v němž je již historická složka upozaděna a v popředí stojí jiný fenomén – ať už tematický (člověk a jeho existence) či strukturní/kompoziční (psychologizace, subjektivizace, postmoderní hra s dějinami).



dvacátého století, až k historickému románu postmodernímu, nacházejícím zálibu v antiutopii/dystopii a obrazu katastrofy.

**Britský** literární vědec Jerome de Groot se v úvodu své knihy *The Historical Novel* (Groot, de 2010) pozastavuje nad nejasným vymezením žánru historického románu, který chápe spíše jako kulturní fenomén, k němuž lze přiřadit různé spisovatele a různá díla (velmi často populární literatury)<sup>29</sup>. Podobné nejasnosti panují ohledně titulu prvního historického románu – de Groot například zpochybňuje Scottovo prvenství poukazem na přílišnou eurocentričnost takového tvrzení (existují historické romány uveřejněné v Číně v 16. století) a nachází řadu znaků historické narace např. v anglickém gotickém románu. V souladu s genderově orientovanými diskurzivními studii vyděluje historické romány pro ženy (historické romance zaměřené na analýzu mezilidských vztahů na dějinném pozadí) a historické romány pro muže založené na dobrodružství, heroismu a historické autenticitě. Samostatnou kapitolu pak tvoří válečné romány (de Groot zde pomíjí hledisko časového odstupu od historické látky), romány z historie tematizující hledisko menšin (zejména sexuálních – gayů a leseb) a postmoderně traktované romány chápající se výzvy kontrafaktuálního vyobrazení historie.

---

<sup>29</sup> Právě v anglosaské tradici je běžné, že se historická próza vymezuje pouhým výčtem autorů a děl s historickou tematikou, s dopředu přiznanou rezignací na zobecňující soudy.

## 2.2 Typologie historického románu

Pokusme se nyní porovnat různé přístupy k diferenciaci historické beletrie. Začneme typologií, která vychází z pojetí historismu podle Georga Lukáče<sup>30</sup> a kterou přehledně zpracovává ve své dílčí studii Blahoslav Dokoupil (Dokoupil 1979). Kombinuje v ní přitom hledisko historické věrnosti se stupněm modernizace historické látky<sup>31</sup> a vyděluje následující typy historické prózy (jež ovšem, a to se zdá být nejvíce limitujícím faktorem tohoto dělení, nejednou splývají s autorským stylem vybraného spisovatele):

1. **Předscottovský typ** – též historizující typ románu, ve kterém je historická skutečnost jen kostýmním ozvláštněním pro současné příběhy současných lidí. Mezi charakteristické rysy tohoto románového typu patří záliba v milostných zápletkách, exkluzivních prostředích, někdy též v děsu a tajemství. Dokoupil sem řadí např. díla anglických autorů Horace Walpole či Ann Radcliffové.

2. **Romantický typ** – podobně jako v předešlém případě jde o typ historické prózy, v němž ještě není rozvinuta historická věrnost. Je pro něj určující silná modernizace historie, vypjatý subjektivismus spojený s hlavním hrdinou – romantickým individuem, géniem, dále pohádková stylizace apod. Patří sem především tvorba německých romantiků (Novalis, Achim von Arnim), z českých autorů pak prozaická tvorba Karla Hynka Máchy či Karla Sabiny.

2b. **Historicko-dobrodružný typ** – jedná se de facto o podtyp romantického typu historické prózy, který je spojovaný zejména s tvorbou Alexandra Dumase staršího. Historie zde tedy opět tvoří jen kulisy pro napínavý, dobrodružný příběh a estetická funkce ustupuje funkci zábavné.

3. **Scottovský typ** – podle Lukáče i Dokoupila ideální typus klasického historického románu, v němž je rozvinuta historická věrnost a individuální osudy povýšeny do nadosobní roviny historického dění. Pojí se neoddělitelně s realistickou metodou zobrazení skutečnosti; oproti ryze realistickému typu ovšem „jednotlivá dobrodružství [...] nejsou izolovaná, nýbrž vytvářejí kauzálně spojenou fabuli.“ (Dokoupil 1979: 318)

4. **Novoromantický typ** – představuje určitý fenomén druhé poloviny 19. století a kombinuje scottovský typ historismu s romantickou poetikou oslabující věrné zobrazení

---

<sup>30</sup> Blahoslav Dokoupil touto typologií reaguje na slovenské a české vydání Lukáčsovy monografie *Historický román* v roce 1976 (Lukács 1976č, s).

<sup>31</sup> Pojmy „historická věrnost“ a „modernizace“ jsou podrobněji vysvětleny v kapitole 2.3 věnované Georgu Lukáčsovi.

minulosti snovostí, pohádkovostí. Typickým reprezentantem je podle Dokoupila Julius Zeyer a jeho „obnovené obrazy“.

5. **Tolstojovský typ** – rozvíjí dál scottovský typ realistického románu a doplňuje jej o velkolepou epičnost a vyváženost objektivních a subjektivních složek (dílo zachycuje historický vývoj, ale současně je v něm přítomna individuální psychologie postav). Vedle Lva Nikolajeviče Tolstého bychom k tomuto typu mohli přiřadit též dílo Aloise Jiráska.

6. **Flaubertovský typ** staví na realistickém zobrazení skutečnosti, ale rozšiřuje je 1. o rys privatizace, tj. zaměření na individuální lidský osud a individuální psychologii, a 2. o násilnou modernizaci, v jejímž důsledku literární postavy uvažují současným způsobem a řeší současné, tedy ahistorické problémy. Tento Lukácsem silně kritizovaný model historické prózy nacházíme vedle Gustava Flauberta též v české literatuře u Zikmunda Wintera.

7. **Meyerovský typ** nazvaný podle švýcarského romanopisce Conrada Ferdinanda Meyera ještě prohlubuje individualistické tendence historismu známé u Flauberta. V jeho podání historický román realisticky zachycuje vnější svět, ale vnitřní konflikty postav a jejich psychologii přebírá ze současnosti.

8. **Feuchtwangerovský typ** románu oproti předchozím dvěma typům opět posiluje historickou věrnost. Hlavní postavou v něm bývá osamělý člověk, který je nositelem určitého humanistického poselství. Lukács tomuto typu vyčítá přílišnou míru biografičnosti a malý podíl společenské účasti na ději. Vedle Liona Feuchtwangera lze k tomuto typu zařadit ještě dílo Stefana Zweiga či Heinricha Manna.

9. **Modernistický typ** historické prózy slouží jako souhrnné označení tvorby moderních autorů, v jejichž díle převažuje psychologický pohled na postavy nad hlediskem sociálním, jak je tomu např. u Roberta Gravesa či Miky Waltariho.

10. **Socialistickorealistický typ** románu v dobovém duchu uzavírá typologické desatero subžánrem, který nejlépe vyhovuje marxistickému nahlížení na dějiny a jenž výhradně pracuje s kolektivním hrdinou. V české historické beletrii je tento typ zastoupen Václavem Kaplickým či Milošem Václavem Kratochvílem.

Jinou typologii předkládá Blahoslav Dokoupil ve své monografii o podobách novodobé historické prózy (Dokoupil 1987: 29 – 33). Tato hojně přejímaná typologie se zakládá na vztahu mezi fiktivní a nonfiktivní složkou literárního díla a sestává z pěti základních typů historické prózy<sup>32</sup>:

---

<sup>32</sup> Stranou zůstává román biografický, který (Dokoupil 1987: 34) v souladu s názory polské badatelky Marie Jasińskiej chápe jako samostatný žánr, nikoliv jako podtyp historického románu. Později autor tento názor přehodnotil (např. Dokoupil 1994 – životopisné romány jsou již běžně začleněny mezi historickou prózu).

1. **Dokumentární typ historického románu** – u něj převažuje prvek faktografický, nonfiktivní; autorovou ambicí je přesné a historicky věrné zachycení dobových postav, okolností jejich života, dobových zvyklostí, významných událostí... Fiktivní složka se uplatňuje jen v minimální míře jako autorský prostředek, který sceluje přítomný obsáhlý faktografický materiál.

2. **Čistě epický<sup>33</sup> typ historického románu** – zde dominuje naopak fiktivní, umělecká složka literárního díla; autorovým úmyslem je zobrazit nadčasové ideály, které nejsou zakotveny v historicky reálných kulisách. „Jde vesměs o díla svou povahou historizující, neboť jejich konflikty nevyjadřují nic podstatného z problematiky ztvárňované doby, nejsou historicky významné a typické.“ (Dokoupil 1987: 30) Jedná se o jasný protipól dokumentárního typu historické prózy.

3. **Projekční historický román** – tento typ historické beletrie promítá aktuální společenské problémy do specificky volených historických kulis.<sup>34</sup> Ve výsledném tvaru pak převažuje fiktivní složka nad složkou nonfiktivní; dějinné pozadí nabývá často jen podoby doprovodného koloritu: „Minulost tu slouží jako zrcadlo, které spisovatel nastavuje tváří své vlastní epochy, jako projekční plocha pro expozici morálních a ideových problémů současnosti.“ (Dokoupil 1987: 30)

4. **Přechodový historický román** – vzniká jako „smíšený“ typ, kombinuje v různé míře složky dokumentárního, čistě epického a projekčního typu historického románu.

5. **Syntetický historický román** – spojuje přednosti předchozích typů historické beletrie a vytváří z nich účelnou syntézu, tedy historický román kvalitativně vyššího řádu. Podle Dokoupila představuje ideální typus historické prózy, k němuž ale dospěje jen málokterý autor historické prózy.

Blahoslav Dokoupil je ovšem autorem ještě jedné (tedy celkově již třetí) typologie historické prózy, již nacházíme v jeho příručce pro výuku poválečného českého historického románu na středních školách<sup>35</sup> (Dokoupil 1994: 2). Pro členění si tentokrát Dokoupil vybírá funkční hledisko a jednotlivé typy historického románu pojmenovává široce emblematicky, s důrazem na co největší názornost. K jednotlivým typům orientačně přiřazuje výrazná jména české poválečné prózy:

---

<sup>33</sup> V souladu se současnou literárněteoretickou terminologií by bylo zřejmě vhodnější hovořit o „románu s převahou fikce“.

<sup>34</sup> Většinu českých historických románů druhé poloviny šedesátých let dvacátého století lze přiřadit právě k tomuto typu historické prózy.

<sup>35</sup> Přestože je tato typologie primárně vztažená na poválečný historický román, domníváme se, že ji lze dobře uplatnit i v obecné rovině, čili na libovolnou historickou beletrii. Navíc se ukazuje, že Dokoupil svým vymezením předznamenal další vývoj románové typologie (srov. Lederbuchová 2002, Mocná/Peterka 2004).

**1. Historická próza jako pohádka pro dospělé.** V tomto pojetí dominuje zábavná funkce literatury; historický román tu plní oddechovou, rekreační funkci, zaměřuje se nejčastěji na strhující zápletky, eskalaci napětí či nečekaná rozuzlení. Literární produkci tohoto typu lze zařadit mezi triviální četbu. Typickou reprezentantkou zmíněného směru je podle Dokoupila Jarmila Loukotková.

**2. Historická próza jako lekce z dějepisu.** Tento typ si klade za cíl čtenáře poučit, rozšířit jeho povědomí o historických postavách, událostech a souvislostech. Blahoslav Dokoupil nachází kořeny této větve historické beletrie v osvícenství a poukazuje přitom na možnou manipulativnost/snahu o zkreslení historického obrazu doby. Jako dobový fenomén Dokoupil označuje sblížení dokumentární historické prózy s literaturou faktu.<sup>36</sup> Z českých autorů historické prózy lze k tomuto směru přiřadit Václava Kaplického či Františka Kožíka.

**3. Historická próza jako beletrizovaná mravouka.** Tento podtyp historické prózy akcentuje především výchovnou funkci. Minulost „se tu mění v zásobárnu příkladů lidského jednání, historické osobnosti jsou prezentovány jako vzor hodný následování“ (Dokoupil 1994: 2), často se jedná o biografické romány o významných hrdinech. Rysy výchovného románu vykazují např. poválečné prózy Alexeje Pludka.

**4. Historický román jako parabola, podobenství o základních otázkách lidské existence.** Na rozdíl od předchozích tří typů v tomto případě převažuje funkce estetická; takto vymezená beletrie má nikoli užitkové, praktické, ale ryze umělecké ambice. Je zřejmé, že právě autoři tohoto proudu budou hrát zásadní roli v literární historii a že právě s díly těchto autorů by se měli žáci na středních školách přednostně seznámit<sup>37</sup>. Do této skupiny spadá kompletně tvorba autorů historické beletrie druhé poloviny šedesátých let dvacátého století (Karel Michal, Oldřich Daněk, Vladimír Körner), včetně posledních próz Jaroslava Durycha.

Ladislava Lederbuchová hovoří ve svém *Průvodci literárním dílem* nikoliv o podobách historického románu, ale obecně o základních poetických tendencích, které lze vztáhnout na libovolný beletristický text s historickou tematikou.<sup>38</sup> Následně vyděluje tři<sup>39</sup> poetické tendence (Lederbuchová 2002: 106):

---

<sup>36</sup> Přirovnání k literatuře faktu, s kterým Dokoupil v textu pracuje, považujeme za ne zcela vhodné: „Dnes se historická próza jako lekce z dějepisu namnoze těsně stýká s oblastí literatury faktu“. (Dokoupil 1994: 2) Podobnou argumentaci lze přitom nalézt i ve starší monografii (Dokoupil 1987: 29). Jakkoli je jistá korelace mezi historickým románem a literaturou faktu zřejmá, vycházíme z předpokladu, že historický román patří do světa krásné literatury, v němž mají díla umělecké ambice, zatímco literatura faktu má mnohem blíže k publicistice, tedy oblastí, kde umělecká funkce ustupuje jiným funkcím (informační, dokumentární).

<sup>37</sup> V první polovině 90. let 20. století, kdy vznikal Dokoupilův text, nebyly ještě texty těchto autorů řazených do neoficiálních, zakazovaných, často proskribovaných literatury běžně k dispozici.

<sup>38</sup> Lederbuchová zdůrazňuje, že ve skutečnosti se poetické tendence mohou v rámci jednoho díla integrovat/prostupovat, ovšem jedna z nich bude vždy dominantní.

1. **Obraz minulé doby je iluzorně věrný** – autor dbá na historicky přesné zobrazení doby, postav, prostředí, ale zaměřuje se rovněž na mimeticky odpovídající zachycení chování, jednání a obecně mravních norem. Je zřejmé, že podobná autorská stylizace se neobejde bez důkladného přípravného studia historických pramenů. K tomuto typu historismu zařazuje Lederbuchová např. dílo *F. L. Věk* Aloise Jiráska, *Mistr Kampanus* Zikmunda Wintera či romány Jarmily Loukotkové.

2. **Obraz doby je uměleckou interpretací** – autor v tomto případě usiluje o to, aby vynikly analogie mezi současnou a historickou situací. Takto definovaná díla s volně zobrazovanou historickou tematikou pak reflektují aktuální či konstantní společenské, ale i obecně lidské problémy. Ladislava Lederbuchová varuje před rizikem, že „aktualizace látky s sebou může nést až účelově pojatou sociálně tendenční apelativnost“ (Lederbuchová 2002: 106). Do této skupiny lze zařadit Tylova nacionálně orientovaná historická dramata, část tvorby Aloise Jiráska vymezující se proti německému živilu a vzniklá v době germanizace nebo *Kladivo na čarodějnice* Václava Kaplického, kde v podtextu čarodějnických procesů dešifrujeme odkazy k politickým excesům 50. let.

3. Dílo s historickou tematikou jako **svérázné podobenství o údělu člověka ve společnosti** – v popředí stojí člověk zobrazený v mezní situaci, řešící existenciálně vyhrocené problémy, hledající svůj vztah k přátelům, vrstevníkům či obecně společnosti a jejím strukturám. Tento typ historismu je podle Lederbuchové příznačný pro dvacáté století a v české literatuře se realizuje zejména v šedesátých letech dvacátého století v díle Karla Michala, Vladimíra Körnera či Oldřicha Daňka.

V *Encyklopedii literárních žánrů* (Mocná/Peterka 2004: 240) nacházíme následující typologii historické prózy založenou na způsobu aktualizace historické látky<sup>40</sup>:

1. **Mimetický typ historického románu** – autor se snaží o barvitou a současně historicky přesnou evokaci minulosti. Jedná se o klasickou podobu historické prózy, jak ji známe např. u Waltera Scotta či Aloise Jiráska.

2. **Projekční typ historického románu** představuje opak předchozího mimetického historického románu. Minulost zde slouží „jako projekční plocha pro expozici morálních a ideových problémů a postulátů autorovy současnosti“ (ibid.: 240). Řadíme sem většinu moderních románů s historickou tematikou, pro které se stává historie jen doprovodnou „kulisou“ (Vladislav Vančura, Karel Michal, Vladimír Körner).

---

<sup>39</sup> Pomyslnou „čtvrtou“ tendenci – která ovšem již není v rámci hesla číslována – zastupuje snaha o „dekorativní historismus“, typická pro paraliteraturu s historickým námětem (dobrodružné, milostné romány).

<sup>40</sup> Jako přechodový typ mezi romány z minulosti a romány ze současnosti je zmíněn ještě román retrospektivní.

3. **Atraktivizační/kostýmní typ historického románu** je populární především díky dobrodružným dílům Alexandra Dumase. Historický rámec zde vytváří „kostýmní“ ozvláštnění pro „příběhy lásky a cti“.

Vedle výše uvedených kompletních typologií historické prózy nacházíme v odborné literatuře ještě typologie dílčí, které nemají ambici obsáhnout historickou beletrii v celé její šíři, ale přicházejí často se zajímavými a podnětnými přístupy k historické látce. Slovenský literární badatel René Bílik (Bílik 2008: 82) si všímá autorského zacházení s historickou látkou ve vztahu k národnímu kánonu a definuje dvě protichůdné linie: **myticko-pragmatickou**, která dál posiluje, případně rozvíjí existující představy o nacionální identitě, a **skepticko-ironickou** (až parodickou) linii, jež naopak tenduje k demytizaci historie, její reinterpetaci a pracuje s metodami ironie, parodie až sarkasmu. V kontextu české literatury bychom k prvním zmíněnému principu mohli přiřadit Jiráskovy romány budující novodobý český mýtus o historii, a naopak do druhého proudu lze zahrnout historické romány z 60. let 20. století, stavějící na demytizaci českých dějin a dospívající nevyhnutelně k existenciální bezvýchodnosti a deziluzi.

Významný rusista Vladimír Svatoň (Svatoň 2009: 91 – 102) ve své studii o fenoménu času v literárním díle vytváří zajímavou dichotomickou románovou typologii, která nachází uplatnění právě u románů se zastoupenou historickou složkou. Jako „**román cesty**“<sup>41</sup> označuje díla s lineární časovou osou, v nichž se hlavní hrdina vydává na životní cestu a podstupuje během ní různá dobrodružství máje před sebou konkrétní cíl, výzvu, ambici. Zmíněná cesta může nabývat různých podob – ve výchovném románu je to zrání hlavního hrdiny, u detektivního románu snaha detektiva vyřešit kriminální případ, u románu deziluze je cestou postupně získávané poznání vedoucí k rozkladu etických hodnot. K takto definovanému románu bychom mohli přiřadit zřejmě většinu moderní historické prózy (typicky český deziluzivní román druhé poloviny šedesátých let reprezentovaný jmény jako Karel Michal, Jiří Šotola nebo Oldřich Daněk). Druhý typ románu, označovaný Svatoňem jako „**román původu**“<sup>42</sup>, staví naopak na cyklickém pojetí času – hlavní hrdina se po různých peripetiích vrací do výchozího bodu a čtenář shledává, že „to, co bylo na počátku dáno, se prokazuje jako nezpochybnitelné“ (Svatoň 2009: 98). Je zřejmé, že s románem původu lze ztotožnit naopak většinu klasických historických děl (autoři jako Walter Scott, Lev Nikolajevič Tolstoj, u nás Alois Jirásek).

---

<sup>41</sup> Jiný navrhovaný název je „román vzestupu“.

<sup>42</sup> I zde se nabízí alternativní název, tentokrát „román návratu“.

Pokusíme-li se provést jistou syntézu prezentovaných pokusů o rozvrstvení historické beletrie, můžeme konstatovat, že se jedná o relativně diverzifikované paradigma, ovšem s několika konstantními prvky. Pokud vynecháme do značné míry dobově podmíněnou Lukácsovu typologii (kombinující při dělení historickou věrnost se stupněm modernizace), lze i přes rozdílnost přístupů ke klasifikaci (na základě poměru fiktivní a nonfiktivní složky díla, podle funkce, podle převažujícího autorského záměru, podle způsobu aktualizace historické látky) vymezit nejčastěji se opakující dichotomii<sup>43</sup> **dokumentárního** (neboli mimetického, historicky/faktograficky věrného) historického románu v protikladu k historickému románu **epickému** (též fikčnímu, imaginativnímu, jen volně čerpajícímu z historické látky). Coby samostatný typ pak většinou figuruje ještě typ **projekční** (jinotajný, alegorický), výrazně aktualizující historickou látku a pojící se nejednou s typem epickým, a typ **dekorativní** (také atraktivizační, kostýmní, „pohádka pro dospělé“) vycházející vstříc čtenářskému očekávání dobrodružné četby.

V kontextu historického románu 60. let 20. století se pak setkáváme nejčastěji s romány projekčními, vystavěnými coby existenciální podobenství o osudu člověka a jeho životě v těžkých dějinných etapách. Přítomnost alegorické složky v kombinaci s jinotajným sdělením/poselstvím a intencionální orientace na intelektuálně vyspělého recipienta už dopředu diskvalifikuje typ dekorativní. Zároveň se ukazuje důležitost méně známých dílčích typologií historické prózy (Bílik 2008, Svatoň 2009), jež nacházejí uplatnění právě při klasifikaci historické beletrie šedesátých let. V drtivé většině případů u nich půjde o **romány cesty**, tedy narativní texty, v nichž se hrdina bude vzdalovat výchozímu bodu (nejčastěji prostřednictvím postupně sílícího prozření, deziluze), a romány **skepticko-ironické** (v případě textů Karla Michala pak bezesporu **skepticko-parodické**) tendující k relativizaci národní historie, nacionálního mýtu a jejímu do značné míry „denunciačnímu“ vnímání skrze osvobozující smích.

---

<sup>43</sup> Josef Hrabák (Hrabák 1983: 122) uvádí na podobném principu klasifikaci „historický román v užším slova smyslu“ versus „román z historie“.



## 2.3 Historická próza jako obraz společenských změn (koncept Georga Lukácse)

První souvislou studii<sup>44</sup> o historickém románu uveřejnil maďarský marxistický teoretik Georg Lukács<sup>45</sup> (Lukács 1976č, s) na sklonku třicátých let dvacátého století. V díle *Historický román* představil osobité pojetí determinace žánru, který je podle jeho názoru ideálně predisponován pro zachycení hlubokých politicko-ekonomických proměn, jimiž prošla evropská společnost konce 18. a zejména 19. století po proběhlé Velké francouzské revoluci a napoleonských válkách. Východiskem mu je přitom několikrát explicitně deklarované přijetí Hegelovy filozofie dějin coby procesu zrání nadindividuálního ducha, jenž posouvá veškeré historické dění kupředu, a marxistická ideologie uvědomělého třídního boje. Nejzdařilejší z celé práce je zřejmě kapitola o Walteru Scottovi, v němž Lukács spatřuje prvního „skutečného“ autora klasické podoby historického románu<sup>46</sup> a jehož tvorbu také důkladně, v širokých historicko-sociálních souvislostech rozebírá.

Klasický historický román má tedy podle Lukácse svůj původ u Waltera Scotta. Zatímco Scottovi předchůdci spatřovali tvárné možnosti historické látky právě a jen ve vnějším kostýmním čili atraktivizačním zobrazení doby, Scott si již uvědomil potřebu **„historické pravdivosti“**, resp. **„historické věrnosti“**, tedy nutnosti zachytit u románových postav přesvědčivě jejich psychologii, chování a (motivaci) jednání zejména v mezních situacích (vátky, povstání, revoluce). Zárukou tohoto objektivního, a přitom nikoliv dokumentárního, ale stále ještě básnický ozvlášťujícího nazírání na historickou skutečnost je přímá účast postav na zásadních dějinných zvratech:

„Nejedná se tedy v historickém románě o to, aby se převyprávěly historické události, nýbrž aby lidé, kteří v těchto událostech vystupovali, působili básnický živě, jedná se o to, aby mohl čtenář prožívat proč a z jakých lidských a společenských pohnutek mysleli, cítili a jednali lidé právě tak, jak tomu v historické skutečnosti bylo.“ (Lukács 1976č: 202)

---

<sup>44</sup> Text s názvem *Historický román* byl napsán podle dostupných informací v zimě 1936/37 a krátce poté časopisecky uveřejněn rusky; přepracované maďarské a německé vydání bylo k dispozici až po druhé světové válce. Český čtenář může sáhnout po slovenském překladu z roku 1976, nebo po české zkrácené verzi textu z téhož roku, jež je součástí výboru *Umění jako sebepoznání lidstva*. Pokud je to možné, citujeme v této kapitole přednostně z českého zkráceného vydání (1976č), v případě potřeby pak ze slovenského (1976s), u vědomí česko-slovenského jazykového „kolísání“ v citacích.

<sup>45</sup> Kloníme se k počestnému přepisu maďarského křestního jména György.

<sup>46</sup> Tento názor dnes (často bez udání zdroje) přebírá takřka bez výjimky většina literárněvědných příruček.

Za hlavní znak Scottovy literární produkce (rozebírány jsou především romány *Waverley* a *Ivanhoe*) přitom Lukács považuje trochu překvapivě jeho **názorový konzervatismus** – průkopník historické prózy nestrání ani pokrokovým proudům, jež Lukács nacházel v postupném třídním prozření, ani v příklonu ke kapitalismu reprezentovaném tehdejší většinou anglickou skutečností; Walter Scott stojí někde uprostřed. Podobnou názorovou umírněnost pak Lukács rozpoznává rovněž v jeho díle, jež se úmyslně vyhýbá zobrazení extrémů, jak tomu nezřídka je u romanticky traktovaných děl<sup>47</sup>, ale ve shodě s realistickou poetikou směřuje mnohem spíše k vyobrazení průměrného, **typizovaného** jedince i prostředí:

„Scottova velikost je paradoxně spojena s jeho často až omezeným konzervatismem. Hledá „střední cestu“ mezi krajnostmi, touží po tom, aby uměl básnický zobrazit historickou realitu této cesty na velikých krizích anglických dějin. Toto je jeho hlavní směřování a v dílech se na první pohled objeví ve způsobu, jak fabuluje, i v tom, jak si volí ústřední postavy. „Hrdina“ Scottových románů je vždy více nebo méně průměrný anglický džentlmen.“ (Lukács 1976č: 195)

Hlavními postavami Scottových historických děl tak nejsou výjimeční hrdinové, ale typičtí **reprezentanti** své doby: často prosté<sup>48</sup> postavy z lidu, které na sebe v rozhodujícím dějinném momentu ovšem vezmou historickou odpovědnost. Tím se rovněž historický román odlišuje od antické hrdinské epiky, s níž je jinak spřízněn tematicky – eposy byly vystavěny kolem výjimečného nacionálního hrdiny, heroického individua, klasický historický román je naproti tomu zbudován na postavách z lidu. Podobné odlišnosti nacházíme i v rovině dějové: zatímco v eposech děj posouvají kupředu nadpozemští hrdinové, v historickém románu je hybatelem děje a v přeneseném významu i celých dějin velké množství vedlejších postav a jejich vzájemná čilá kooperace. Neustálý pohyb, proměna a zrání těchto lidových postav jsou pak podle Georga Lukáče garantem kulturní a historické kontinuity.

Pokud je ve Scottově historickém románu přítomna **veliká postava** národních dějin, má to zřejmý kompoziční záměr: ukázat její přináležitost k významnému společenskému hnutí, doslova k „hnutí, které strhuje obrovské části národa“ (Lukács 1976č: 199). Za důležitou považujeme skutečnost, že taková postava je prezentována jako hotová (spisovatelem ovšem předem důkladně promyšlená a připravená), de facto bez vývoje, reprezentující objektivní historickou pravdu. Přesto ale nepůsobí podobný typ na čtenáře strnulým dojmem, neboť jej doprovází široce líčený průběh historických krizí, na jejichž řešení tato významná postava

<sup>47</sup> Georg Lukács v textu na několika místech ostře polemizuje s romantismem jako přežitým uměleckým směrem, zejména pak s německou školou romantiky.

<sup>48</sup> Lukács zdůrazňuje nešlechtický původ takových hrdinů, který stojí v kontrastu k romantické oblíbě šlechtické a obecně rodové tematiky.

participuje. Zmíněný kompoziční postup Walter Scott uplatňuje nejen u postav známých a historicky doložených, tedy dokumentárních, ale rovněž u hrdinů slavných jen částečně či postav zcela ahistorických, fiktivních.

Podíl jedince-individua na uskutečňování dějinného vývoje a pokroku Georg Lukács ozřejmuje opět na dialektice hegelovské filozofie dějin, používaje přitom pojmy „**záchovné**“ a „**světodějně individuum**“ (Lukács 1976č: 199 – 201). Sebedestruktivní, roztržštěná, egoistická činnost tzv. záchovných individuí (zastoupených především měšťanskou společností) je podle něj usměřňována uvědomělými nositeli dějinného pokroku, individui světodějnými, reprezentovanými masovým lidovým hnutím. Historický román se pak stává zrcadlem tohoto vývoje, obrazem hlubokých společenských proměn a věrným zachycením „ducha“ dějin, jak je tomu právě v případě Waltera Scotta.

Scottův klasický typ historické prózy se podle Lukácsa zrodil z anglického realistického **společenského románu** 18. století. Své pokračovatele pak našel na evropském kontinentu v tvorbě Manzoniově a Puškinově (Lukács 1976s: 38); oba žáci přitom svého učitele překonali zejména hloubkou umělecké stylizace. Georg Lukács si ovšem vysoce cení rovněž Balzacovy realistické snahy o zachycení francouzské společnosti své doby, jak ji nacházíme v jeho rozsáhlém cyklu společenských próz. Od společenského románu se tak oklikou přes historický román dostáváme zpět k románu společenskému. Lze konstatovat, že v Lukáčsově pojetí je historický román v mnoha rysech blízký románu společenskému<sup>49</sup>; otázkou autorského odstupu od historické látky, již by bylo v kontextu historické beletrie třeba více rozvést, se marxistický teoretik zabývá jen okrajově, pouze ve vztahu k uměleckému zobrazení milosti a opět spíše s akcentováním ducha dějinného vývoje:

„Je jasné, že o čo väčšmi je vzdialené historické obdobie a existenčné podmienky jeho účastníkov, o to väčšmi sa musí dej sústreďovať na to, aby tieto podmienky bytia zobrazil plasticky a jasne, aby sme na osobitú psychológiu a etiku, aké sa rodia z týchto životných podmienok, nepozerali ako na historickú kuriozitu, ale aby sme ju znova prežívali ako vývinovú etapu ľudstva, ktorá sa nás hlboko dotýka.“ (Lukács 1976s: 46)

Jako protipól k Walteru Scottovi, kterému se v historickém románu podařilo přesvědčivě zachytit „ducha anglických dějin“, Lukács uvádí Flaubertův román *Salambo* a podrobuje jej nesmiřitelné kritice (Lukács 1976s: 188 – 211). Přestože dílu nelze upřít formální vytříbenost a jazykovou brilanci (chápanou ovšem spíše jako nadbytečnou dekorativnost), v zásadním hledisku historické pravdivosti selhává. Důvodem je podle Lukácsa Flaubertův vypjatý

---

<sup>49</sup> Viera Žemberová (Žemberová 1989: 164) doslova uvádí: „Za axiomatický sa pokladá Lukáčsov postreh, že historická próza vyšla a navracia sa k spoločenskej próze.“

subjektivismus, který se odráží v násilné **modernizaci**<sup>50</sup> psychologie historických postav, jež vytrhuje historickou látku z její společensko-historické podstaty, aby ji přiblížila dobovému čtenáři (Lukács 1976s: 193). Nelibě jsou hodnoceny rovněž naturalistické tendence románu, jimž je vyčítána prvoplánová snaha o ozvláštnění a čtenářskou přízeň („Flaubertem začíná vývin, v ktorom sa neľudskosť fabuly a jej stvárňovanie, krutosť a brutalita stávajú samoučelnými“ Lukács 1976s: 198), podobně motivovaný **exotismus**, tedy holdování exotickým prostředím, tématům, látkám, a tendence k **privatizaci** dějin, čili zaměření na jeden individuální privátní osud bez zohlednění kolektivního dějinného vývoje.

Načrtnutý koncept historické prózy je nutné chápat v kontextu celého bohatého a současně vnitřně proměnlivého Lukácsova díla, konstatuje redaktor českého vydání Lukácsova díla Petr Rákos (Rákos 1976: 9 – 29). Rákos ve své předmluvě dále připomíná „trojjedinost“ Lukácsova působení (filozof, estetik, politik), zmiňuje jeho podíl na formování marxistické ideologie a v literární oblasti pak jeho lpění na realistické a historicko-sociální povaze uměleckého díla. Nora Krausová ve své předmluvě k slovenskému překladu *Historického románu* (Krausová 1976: 16 – 17) už ovšem poukazuje rovněž na některé nedořešené či sporné aspekty Lukácsova konceptu (míněného ovšem, jak zdůrazňuje, již od počátku polemicky, kontroverzně), mezi něž patří míšení literárních žánrů a forem, nedostatečně zdůvodněné vyzdvihování neznámých historických postav nad těmi známými, přečeňování Scottova díla či nejasné vymezení pojmu „moderní historický román“.

Rusista Vladimír Svatoň (Svatoň 1993: 41 – 52) srovnává ve své studii Lukácsovo pojetí klasického románu<sup>51</sup> s Bachtinovým a dochází k závěru, že se jedná o dva metodologicky zcela odlišné přístupy. Georg Lukács vychází z hegelovské filozofie dějin jako „v pohybu myslícího ducha“ a chápe román nikoli jako žánr navazující na antické a středověké epické útvary, ale jako moderní útvar paradoxní, vnitřně rozporný, jako způsob, „jak v příbězích zobrazit společnost, soustředěnou kolem epochální události nebo epochálního problému.“ (Svatoň 1993: 43) Ve vrcholných (nezřídka historických) románech je pak individuální zájem protagonisty prostřednictvím jeho účasti na dějnotvorných procesech posunut do nadosobní roviny. Michail Bachtin naproti tomu nachází genezi románu v kontinuitě epických útvarů od antiky až po současnost a na rozdíl od Lukácsova negativistického, vnitřně rozporného

---

<sup>50</sup> Termín „modernizace“ bychom zřejmě mohli nahradit výrazem „násilná aktualizace“. Opačnou tendenci tvoří podle Lukácsa „historický anachronismus“, který se projevuje v nacházení některých, často až archetypálních východisek v předhistorickém čase, tedy době předcházející epickému času románu. Na rozdíl od modernizace Lukács její přítomnost v díle do určité míry toleruje; v hojně míře ji ostatně nachází rovněž u Waltera Scotta.

<sup>51</sup> Georg Lukács v *Historickém románu* rozvíjí mnohé myšlenky ze svého raného textu *Teorie románu*, informativní rozbor tohoto těžko dostupného díla lze nalézt např. v *Průvodci po světové literární teorii* (Zeman 1988: 312 – 320).

nazírání na román je pro něj román svéprávným útvarem, který „vyjadřuje svou sféru života stejně dokonale jako epos vyjadřoval svět mýtu“<sup>52</sup> (Svatoň 1993: 45). Román je pro Bachtina mnohohlasým obrazem společenského života městské society, výrazem různosti lidských stanovisek a zájmů. Proti Lukácsovu konceptu „přelidněnosti“ lidských procesů tak stojí Bachtinův model „mnohohlasosti a dramatičnosti“.

Vliv Lukácsovy románové teorie se odrazil v literárněteoretickém díle 70. a 80. let u Josefa Hrabáka a Blahoslava Dokoupila. Zejména Dokoupil (1987) řadí požadavek historické věrnosti mezi základní markanty/invarianty historické prózy, vedle hlediska časového odstupu, poměru fikce a nonfikce a kompozičního aspektu. Prizmatem Lukácsova pojetí historismu Blahoslav Dokoupil rovněž klasifikuje zásadní díla českého a světového historického románu ve studii *K typologii historického románu*<sup>53</sup>. Z dnešního úhlu pohledu až poněkud úsměvně působí „podlehnutí“ Lukácsově románové teorii a hegelovskému nazírání na dějiny v raném esejistickém díle Milana Kundery (*Umění románu*).

Pokus o současné, pokud možno objektivní zhodnocení Lukácsova často jednostranně vykládaného díla nacházíme v *Lexikonu teorie literatury a kultury* (Nünning 2006: 466 – 467, heslo zpracoval Andreas Hoeschen). Georg Lukács je tu prezentován jako vlivný, byť rozporuplně přijímaný intelektuál 20. století a (spolu)zakladatel západního marxismu, včetně marxistické literární teorie. Metodicky měl ve svém díle usilovat o propojení sociologické a formální perspektivy a bohatě přitom využívat podnětů německé idealistické filozofie. Lukács je autorem konceptu proletářského třídního uvědomění, který ve své době zaznamenal značný ohlas, zřejmě díky své praktičnosti a srozumitelnosti. V myšlení o literatuře nacházíme u Georga Lukáče dvě zásadní konstanty – usilování o realistickou linii v tvorbě a naopak konsekventní odsuzování a popírání všech avantgardních/modernistických snah v umění jako dekorativního fetiše.

K Lukácsovu konceptu historismu tedy lze, jak patrně, vznést hned několik kritických připomínek. Jeho model „klasického historického románu“ můžeme aplikovat do značné míry jen na román 19. století, na bohatě diverzifikovanou historickou beletrii 20. století jej již uplatnit nelze. Za problematické považujeme splývání společenské a historické románové složky, kdy relativně jednoznačné hledisko autorského odstupu nahrazuje požadavek historické věrnosti, v němž se v duchu marxistické dialektiky obráží především třídní uvědomělost románových hrdinů a nutnost jejich aktivní participace na historických

---

<sup>52</sup> O vztahu mýtu, hrdinského eposu a historického románu pojednává mj. Hermann Broch v eseji *Mytické dědictví literatury* (Broch 2009, součást výboru esejů).

<sup>53</sup> Dokoupilova typologie vystavěná na konceptu Georga Lukáče je součástí kapitoly „Typologie historického románu“.

„dějnotvorných“ krizích. V neposlední řadě je třeba zmínit provázanost celého konceptu s dnes již překonanou hegelovskou idealistickou dialektikou jedince a společnosti, o jejíž lákavosti, ale též značných rizicích (vyplývajících zejména z jejího totalitárního nedemokratického směřování) se široce rozepisuje např. Paul Ricoeur (Ricoeur 2007: 276 – 288, kapitola *Odmítnutí Hegela*) či Petr V. Zima (Zima 1998, 35 – 51, kapitoly *Dialektika a estetika u Hegela: nadvláda pojmu; Rozpad Hegelovy estetiky u mladohegelovců*).

## 2.4 Historická beletrie jako umělecká realizace *mimésis*

Nedílnou, byť někdy možná poněkud přeceňovanou složkou historické beletrie je její odkaz k reálnému světu – historický narativ se v tomto pojetí stává znakovým reprezentantem dějinné skutečnosti. Snaha o pravdivé a věrné zachycení **vnější reality**, označovaná v estetice jako „mimésis“<sup>54</sup>, má přitom dlouhou tradici a její kořeny nacházíme již v antických časech. Tendence k doslovnosti a takřka dokumentárnímu, tedy co možná nejvěrnějšímu uměleckému ztvárnění mimetický charakter výrazně sbližuje s realistickou, reálnou, tedy ne fiktivní poetikou (být se tímto přirovnáním dopouštíme značného zjednodušení). V naší krátké studii se nejdříve pokusíme vymežit obsah pojmů „mimésis“ a „mimetický“ a následně aplikovat získané poznatky na genologickou kategorii historického románu.

*Akademický slovník cizích slov* (Petráčková/Kraus 1995) definuje pojem *mimésis* jako: „Umělecké napodobení nebo zobrazení skutečnosti (vycházející z Platonovy estetiky).“ Podstatně obsáhlejší heslo (zpracované Pavlem Bělíčkem) nacházíme ve Vlašínově *Slovníku literární teorie* (Vlašín 1984). Vedle osvětlení řecké etymologie (*mimésis* = napodobení) se dozvídáme souvislost s Platonovým světem idejí (realita je podle Platona odleskem idejí – viz jeho známé podobenství o jeskyni – umění je pak odleskem reality, tedy odlesk odlesku) a pojetím dalších antických tvůrců (Aristoteles, Horatius), kteří pod pojmem mimetické zobrazení chápali jednak napodobování přírody, jednak také napodobování starých, dokonalých tvůrců a jejich děl. Heslo popisuje rovněž ve stručnosti genezi evropského umění se zaměřením na postupné zdokonalování mimetických technik, které měly umělecké dílo přiblížit reálné předloze (renesanční malba objevující perspektivu, barvu a proporci, barokní výtvarné umění zachycující pohyb a šerosvit, završení mimetického principu v detailním realismu). Připomenuta je rovněž freudovská interpretace, která klade mimésis do roviny lidského podvědomí a pracuje s podvědomými archetypy.

Ladislava Lederbuchová v *Průvodci literárním dílem* (Lederbuchová 2002) u hesla „mimésis“ naznačuje dvě základní a ve své podstatě protikladné tendence v zobrazení skutečnosti, které v umění identifikujeme od jeho prvopočátků. Tou první je snaha o co nejdokonalejší mimetické **vytvoření iluze** reality (např. v renesančním výtvarném umění nebo naturalisticky traktovaném písemnictví), tu druhou linii pak reprezentují snahy o co nejzřetelnější **potlačení mimetického charakteru** v uměleckém zobrazení (patrné je to

---

<sup>54</sup> Opakem pojmu „mimésis“ je „diegésis“, neboli estetická tendence ke „zvnitřnění“, introspektivnímu zachycení vnitřního světa příznačná zejména pro moderní umění. Zatímco ideál mimésis je do jisté míry

především v avantgardních směrech – abstraktní malbě, surrealismu). V souladu s principy receptivní estetiky a znakovým pojetím uměleckého znaku pak autorka vyzdvihuje autonomnost umění, jeho principiální nezakotvenost v realitě („Umění je uměle vytvořená fikce.“ Lederbuchová 2002: 197) a varuje před nabízející se, lákavou, leč nebezpečnou generalizací kladoucí rovnítko mezi mimetické zobrazení a umělecký realismus:

„Mimesis ale nespočívá jen v iluzivním zobrazení smyslově vnímatelného jevového povrchu reality – realismus se snažil napodobovat realitu i s její skrytou stránkou. Umělecká hodnota realistických děl však není dána iluzívností obrazu, ale jeho schopností iluzi angažovat jako nositele dalších významů v literární komunikaci. Preference napodobivosti v hodnocení umělecké hodnoty díla vede k zaměňování kritéria umělecké pravdivosti za mimetickou pravděpodobnost a k mylným závěrům o kvalitě díla. Smyslem umění není skutečnost napodobovat a stírat tak hranici mezi kontexty života a umění.“ (Lederbuchová 2002: 197)

Nejobsáhlejší heslo dotýkající se problematiky mimetického charakteru umění nacházíme ve *Slovníku novější literární teorie* (Müller/Šidák 2012: 312 – 316, autor hesla je Pavel Šidák). Mimesis je zde popsána jako „základní koncept estetiky a teorie umění“, jenž je založený na napodobování. Vymezení a platnost tohoto konceptu se přitom v průběhu dějin výrazně proměňovaly. Autor hesla přehledně shrnuje otázky, které se s mimetickou teorií spojují, a stvrzují tak její **komplexnost**. Zmíňme alespoň ty hlavní: Má být předmětem nápodoby příroda, věci, ideje těchto věcí nebo vnitřní prožitek člověka? Dotýká se nápodoba některého z možných světů, přírody či je reálnému světu nadřazena? Jedná se v případě mimesis jen o pasivní nápodobu, nebo jde o aktivní akt, jehož prostřednictvím se vytvářejí nová univerza? Upozorňuje se rovněž na souvislosti mimesis a sémiotiky, v níž nalézáme paralelu nápodoby u ikony, resp. indexu ve známé Peircově triádě. Mimetická tradice je popsána od antických základů až po její zpochybnění postmoderní filozofií. Zmíněn je rovněž přínos českých literárních vědců (Jan Mukařovský a jeho chápání reference v duchu strukturalismu a pražské školy, Milan Jankovič a jeho pojetí mimetičnosti coby ikonického zobrazení, revize mimetického principu u Lubomíra Doležela).

Základní přehled o mimetických tendencích v umění a jejich filozofickou reflexi lze nalézt v textu *K estetice XX. století s podtitulem Mimesis – fikce – distance* Vlastimila Zusky (Zuska 1996) – i když, a to je třeba zdůraznit, hlavní ambicí autora je ontologické vymezení relací mezi kategoriemi mimesis a fikce s využitím distance (reprezentované na příkladu autoportrétu). Zuska identifikuje prapočátky mimesis v antické taneční formě hry, která

---

příznačný např. pro historický a společenský román, nachází diegésis uplatnění zejména v románu psychologickém.



„reprezentovala, imitovala božské, božský řád“ (Zuska 1996: 6). Již v tomto archetypálním pojetí je přitom pojem „mimésis“ příznačně spojen s určitou rytmikou a časovostí. Připomenut je rovněž rozdílný přístup k mimetickému ideálu u antických filozofů Platona (již zmíněný obraz „odlesk odlesku“ idejí) a Aristotela (který připouští koncept možných světů umění – umění nenapodobuje jen věci, které jsou, ale i ty, které by mohly být). Pro uchopení pojmu „mimésis“, zdá se, není klíčové znát odpovědi na otázky „co?“ a „jak?“, ale je především třeba se vyrovnat s otázkou „proč?“. Odpověď Vlastimil Zuska nachází v souladu s Hansem-Georgem Gadamerem v ontologii – nápodoba je především nástrojem **poznání**. U Gadamera je podstatou mimésis **rekognice/rozpoznávání** reprezentovaného v reprezentaci; akcent se tím posouvá do relace „poznávané-poznávací“, do sféry subjektivního uměleckého vnímání. Hans-Georg Gadamer dále rozšiřuje definice mimésis o důležitý rozměr někdejšího estetického řádu<sup>55</sup>, k němuž každé umělecké dílo odkazuje (Zuska 1996: 8). Neméně důležitá vlastnost mimésis je **reprodukce/obnovení a opakování**, reprodukovatelnost, ztvrzující roli reprezentace, jak Zuska ukazuje na příkladech z Friedricha Nietzscheho a zejména Immanuela Kanta.

Zásadní význam pro novodobé vymezení pojmu „mimésis“ má francouzský fenomenolog Paul Ricoeur. Ve svém monumentálním třísvazkovém díle *Čas a vyprávění* (Ricoeur 2000, 2002, 2007 – české překlady) chápe mimésis jako „kreativní nápodobu“, tedy aktivitu, která „vytváří to, co napodobuje, neodráží již dané“ (Zuska 1996: 23), resp. jako komplexní jev „rozevřený od předporozumění až k pólu recepcce“ (Müller/Šidák 2012: 316). Ve vztahu k literatuře<sup>56</sup> pak Ricoeur definuje **tři fáze** mimésis. *Mimésis I* představuje rovinu nutného před-porozumění pro genezi i recepci uměleckého díla, tedy předpoklad společného chápání, jednání, společnou symboliku:

„Vidíme tedy, jak bohatý je smysl *mimésis I*: napodobovat či předvádět jednání znamená především mít určité předporozumění pro to, jak se to má s lidským jednáním: s jeho sémantikou, symbolikou i časovostí. Z tohoto předporozumění, které je společné básníkovi i jeho čtenáři, pak vychází konstrukce zápletky a spolu s ní textová a literární mimeze.“ (Ricoeur 2000: 104)

Na základě *mimésis I* vyvstává druhá fáze *mimésis II* – fikce, která vzniká jako zlom/cézura v komunikaci, jako „konfigurace toho, co již v lidském jednání figuruje“ (Zuska 1996: 23). Ricoeur hovoří o vstupu do říše „jako by“ a dále detailně popisuje vytváření zápletky, příběhu

---

<sup>55</sup> Z tohoto vymezení vyplývá, že takto definovaný řád mívá atributy „harmonický“, „vzorový“ a bývá nejednou vnímán nostalgicky.

<sup>56</sup> Přesněji ve vztahu k uměleckým druhům s převažující narativní strukturou.

a žánru a podrobněji se věnuje též fenoménům tradičnosti a inovace. Konečně třetí fáze *mimésis III* představuje „průnik světa textu se světem recipienta“ (Zuska 1996: 24). Slovy Ricoeurovými:

„[...] *mimésis III* vyznačuje průsečík světa textu a světa posluchače či čtenáře. Tedy průsečík světa konfigurovaného básní a světa, v němž se odvíjí aktuální jednání a v němž toto jednání rozvíjí svou specifickou časovost.“ (Ricoeur 2000: 113)

Spojovacím prvkem Ricoeurova konceptu *mimésis* je právě čas a časovost, tedy veličiny, které francouzský filozof považuje za určující pro budování zápletky a následně i celého literárního díla.

Klíčové dílo věnované mimetické reprezentaci reality v literatuře sepsal německý filozof Erich Auerbach<sup>57</sup>. V knize *Mimesis* (Auerbach 1968) interpretuje určující díla (západní) evropské literatury a identifikuje v nich jednotící funkci **uměleckého stylu** obrazyjícího realitu. U antických textů (*Odysseus*), děl ranně křesťanských, renesančních, romantických a realistických až po pokusy o moderní román (Virginia Woolfová) zkoumá vztah skutečnosti a jejího literárního zpracování s častým využitím zobecňujících historických a sociologických metod. Realistické stylové tendence v umění pak dále zpřesňuje a dělí; definuje například figurální realismus symptomatický pro antické a středověké písemnictví, odlišuje „vážený“ realismus od „moderního“, jenž se začíná projevovat od konce 19. století<sup>58</sup>. Jednotlivé rozborů jsou řazeny chronologicky, s jasným záměrem zdůraznit návaznost a kontinuitu mimetické zobrazovací metody v evropských<sup>59</sup> literaturách.

Významným kritikem klasické mimetické metody je Lubomír Doležel. Ve své studii *Mimesis a možné světy* (Doležel 1997: 600 – 606) předkládá kritický rozbor mimetické sémantiky udržované v západní myšlenkové tradici od dob Platonových a Aristotelových a jako alternativu nabízí mimetickou teorii fikčních světů. Tradiční mimesi v umění popisuje<sup>60</sup> následovně: „Fikční objekty [...] jsou odvozeny z reality, jsou imitacemi/reprezentacemi

<sup>57</sup> Dílo vznikalo za pohnutých okolností během autorova vyhnanství v Cařihradě za doby druhé světové války. Autor neměl k dispozici relevantní zdroje, a byl tak často odkázán jen na vlastní paměť.

<sup>58</sup> O tomto zvratu v mimetické strategii uměleckého zobrazení píše též Vladimír Papoušek (Papoušek/Bílek 2011): „Romanopisec 19. století věřil v podnik, jemuž věnoval svou energii, věřil v pravdivost svého obrazu minimálně v tom smyslu, že zachycuje autentickou skutečnost, autentický obraz světa takového, jaký doopravdy existuje. Není ovšem možné si představit, že by spisovatel 20. století věřil svému podniku méně. Pouze jeho víra v *mimésis*, alespoň u modernistů, byla rozvrácena. Panorama světa s hodnotovými hierarchiemi se stalo nedostupným [...]“ (Papoušek/Bílek 2011: 50).

<sup>59</sup> Erich Auerbach se cíleně zaměřuje především na románské literatury. Často je mu vytýkáno, že kupř. německému písemnictví věnuje málo pozornosti.

reálně existujících entit.“ (Doležel 1997: 600) Pokud toto vymezení přijmeme, bude pro nás mimetická metoda svázána s hledáním skutečných protějšků fiktivních osob, událostí, míst, dějů, tedy s metodou, s níž nejčastěji pracují historikové. Tuto **mimetickou funkci**<sup>61</sup> lze vyjádřit matematicky:

Fikční jednotlivina  $J(f)$  reprezentuje reálnou jednotlivinu  $J(a)$ .

Po stránce estetické se přitom jedná o zcela neutrální funkci, která neimplikuje jakoukoli uměleckou libost či nelibost.

Mimetická funkce nachází uplatnění všude tam, kde lze dohledat předobrazy/prototypy fikčních jednotlivin/entit, např. postavu Napoleona v Tolstého románu *Vojna a mír*. Problém nastává, když tento předobraz chybí, jak je tomu kupříkladu u Dostojevského Raskolnikova. Klasická mimetická sémantika se v tomto případě podle Doležela (Doležel 1997: 602) uchyluje k interpretativní oklice a reálnou entitu nahrazuje univerzalitou – psychologickým, sociálním typem, skupinou, existenciální podmínkou apod. Nová podoba **univerzalistické mimetické funkce** je pak následující:

Fikční jednotlivina  $J(f)$  reprezentuje univerzalitu  $U(a)$ .

Právě tato podoba mimetické funkce se pak stává předmětem ostré Doleželovy kritiky. Náhrada reálných jednotlivin univerzalitami v pravé části funkčního výrazu nutně vede k vytěsnění světa individuí (který tvoří základ každého vyprávění) a k přijmutí zjednodušených univerzalistických interpretací. Podobného prohřešku se podle Doležela dopouští augustinovská či hegelíánská hermeneutika (reálná jednotlivina je nahrazena „historií boží“, resp. „typem“) a v neposlední řadě též Erich Auerbach se svou snahou o zachycení kontinuální mimetické tradice západního evropského umění.

Dílčí, ovšem opět ne zcela úspěšný pokus o redefinici mimetické funkce nachází Doležel u Iana Watta (Doležel 1997: 604). Podle Watta lze absenci reálných entit eliminovat identifikováním zdroje jejich reprezentace, který budeme hledat nejspíš v autorském záměru

---

<sup>60</sup> Doležel ovšem současně upozorňuje na skutečnost, že pojem „mimésis“ dnes obráží více ne zcela zřejmých významů, což de facto znemožňuje jednotný popis. Dále varuje před zúžením významu slova jen na realistickou tendenci v zobrazení světa.

<sup>61</sup> Zdeňka Menšíková (Menšíková 2011: 26 – 28) na základě tří mimetických funkcí definovaných Doleželem vyděluje tři podoby historické prózy. Prosté mimetické funkci odpovídají klasické historické prózy 19. století s převahou mimésis (Alois Jirásek, Zikmund Winter). Podmínky univerzalistické mimetické funkce splňují díla,

(Defoe zobrazuje Moll Flandersovou...). Je zřejmé, že v tomto uvažování došlo k výraznému sémantickému posunu a že místo funkce mimetické dostáváme funkci **pseudomimetickou**:

Reálný zdroj  $Z(a)$  je zdrojem reprezentace pro fikční jednotlivinu  $J(f)$ .

Zdrojem reprezentace, tedy zdrojem popisování/zobrazování/zkoumání fikčních entit, může být vedle autora též některý textově-teoretický termín (narativní žánr, stylistický prostředek) a samozřejmě též vypravěč.

Doležel tedy dospívá k závěru, že tradičně vymezená mimetická sémantika selhává, jsouc chycena do dvou pastí:

„Jestliže trvá na tom, že všechny fikční objekty bude vysvětlovat jako reprezentanty reálných entit, je vehnána do univerzalistického rámce reference: fikční jednotliviny jsou sémanticky interpretovány tím, že jsou eliminovány. Jsou-li fikční jednotliviny zachovány, nejsou vysvětlovány jako reprezentanti skutečných entit; jsou pojmány jako pre-existující a zdroj reprezentace je stavěn do pozice toho, kdo je objevil.“ (Doležel 1997: 606)

Hlavní příčinu nezdaru mimetického principu je podle Doležela třeba hledat v přílišném lpění na jediném rámci světa, k němuž se vztahují reálné i fikční entity. Jako nadějnou alternativu k překonané mimetické teorii<sup>62</sup> pak předkládá postupně precizovaný návrh sémantiky fikčních světů (Doležel 1997, 2002, 2008), s nímž se podrobněji seznámíme v následující kapitole.

Prostřednictvím převážně **mimetické perspektivy** se ve své disertační práci pokouší zachytit vývoj českého historického románu též Zdeňka Menšíková (Menšíková 2011). Poté, co provede důkladnou analýzu pojmu „mimésis“ a dodá si odvalu i k jeho revizi, však dochází k neurčitým a snad až příliš smířlivým závěrům, které dávají zapravdu jak zastáncům mimetického zobrazení v historické próze<sup>63</sup>, tak jeho odpůrcům či alespoň pochybovačům: „Tvrdím, že literární dílo je [...] vyjádřením v různé míře zaměřeným k poznání skutečnosti, přičemž jeví tendenci (v různé míře a intenzitě) vytvářet realitu svého druhu, vlastní, fiktivní svět.“ (Menšíková 2011: 29 – 30) O několik řádků dále čteme ještě o „křečovitě obezřetnosti vzhledem k doložitelným skutečnostem“, již je třeba mít na zřeteli v souvislosti s klasickým uchopením mimeze.

---

ve kterých naopak historický protějšek nelze dohledat (Karel Michal, pozdní romány Vladimíra Neffa). Konečně příslušnost k pseudomimetické funkci nachází Menšíková u postmoderně traktovaných děl (Vladimír Macura).

<sup>62</sup> Jeden z mála pokusů o kritické zhodnocení Doleželovy teorie a její včlenění do současné postmoderní naratologie nacházíme u Jiřího Pechara (Pechar 2012).

Co dodat závěrem? Historický román tematizuje ve své struktuře historickou látku: obráží dobové postavy, místa, události, ale – jak jsme uvedli v úvodní kapitole – též lidské chování, normy a vztahy. Ve své klasické podobě je tak s mimetickou zobrazovací funkcí bezprostředně propojen (budeme-li ji ovšem chápat jako umělecké zobrazení, a ne pouze jako doslovné kopírování reality). Je ovšem současně zřejmé, že s příchodem moderního románu a nových vyprávěcích strategií význam mimésis postupně slábne – s tím, jak pozbývají na důležitosti odkazy k reálnému světu. V případě české historické prózy 60. let, charakterizované většinou přívlasky jinotajná a antiiluzivní, je třeba s určitým notně oslabeným mimetickým rozměrem počítat, ale vždy u vědomí toho, že významotvorné akcenty díla leží někde jinde.

---

<sup>63</sup> Přestože autorka uvažuje v kategorii historického románu, vztahuje většinu svých soudů zobecněle k fikčnímu světu literatury.

## 2.5 Historický román ve víru dějinných alternativ

Historická próza je, jak jsme ji nadefinovali v předchozích kapitolách, narativní fikce odehrávající se v minulosti. Jaký je ovšem vlastně vzájemný poměr **literatury**, reprezentované v našem konkrétním případě historickou beletrií, a **historie/historiografie**? Jakkoli se to může zdát na první pohled nepravděpodobné, mají k sobě obě disciplíny velmi blízký vztah a v nejnovějších příručkách se – s jistou mírou provokativnosti – dokonce klade mezi historii a historický narativ rovnítko. Pokusme se v následujícím textu tento stav ve formě krátkého exkurzu do problematiky ozřejmit.

Vývoj vzájemného poměru literatury a historiografie přibližuje např. *Lexikon teorie literatury a kultury* (Nünning 2006: 300 – 302, heslo zpracoval sám Ansgar Nünning). Podle něj lze tento vztah popsat ve třech odlišných etapách. Přibližně do poloviny 19. století byla historie součástí literatury; vzájemné odlišování probíhalo jen na základě rétorických, stylistických, a rovněž didaktických a mravních kvalit textu. S nástupem epistemologického pozitivismu v druhé polovině 19. století vznikla potřeba od sebe striktně odlišovat faktograficky spolehlivou, objektivní historiografii od umělecké literatury stavějící na fikci. Oporu pro tento odstup utvářela také kontinuální tradice evropského myšlení o literatuře, jež se táhne od antiky a která připisuje historii a literatuře rozdílnou úlohu: historie má líčit, co se stalo, literatura má vyprávět, co se stát mohlo. Současný postmoderní diskurz ovšem obě disciplíny opět sblížuje – na základě podobného znakového vymezení i obdobně volených narativních strategií. Literatura i historie tak nabývají podoby jazykově podmíněných **konstruktů** pojímajících v sobě lidskou zkušenost i poznávání této zkušenosti.

Podobami narativity v beletrii a historiografii a jejich vzájemným vztahem, pružně přecházejícím mezi **interakcí a kotradikcí**, se zabývá též Aleš Haman. Ve své studii *Interakce nebo kontradikce? Poznámky k narativitě v beletrii a v historiografii* (Haman 2007) hned v úvodu konstatuje, že mezi činností literáta i historika lze identifikovat řadu paralel – oba „autoři“ vytvářejí určitý obraz světa a předkládají jej čtenáři k recepci. Je ale možné tvrdit, jak to jako první v osmdesátých letech dvacátého století učinil americký postmoderní historik Hayden White, že historiografie používá řadu uměleckých výstavbových prostředků a rétorických figur vypůjčených z beletrie a že tudíž historie/historiografie nemůže být považována za objektivní vědu? Haman v kontextu Ricoeurovy filozofie vymezuje dichotomii historie (historického vědomí spojeného s určitým stupněm autonomie, verifikace, objektivizace, dílem vědecké obraznosti) a paměti, zkoumá podoby fikční a historické narace

(v rovině čtenářského očekávání – přistoupení na hru „jako by“ a akceptování autorské stylizace vs. regulovaná imaginace a očekávání pravděpodobných, přijatelných, věrohodných událostí). Přesto je Ricoeurovo vymezení tří složek historiografické práce do značné míry přenositelné i na profesi spisovatelskou: archivace dokumentů, práce s nimi (vyhodnocování, vysvětlování, porozumění souvislostem) a psaní historiografického textu se dotýká historika i romanopisce. O upřednostnění historické či fikční povahy textu tak rozhoduje především čtenář, který na základě vnitřní výstavby díla upřednostní buď rovinu významovou-tematickou, nebo rovinu výrazovou, expresivní.<sup>64</sup>

Postmoderní, resp. poststrukturalistické sblížení historie a literatury popisuje v zásadní studii *Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou* Lubomír Doležel (Doležel 2002, přepracovaně pak jako součást knihy *Fikce a historie v období postmoderny* – Doležel 2008). Zaměřuje se zejména na popis vzájemných vztahů mezi fikčními a historickými světy (oba typy chápe jako možné<sup>65</sup> světy) a dochází ke čtyřem dílčím diferencím.

První, funkční rozdíl se přitom týká jejich **omezenosti**: Zatímco fikční světy obsahují i světy nadpřirozené a fantazijní (samozřejmě v různé míře), historické světy jsou světy „fyzicky možné“, tedy omezené. Na hranici mezi fikcí a historií se pak nachází často problematizované mytologické pásmo.

Druhý, tentokrát strukturální rozdíl se dotýká fenoménu historické **doložitelnosti**. „Soubor činitelů v historickém světě je určen množinou činitelů, kteří se účastnili minulých událostí.“ (Doležel 2002: 351) Je zřejmé, že dokládání účasti na minulých událostech je odvislé od aktuálního stavu lidského poznání a že se neustále mění – v důsledku tohoto procesu se pak mohou osoby/události/místa apod. začleňovat do citovaného „uskupení činitelů“, či z něj být naopak vyřazovány. Toto omezení naopak neplatí pro fikční světy, kde jsou všichni činitelé, i ty s historickým předobrazem, činiteli fikčními, zcela v moci tvůrce fikce.

---

<sup>64</sup> Haman se dále zabývá změnou povahy historických faktů, které vstupují do uměleckého textu jako motivy, a tzv. „fikcionalizací historie“, k níž hojně dochází v literatuře faktu.

<sup>65</sup> Na tomto místě je nezbytné věnovat alespoň krátký odstavec Doleželovu konceptu fikčních světů, jehož znalost se automaticky předpokládá. Jak vyplývá z předchozí kapitoly, koncept fikčních světů slouží především k překonání mimetické tradice, kterou Doležel zdrcujícím způsobem kritizuje. Fikční světy jsou zvláštním druhem možných světů (přítomných ve filozofii kontinuálně již od Gottfrieda W. Leibnize), „estetické artefakty vytvořené, uchované a kolující v médiu fikčních světů“ (Doležel 2003: 30). Základní tři teze, vycházející z podstaty možných světů/světů možného, jsou tyto: 1. „Fikční světy jsou soubory nerealizovaných možných stavů věcí.“ (ibid.: 30) 2. „Množina fikčních světů je neomezená a nanejvýš různorodá.“ (ibid.: 32) 3. Fikční světy jsou přístupné skrze sémiotické kanály.“ (ibid.: 34) Zbylé tři teze jsou již příznačné pro fikční možné světy: 4. „Fikční světy literatury jsou neúplné.“ (ibid.: 35) 5. „Makrostruktura fikčních světů literatury může být nestejnorodá.“ (ibid.: 36) 6. „Fikční světy literatury jsou vytvářeny textotvornou činností.“ (ibid.: 37) Doležel tak vytvořil velmi komplexní teoretický aparát („cik-cak“) aplikovatelný na libovolný umělecký artefakt. Pokus o zhodnocení Doleželova díla najdeme v *Heterologice* (Fořt 2012).

Třetí opozice zachycuje rozdíl v **zacházení s mezisvětovou identitou** (též známé pod označením „konstelace konatelů“, viz Doležel 2008: 43). Postavy historických světů tak „musí být nositeli doložených vlastností“ (Doležel 2002: 352), opět ve vztahu ke stavu historického poznání, jež se neustále zpřesňuje. Naopak postavy fikčních světů bývají upravovány v souladu s autorským záměrem – často bývá pozměněna jejich charakteristika, životní osudy apod.

Konečně čtvrtý bod je pro světy obou typů společný: historické i fikční světy jsou světy **neúplnými**. Neúplnost fikčních světů<sup>66</sup> souvisí opět s autorským záměrem a může být různě motivována. Tak např. autor „historických románů nebo povídek má svobodu začlenit do svého fikčního světa určité historické fakty a jiné opomenout.“ (Doležel 2002: 353)<sup>67</sup> Neúplnost historického světa je epistemologické povahy a souvisí s neukončeností historického poznávání a jeho omezeními.

Na úrovni diskurzu lze opozici vyjádřit ještě přehledněji: fikční diskurz je vytvořen autorem tím, že napsal text – před tímto aktem fikční svět neexistoval. V případě fikčního diskurzu jsou pak klíčem k jeho pochopení pravdivostní podmínky fikce. Naopak historický diskurz je „diskurzem konstativů“, který nevyklučuje otázky typu Je pravda, že...? Oba diskurzy se ovšem navzájem prolínají, prostupují a na této otevřené hranici, resp. v tomto přechodovém pásmu identifikujeme tři zajímavé afinity: historickou fikci, faktuelní narativ a (především) kontrafaktuelní historii<sup>68</sup>.

**Historickou fikci**, která je v současném naratologickém pojmosloví ekvivalentem historické prózy/beletrie, definuje Doležel – v kontextu prostupování fikčního a historického světa a s ohledem na typologie románových postav – následovně:

„Historická fikce [...] ukazuje, že v tomto případě se historičtí migranti přizpůsobují sémantickým a pragmatickým podmínkám fikčního prostředí. Historické postavy se transformují do fikčních protějšků a stávají se tak účastníky interakce a komunikace s osobami fikčními. Výsledkem je, že konstelace činitelů historického

---

<sup>66</sup> Doplnění mezer v naraci, tzv. nasycování textu, je komplexní proces a je mu věnována samostatná kapitola v Doleželově *Heterocosmice* (Doležel 2003). Zmiňme alespoň, že čtenář v textu citlivě vnímá jak přítomnost, tak absenci konkrétních faktů.

<sup>67</sup> Jako konkrétní příklad je uváděn Lev Nikolajevič Tolstoj, který při přípravě *Vojny a míru* tendenčně zachází s historickými fakty, aby zdůraznil charakterový rozdíl mezi Napoleonem a Kutuzovem.

<sup>68</sup> V přepracované verzi textu nacházíme ještě jeden typ, a sice **falzifikovanou historii**. Jejím zdrojem jsou téměř výhradně totalitní režimy a taková reprezentace historie je pak nejkrajnějším příkladem „projekce zájmů současnosti do minulosti.“ Na rozdíl od kontrafaktuelní historie, která má podobu hry, experimentu, se v případě falzifikované historie jedná o úmyslné přepisování dějin. (Doležel 2008: 47 – 49)



románu nebo povídky je rozštěpená do dvou podmnožin, z nichž jedna sestává z fikčních osob majících historické protějšky, druhá z fikčních osob bez takových protějšků.“<sup>69</sup> (Doležel 2002: 359)

Korelace mezi historií a fikcí funguje ovšem i v opačném směru, jak Doležel ukazuje na zřejmé skutečnosti, že si lidé četbou historických románů mohou rozšířit své povědomí o minulosti.

Jako **faktuální narativ**<sup>70</sup> označuje Doležel populární (sub)žánr publicistiky, který vytváří slabou linku narace nad dokumenty a obecně fakty nové, živé historie, tedy takové, pro niž existuje opora ve svědeckém pozorování. Historické bádání je nahrazeno (či doplněno) trpělivou žurnalistickou praxí a zkušeností, s níž autor prezentuje současné dějiny. Pokud by dokumentarista do svého konstruktů včlenil fikční entity, je třeba dílo žánrově přehodnotit a označit za literární fikci.

Postmoderní zálibě v názorové pluralitě konvenuje především třetí afinita označovaná jako **kontrafaktuální historie**, tedy historie, v níž jsou rozvedeny některé pravděpodobné, ale nerealizované dějinné alternativy. Jiné než notoricky známé vyústění historické situace pak nejednou vede k přehodnocení historického vývoje, narušení očekávaných kauzalit a kontingencí a ve výsledku pak ke konstrukci alternativního průběhu dějin. Doležel definuje kontrafaktuální historii následujícím způsobem:

„Kontrafaktuální historie je myšlenkový experiment: změnou nebo eliminací určitého faktoru faktuálních dějin testuje důležitost tohoto faktoru.“ (Doležel 2002: 361)

Přestože se pohybujeme v rovině myšlenkového experimentu, zdůrazňuje Doležel, že taková konstrukce není zcela arbitrární, a může být tedy i kriticky zhodnocena.

Kontrafaktuální přístup k historii je bezesporu lákavý způsob uchopení dějin, spojený navíc vždy s jistou dávkou smělosti či rovnou provokativnosti. Lubomír Doležel uvádí ve své studii řadu autorů-historiků, kteří svým dílem aspoň částečně anticipovali koncept historických alternativ (Hugh Trevor-Roper, Alexander Demandt, Simon Schama). Skutečným průkopníkem tohoto směru je však až britský historik Niall Ferguson<sup>71</sup>, autor

---

<sup>69</sup> Připomeňme jen, že dělení románových postav na ty s historicky doloženým protějškem a na postavy čistě fikční nacházíme už v pojednání Georga Lukácse, viz kapitola 2.3.

<sup>70</sup> Jiná možná označení tohoto (sub)žánru jsou „faktuální fikce“, „dokumentární fikce“, „nefikční román“ a nejčastěji zřejmě „literatura faktu“.

<sup>71</sup> Niall Ferguson (\*1964), britský historik, v současnosti působící jako profesor historie na harvardské univerzitě. Vedle tematiky virtuálních dějin se věnuje též historii ekonomie a dějinám britského a amerického kolonialismu. Provokativní způsob nazírání na historii uplatnil ještě v díle *Nešťastná válka* kompletně přehodnocujícím průběh první světové války a britské angažmá v ní, viz (Ferguson 2004).

teoretického konceptu virtuálních dějin a kontrafaktuální historie<sup>72</sup>. Obrisy svého podnětného přístupu k historické skutečnosti představil v programovém článku *Virtuální dějiny* s podtitulem *O „chaotické“ teorii minulosti*.<sup>73</sup>

Ferguson si mj. všímá toho, jak často si lidé v životě kladou otázku typu: Co by bylo, kdyby?<sup>74</sup> Jinými slovy: Jak by se historie vyvíjela dál, kdyby se pozměnila některá důležitá podmínka předcházející jisté dějinné události? I když lze podobné způsoby tázání odbýt slovy o zbytečnosti či pošetilosti (historii přeci nejde vrátit zpět či dokonce změnit), je zřejmé, že jistou užitečnost mají – pro pochopení historie je často třeba vzít v úvahu jak události, které se staly, tak ty, které se stát jen mohly. Pregnantněji formulováno:

„Abychom pochopili, jak tomu opravdu bylo, potřebujeme vědět, k čemu sice ve skutečnosti nedošlo, k čemu však podle mínění současníků mohlo dojít.“ (Ferguson 2001: 75)

Pomineme-li známé nadužívání toho postupu coby žánrového klišé v literatuře s prvky sci-fi a fantasy, byly podobné, ovšem vážně míněné pokusy o alternativní čtení historie v dějinách (zejména) britské historiografie téměř vždy odsouzeny k výsměchu a vědecké diskreditaci. Hlavní příčiny tohoto stavu vidí Ferguson v kladení příliš nepravděpodobných otázek a formulování odpovědí postrádajících na hodnověrnosti. Představa **historického determinismu**, tedy jediného možného plynutí historie vycházející z kauzálního principu příčiny a nutného následku, je pak zřejmě stará jako lidstvo samo, jak se přesvědčivě demonstruje na historickém exkurzu vedeném od antiky až po moderní dobu, kdy už se etabluje filozofie dějin jako samostatná vědecká disciplína.

Východiska, která nám umožní zpochybnit na vědecké bázi historickou kauzalitu a prokázat existenci nepředvídatelnosti a nahodilosti historických dějů a jevů, Ferguson nakonec nachází (vynecháme-li některé slepé odbočky, mezi něž autor řadí zejména narativní historii<sup>75</sup> – tedy snahu si historii „vymyslet“, lépe snad „odvyprávět“ podle zákonitostí narativní literatury) ve fyzikální teorii chaosu a zejména v postulátech postmodernismu

---

<sup>72</sup> Vedle výrazu „kontrafaktuální“ (v originále *counterfactual*) se lze v odborné literatuře setkat rovněž s překlady „spekulativní“ či „alternativní“; podrobnější informace ke genezi pojmu „kontrafaktuální historie“ najdeme v redakční poznámce k českému překladu *Virtuálních dějin*. (Ferguson 2001: 7).

<sup>73</sup> Anglický originál vyšel v Londýně roku 1997. Kniha vedle vstupního programového textu obsahuje devět esejů myšlenkově spřízněných historiků v praxi domýšlejících fungování virtuálních dějin (např. co by se stalo, kdyby neproběhla americká revoluce, kdyby nacistické Německo porazilo Sovětský svaz nebo kdyby se nezhroutil komunismus).

<sup>74</sup> V angličtině existuje zažitá fráze „What if?“ označující současně (zejména v laických kruzích) celou sféru historických spekulací a alternativ.

<sup>75</sup> Ferguson zde poněkud nešťastně používá termín „narativní historie“ homonymní s dnes hojně užívanou narativní/orální historií, což může u čtenáře navodit nechtěnou kontaminaci významů.

opírajících se obecně o názorovou pluralitu. Historie v tomto novém světle nabývá podoby velkého množství **historických alternativ** s určitým stupněm pravděpodobnosti realizace. Nutnou podmínkou ovšem zůstává, aby tyto historické alternativy disponovaly uskutečnitelným scénářem, vycházejícím z dobového stavu poznání světa<sup>76</sup>. Takto definovaná **teorie virtuálních dějin** pak zaujímá určitou prostřední pozici mezi dvěma extrémními póly – příliš svazující teorií historického determinismu na jedné straně a naopak zcela otevřenou a v přírodních vědách dnes hojně užívanou teorií neurčitosti připouštějící neomezené množství výkladů na straně druhé:

„Zúžením počtu historických alternativ, kterými se zabýváme, na ty, jež jsou uskutečnitelné – a tedy nahrazením záhadné „náhody“ vyčíslitelnou pravděpodobností – řešíme tudíž dilema výběru mezi jednou deterministickou minulostí a nezvladatelně nekonečným počtem možných minulostí. Takto zkonstruované kontrafaktuální scénáře nejsou pouhou fantazií: jsou to simulace založené na propočtech relativní pravděpodobnosti uskutečnitelných výsledků v chaotickém světě (proto „virtuální dějiny“).“ (Ferguson 2001: 74)

Významný ohlas zaznamenala Fergusonova teorie „virtuálních historických světů“ rovněž v českém prostředí, kde se ji literární vědci relativně úspěšně pokusili aplikovat na historickou látku. O propojení kontrafaktuální historie s teorií fikčních světů usiluje především bohemista Ondřej Sládek. Ve svém článku *O historiografii a fikci: událost, vyprávění a alternativní historie* (Sládek 2007) zkoumá podobnosti a odlišnosti **historického světa** (světa historie, tedy světa generovaného ve smyslu světa možného kolem klasické historiografie – dějepisu) a **světa historické fikce** (tentokrát fikčního světa historické narativní prózy). Historický svět charakterizuje vlastnostmi jako pravdivost, ověřitelnost a srozumitelnost, které jej usouvztažňují s faktografickou podobou historie. Svět historické fikce se k světu historickému odkazuje (reference k historickým postavám, místům, událostem), obsahuje ale řadu mezer a neúplností, které vyplňuje fikčním způsobem – vyprávěním příběhů. Pokud bude historik rezignovat na psaní příběhu a bude doplňovat prázdná místa historie s ambicí porozumět historii do určité míry pravděpodobnými a uvěřitelnými údaji, dostává se do světa **kontrafaktuální historie**.

Sládek dále popisuje tři nejběžnější typy světů kontrafaktuální historie (dělidlem mu je způsob, kterým se realizují historické alternativy – 1. zásahem konatele děje, 2. zásahem vnější okolnosti, 3. zcela nahodilou, arbitrární změnou) a kontrafaktuální historii blíže

---

<sup>76</sup> Konkrétně se jedná o přesvědčivost/pravděpodobnost/věrohodnost kontrafaktu, soulad tohoto kontrafaktu s historickým kontextem a ideálně i jeho zdokumentovanost (v papírové podobě).

charakterizuje prostřednictvím průběžně testovaných tezí. Pro naše účely je nejpodstatnější šestá teze týkající se imaginace, která, je-li kontrafaktuálnímu světu přiznána, jej posouvá ke světu **kontrafaktuální historické fikce**. Tento svět generovaný kolem historické prózy s „fergusonovsky“ alternativním chápáním historie se od běžného světa kontrafaktuální historie liší ještě odlišným přístupem k historickým faktům (spisovatel se na rozdíl od historika nemusí tolik omezovat jejich ověřitelností), odlišnou referencí k historickému světu (v historických románech vystupují např. i zcela fiktivní postavy bez historických protějšků) a v neposlední řadě přítomností vypravěče/narátora textu. Naopak spojujícím prvkem obou světů je podobná logika „zpochybňujícího uvažování“:

„Logika“ kontrafaktuálního myšlení, která je na jedné straně příbuzná s logikou fikce a na straně druhé s „logikou“ historie, je „logikou“, která předpokládá (zachovává) kauzalitu historického vývoje, současně však relativizuje hierarchii dějinných událostí. A to je možná jeden z nejvýznamnějších přínosů tohoto typu myšlení.“ (Sládek 2007: 151)

Svět kontrafaktuální historické fikce neboli fikční svět vystavěný nad kontrafaktuální historií se na základě analýz řady literárních děl pokouší popsat rovněž již několikrát připomínaný Lubomír Doležel (Doležel 2004). Činí tak v šesti dosti obecných bodech:

1. Tento svět se liší od historického světa, neboť „se v blízké nebo vzdálenější minulosti odehrála nějaká událost, která je v protikladu k dobře ověřeným historickým faktům“ (Doležel 2004: 46).

2. Tento fikční svět líčí jiný sociální a politický pořádek, než je ten historicky doložený.

3. Fikční svět obsahuje předměty, které nejsou přítomny v naší současnosti (typicky různé geniální vynálezy).

4. Hybateli dějů jsou literární postavy, které mohou, ale nemusejí mít historicky doložitelné protějšky.

5. Zatímco uspořádání kontrafaktuálního světa je chaotické, zcela nahodilé, jsou životní osudy protagonistovy jednoznačně determinovány tímto světem, s vyloučením nahodilosti.

6. Autor intencionálně mění životní osudy a charaktery postav tak, aby se odlišovaly od historicky zdokumentovaného stavu.

Systematicky se aplikování konceptu kontrafaktuální historie na díla české historické prózy věnuje olomoucký bohemista Erik Gilk. Zatímco v případě současného historického románu lze (selektivně) teorii historických alternativ celkem dobře využít (např. u románu *Peklo Beneš* (2002) Josefa Nesvadby domyšlejícím vývoj neutrálního Československa

v případě, že by nebyl přijat Mnichovský diktát, či u *Munkdorfu* (2006) Jana Zenkla pohrávajícím si s historickou skutečností českého dvora v předvečer třicetileté války a obohacujícím žánr historické prózy navíc o prvky dobrodružné literatury a fantasy), pokusy o reinterpetaci starších historických próz perspektivou kontrafaktuality nejednou selhávají (srov. Gilk 2010a, c). Tak například u Michalovy *Cti a slávy* je sice možné dílčí znaky alternativní/kontrafaktuální historie identifikovat; v celkovém vyznění ovšem ustupují do pozadí a přenechávají prostor existenciálnímu přesahu díla.

## 2.6 Český historický román v diachronním pohledu

Český historický román je žánr do značné míry **diskontinuální** – vedle dějinných období, kdy patřil k vůbec nejpobulárnějším útvarům, se relativně často setkáváme rovněž s etapami, ve kterých je jeho přítomnost v české literární tradici nevýrazná, ba téměř sporadická. Není těžké přitom vysledovat určitou souvislost mezi společensko-politickou situací českých zemí a oblíbeností žánrové formy historického románu<sup>77</sup> – aktualizace historické látky umožňuje spisovateli vyjadřovat se k aktuálním problémům, nepřímou je v díle reflektovat a posléze je předávat čtenáři k dešifrování. České historické beletrii se tak obecně daří v dobách těžkých, exponovaných a naopak v obdobích relativního klidu a občanské svobody (typicky doba masarykovské první republiky a zřejmě i dnešní současnost) historická próza vyklízí své pozice a je (na čas) upozaděna jinými žánry a žánrovými formami.

Přehledným způsobem zpracovaly vývoj české historické prózy Dagmar Mocná a Jaroslava Janáčková v rámci hesla „historický román“ v *Encyklopedii literárních žánrů* (Mocná/Peterka 2004: 243 – 247)<sup>78</sup>. Zrod české historické prózy je kladen do počátků českého národního obrození, do jeho preromantické fáze, jež si libovala v ožívování historických a národních mýtů. Během této **přípravné a krystalizační fáze** se rozvíjí především projekční typ historického románu, který umožňuje v různých dějinných obdobích a v odlišných prostředích nacházet oporu pro vymezení vlastní národní identity. Tři autoři přitom založili českou tradici historické beletrie třemi do značné míry odlišnými způsoby: Josef Linda nachází národní kořeny v mytickém slovanském dávnověku a v přijetí křesťanství (*Záře nad pohanstvem*), Karel Hynek Mácha v rozervanosti moderního typu člověka (*Křivoklad*) a Václav Kliment Klicpera v přiznané nápodobě historického románu anglického typu (*Točník*). Charakter lidového čtení si uchovaly populární sentimentální povídky Josefa Kajetána Tyla (*Dekret kutnohorský*), Jana z Hvězdy (*Mastičkář*) i historické romány Prokopa Chocholouška (*Templáři v Čechách*). Romanticky traktované historické prózy psala – navzdory májovské orientaci na současnou látku – rovněž Karolina Světlá (*Zvonečková královna*). Čtenářskou přitažlivost si dodnes udržují často skandální povídky a romány Jana Svátka (*Tajnosti pražské, Paměti katovské rodiny Mydlářů v Praze*) řadící se již do oblasti triviální historické četby.

---

<sup>77</sup> Blahoslav Dokoupil v této souvislosti hovoří o „obdobích přílivu a odlivu“ (Dokoupil 1987: 6), Erik Gilk (Gilk 2010: 62) zmiňuje „citlivost žánru ke společenským změnám“, Aleš Haman (Haman 2007: 57) považuje historický román za „indikátor stavu axiologického horizontu společnosti“.

<sup>78</sup> Náš nástin vývoje české historické beletrie přebírá většinu informací právě z tohoto hesla a konfrontuje je s dílčími poznatky z jiných zdrojů.

Za **zlatý věk** českého historického románu označuje (Mocná/Peterka 2004: 244) tvorbu ruchovsko-lumírovské generace.<sup>79</sup> Cesta k realistickému románu přitom nebyla vůbec jednoduchá, přestože potenciál, který do české literatury vnášela historická látka, byl rozpoznán již dávno:

„V těch podvázaných možnostech nabízela povídkářům a romanopiscům zvláštní šanci látka minulostní. Byla svou „jsoucností“ i nekontrolovatelností, v neposlední míře pak svou „českostí“ (v tom smyslu, že šlo o minulé dění a osoby příslušné do Čech nebo Čechy reprezentující) jedinečně využitelná jak pro tvorbu s převažujícím zaměřením estetickým, tak i pro beletrii tendenční, vlastenecky výchovnou.“ (Janáčková 1981: 133)

Historický román mimetického typu nacházíme v tvorbě Václava Beneše Třebízského, jenž navazuje na tradici sentimentálních příběhů rané fáze národního obrození a zaměřuje se na dobu husitskou a pobělohorskou (*Bludné duše*), a ve dvou odlišných podobách u Aloise Jiráska a Zikmunda Wintera. Alois Jirásek se ve svém díle rozkročeném ještě mezi romantismem a realismem zaměřil na barvitě zobrazení lidských osudů české historie v řadě románů s jednou příběhovou osou (*V cizích službách*, *Psohlavci*), a zejména pak v rozsáhlých historických epejích (*Proti všem*, *U nás*, *Bratrstvo*). Cílenou fokalizací na vybrané etapy české minulosti (idealizovaný český dávnověk, husitství, osvícenství, národní obrození) a stereotypním zobrazením barokní doby coby temna rekatolizace dal Jirásek literární podobu Masarykově, a tím potažmo i Palackého pojetí českých dějin, dodnes nejčastěji přijímaného konceptu české historie<sup>80</sup>. Zikmund Winter naopak obohatil realistický historický román o prvky psychologické a introspektivní a přípravu díla provázal s důkladným studiem historických pramenů (*Mistr Kampanus*). S příchodem moderny pak obliba mimetického, realisticky zaměřeného historického románu postupně upadá.

„**Časem odlivu**“ se pro historickou prózu stává doba první republiky. Prudký rozvoj obrozené společnosti orientované na současnost a značný kulturní vzmach, jenž se v literatuře projevuje zejména bohatou diferenciací literárních žánrů, to vše odsouvá historický narativ

---

<sup>79</sup> Historická tematika je u ruchovsko-lumírovské generace významně zastoupena i v poezii – připomeňme za všechny epické básně Čechovy a Vrchlického.

<sup>80</sup> První celistvý národní program přináší Tomáš Garrigue Masaryk v trojici těsně po sobě vydaných knihách (*Česká otázka*, *Naše nynější krize*, *Jan Hus*). Artikuluje v nich svou filozofii českých dějin – dle něj je kořeny českého národa třeba hledat v odkazu humanity národních buditelů (Ján Kollár, Josef Dobrovský a zejména František Palacký), kteří ovšem svými činy vlastně jen završují program české reformace (husitství, čeští bratři). Tento filozoficko-náboženský konstrukt rámovaný ideálem humanitním pak Masaryk vztahuje nejen na český národ, ale na veškeré dějiny lidského společenství. Proti Masarykově pojetí historie vzápětí vystupuje Jaroslav Goll a později zejména mladý historik Josef Pekař. Oba proti náboženské kontinuitě a romantizujícímu pohledu do české minulosti stavějí národní kontinuitu vnímanou ovšem v perspektivě evropských národů. Začíná se tím spleť diskuse o smyslu českých dějin, jež dodnes nebyla uspokojivě ukončena. Podrobněji viz (Havelka 1995), resp. (Havelka 2006).

spíše na periférii autorského i čtenářského zájmu. Historický román ve 20. letech přežívá jen ve formě populární četby bez větších uměleckých ambic; až na přelomu 20. a 30. let uveřejňuje své monumentální historické dílo Jaroslav Durych (epické cykly *Bloudění* a *Rekviem*). Svým zaměřením na barokní dobu, rekatolizaci, akcentací mravních témat i exkluzivním jazykovým plánem se vědomě vymezuje vůči převažujícímu demokratickému proudu literatury, jak jej v těch časech reprezentuje čapkovsko-masarykovská linie. Tematicky i jazykově velkolepou podobu mají rovněž imaginativní historické texty Vladislava Vančury – ať už román *Markéta Lazarová* z mytických hrdinských dob, či nedokončený monumentalizující cyklus *Obrazy z dějin národa českého*.

Protektorátní doba nejistot a latentně přítomného pocitu ohrožení naopak rozvoji historické prózy neobyčejně přála. Historická beletrie v této etapě fungovala podle (Mocná/Peterka 2004: 244) coby **útěcha a zbraň** – románové příběhy umožňovaly únik do minulých, lepších časů a současně svým alegorickým vyzněním posilovaly národní uvědomění. Ester Nováková ještě dodává „Autoři často vycházejí z tradic realistického románu. Mnohdy se ho snaží ozvláštnit psychologizací či romantickými prvky, ne vždy je ovšem výsledek umělecky přesvědčivý. Přesto se však samozřejmě rodí knihy neoddiskutovatelně kvalitní, unikající všem svodům historické tematiky.“ (Nováková 2012: 16) Do vzdáleného středověku je tak situována dějová linie románu *Rytíři a lapkové* Karla Nového i díla *Karlštejnské vigilie* Františka Kubky, jež se odehrává v letech vlády Karla IV. a po vzoru *Dekameronu* dospívá k oslavě svobodného, nespoutaného života a přírody. Jiří Mařánek přiblížil ve své „rožmberské trilogii“ (*Barbar Vok, Romance o Závěšovi, Petr Kajícník*) čtenářsky vděčné peripetie slavného rodu s pětistou rúží v erbu. Motiv boje proti utlačovatelům nacházíme v románech *Dobyvatel* Ivana Olbrachta (jedná se o volné převyprávění *Dějin dobytí Mexika* Williama Hicklinga Prescottta) a *Faon* Pavla Naumana tematizujícím odvážný boj řeckých osad proti Římu. Výjimečné postavení má v kontextu protektorátní literatury nedokončený román *Kámen a bolest* Karla Schulze, oslavující Michelangelovu tvůrčí genialitu a současně hledající ostrůvky životních jistot v převratné renesanční době.

Za jakési **přechodné období**<sup>81</sup> lze označit vývoj historického románu 50. let 20. století, který v souladu s pozměněnou společenskou situací a násilně přijímanou poetikou socialistického realismu z historie vybírá především příklady třídních bojů, jež kombinuje se

---

<sup>81</sup> Autorky hesla „historický román“ v *Encyklopedii literárních žánrů* (Mocná/Peterka 2004: 245) tuto etapu nijak nepojmenovávají, totéž platí pro období 70. a 80. let 20. století, kde se kloníme ke zdůraznění návaznosti, poetické kontinuity žánru.



zobrazením „kolektivního hrdiny“ uvažujícího většinou ahistoricky, v souladu s dobovou normou. Bohuslav Dokoupil si v závěru 80. let již mohl dovolit následující kritické zhodnocení historické beletrie let padesátých:

„Slabiny historické prózy padesátých let jsou známy. Patří k nim: stylová unifikace a výběr jazykových prostředků diktovaný zjednodušeným požadavkem široké srozumitelnosti; kronikářská kompoziční výstavba, která nedovolila rozvinout epickou plnokrevnost vyprávění; přílišná závislost na historické faktografii; tíhnutí k didaktismu a k modernizaci historického vědomí postav; jednostranný determinismus, neponechávající v historickém dění takřka ani skulinu pro náhodu, nepravidelnost, pro jevy zvláštní a výjimečné; redukce obrazu člověka na sociální či sociálně politický typ; potlačení soukromé sféry jeho života, psychologických složek, vnitřních rozporů a konfliktů.“ (Dokoupil 1987: 321)

Zmíňme alespoň některá jména a díla: Václav Kaplický přiblížil v románu *Železná koruna* atmosféru selských bouří po třicetileté válce, František Kubka v epickém cyklu *Dědeček* důsledky revolučního roku 1848, protežovaný Antonín Zápotocký zase počátky českého dělnického hnutí (*Rozbřesk*). Dobovou normu, která mj. vnucovala historickým postavám současné třídně uvědomělé uvažování, porušili Miloš Václav Kratochvíl v *Podivuhodných příbězích a dobrodružstvích Jana Kornela*, románu z třicetileté války, Alfréd Technik v baladickém románu *Mlýn na ponorné řece* a především Vladimír Neff, který v románu *Srpnovští páni* zmapoval rozpoležení české šlechty v předvečer husitské revoluce. Vladimír Neff rovněž na sklonku 50. let začíná vydávat svůj románový cyklus *Sňatky z rozumu*, který mapuje vývoj a transformaci české společnosti druhé poloviny devatenáctého a začátku dvacátého století. Na rozhraní mezi psychologickou a biografickou prózou z historie stojí román *Poutník v Amsterodamu* Miroslava Hanuše. V populární podobě historického románu si pevné místo vydobyla Jarmila Loukotková romány z antického (*Spartakus*) i středověkého prostředí (*Navzdory básník zpívá* – biografický příběh Františka Villona).

Zásadní přelom u historické beletrie zaznamenáváme v polovině 60. let 20. století. Určité náznaky vzniku nové poetiky lze vysledovat již u románu *Kladivo na čarodějnice* Václava Kaplického (1963). Přestože v tomto případě ještě převažuje mimetický charakter románu, pojednávajícího o nechvalně proslulých čarodějnických procesech ze 17. století, chápala jej řada čtenářů už alegoricky, jako historický předobraz politických excesů 50. let; tuto jinotajnou interpretaci ještě podpořila zdařilá filmová adaptace. V druhé polovině 60. let dvacátého století se pak už zcela etabluje nový typ projekčního historického románu coby **podobenství o politické moci a údělu jedinice v dějinách**, který do historických kulis promítá paralely k tehdejší skutečnosti. Vyhrocuje přitom demytizační, ironizující pohled na

českou historii, jenž v případě průkopníka nového směru, Karla Michala, a jeho románu *Čest a sláva*, situovaného na český venkov v době doznívající třicetileté války, nabývá až podoby historického šklebu. *Přehledné dějiny české literatury* (Janoušek 2012) přináší následující hutnou charakteristiku historické prózy druhé poloviny 60. let:

„Určujícím momentem této historické prózy tak byla hluboká skepse vůči dějinám, vyrůstající z rozčarování z revoluce, z pochyb o kvalitách vůdců a také z pochyb o všemoci lidské vůle. Skepse se obracela i vůči samotné poznatelnosti dějin, vůči těm, kteří o nich píšou, a vůči jejich iluzím o síle lidského rozumu a účinnosti literatury. [...] Konstitutivním rysem většiny próz byla ironie: vypravěč se prezentuje jako mluvčí, který si uvědomuje rozestup mezi dějinnou realitou a vlastní konstrukcí vyprávění. Prozaici již nechtěli předkládat jedinou závaznou „pravdu dějin“, uvědomovali si relativitu věcí a historických událostí i jejich autorské interpretace.“ (Janoušek 2012: 260)

Další historické romány tohoto období tematizují problematiku moci a politických, resp. náboženských intrik (Oldřich Daněk: *Král utíká z boje*, první díl trilogie, Jiří Šotola: *Tovaryšstvo Ježíšovo*, Ivan Kříž: *Pravda o zkáze Sodomy*), posilují existenciální vyznění akcentací motivů prázdnoty života a lidské samoty (Vladimír Körner: *Písečná kosa*)<sup>82</sup>.

Historický román 70. a 80. let v mnohém navazuje na odkaz let šedesátých, a to i přes zřejmou skutečnost, že se autoři museli nově vypořádávat s řadou omezení vyplývajících z normalizačních cenzurních zásahů. Opět se tak rozvíjí především alegorický typ románu vytvářející historické podobenství významově vztažené k současnosti, jak podotýká ve své studii Erik Gilk:

„V oficiálně vydávané literatuře sedmdesátých a osmdesátých let patřil historický román k žánrům nejoblíbenějším. Historie byla předním „únikovým“ tématem, které autorům umožňovalo vyjadřovat se k současnosti prostřednictvím alegorie či paralely a do konkrétní historické skutečnosti s oblibou zašifrovali svoji kritiku tehdejší společenské a politické situace.“ (Gilk 2010: 62)

Vědomí **poetické návaznosti** je třeba zmínit např. u románu *Kuře na rožni* Jiřího Šotoly, příběhu malého českého člověka ocitnuvšího se uprostřed napoleonských válek, a u Vladimíra Körnera, který v *Lékaři umírajícího času* představil modelový případ osamělého intelektuála drceného tlakem dějin, tentokrát doby rudolfínské. Miloš Václav Kratochvíl rovněž kontinuálně navazuje na svou předchozí tvorbu a publikuje historické romány založené na důkladném studiu historických podkladů (*Evropa tančila valčík* – z předvečera první světové

---

<sup>82</sup> Podle Aleše Hamana (Haman 2007: 60 – 61) tato podoba historické prózy svým subverzivním zaměřením, které popírá principy kontinuálnosti historie a štepí je do velkého množství individuálních životních osudů, už předjímá pozdější postmoderní obrat.

války, *Život Jana Amose, Dobrá Kočka, která nemlsá* – příběh českého rytce-emigranta Hollara). Z debutantů historického žánru zmiňuje (Mocná/Peterka 2004: 246) především Jana Žáčka, jenž se ve své tvorbě zaměřuje na období doznívajícího baroka a nadcházejícího osvícenství (*Dřevoryt o knězi a rychtářovi*). Volné zacházení s faktografií, humorný nadhled a hravý kompoziční přístup jsou typické pro rozvernou trilogii o Petru Kukaňovi z Kukaně Vladimíra Neffa (*Královny nemají nohy, Prsten Borgiů, Krásná čarodějka*).

Konec osmdesátých let a počátek devadesátých let se nese ve znamení výrazně umenšeného zájmu o historickou beletrii: „primárním znakem historické beletrie [je] šedivost, fádnot, myšlenková a výrazová konvenčnost“ (Dokoupil 1997: 6). Situace se ovšem mění s recepcí postmoderní poetiky a s nástupem „**postmoderních her s dějinami**“ (Mocná 2004: 246, Machala 2001: 104 a dále). Postmoderní pluralitu interpretačních přístupů a relativně svobodné až svévolné zacházení s historickou látkou v kombinaci s metodou persifláže a mystifikace nacházíme především v tvorbě předčasně zesnulého spisovatele Vladimíra Macury, jenž svou tetralogií *Ten, který bude* představil zcela nový pohled na dobu českého národního obrození. Stabilní čtenářskou přízeň si nadále uchovává populární varianta historické prózy reprezentovaná Ludmilou Vaňkovou či Vlastimilem Vondruškou. Perspektivami současné historické prózy se souvisle zabývá Erik Gilk. Olomoucký bohemista konstatuje patrný odliv zájmu o historickou prózu (Gilk 2010a: 62 – 67), který spatřuje 1. v odlišné porevoluční společenské situaci (spisovatelé již v románech nemusejí sahat po historických parabolách, jak tomu bylo v době normalizace, ale mohou se vyjadřovat přímo), 2. v konkurenci, která historické próze mezitím vyrostla (memoárová a deníková literatura, literatura faktu, historiografická odborná produkce, historická fantasy). Jak ale ukazuje např. vydařený historický román Miloše Urbana *Lord Mord*, nemusíme se o další osud historického narativu v české literární tradici obávat.

## 3 Historická próza šedesátých let dvacátého století

### 3.1 Proměny žánru historické prózy v šedesátých letech

Není jistě pochyb o tom, že **šedesátá léta** dvacátého století patří k vůbec nejpłodnějším obdobím naší kultury. Česká „sixtees“, označovaná nejednou též jako „zlaté desetiletí“ či „zlatá šedesátá“, jsou spjata s prudkým rozvojem divadla (zejména autorská divadla malých forem), filmu (hovoří se o „nové vlně“), hudby i literatury, zkrátka s nevídaným kulturně obrodným procesem, který je navíc úzce provázán se zásadními společensko-politickými proměnami. Po dlouhých „letech mrazu“ přichází konečně doba postupného „oteplování“ a „tání“, v níž slábne vliv cenzury a direktivního řízení kultury<sup>83</sup>, a naopak se stále častěji skloňují slova svoboda a demokracie. Navazují se zpřetřhané kontakty se světem a překotně dohání to, co bylo v době nesvobody zanedbáno či znemožněno. Čeští čtenáři se prostřednictvím překladů mohou seznámit s určujícími díly západní literatury, a to s beletrií i texty filozofickými; významný rozmach zažívá česká lingvistika, která se vrací ke strukturalistické tradici. Liberální klima přeje rozvoji literárních časopisů a obecně literárního života, jenž byl doposud uměle regulován. Léta reformních snah, završená Pražským jarem a doprovázená ovšemže též notnou dávkou idealismu a naivity, pak uzavírají překotné události roku 1968, které již předznamenávají další dějinnou etapu, normalizační šed' nastupujících let sedmdesátých.

Literatura šedesátých let zmíněný reformní proces reflektuje a současně se, velkou mírou své angažovanosti, podílí na jeho rozmachu. Z trojice literárních žánrů je to především próza, na jejímž překotném rozvoji a diverzifikaci můžeme dobře demonstrovat atmosféru doby. Přestože doba přeje hlavně útvarům malé a střední epiky (povídky, novely), vznikají též zásadní romány, nejčastěji s přívlastky bilanční a retrospektivní, tedy texty, jejichž děj se v prvním plánu obrací do minulosti, ovšem současně se pokouší historii konfrontovat se současným stavem společnosti. Stanovit jisté **obecné tendence** české prózy šedesátých let je ovšem problematické. Autoři *Dějin české literatury 1945 – 1989* (Janoušek 2008: 279) se dobírají následujících obecných markantů prozaické produkce: zánik jednotné normy a s tím spojené rozrůznění poetik a funkcí prózy (včetně funkce rekreativní), nástup nových autorů,

---

<sup>83</sup> Helena Kosková (Kosková 2000: 19) ovšem upozorňuje, že ani v šedesátých letech nemohli publikovat „všichni“ a uvádí příklad děl, která z toho důvodu zůstala jen v rukopisu (Kolářovy a Hančovy deníky, texty surrealistických a katolických autorů a další).

přechod od budovatelského nadšení ke skepsi, od kolektivního hrdiny k individuálnímu, přimknutí ke každodennosti člověka. Helena Kosková (Kosková 2000) považuje za podstatný odklon od společenských otázek k existenciálním problémům člověka a vystřídání optimistického životního východiska pesimismem, skepsí a odevzdaností. Autorka též popisuje viditelnou proměnu vypravěčských technik (preferování ich-formy pro zdůraznění subjektivity, experimentální přístupy k naraci a v protikladu k nim též deskriptivní metoda redukcující umělecké zobrazení na strohý soupis věcí a jevů). Aleš Haman (Haman 2000) poukazuje na dílčí posuny v poetice šedesátých let, jako je oslabení aktivního hrdinství, včlenění kritického autorského odstupu, odcizení postavy a vnějšího světa, rozvolňování syžetové výstavby do „sledu segmentů“, posilování autonomního rázu fikčního světa. Závěrem pak Aleš Haman konstatuje, že:

„proměny významů základních prvků výstavby fikčního světa v próze šedesátých let naznačují tendenci k modernizaci prózy, jejímu sblížení s trendy světovými, které se projevilo jistými tendencemi k autonomizaci fiktivního světa, které předznamenaly postmoderní rozklad fikce jako hry svobodné představivosti.“ (Haman 2000: 144)

Je zřejmé, že v takové situaci poroste i význam historické prózy. Jak jsme již zmínili v předchozí kapitole o vývoji českého historického románu, reaguje tento žánr citlivě na společenské a politické proměny; lze dokonce říci, že je do značné míry jejich indikátorem. Navíc se ukazuje, že v průběhu šedesátých let dvacátého století je rozvoj historické narace doprovázen jistým druhem autorské **generační výměny**<sup>84</sup>, během níž konzervativní spisovatelé historické beletrie, jejichž těžiště tvorby leží v padesátých letech, uvolňují své pozice nové nastupující generaci, která s sebou přináší také novou poetiku historické či (pseudo)historické, alegorické a apokryfní beletrie (srov. Šíp 2012: 123 – 130).

Historické romány **první poloviny šedesátých let** se tak ještě nesou ve znamení dokumentárního přístupu k látce, tradičního vypravěčství a snahy přiblížit čtenáři formou široké historické fresky vybranou dějinnou etapu. Tato díla rovněž v mnohém navazují na poetiku socialistického realismu předchozí dekády, a nejednou pracují s konceptem kolektivního hrdiny a třídně uvědomělým pohledem na historii. Pomalu v nich ovšem krystalizuje, zřejmě v souvislosti s dobovým odhalením kultu osobnosti, téma mocenské zvůle, střetu jedince s totalitou moci. Často se přitom završují cykly, které mají svůj původ už

---

<sup>84</sup> Jsme si vědomi rizik spojených s použitím výrazu „literární generace“ a „generační výměna“, jak je artikuluje např. Aleš Haman: „V soudobé literární vědě není pojem literární generace ani příliš oblíben, ani frekventován a je nahrazován synchronní teorií diskurzů.“ (Haman 2012: 29)

v letech padesátých. Roku 1960 tak vychází druhý díl historického románu o životě Jana Amose Komenského *Poutník v Amsterdamu* z pera Miroslava Hanuše. Vladimír Neff dokončuje svou pentalogii ze života české společnosti přelomu devatenáctého a dvacátého století dvěma posledními díly *Veselá vdova* (1961) a *Královský vozataj* (1963). Jarmila Loukotková reprezentující populární odnož historické prózy vydává v šedesátých letech řadu knih s historickou tematikou pro děti a mládež; román *Pro koho krev* o sicilské vzpouře otroků z prvního století před Kristem vychází až roku 1968. Alexej Pludek překvapuje rozsáhlou historickou prózou *Faraonův písař* (1966) přibližující život prostých obyvatel i politické intriky ve starém Egyptě a nepokrytě propagující teorii všeobecného židovského spiknutí. Josef Toman vydává román *Po nás potopa* (1963), v němž zachytil atmosféru Říma v době končící Tiberiovy vlády a nástupu šíleného císaře Caliguly; vedle atributů historické fresky má dílo též ambice filozofické (problematika moci, pragmatismu). Z příslušníků starší generace pak doslova renesanci zažívá Václav Kaplický, jenž v románu *Kladivo na čarodějnice* (1963) líčí procesy s domnělými čarodějnicemi, k nimž došlo na panství Velké Losiny na konci sedmnáctého století<sup>85</sup>.

V druhé polovině šedesátých let ovšem vstupuje do české literatury mladá generace autorů historické prózy (narozených v třicátých a čtyřicátých letech) a s nimi i nová poetika historického románu<sup>86</sup>. Rozpoznáváme v ní bezpečně především recepci nového filozofického směru, **existencialismu**. Svědčí o tom patrný ústup od románů s kolektivními hrdiny k textům s jediným protagonistou, který se stává středobodem vyprávění. Do popředí se tak dostávají konkrétní problémy konkrétního jedince zachyceného ve výjimečné životní situaci, člověka nemilosrdně drásaného proudem dějin. Akcentují se rysy samoty, bezmoci a v souladu s pesimistickým smýšlením o dějinách, dějinnou skepsí, je i tragické vyznění románů. Historické plátno se tak nejednou stává svědkem kapitulací, proher a předčasných odchodů ze světa. Historická próza se navíc obohacuje o ironické až sarkastické postupy, které umožňují

---

<sup>85</sup> Repertoár autorů historické prózy, kteří na začátku šedesátých let využívali postupného uvolňování společenských poměrů, je ovšem mnohem širší. Hojně se tak píše a vydává populární historické čtivo (vedle Loukotkové třeba Nina Bonhardová, Josef Hais Týnecký), zmínit můžeme ještě romány Jaroslava Kanyzy (*V městě kardinálově*, 1961), Antonína Dvořáka (*Mistr Jeroným*, 1961) či Karla Josefa Beneše (*Útok*, 1963, poslední díl cyklu).

<sup>86</sup> Souběžně ovšem i nadále vznikají historické romány, jež svou poetikou spadají ještě do padesátých let (srov. Janoušek 1998: 375, Dokoupil 1987, Dokoupil 1988). Román *Dravci* (1966) Miloše Šváchy líčí negativní dopady rozvoje průmyslu a stavby železnice na severu Moravy v polovině devatenáctého století. Dramatik a příležitostný prozaik Frank Tetauer popsal vznik sokolského hnutí jako součásti národně obrozeneckých snah v díle *Průvod s pochodněmi* (1968). Václav Kaplický v šedesátých letech dokončil svůj třídílný kronikářský cyklus z husitských časů *Táborská republika* (1969). František Neužil je autorem populárních historických knih o královských postavách českého středověku (mj. *Královna Eliška Rejčka*, 1968).

relativizovat zažitě pravdy, strhávat vysoké ideály, a v konečném důsledku tak i problematizovat celou českou národní tradici.

Novým, invenčním způsobem se pracuje rovněž s **historickou látkou**. Spisovatelé už nekladou takový důraz na historickou faktografičnost: nechtějí už dějinné události dekonstruovat, ale relativizují naopak jejich průběh a snaží se je autorským způsobem domýšlet, konstruovat. Do textu přitom promítají řadu soudobých problémů a polemik, zejména výraz zklamání a deziluze z průběhu komunistické revoluce, a vytvářejí tak díla, která jsou zakotvena v historických kulisách skrytě reflektují současné poměry. Hovoříme proto o apokryfní, jinotajné linii historického románu, který má velmi blízko k románu společenskému, umístěnému do zvolených historických kulis. Tato nová a neobyčejně podnětná tvorba nastupující generace je zastoupena díly Karla Michala, Oldřicha Daňka, Vladimíra Körnera, Jiřího Šotoly a Ivana Kříže.

Jako první do literárního kontextu vstoupil Karel Michal (vlastním jménem Pavel Buksa), který svou pseudohistorickou novelou *Čest a sláva* (1966) doslova rozložil žánr historické prózy co do obsahu i formy a založil tradici jinotajné historické narace, jež vedla dobové čtenáře k alegorické recepci díla. Rovněž ve svém pozdějším povídkovém cyklu *Rodný kraj* (jako celek vyšel až roku 1977 v exilu) zůstal Michal věrný svému nesmiřitelně subverzivnímu přístupu k historické látce a apokryfním<sup>87</sup>, až nactiutřačským způsobem zde převyprávěl životní osudy tří postav spojených s českým národním mýtem. Oldřich Daněk ve svém románu *Král utíká z boje* (1967) na pozadí prvních roků vlády Lucemburků v Čechách vykresluje především obraz mocenských praktik a politických tahanic, jež mají mnohem obecnější, nadčasovou platnost. Ivan Kříž vytvořil apokryfním alegorickým románem *Pravda o zkáze Sodomy* (1968) jen volně zasazeným do biblických kulis města hříchu takřka doslovnou paralelu k době českého stalinismu. O trpkém prozření z ideálů a iluzí a rovněž o obecných principech ideologie a moci vypráví historický román Jiřího Šotoly *Tovaryšstvo Ježíšovo*, aktualizující skutečná historická fakta z doby rekatolizace Čech. Konečně roku 1970 vychází existenciálně laděná próza *Písečná kosa* Vladimíra Körnera, jež čtenáři poskytuje především bohatou látku k uvažování o zlomových okamžicích života.

Stranou našeho zájmu by ovšem neměly zůstat ani tituly historické prózy, které vyšly z různých důvodů v **zahraníčí**, a tím se mohly jen v omezené míře včlenit do českého (resp. československého) literárního kontextu. Tak Milada Součková uveřejňuje v Americe svůj pozoruhodný román *Neznámý člověk* (1962), experimentální dílo, které konfrontuje velkou

---

<sup>87</sup> K apokryfně traktovaným dílům šedesátých let náleží ještě povídkový soubor *Záhadná věž v B.* Milana Uhdeho (1967) či drobné prózy Ilji Hurníka (*Trubači z Jericha*, 1965).

historii moderní evropské civilizace, reprezentovanou jejími výjimečnými dějinnými momenty, s malou historií člověka, vztaženou na život jedné pražské měšťanské rodiny. V Římě vychází péčí Křesťanské akademie poslední román Jaroslava Durycha *Služebníci neužiteční* (1969) – čtyřdílná historická epopěj, na níž autor pracoval až do své smrti, líčí v široce rozmáchlém vypravěčském gestu působení jezuitských misionářů v Japonsku v průběhu sedmnáctého a osmnáctého století.

O aktuálnosti a jistě též značné oblíbenosti nové podoby žánru historické prózy druhé poloviny šedesátých let svědčí skutečnost, že řada titulů získala záhy po uveřejnění rovněž svou **filmovou podobu**. Oldřich Daněk napsal roku 1968 scénář pro svůj film *Královský omyl* podle prostředního oddílu románu *Král utíká z boje* a ujal se též režie filmu. Historický snímek se natáčel na hradě Švihov a v hlavní roli Jindřicha z Lipé exceloval Miroslav Macháček (pro úplnost zmiňme, že v roli Elišky Přemyslovny spatřili diváci Janu Hlaváčovou a mladého Jana Lucemburského ztvárnil Vlastimil Harapes). Podle Michalovy literární předlohy *Čest a sláva* natočil roku 1968 eponymní film režisér Hynek Bočan. V hlavních rolích se představili Rudolf Hrušínský jako rytíř Rynda, Blanka Bohdanová jako Kateřina a Karel Höger coby Jindřich Donovalský. Roku 1969 vznikl podle literární předlohy Václava Kaplického film *Kladivo na čarodějnice*. Režisér Otakar Vávra, který se spolu s Ester Krumbachovou podílel i na scénáři k filmu, obsadil přední československé herce (Elo Romančík jako děkan Lautner, Vladimír Šmeral v roli inkvizitora Bobliga, Josef Kemr jako pomocník Ignác a další), a vytvořil tak působivé podobenství o šíření demagogie a moci. Na sugestivním filmovém zážitku se podílela též kamera Josefa Ilíka a hudba Jiřího Srnky.

Pokusíme-li se v závěru o krátkou rekapitulaci, můžeme konstatovat, že historická próza se v šedesátých letech dvacátého století setkala s nebývalou odezvou jak na straně autorů, tak na straně čtenářů, recipientů. Zejména díla nastupující generace mladých spisovatelů vydaná v druhé polovině této dekády určila nový směr, kterým se historická beletrie bude i nadále ubírat. Právě tehdy vzniká nová tradice antiiluzivního alegorického historického románu vystavěného na existenciálním životním pocitu a využívajícího historickou látku jen coby volného východiska pro reflexi aktuálních společenských otázek a problémů. V sedmdesátých a osmdesátých letech budou tuto tradici dál rozvíjet např. Oldřich Daněk, Vladimír Neff či Vladimír Körner, ovšem, a to je třeba zdůraznit, tentokrát již v pozměněné společenské situaci normalizačního Československa, která autory opět zbaví svobody vyjadřování a bude konfrontovat s nástrahami cenzury a autocenzury.



## 3.2 K pronikání existencialismu do českého prostředí

Určující význam pro vývoj české historické prózy ve sledovaném období šedesátých let dvacátého století měla sílíící recepce existenciální poetiky. Pokusme se proto nejdříve (nejen) literární **existencialismus** blíže charakterizovat. Shrňme-li poznatky z literárněteoretických příruček (např. Vlašín 1983<sup>88</sup>, Vlašín 1984, Lederbuchová 2002, Bakešová 2009), je existencialismus (etymologie odkazuje k francouzskému výrazu latinského původu „existence“, tedy jsoucno, bytí; jako první zřejmě tento pojem použil filozof Gabriel Marcel) nejčastěji definován jako filozofický a umělecký směr, jehož počátky se rodí v myšlenkovém ovzduší Friedricha Nietzscheho a Sørensa Kierkegaarda (devatenácté století) a u Martina Heideggera a Karla Jaspersa (dvacáté století). Mezi určující existenciální teze patří představa nedobrovolné vrženosti člověka do světa, prezentace života jako cesty ke smrti, trasy plné překážek, které je člověk nucen překonávat proti své vůli. Člověk existuje v samotě, bez opory sociálních konvencí, jako individuum nese veškerou tíhu a odpovědnost. Svět se jeví jako absurdní spletenec absurdit bez řádu, jako chaos bez hlubšího smyslu.

Mezi základní životní pocity existencialismu se řadí osamělost, úzkost, strach, pocity hnusu a nicoty. Životní východiska jsou nalézána v převzetí alespoň částečné odpovědnosti za svou existenci, ve vnímání možnosti volby a pocitu nabytí určité svobody. Lidský jedinec ovšem k tomuto poznání dochází až ve vypjatém/mezním okamžiku, kdy je o jeho tragickém osudu již nezvratně rozhodnuto. Některé publikace dále vymezují existencialismus marxistický, ateistický a křesťanský<sup>89</sup>, některé odlišují tzv. německou a francouzskou školu, nejčastěji se ovšem píše o dvou zásadních větvích existencialismu odvislých od dvou tradic založených francouzskými filozofy a spisovateli Jeanem-Paulem Sartrem (romány *Nevolnost*, sbírka novel *Zed'*) a Albertem Camusem (romány *Cizinec*, *Mor*, esej *Mýtus o Sisyfovi*). Teoretická východiska novodobého existencialismu vznikají obecně dříve, už ve čtyřicátých a padesátých letech dvacátého století, v literatuře pak existencialismus nachází uplatnění později, zejména v šedesátých a sedmdesátých letech. Lze ovšem konstatovat, že – podobně jako třeba realistická poetika – zůstává ve světové literární tradici přítomen doposud<sup>90</sup>.

<sup>88</sup> Prezentace existenciální poetiky v literárněvědných příručkách vydaných před rokem 1989 s sebou bohužel nese dobové odmítající stanovisko, podle něhož je existencialismus především úpadkový buržoazní směr.

<sup>89</sup> Například Wolfgang Janke (Janke 1995) se ovšem proti tomuto vymezení ohrazuje a poukazuje na společné existenciální východisko: „Existenciální analýza vykládá svět a dějinnou situaci jako způsoby lidského bytí-ve-světě: rozpadlý svět víry, odcizený svět práce, nihilistickou atmosféru absurdna, peklo společného světa, nevěčný stav univerza vystaveného výzvě techniky.“ (Janke 1995: 11)

<sup>90</sup> Velký problém, na nějž upozorňuje například Jana Novozámská, představují nejasné kontury tohoto směru. Existencialismus měl původně nemalé ambice revoluční/politické, jež souzněly s uvolňující se atmosférou

Určující noetická východiska existencialismu dobře shrnuje Vladimír Papoušek v knize *Existencialisté* (Papoušek 2004). Konstatuje přitom, že „symbolická reprezentace lidské existence“ (ibid.: 10) je příznačná pro velkou řadu děl evropské literatury devatenáctého a zejména dvacátého století.<sup>91</sup> Existence znamená především **vědomí existence člověka**, vědomí „já“, vědomí fyzické existence lidského těla a jeho bytování v čase a prostoru<sup>92</sup>. Modalita těla je pak spojována s rozličnými libými a v případě existencialismu zejména nelibými pocity (strach, obava), počítky, vjemy, s fyzickou bolestí, strádáním, ale i vášněmi. Ukotvenost v **čase** lze tradičně vymezit vztahem lidské existence k minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Minulost má v existenciální imaginaci buď kontinuální panoramatickou podobu, nebo je sekvencována do jednotlivých izolovaných obrazů; přítomnost bývá nejčastějším předmětem reflexe a je téměř výhradně zdrojem nejistot, úzkostí a obav; budoucnost pak bývá spojována jednak s konkrétními plány a jejich realizací, současně je ovšem také zdrojem nejistoty, obavy z nenaplnění limitů, strachu. Pobyť lidské existence v **prostoru** je determinován jeho otevřeností, resp. uzavřeností. Zatímco otevřený prostor je zdrojem nejistot a obav, poskytuje uzavřený, ohraničený prostor jistou dávku jistoty. Existence v prostoru a čase je pak vždy spojena s pocity vyžděnění a samoty, zavazující odpovědností a může být dále deskribována pocity zmaru a nicoty (vliv Sartra), záblesky víry (Kierkegaard) či motivem vzdoru a boje (Camus).

K základním narativním strukturám textu právem řadíme kategorii **vypravěče**. V případě existenciálních próz docházíme k závěru, že symptomatické je především spojení narátora s konkrétní lidskou situací, s potřebou vyprávět o vybraném existenciálně vyhoceném životním osudu:

„Smyslem je, aby vypravěč před hrdinou odhalil vyloženost jeho existence, aby se ozřejmila hrdinova pozice ve světě jako jedinečnost svázaná s bytím, ale zároveň vystupující z něho mírou sebereflexe, starosti o sebe. [...] Východiskem tedy zřejmě bude nějaké já, jehož pobyt v bytí se vyjeví jako nesamozřejmý, problematický.“ (Papoušek 2004: 59)

Existenciální já se pak může a nemusí překrývat s vypravěčem v podobě prožívajícího či vyprávěcího já, ale vypravěč může být skryt i za vědomím hrdiny. Tento způsob narace se dále nejčastěji pojí s první osobou (vyprávění v ich-formě), vnitřní vyprávěcí perspektivou a

---

šedesátých let. Postupem času ale tyto distinkce vymizely a zůstalo jen antropologické hledisko, jež je ovšem příznačné i pro jiné názorové směry a proudy (Novozámská 1998: 7 – 15).

<sup>91</sup> Existenciální prvky jsou ovšem přítomny i v dílech mnohem starších, připomeňme za všechny alespoň velkou část Shakespearovy tvorby.

<sup>92</sup> Podobnou důležitost má i případné vědomí nepřítomnosti, neexistence, smrti.

bohatým využíváním vnitřních monologů. Určitou alternativu pak tvoří využití třetí osoby v kombinaci s polopřímou řečí. Samozřejmě se jedná, jak připouští i Vladimír Papoušek, o velké zjednodušení a třeba v případě americké existenciální literární tradice tyto afinity ne vždy platí (zmiňme za všechny třeba široce epické vypravěčské gesto příznačné pro tvorbu Williama Faulknera).

Relativně omezený bývá repertoár románových **postav** přiřazovaných k literárnímu existencialismu. Nejčastějším charakterovým typem je desperát, člověk z okraje společnosti, vydědělec, vyvrhel<sup>93</sup>. Pro bližší vymezení charakteru postav je určující dichotomie na ose hrdinství-zbabělost; v kontextu existenciální poetiky by většina hrdinů snesla označení „antihrdinové“, s určitým podílem zbabělého chování. Postavy a další objekty narace jsou v existenciálních textech dále zajímavým způsobem **fokalizovány**: jednak se v jejich případě intencionálně vytváří napětí mezi postavou a okolím (okolní objekty na postavy dotírají, omezují je), jednak se programově zplošťuje perspektiva zobrazení. Převažuje pak lineární iterativní řazení jednotlivých objektů a s redukcí prostoru se omezuje i čas – existenciálně modulovaná narace je většinou svázána s přítomností, minulost bývá přítomna jen ve formě obrazů, jež nepřímo spoluvytvářejí identitu postav.

Existenciální poetika bývá často vymežována na základě specifického motivického plánu. K nejtypičtějším existenciálním **motivům** řadí Vladimír Papoušek motivy lidské izolace, věznění, motiv vydědění, cizosti, dále pak motivy vztahové reflexe a sebereflexe (tj. hledání identity, vymezení vztahů mezi jedincem-subjektem a společností-světlem), motiv změny, proměny a konečně motiv překročení vymezeného prostoru (ať už místního, časového nebo v přeneseném významu, často vztaženo na mezní životní situaci). Obecnější platnost než jednotlivé motivy mají existencialistické **mýty** (např. mýtus samoty, mýtus cesty ke smrti, mýtus rozhodnutí a svobody). Přítomnost těchto motivů a mýtů (díličích nebo též jejich kombinací) ovšem ještě nutně neimplikuje příslušnost literárního díla k existencialismu<sup>94</sup>. Atribut „existenciální“ je dle Papouška oprávněný jen u děl, která vytvářejí „komplexní obraz nesamozřejmosti lidského bytí“ (ibid.: 20) a navíc splňují dvě podmínky: za prvé chápou lidské bytí/lidskou existenci z podstaty jako obtížné a za druhé kladou nesmiřitelný rozpor mezi subjekt jedince a společnost.

---

<sup>93</sup> Za těmito postavami tušíme archetyp Sisyfa, viz Camusova aktualizace *Mýtu o Sisyfovi*.

<sup>94</sup> Vladimír Papoušek ve své knize *Existencialisté* často zdůrazňuje, že se snaží svůj text formulovat v obecné filozofické rovině, jejíž součástí je i literární existencialismus. Většina zmíněných motivů se dotýká ontologického pobytu člověka ve světě, jeho bytování ve vymezeném čase a prostoru; literární rozměr je pak třeba interpretovat jen jako specifický přesah tohoto fenoménu.

V kontextu existenciální poetiky lze nově vymezit rovněž obrysy literárních druhů/žánrů. Existenciální **lyrika**<sup>95</sup> vzniká v situaci, kdy hrdina či vypravěč vnímá svoji existenci coby tíhu, bolest, strach; lyrika je korelátem prvotní existenciální sebereflexe. Lyrická modalita vyjadřuje v zásadě nesoulad mezi jedincem a okolím/společností, je neohraničená, nemá jasný počátek ani konec a většinou se v textu dále nerozvíjí. Podle Papouška jsou lyrické scény nejčastěji propojovány s okamžiky, v nichž je románový hrdina pasivní, rezignovaný či rovnou propadá zoufalství, a pokud doufá v rozřešení, pak jen prostřednictvím zásahu metafyzických sil. **Epika**<sup>96</sup> vytváří důležitý prostor mezi subjektem a světem, prostředím, vůči němuž se subjekt vymezuje maje přitom neustále pocit ohrožení. Tento prostor již přesahuje „já“, pojí se s konkrétním prostorem a časem, a definuje tak existenciální chronotop. Na rozdíl od lyrického modu koreluje epika často s aktivitou jedince, se situacemi, v nichž se hrdina odhodlává prozkoumat svůj stav a převzít na/za sebe část odpovědnosti. Konečně **dramatický**<sup>97</sup> modus vzniká ve vypjatých momentech jako napětí mezi jedincem a okolím – může mít podobu nesouladu, zadrhnutí či rovnou konfliktu. Drama je neodmyslitelně spjata s tragickým rozuzlením příběhu, s pocitem marnosti boje, zbytečnosti/nadbytečnosti lidské existence, finální rezignace a odevzdání se osudu. Není přitom jistě překvapivé, že všechny tři mody se v textu navzájem střídají a prostupují, v souladu s aktuálním autorským záměrem.

Počátky českého literárního existencialismu nachází Vladimír Papoušek v tvorbě autorů ovlivněných jiným, byť příbuzným směrem – expresionismem:

„Kde tedy lze hovořit v českém literárním kontextu o přítomnosti prvků existenciální imaginace? Můžeme se domnívat, že se tak děje až v textech, které jsou tak či onak inspirovány expresionistickými tendencemi.“  
(Papoušek 2004: 140)

Původně výtvarný směr má s existencialismem řadu společných prvků: zaměřuje se rovněž na zobrazení silné emoce, děsu, strachu, často v její absolutní formě, není mu vzdálená tematika smrti, trpění, umírání. V **desátých letech dvacátého** století tak můžeme za jakési „rané“ existencialisty označit autory, jejichž tvorba osciluje mezi snahou o formálně vytríbené

---

<sup>95</sup> Vladimír Papoušek vychází ve své typologii literárních druhů ze známého Staigerova (Staiger 1969) vymezení, ve kterém je lyrika chápána jako „vzpomínka“ (z německého *die Erinnerung*). Český překlad bohužel nevyjadřuje důležitý aspekt „zvnitřnění“, jak je tomu v originálním znění.

<sup>96</sup> Podle Staigerovy teorie literárních druhů odpovídá epika kategorii „představy“, lépe „rozvrženosti“ v prostoru, nejlépe pak možná „rozprostraněnosti“.

<sup>97</sup> Emil Staiger hovoří v případě dramatického modu o diferenci mezi stavy *Spannung* a *Entspannung*, tedy momentem napětí a uvolnění.

zachycení exprese a existenciální imaginací<sup>98</sup>. Patří k nim Jakub Deml (texty fascinované smrtí: *Hrad smrti*, *Tanec smrti*), Ladislav Klíma (*Slavná Nemesis*) a rané prózy Karla Čapka (*Trapné povídky*). Podobně tomu bylo i v letech **dvacátých**, kdy se expresionismus spojuje s tvorbou brněnské Literární skupiny a jmény jako Lev Blatný (povídková kniha *Vítr v ohradě*), Richard Weiner (povídkové cykly *Lítice* a *Škleb*) či Jan Weiss (zejména jeho próza *Barák smrti*). Existenciální prvky jsou v těchto textech přítomny v jakési „latentní“ podobě, nejsou většinou dále rozpracovány a směřují rovnou k tragickému završení života hlavního, osaměle existujícího hrdiny. V expresionistických textech této doby bývá rovněž často tematizována traumatická válečná zkušenost jejich autorů.

K určité změně paradigmatu dochází ve **třicátých letech** dvacátého století. Existenciální tendence v české literatuře se do značné míry propojují s psychologizací a patrným zvnitřněním vyprávěcí perspektivy<sup>99</sup>. Vedle autorů, kteří se příklonem k psychologii a psychickým zvláštnostem jedince chtějí podbízet čtenářské veřejnosti a zajistit si tak její přízeň (za mnohé zmiňme Karla Josefa Beneše a rovněž některé prózy Emila Vachka), se v české literatuře etabluje výrazná skupina autorů, pro které se obraz psychiky jedince stává „východiskem pro označení obecnějších procesů sebeprožívání jedince v aktuálním světě“ (Papoušek 2004: 190), často spojených s okamžiky krize člověka v moderní společnosti. Na mysl máme zejména tvorbu Egona Hostovského (*Případ profesora Körnera*), Jana Čepa (povídkový cyklus *Vigilie*) či Jaroslava Havlíčka (*Vyprahlé touhy*<sup>100</sup>). Ve třicátých letech se rovněž na stránkách literárních časopisů vůbec poprvé objevují české překlady filozofických textů Gabriela Marcela a Sørensa Kierkegaarda.

Klíčovým obdobím pro formování českého existencialismu se ovšem stávají protektorátní a následně těsně poválečná **léta čtyřicátá**. Především zásluhou literárního kritika a komparatisty Václava Černého pronikají ideje francouzského existencialismu do českého prostředí a rychle nacházejí své příznivce. Černého snažení nakonec vyvrcholilo sepsáním dvou *Sešitů o existencialismu*<sup>101</sup> a cyklem vysokoškolských přednášek. Vladimír Papoušek ovšem zdůrazňuje, že Václav Černý již od počátku rozuměl existencialismu svým osobitým způsobem, chápal jej jako zvláštní podobu „individualistického personalismu se

<sup>98</sup> Prvky expresionismu i existencialismu nacházíme rovněž u autorů „pražského kruhu“, typické je to zejména pro texty Franze Kafky.

<sup>99</sup> K podobnému závěru dochází i Vladimír Novotný v úvodní teoretické kapitole své publikace věnované tvorbě Vladimíra Körnera: „Do půdorysu české poválečné knižní produkce však filozofické fenomény existencialismu pronikají a prorůstají ho především v tematickém, žánrovém a stylistickém spektru tzv. psychologické prózy, která má v tuzemské literární kultuře zvláště v letech třicátých a poté čtyřicátých významné postavení.“ (Novotný 2013: 12)

<sup>100</sup> Původní, nepřepracovaná verze Havlíčkova románu *Petrolejové lampy* ze třicátých let.

socialistickými rysy“. U Václava Černého se inspiroval též všestranný umělec Kamil Bednář, který svým manifestačním textem *Slovo k mladým* (1940) a teorií „nahého člověka“, tedy člověka zbaveného slupky ideologií, ale současně bezbranného vůči proudu dějin, vyvolal důležitou teoretickou diskusi a položil základy budoucí existenciálně orientované skupiny Ohnice. Rovněž Jindřich Chaloupecký, teoretik Skupiny 42 spojené s poetikou civilismu a každodennosti, podlehl vlivu Václava Černého a roku 1947 sestavil třetí číslo literárního časopisu *Listy* věnované výhradně existencialismu, ve kterém se čtenáři mohli poprvé seznámit např. s Camusovými a Sartrovými programovými texty. Zřejmý ohlas existencialismu nacházíme rovněž v prozaické produkci čtyřicátých let: ať už v raných prózách Miroslava Hanuše (*Legenda o Tomášovi*), v experimentálních textech Milady Součkové (zejména povídkový cyklus *Neznámý člověk*, který ovšem vychází až v šedesátých letech v exilu) a zřejmě nejsilněji u Jiřího Weila v díle *Život s hvězdou*. Protektorátní peripetie židovského úředníka zachycené v obrazech úzkosti, strachu, ale také laxnosti a pasivity přesně souzní s existenciální poetikou a stojí na začátku výrazné tradice české existenciální prózy reflektující dobu druhé světové války.

Pro **padesátá léta** je příznačné postupné vzdalování českého literárního vývoje od západoevropské tradice. Zatímco v západních zemích v té době vrcholí zájem o existencialismus (doprovázený i módní intelektuální vlnou<sup>102</sup>), v Československu se v kontextu pozměněné společenské situace dostává existenciální poetika, jejíž koncept de facto popírá marxistický materiální pohled na lidstvo a dějiny, na seznam škodlivých buržoazních avantgardních směrů. V oficiální literatuře se s existenciálními prvky setkáváme pouze tehdy, mají-li demonstrovat selhání uvědomělého životního postoje (Jan Otčenášek a jeho *Občan Brych*). Naproti tomu se existenciální poetika začíná výrazně uplatňovat v literatuře ineditní, kde má specifickou dobovou funkci:

„Zobrazení jedincovy existence ve skutečnosti se stalo jistým prostředkem obrany proti mocnému kolektivnímu mýtu, který jedinečnost pohlcoval a rozkládal. Existence skutečného v doslovnosti a přímém pojmenování, v právě viděné předmětnosti je sebezáchovným gestem proti pocitu neskutečna, který šíří ony kolektivní dějiny pracující k svému konci.“ (Papoušek 2004: 291)

---

<sup>101</sup> *Druhý sešit o existencialismu* již po roce 1948 nemohl vyjít a šířil se jen v ineditních kruzích; poprvé byl publikován až v roce 1992 (společně s prvním sešitem).

<sup>102</sup> Atmosféru doby, v níž se mladí intelektuálové v černých rolácích identifikují zejména se Sartrovými názory o bezvýchodnosti a absurditě života a svobodě sestávající jen v možnosti volby, dobře konzervují například filmy francouzské nové vlny. Vedle Francie se existencialismus postupně šíří do dalších západoevropských zemí a spolu s výrazným příklonem „doleva“ je silně recipován rovněž americkým univerzitním prostředím.

Existenciální poetika spolu s reflexí každodennosti a všednosti je symptomatická zejména pro dokumentární deníkovou literaturu (Jiří Kolář, Jan Hanč, Jan Zábana), obráží se v prvním dílčím pokusu o pravdivé zhodnocení poúnorové reality (Josef Jedlička: *Kde život náš je v půli se svou poutí*) a uplatňuje se rovněž ve Škvoreckého *Zbabělcích*, knize, která v padesátých letech vyvolala zřejmě nejrozsáhlejší kritickou a společenskou diskusi. Ozvuky existencialismu identifikujeme též v románu *Jdi za zeleným světlem* Edvarda Valenty a v raných povídkových textech Arnošta Lustiga (*Noc a naděje, Démanty noci*)<sup>103</sup>. V neposlední řadě je rovněž třeba zmínit okruh mladých autorů kolem časopisu *Květen*, který v druhé polovině padesátých let prosazoval koncept „poezie všedního dne“, tedy akcentování civilního, střízlivého přístupu k zobrazované skutečnosti, jenž ostře kontrastoval s dobovou pompézní rétorikou oficiální kultury. Specifický rozměr má existenciální poetika v tvorbě exilových autorů (Egon Hostovský, Jan Čep), u nichž exilová životní situace ještě posiluje existenciální motivy samoty, odcizení a obecně hledání vlastní identity.

V **šedesátých letech** se ještě upevňuje pozice existencialismu jako důležitého teoretického i praktického filozoficko-estetického východiska. Díky Sartrově levicové orientaci, popularitě existencialismu u západní mládeže a dílčím pokusům o sblížení existencialismu s marxistickým myšlením si onehdy odsuzovaný směr nachází cestu i do světa české oficiální literatury. Mezi propagátory Sartrova díla u nás patří zejména Antonín J. Liehm, který přeložil Satrova dramata do češtiny. Pokud bychom se, podobně jako Vladimír Papoušek v knize *Existencialisté*, pokusili o jemnější diferenciaci postojů českých intelektuálů k existencialismu, patřil by Liehm zřejmě do první skupiny autorů-mladých marxistů, kteří sice vzhlíželi s obdivem k západnímu existencialismu, ale současně se jej snažili korigovat marxistickými východisky. Druhou skupinu reprezentují spisovatelé, kteří duchovně zcela souzněli s existenciální poetikou, a proto ji přetavili do svého díla (typicky Josef Škvorecký). Konečně třetí skupina intelektuálů využila diskusí o existencialismu především k prezentaci svých polemických či rovnou kritických názorů (ke kritikům existencialismu patřili zejména přívrženci strukturalismu a avantgardy).

Mezi díla výrazně zasažená existenciální poetikou patří próza Marie Alexandra Klimenta, která introspektivním způsobem reflektuje manželskou a rodinnou krizi titulní hrdinky. Prvky existenciální imaginace nacházíme dále v tvorbě Ivana Klímy, Ladislava Fukse, Josefa Škvoreckého a zejména Milana Kundery. Jak poznamenává Vladimír Papoušek, „hledání „bytí“ navzdory jevovosti je základním významovým pohybem v Kunderově próze“. Literární

---

<sup>103</sup> Vladimír Novotný (Novotný 2013: 14) zdůrazňuje též přínos Jiřího Muchy, který se ve svém poválečném díle k existenciální poetice přikláněl ovšem nesoustavně (*Problémy nadporučíka Knapa, Oheň proti ohni*).

obraz existence je pro Milana Kunderu hrou, v níž jedinec může taktizovat, hrát různé role, různě se maskovat, ale nakonec stejně narazí na nepřekročitelné mantinely světa a dějin (*Směšné lásky*, *Žert*). Osobitým způsobem existenciální poetika přetváří rovněž žánr historického románu, který v druhé polovině šedesátých let do popředí staví opuštěného individualizovaného hrdinu – často antihrdinu, jenž je konfrontován s nástrahami své doby (Karel Michal, Oldřich Daněk, Vladimír Körner).

V kontextu šedesátých let je třeba ještě zmínit výrazný vliv existencialismu na **filozofii dějin**. Uvažování o dějinách, jejich smyslu a roli člověka v toku historie nabývá s příchodem existenciální filozofie nových obrysů. Existencialisté především zpochybňují spojitost-kontinualitu a racionálně zdůvodnitelnou návaznost historických událostí. Dosavadní přesvědčení o historické kauzalitě je tak zřetelně relativizováno a nahrazeno koncepty, v nichž hraje důležitou roli náhoda, paradox, absurdita a skepse. Dějiny pak zákonitě ztrácejí „objektivní smysl“, jejich interpretace se zdá nemožná či aspoň obtížně proveditelná, rozpadají se do řady individuálních příběhů, jež není možné násilně zobecnovat – popírá se tak hegelovský model filozofie dějin jako dějin celospolečenského pokroku. Do repertoáru existenciální představy o dějinách spadá též historická ironie, nedůvěra v budoucnost spojená se strachem a obavami či model osamělého člověka drásaného „velkými dějinami“ (srov. s modelem nahého člověka u Kamila Bednáře).

Od šedesátých let se tedy existenciální prvky stávají pevnou součástí českého (nejen) literárního kontextu. Přestože je míra zastoupení existenciální imaginace v různých dílech odlišná a podoba existenciální poetiky proměnlivá (obecně lze hovořit o jistém vývoji, který směřuje od statických obrazů vypjatých lidských okamžiků až k analytickému vyhodnocení individuální lidské existence), stává ze z existencialismu jeden z vůbec nejvlivnějších filozofických a uměleckých proudů, který koneckonců nachází bohaté uplatnění i v nejnovější české literatuře dvacátého prvního století.



### 3.3 Historická narace jako experiment

#### (Milada Součková: *Neznámý člověk*)

Dílo Milady Součkové je v kontextu české literatury synonymem pro intelektuálně náročnou, experimentální, či ještě lépe experimentující tvorbu, která úporně hledá nové možnosti uměleckého vyjádření. Nesporný vliv na formování jejího autorského stylu měla moderní evropská literatura první poloviny dvacátého století, jak dokládá zejména formální spřízněnost s díly Jamese Joyce, Virginie Woolfové nebo Marcela Prousta. V žádném případě ovšem nemůžeme hovořit o kopírování či pouhém přejímání výrazového stylu, Milada Součková moderní poetiku vždy osobitě přetváří a sama nakonec stojí na počátku nové literární tradice, z níž později čerpají i další autoři (Věra Linhartová, Karel Milota). Do důsledku ctěný princip lartpouartismu, důraz na hledání nových výrazových možností i invenční přístup k významovým dispozicím jazyka (ovlivněný strukturalistickou školou<sup>104</sup>) vytváří ze Součkové doslova „aristokratku ducha“.

Téma ontologického vztahu člověka a dějin, resp. kýžené diskrepance **mezi velkými a malými dějinami** člověka, je přítomno téměř v každém díle Milady Součkové. Zásadní význam má ovšem zejména pro cyklus prozaických textů pojmenovaný *Neznámý člověk*, jenž současně představuje zřejmě jeden z uměleckých vrcholů autorčiny tvorby a úzce se dotýká filozofie dějin o možnostech jejich interpretace. Tato experimentální historická próza představuje takřka učebnicový příklad duálního nahlížení na panorama dějin – vedle oficiální, historiografické podoby dějin poskládané z klíčových momentů historie tu před čtenářem krystalizuje ještě druhý, tentokrát neformální pohled z perspektivy „neviditelného“ člověka ukrytého v davu.<sup>105</sup>

Kniha *Neznámý člověk* byla dokončena (jak informuje sama Milada Součková v knižním doslovu) už roku 1943, pro tisk byla ovšem po mnoha peripetiích připravena až v americkém exilu na začátku šedesátých let, kdy také vstoupila do – pochopitelně notně omezeného – literárního kontextu. Jenže ani toto datum nebylo konečné, a tak si český čtenář na vydání textu musel počkat až do roku 1995. Kniha oscilující mezi románem a povídkovou sbírkou<sup>106</sup>

<sup>104</sup> Milada Součková si v meziválečném období udržovala blízký vztah k Pražskému lingvistickému kroužku, zejména k Romanu Jakobsonovi.

<sup>105</sup> Vedle *Neznámého člověka* se u Milady Součkové s historickou tematikou setkáváme ještě v souboru oficiálně nikdy nevydaných textů pod názvem *Dramata a dialogy*, viz (Šíp 2010).

<sup>106</sup> Soudíme, že kniha není ani románem, ani povídkovým cyklem, ale formálním experimentem lavírujícím intencionálně mezi oběma žánry. Je dost dobře možné, že autorka volným řazením jednotlivých textů (povíděk, historických epizod) poukazuje na nebezpečí spojitěho-kontinuálního čtení historie a zařazováním dílčích cézur akcentuje diskontinuitu dějin a nemožnost dobrání se jejich smyslu. Vladimír Papoušek uvádí: „Neznámý člověk

nese přitom zřetelné rysy literárního experimentu. Každá z deseti kapitol knížky nese název podle významného dějinného momentu (většinou válečného konfliktu) a konfrontuje tuto „velkou“ historii s „malou“, nenápadnou, často přímo triviální skutečností vypravěččiny rodiny. Vladimír Papoušek hlavní kompoziční princip textů popisuje následovně: „Součková v knize rekonstruuje banální rodinné události z vlastní minulosti a konfrontuje je s velkými dějinnými zvraty, které tvoří k této intimní sféře paralelu.“ (Papoušek 2004: 280) Papoušek tak naznačuje ještě další důležitý aspekt povídkových textů – konfrontaci intimní, subjektivní sféry vypravěččina světa s objektivní či objektivizovanou podobou historie.

Na časové ose se v *Neznámém člověku* posouváme **chronologicky**, a to od druhé poloviny devatenáctého století až do třicátých let dvacátého století. Prostředky, jimiž se evokují minulé časy, jsou přitom velmi rozmanité: Prusko-rakouskou válku, konkrétně nechvalně proslulou bitvu u Hradce Králové, v níž bojoval i vypravěččin dědeček, připomene písnička, která se stále drží v ústní lidové tradici („U Králového Hradce, lítaly tam koule prudce!“). Rusko-japonskou válku symbolizuje zase zmrzlinový dort ve tvaru válečné lodi, který se stane zlatým hřebem oslav sestřiných narozenin. Konečně na balkánské války z počátku dvacátého století, jež mezitím přikryl prach zapomnění, si vypravěčka vzpomene v souvislosti se sbírkou pro bulharské nemocnice, již uskutečnila děvčata na měšťanské škole.

Relativně samostatný oddíl tvoří skupina textů spjatých s první světovou válkou, zánikem rakousko-uherské c. a k. monarchie a zrozením svobodného Československa (*Revoluce, Příjezd prezidenta Masaryka do Prahy*)<sup>107</sup>. Právě zde nejvíce vyniká kontrast mezi životem jednotlivce a světovým vývojem. Jako příklad uveďme zevrubný popis jednoho fádňního nedělního odpoledne, které spořádaná měšťanská rodina prožije v prosluněném obýváku. Jenže čtenář vše vnímá na pozadí sarajevského atentátu, který znamená definitivní konec starých časů. Nebo obraz idylické dovolené u moře spojený s bezstarostným stavěním hradů z písku, který je násilně přerušen vyhlášením Velké války. Vznik samostatné československé republiky a nabytí státnosti je pak vnímán jako výjimečný historický předěl, který souzní s životem vypravěčky; ta v oněch památných dnech maturuje.

---

prochází dějinnými událostmi, které ho často bolestně zasahují, aniž může pochopit Jejich smysl – protože žádný sjednocující smysl nemají [...] Všemu dominuje mocná dezintegrující síla času...“ (Papoušek 1997: 28)

<sup>107</sup> Právě v těchto textech také odkrýváme do jisté míry kontrafaktuální či jen mile mystifikační přístup k historii, k němuž se Součková uchyluje a jenž souvisí se sofistickou hrou, již se čtenářem rozehrává. Autorka totiž ráda pozměňuje některé detaily historických faktů (typicky třeba počasí, datum, místo), a posléze evokuje obraz minulosti, jenž se v určitých drobných nuancích odlišuje od skutečného předobrazu. Zařazováním těchto dokumentárních a pseudodokumentárních prvků Milada Součková naplňuje svou polemiku s oficiální podobou dějin – proti odlišnému centrálnímu dějepisu staví osobní prožitky lidí, bezprostřední zkušenost člověka. Stále se ale jedná o fiktivní dílo a s tímto vědomím je k němu třeba i přistupovat.

Závěrečná kapitola o průběhu **filozofického kongresu** v Praze (v roce 1934) čtenáři mnohé vysvětluje. Vyprávěna je z pozice „neznámého člověka“, náhodného posluchače, kterému se při výstupech profesorů vybavují obrazy z minula, kdy byl často nevědomky svědkem, ne-li přímo spolutvůrcem dějinných okamžiků, o kterých se už brzy mělo začít učit ve škole (momenty, kdy se „psala historie“). Navíc není těžké dešifrovat průhledně ironickou symboliku závěrečného textu: přednášející vědci se na kongresu snaží interpretovat uplynulou historii, pochopit ji a vyrovnat se s ní, a posléze, v souladu s humanistickými ideály, také předpovídat lepší budoucnost – lepší, neboť poučenou z minulých chyb. Celý kongres již ale probíhá v dusné atmosféře třicátých let, tedy v předvečer nového válečného konfliktu, který bude brzy mít pro mladý a malý národ nedozírné následky:

Kdo tu dnes zasedají, budou mluvit o nemocné představivosti, podrážděné nebezpečím budoucí války. Všichni přítomní filozofové jsou zdvořilí ke svému hostiteli, našemu malému národu; nazývají nás „oázou svobody“ – *where philosophical congresses may still meet*. Říkají to německy, anglicky, česky, francouzsky, italsky. Říkají národní génius a všichni vidí krásnou ženu, muže anebo tvora, oběma nějak podobného; [...] Ale já jsem viděl na zadních schodech Národního divadla, v divadelní uličce, ve špinavém koutě sedět vyhublou stařenu; odpočívala tam otrhaná, s rádiou na hlavě, s taškou v ruce. Pokušitel vedle mne se zeptal: Národní génius? (Součková 1995: 144)

Sugestivnost *Neznámého člověka* je do značné míry dána rafinovaným použitím vyprávěcích technik, které dobře známe z moderního evropského románu. Důsledné lpění na polopřímé řeči nám umožňuje nahlédnout do uvažování jednotlivých postav při současném udržení vypravěčského gesta; celkově tato narativní strategie dodává textu výrazovou expresivitu. Podoba **vypravěče** přitom není ustálená; běžný je jeho přechod mezi er- a ich-formou, mezi jednotným a množným číslem (plurál evokuje hlas kolektivní paměti) a nápadné je také časté střídání ženské (ta dominuje) a mužské perspektivy. Jedinečným fenoménem je pak postupné stárnutí a mentální zrání narátorky, jež má samozřejmě zásadní vliv na stylizaci vyprávění. Zejména pro úvodní povídky je příznačné, že mladá<sup>108</sup> vypravěčka se vůbec poprvé dozvídá o určitých historických událostech a získané informace vstřebává způsobem, v němž se obráží její myšlenková nevyzrálость. Musíme tedy souhlasit s Karlem Milotou, který konstatuje: „Modelace tohoto přirozeného duchovního růstu je v *Neznámém člověku* vypracována způsobem, jemuž nelze než zatleskat.“ (Milota 1995: 6)

---

<sup>108</sup> O motivu dětství v díle Milady Součkové referuje podrobněji Vladimír Papoušek ve své komparativní studii *Dětství a dějiny* (Papoušek 1995: 4 – 5). Proměny vypravěče zachycuje též Kristián Suda (Suda 2001: 141), který nabízí i kompletní přehled narátorů: dítě, dívka, žena, spisovatel, spisovatelka.

Převažující užití přítomného času ve všech vyprávěcích vrstvách v kombinaci s nepřeslechnutelným hlasem personálního vypravěče-pozorovatele text přenáší do obecné roviny a podtrhuje jeho gnómický charakter. Ahistorický **prézens** bývá navíc doprovázen iteračními výčty (osob, věcí, činností; včetně důkladného popisu jejich vzájemných relací a konfigurací), které ještě významově podtrhují setrávání, doslova ulpívání v čase a spolu s vnitřní perspektivou vyprávění dávají textu výrazně existenciální přesah. Takto např. vypravěčka zachycuje každodenní rituály svého otce v povídce *Sarajevský atentát*:

Ve všední den po obědě náš otec vstane, vypije kávu a jde na stavbu. Dnes, v neděli, zůstane ležet, ne proto, že je unaven, ale že ho nebaví jít někam jinam než na stavbu nebo do kavárny. V neděli odpoledne vstane pozdě, protáhne se, jde do zadního pokoje a přinese si do jídelny obchodní papíry a knihy; píše úřadům: Slovník – krásným kaligrafickým písmem; píše některému ze svých bratrů: Milý Jendo, Milý Frantíku! Píše několik dopisů, a dává je napsané do obchodních obálek. (Součková 1995: 51 – 52)

I když ve výsledku převažuje filozofický ráz knihy, v dílčích úsecích pozorujeme značnou stylovou a žánrovou pestrost, ba proměnlivost, dvě kapitoly (věnované rusko-japonské válce a balkánskému konfliktu) dokonce osobitě parafrázuji styl románů pro dívky (štěbetání o módě, jídle, dívčích tajemstvích...).

Základní výstavbovou funkci má v textu **vzpomínka** a její co možná nejsilnější navození, evokace. Velmi účinnou evokací dob dávno minulých jsou vlastní jména, která si v naší kolektivní paměti uchovala po staletí své specifické významy. A tak si při vyslovení jmen „Sadová“, „Benedek“, „Moltke“ samovolně vybavíme hrůzy prusko-rakouské války na našem území, honosné názvy obchodů typu „Maison Thé Staněk“ navozují nostalgii po starém dobrém Rakousko-Uhersku a výraz Sarajevo nám jednoznačně konotuje atentát na následníka rakousko-uherského trůnu. Tyto významově syté výrazy jsou nejednou zmnoženy do celých řad, čímž se jejich účinek ještě umocňuje – konkrétním příkladem jsou názvy válečných lodí v kapitole o rusko-japonské válce: „Byl to *Kňaz Suvorov*, *Osljabja*, *Světlana* z baltické eskadry? *Petropavlovsk* z portarthurské eskadry či japonská *Mikaza*?“ (Součková 1995: 28)

Schopnost evokovat staré časy mají rovněž lidové písničky, popěvky a zlidovělá rčení („Byly jsme před Rakouskem, budeme i po něm...“), tedy rozličné prvky orální lidové kultury; v tomto ohledu román získává nový, takřka antropologický rozměr a stává se manifestem kolektivní paměti. **Dokumentární** rovina je v textu zastoupena velkým množstvím přesných časových dat, citátů či různých úryvků z projevů přetiskovaných zřejmě kvůli autenticitě v originálním znění (německy, francouzsky, latinsky). Citáty z nejrůznějších zdrojů nacházíme rovněž na začátku kapitol, kde předjímají další děj a současně dávají čtenáři

látku k přemýšlení. Vladimír Papoušek v knize *Existencialisté* interpretuje časté iterace dokumentárních prvků v kontextu existenciální poetiky<sup>109</sup> a snahy o evokaci dějinné paměti:

„Evokace minulosti v co nejpřesněji vykreslených časoprostorových obrazech, v nichž významnou roli hrají tak zdánlivě nepodstatné detaily, jako je rozmístění předmětů v salonu či pozice aktérů v určité situaci, strhává pozornost k rekonstruujícímu či evokujícímu subjektu a upozorňuje na jeho existenciální charakter a nejistotu.“ (Papoušek 2004: 280 – 281)

Tentýž Vladimír Papoušek se podrobně věnuje textům *Neznámého člověka* ve své studii *Amerika jako prostor k vytěsnění (Exilová tvorba Milady Součkové)*. Vedle důkladné analýzy experimentálního historického diskurzu, jemuž dominuje fenomén kolektivní dějinné paměti a rafinovanost při volbě „prostorových konfigurací objektů a dějů“ ve vztahu k subjektu vypravěče, se zamýšlí též nad osudem autorčiny tvorby v kontextu **amerického exilu**. Součková svá exkluzivní beletristická díla v Americe píše česky (žádné nebylo přeloženo do angličtiny) a orientuje se v nich na evropskou kulturu a evropského čtenáře – vědomě tak vytěsňuje americký prostor a současně rezignuje na kritickou recepci i širší čtenářské přijetí. Naproti tomu odborné texty v rámci svého univerzitního badatelského působení formuluje brilantní angličtinou, na níž je znát poučenost nejnovější odbornou terminologií. Nezbývá tak než potvrdit platnost Papouškových slov:

„Tradicionalismus a experiment, nezáměr o americký prostor v umělecké tvorbě a naopak bezproblémové přijetí odborného diskursu vyhovujícímu místnímu univerzitnímu publiku v anglicky psané esejistice, představuje řadu pozoruhodných kontrastů v exilovém díle Milady Součkové.“ (Papoušek 1997: 25)

Alena Zachová (Zachová 2000) zkoumá v experimentálním díle Milady Součkové téma **paměti** a ve své analýze se opírá především o text *Neznámého člověka*. Literární badatelka dochází k (trochu očekávanému) závěru, že fenomén paměti je s tvorbou Milady Součkové bezprostředně spjatý, a následně vyděluje čtyři koncepty paměti, které lze u Součkové identifikovat. Prvním typem je „emblematická paměť“, do níž se ukládají výrazné prožitky a zkušenosti, zejména ty emocionálně konotované, ve formě sytého emblému zastupujícího skutečnost. Druhý typus zastupuje „migrující paměť“, jež se realizuje přecházením dílčích motivů mezi jednotlivými texty a jejich mírnou variací. Pozorný čtenář je tak vtažen do intimní sféry fikčního světa a „zažívá [...] pocity známosti, propojenosti, ví o postavách i to,

---

<sup>109</sup> Součková nebyla členkou Skupiny 42, ale po celý život udržovala bohatou korespondenci s Jindřichem Chalupským. Je tedy pravděpodobné, že k jejím inspiračním zdrojům patřila i poetika každodennosti a

co bylo uvedeno jinde, i když si už přesně nepamatuje, odkud informaci vlastně zná.“ (ibid.: 6) Třetí funkci paměti Alena Zachová popisuje jako „reflexi a sebereflexi“, související zejména s důslednou vypravěčskou distancí od historických faktů. Poslední typ Zachová pojmenovává jako „generační paměť“ a v tomto smyslu si všímá především autorčiny schopnosti konzervovat v textu obrysy zašlých světů – ať už světa starobyle měšťanského, mizejícího s postupným rozkladem Rakouska-Uherska, či malého dívčího světa, jenž odchází s nezadržitelným dospíváním vypravěčky.

**Kritická recepc**e díla Milady Součkové není příliš výrazná a dala by se v zásadě dobře shrnout větou z jedné novinové recenze: „Autorka, s níž si česká literatura teprve bude muset poradit.“ (Pokorný 1995: 18) V americkém exilu se tvorbě Milady Součkové soustavně věnoval jen Petr Den alias Ladislav Radimský, jehož kritické texty uveřejňované v sešitech newyorských *Perspektiv* ovšem ducha předlohy zachytily jen zřídka; mnohem spíše tendovaly k obecným floskulím a k téměř ideologickému hodnocení (srov. Papoušek 1997: 24). *Neznámého člověka* Petr Den ve své recenzi žánrově klasifikuje coby „pásmo vzpomínkových fresek“, obdivuje autorčino „mazlení se slovy“ (která čtenáři v americkém exilu samozřejmě evokují vzdálenou vlast), vytyká jí přílišný názorový konformismus v zobrazení historické reality a podivuje se nad skutečností, že autorka, která „celý svůj život bojovala proti ženskosti a měšťáctví“ je takovou ženou a tak buržoazně smýšlející. (Den 1961: 60 – 61)

Opožděná česká premiéra děl Milady Součkové v devadesátých letech pak byla u většiny recenzentů spojena se snahou přiblížit životní osudy a dílo neznámé autorky stojící doposud povícero mimo literární kontext, bez ambic o hlubší analýzu. Výjimku tvoří Vladimír Novotný (Novotný 1995), který české vydání *Neznámého člověka* recenzoval na stránkách literárního časopisu *Tvar*. Novotný konstatuje, že náš kulturní prostor je na přijetí složitého stylu exilové autorky připraven díky prózám Daniely Hodrové, jež vykazují podobné rysy experimentu, zašifrovanosti a významové neurčitosti. Dále si všímá specifického způsobu paralelní prezentace minulosti, jež lze popsat jako „princip souřadnosti a souběžnosti různých časů, nazíraných a interpretovaných ovšem až z pohledu přítomnosti.“ (ibid.: 20) Podrobně také rozebírá prostředky evokace a reflexe dějinné paměti s využitím zmnoženého záznamu výjevů a vjemů. Z experimentálních vypravěčských strategií pojmenovává zejména systematické znejišťování narace, kterým si Součková intencionálně vytváří osobitý autorský i čtenářský odstup.

---

existenciální imaginace. Srov. Papoušek 2004: 281.

Karel Milota v *Literárních novinách* u příležitosti vydání *Neznámého člověka* shrnuje autorčino dílo a oceňuje přitom přínos Kristiána Sudy<sup>110</sup>, který za novým vydáváním děl stojí. U *Neznámého člověka* si všímá jednak vypravěčských rafinovaností (spojených především s podobou narátora/narátorky textů) a drobných mystifikací, jež Součková do próz zašifrovala, jednak zdůrazňuje svébytnost a podmanivost fikčního světa, jež autorka v textech vybudovala. „Používání osobních, rodinných, sousedských motivů je pro Součkovou typické, propojují se z knihy do knihy, vytvářejí jakési homogenní pole, v němž jsme doma, v našem „malém“ světě.“ (Milota 1995: 6) V kontrastu k moderní vyprávěcí technice je tento svět přitom tradiční, měšťansky spořádaný a příznačně těž mizející... Prózy, jež se tematicky obracejí k prvním dnům československé státnosti, pak dle Karla Miloty reprezentují zvláštní případ „umělecké dokumentaristiky“, která v českém literárním kontextu dlouho chyběla.

---

<sup>110</sup> U příležitosti vydání kompletního díla Milady Součkové se o jeho stručnou reflexi pokusil na stranách časopisu *Český jazyk a literatura* rovněž autor předkládané disertační práce (viz Šíp 2011).

### 3.4 V zajetí tmářství

#### (Václav Kaplický: *Kladivo na čarodějnice*)

Bouřlivá atmosféra šedesátých let spojená s postupným uvolňováním společenských poměrů inspirovala leckdy i autory starší generace a podnítila je k novému tvůrčímu vzmachu. Platí to rovněž pro tvorbu Václava Kaplického, jehož umělecké počátky jsou spjaty ještě s literárním obrazem legionářské zkušenosti a který si mezitím získal čtenářskou přízeň především jako autor lidového čtení z (většinou nedávné) minulosti. Na začátku nové dekády píše Kaplický svůj zřejmě nejlepší román o inkvizičních procesech s čarodějnicemi na severní Moravě *Kladivo na čarodějnice* (1963). Úspěch, který kniha a zejména pak stejnojmenný film, natočený roku 1969 (režie Otakar Vávra) na její motivy, sklidily u čtenářů/diváků, jako by předznamenal proměnu žánru historické prózy a anticipoval rovněž jeho skutečnou rehabilitaci a renesanci v druhé polovině šedesátých let. Přesto je třeba zmínit, že zejména po stránce tvárné kniha spadá do kontextu padesátých let, což se obráží zejména v dobově příznačném, stále ještě třídním líčení historismu a motivaci uvažování a jednání postav.

Na začátku příběhu, zasazeného do konce 17. století na žerotínské panství Velké Losiny a do blízkého Šumperka, se odehraje zdánlivě banální událost: žebračka Maryna Schuchová zcizí během svátosti přijímání hostií pro porodní bábu Dorotu Groerovou, která ji chce dát své krávkě, aby – podle pověry – lépe dojila. Tento čin ovšem neujde pozornosti mladého ministranta, jenž vše sdělí snaživému místnímu faráři a ten již iniciuje vyšetřování celé události, v níž spatřuje prvky čarodějnictví. Bigotní hraběnka z Galle pak na své panství pozve někdejšího inkvizičního soudce Bobliga, který nemešká a záhy začne s pomocí asistenta Ignáce inscenovat děsivé divadlo zatýkání, výslechů, vzájemných konfrontací a tortur lidí falešně obviněných z čarodějnictví, které nakonec trvá několik dlouhých let a během něhož se neustále rozšiřuje seznam podezřelých osob. Veškerá snaha o to čarodějnické procesy ukončit, a zastavit tak kolotoč nesmyslných vražd pro dobro církve naráží na lhostejnost, opatrnost či strach místních obyvatel. Nakonec na hranici skončí i oblíbený šumperský děkan Lautner, který se jako jeden z mála Bobligovi postavil. Když po čase čarodějnické procesy přeci utichnou (byly zakázány samotným císařem), je jejich bilance děsivá: stovka nevinných obětí, které skončily na hranici, a zdecimované obyvatelstvo, které jen těžko strízliví z čarodějnické kocoviny.

Ústředním motivem příběhu je spor mezi dvěma protikladnými etickými principy reprezentovanými dvojicí hlavních postav. Někdejší inkviziční soudce Jindřich František



Boblig z Edelstadtu, který se směle chápe nabízené příležitosti a oprašuje i po letech své řemeslo (je podobné tomu katovskému, jak čteme na str. 70), reprezentuje **zlo** v jeho esenciální podobě. Přestože se při vykonávání úřadu rád odvolává na církevní předpisy a křesťanské ideály, přestože neustále hovoří o boji s ďáblem a záchraně lidských duší, jde mu v zásadě vždy jen o hmotný zisk a uspokojení zvrhlých, sadistických choutek. Vnější popis i vnitřní charakteristika této postavy má pak u Kaplického takřka karikaturní podobu. Boblig je vylíčen coby tlustý, plešatý, hrbatý, divoce vyhlížející muž, vytvářející téměř démonickou dvojici s pokřiveným skřetem, asistentem Ignácem, oslovovaným nejčastěji pouze Nácek. Kaplický při charakterizaci Bobliga často zmiňuje jeho hluboký, uhrančivý pohled tmavých očí, kterým uvádí do rozpaků protistranu, a ošuntělý zevnějšek, díky němuž může dobře splynout s okolím. Takto například zapůsobil inkvizitor krátce po svém příjezdu na hraběnkou z Galle:

„Bobligův zjev byl zatím v takovém kontrastu s jejími představami, že na okamžik ztratila nad sebou vládu. Ale pak jí napadlo, že inkviziční soudce možná schválně nedbá na svůj zevnějšek ani na lidské řeči, aby se tím oddaněji mohl věnovat svému bohubilému poslání. Avšak ani to ji nemohlo zcela zbavit nepřijemného pocitu, když se dívala do neoholené advokátovy tváře, porostlé hustým šedivým vousem, na ošumělý oblek plný prachu a na vystouplý břich, který svědčil o všem jiném než o odříkání.“ (Kaplický 1965: 32)

V jednání se Boblig projevuje jako zdatný manipulátor a intrikán, jenž své temné plány maskuje pečlivě volenými, líbivými slovy (často efektně latinskými). Během výslechů a tortury obžalovaných se pak do popředí dostává jeho zvrácená záliba v násilí a působení bolesti, která již jen dotváří celkový obrázek amorálního, zhýralého člověka<sup>111</sup>.

Bobligovým takřka dokonalým protikladem je šumperský děkan Kryštof Alois Lautner, reprezentující v románě stranu **dobra**, jež nutné prohrává. Do Lautnerovy charakteristiky se Kaplickému promítlo mnohé ze schémat kolektivního románového hrdiny padesátých let: děkan je tudíž urostlý, postarší muž, z něhož ovšem stále vyzařuje energie a aktivita, chlap, který při zábavě nezkazí legraci, člověk důvěryhodný, ctěný, osvícený, všeobecně oblíbený – a v neposlední řadě také vysoký šumperský církevní hodnostář, jehož úmysly a záměry jsou ovšem mnohem více lidumilné nežli bohulibé, což se brzy stane trnem v oku jeho nadřízeným i soudci Bobligovi. Lautnerovo jednání a argumentace, vystavěná na humanistických základech a aktivní snaze pomáhat, konat dobro, jeho postavu vřazuje do literární tradice „dobrých lidí“, tedy postav, jež dobře známe z díla Aloise Jiráska či Boženy Němcové. I když

---

<sup>111</sup> Způsob, jakým Kaplický vyobrazuje soudce Bobliga, může obeznámenému čtenáři připomenout podobně apriori zaujaté zobrazení pátera Antonína Koniáše v Jiráskově *Temnu*.

i on skončí jednou v Bobligově vězení, je vyslýchán inkvizičním tribunálem, podroben trojnásobné tortuře a nakonec upálen na hranici, odchází ze světa smířený, jako člověk, který v Husově tradici prohrává fyzicky, ale vítězí svým odkazem – stane se mučedníkem.

Ostatní postavy jsou pak v románu vyobrazeny již vysloveně **tezovitě** – chybí jim alespoň základní načrtnutí povah a charakterů, minimální vypravěčský vhled do motivace jejich jednání a myšlení, který by figury oživil a dodal jim na autenticitě. K pozitivně traktovaným postavám patří Lautnerova služka Zuzana Voglicková, již se děkan kdysi ujal coby sirotka, starý kočí Florián a někdejší soudce Kašpar Hutter, Lautnerův spojenec, jenž v půli knihy mizí ze scény, aby se v romantizujícím závěru vrátil coby sešlý poutník a pomohl uzavřít románový děj. Naopak do ranku záporných charakterů patří Bobligův asistent Ignác, jenž si svou zvrhlostí nic nezadá se svým „pánem“, kariéristicky orientovaný soudce František Ferdinand Gaup, zbabělý děkan Winkler a vlastně drtivá většina bohatých měšťanů, šlechticů a církevních hodnostářů, plně v souladu s poetikou historického románu padesátých let, již Václav Kaplický poněkud anachronicky používá. Postav je v textu obecně velké množství a vyprávění je jimi až přesyceno – román v důsledku této skutečnosti nabývá podoby „beletrizovaných“ archivních záznamů o obětech čarodějnických procesů, které sice nebyly jinde uveřejněny, ale v této podobě jim chybí umělecká přesvědčivost.

Značnou míru sugestivity nelze upřít vyličení vlastních inkvizičních **procesů** s domnělými čarodějkami. Zde se v plné míře uplatňuje Kaplického vypravěčský talent spolu s dovedností stavět dramatické, čtenářsky přitažlivé dialogy. Způsob, jakým Boblig vede rozhovory s obviněnými (a vlastně již dopředu vinnými a odsouzenými), jeho bezskrupulózní manipulativní strategie, účinné využívání strachu i rafinované vytváření zdánlivých ostrůvků naděje, přesné načasování jednotlivých replik i výpomoc asistenta Ignáce, to vše demonstruje zrůdnost a zvrhlost (ovšemže také účinnost) inkvizičních praktik. Nešťastné oběti vyčerpané dlouhodobým pobytem ve vězení a následky mučení se záhy přiznávají ke všem vyfabulovaným zločinům, jejichž podoba se zrodila už předem v hlavě zkušeného inkvizitora Bobliga: rituální tance a orgie s galány, k nimž mělo docházet na nedalekých Petrových kamenech, s využitím magické síly zcizených hostií ukrytých v botě či kapse. Následující ukázka přibližuje jeden z prvních výslechů, přesně jeho finále – nález ďáblova znamení u nebohé porodní báby Doroty Groerové, které je podle inkviziční příručky *Malleus maleficarum*<sup>112</sup>, jež poskytla název celé knize, definitivním důkazem o jejím čarodějnictví:

---

<sup>112</sup> V českém překladu *Kladivo na čarodějnice*, vedle Koniášova *Klíče* u nás zřejmě nejznámější inkviziční příručka mající svůj původ už ve středověku. Tradičně je její autorství připisováno dvěma německým dominikánským mnichům Heinrichu Kramerovi a Jakobu Sprengerovi. Latinský spis, který je dnes k dispozici i v českém překladu, pojednává o nadpřirozených silách, zejména čarodějnicích, v nichž identifikuje síly ďábla.

„Víme všechno, Doroto Groerová, před námi nic nemůže zůstat utajeno. Nikterak však na tebe nespěcháme, aby ses ke všemu přiznala. Máš dost času, aby sis na vše dobře vzpomněla. Za týden tě zase zavoláme, a pak už nám jistě povíš, cos dělala na Petrových kamenech a kdo tam byl s tebou. Teď můžeš jít.“

Mrkl na hrbáče, a ten se opět přiblížil ke Groerce, která byla tak zničena, že ani vstát nemohla. Nácek ji uchopil za ruku.

Najednou zapištěl:

„Znamení! Znamení!“

Prstem s dlouhým zahnutým nehtem se dotýkal malé bradavice na Groerčině krku.

„Signum diabolicum. Jak brzy se našlo!“ usmál se Boblig.“ (Kaplický 1965: 43)

Kaplického román se vřazuje do kontextu historické literatury šedesátých let dvacátého století především tematicky, vyobrazením marného boje člověka/lidí s totalitní mocí. Po stránce stylové ovšem ještě stále těží z **historismu let padesátých**. Jednotliví románoví hrdinové jsou charakterově ploší (buď dobří, nebo zlí, jak naznačeno výše), schematičtí, nikterak se nevyvíjejí; v textu se zhusta uplatňuje třídní „škálovací“ hledisko, podle něhož se straní postavám z lidu či takovým, které s lidem sympatizují, a naopak se odsuzují měšťané, šlechtici a především církevní hodnostáři. Václav Kaplický tak de facto přebírá jednostrannou jiráskovskou interpretaci doby protireformace jako období společenského útlaku-temna, kterému se marně snaží vzdorovat osvícený jedinec (děkan Lautner). Po Jiráskově vzoru rovněž Kaplický do textu umisťuje současné humanistické názory (jistě s bohubilým didaktickým záměrem, ale činí tak velmi průhledně, až školometsky), které nemají oporu v jinak úzkostlivě dodržovaných dobových reáliích, a působí tak ve výsledném celku více či méně disharmonicky.

Jak jsme už několikrát zmínili, Václav Kaplický tenduje k tradičnímu epickému **vypravěčství** v minulém čase a er-formě, s hlavní chronologickou dějovou linií<sup>113</sup> s několika málo odbočkami. Narativní tempo románu nicméně není vysoké, příčinou retardace je časté vřazování popisných pasáží, v nichž autor (ne zcela šťastně) zúročuje svoji dokumentární přípravu. V kompoziční rovině se setkáváme s řadou klišé (časté paralely mezi dějem a počasím – vyhrocené scény se např. odehrávají výhradně za bouřky) či prvky na hranici kýče. Ani volba jazykových a stylových prostředků není nikterak výjimečná – Kaplický preferuje spíše krátké, zhutnělé vyjadřování, jež v pásmu postav občas proloží archaickým výrazem, germanismem či latinským citátem. Řeč vypravěčova je ovšem současná a zejména

---

<sup>113</sup> Výraznou linearitu knihy zdůrazňuje i členění do 44 kapitol, v jejichž záhlavích je (často s notnou dávkou emociálnosti) shrnut děj.

v reflexivních pasážích snad až příliš současná – autor-tvůrce jako by se nechal unést naléhavostí myšlenek, které chce sdělit, a rezignoval na historickou autenticitu.

Román *Kladivo na čarodějnice* vznikl na začátku šedesátých let a vydán byl roku 1963, tedy v době, kdy se po letech stalinismu v československé společnosti pomalu ale jistě začínaly projevovat příznaky pozvolného „oteplování“, jež časem vyústilo v celý reformní proces. Není proto divu, že jak laická, tak kritická veřejnost viděla v příběhu o upalování čarodějnic především paralelu k nedávným monstrprocesům. Všudypřítomná atmosféra strachu, existenciální pocit osobního ohrožení, negativní ovzduší vzájemného pomlouvání, udávání, intrik a v neposlední řadě veřejně medializovaná smrt dopředu vybraných „viníků“ jako odstrašující a zstrašovací prostředek – to vše patřilo k mocenskému stylu inkvizitorů, ale i vykonavatelů politické zvůle let padesátých. Most mezi minulostí a přítomností, **aktualizaci** tématu připouštěly též téměř všechny dobové recenze (Balajka 1964, Vaníček 1964) a chápaly ji jako jinotajnou paralelu k době budování „kultu osobnosti“. Díky lepší psychologizaci postav vyniká dvojí významová linie příběhu ještě více ve filmovém zpracování románu, na němž má podíl zejména režisér Otakar Vávra. – Otevřenou otázkou ovšem zůstává, jestli s podobným alegorickým čtením počítal i sám autor románu, tj. zdali je tento význam přítomen už jako intencionální gesto v textu.

**Recenzní ohlas** Kaplického románu nebyl příliš silný; výrazněji (a to až několikanásobně) byla recipována teprve jeho filmová podoba o šest let později. Literární recenzenti se většinou shodli na dobře zvoleném tématu, zpracovaném ovšem již překonaným, téměř rutinérským způsobem. Jako perspektivnější byl přitom hodnocen alegorický román z antické historie *Po nás potopa* Josefa Tomana, který vyšel v témž roce a byl recenzován často společně právě s *Kladivem na čarodějnice*.

Relativně kritický je Vlastimil Brabec (Brabec 1963) v recenzi pojmenované *Cesty naší historické prózy* uveřejněné ještě roku 1963 ve *Svobodném slově*. Kaplického kniha je totiž podle Brabce „atraktivnější tématem než jeho uměleckým zpracováním“. Téma losinských a šumperských procesů s čarodějnicemi z doby pobělohorského temna, během nichž přišlo o život na stovku nevinných lidí, tak našlo ve Václavu Kaplickém důkladného historika a archiváře, ovšem jen průměrného vypravěče zatíženého rutinou a konvencí. Průměrnost románu nezachraňuje ani Kaplického přesvědčivé vyobrazení církevní zvůle a zvládnutí velkého množství postav a charakterů – dílu zkrátka chybí „originální umělecké pojetí, i pevnější koncepce myšlenková“ (ibid.: 3), což v případě Kaplického, jenž není v žánru historické beletrie žádným nováčkem, zamrzí hned dvakrát.

Ani Jaroslav Vaníček Kaplického román o čarodějnických procesech nešetří. V textu nazvaném *Přitažlivost dějinných událostí* uveřejněném roku 1964 v *Plameni* konstatuje, že ještě před pár lety by si autor za zpracování nové, neznámé látky a „ateistickou použitelnost“ vysloužil pochvalu. Ovšem doba se změnila a od románové produkce se vedle novosti tématu žádá také psychologičnost, tedy schopnost vypravěče vžít se citlivě do myšlení a jednání postav. Té ovšem Kaplický není schopen, používá překonanou vypravěčskou techniku a průhledný jazykový plán, na jehož základě se v okolí záporných postav používají negativní, pejorativní výrazy a kolem kladných figur zase slova vysoká, vznešená. Podle Vaníčka má autor rovněž problém kontrolovat svůj temperament a vnáší tak (v tvůrčím zápalu) do úvahových pasáží soudobý, tedy naprosto ahistorický styl myšlení. Co ovšem dílu nelze upřít, je notná dramatická a exkluzivita tématu čarodějnických procesů, jež jistě uspokojí nejednoho méně náročného čtenáře.

Bohuš Balajka si ve své recenzi uveřejněné v roce 1964 na stránkách *Literárních novin* pod názvem *Kaplického historický román o triumfu zvůle a násilí* (Balajka 1964) klade hned na úvod zásadní otázku: má se Kaplického román číst jinotajně? Paralela mezi inkvizičními procesy sedmnáctého století, doprovázenými násilím a hysterií, a politickými procesy v době pěstování „kultu osobnosti“ se zdá být víc než zřejmá. Pokud by to opravdu byl autorský záměr, pak se Balajka pozastavuje nad skutečností, proč Kaplický zůstal jen na půl cesty a nemodernizoval žánr historické beletrie i po stránce kompoziční a stylové, neboť „netradiční, problémová historická beletrie má větší naději na prolomení ztuhlých konvencí a ilustrativnosti tohoto žánru.“ (ibid.: 5) Kaplického autorský styl pak vřazuje do jiráskovské tradice historické prózy, založené na důkladném studiu pramenů, epičnosti a někdy též zdatné popisnosti a didaktičnosti. Balajka dále komentuje antitetickou kompozici románu založenou na dvou protikladných hrdinech (Boblig versus Lautner), vyobrazených v souladu s aktuálním stavem historického poznání.

Více prostoru pro vyjádření svých názorů dostaly autorky doslovů v románech Václava Kaplického. Marie Vachová (Vachová 1970) v doslovu k třetímu vydání *Kladiva na čarodějnice* připomíná, že Kaplický patří mezi nejčtenější a nejpopulárnější autory současné české beletrie, a v krátkosti shrnuje jeho bohatou literární činnost. Románu *Kladivo na čarodějnice*, knize o „zvláštním druhu mocenského násilí“, přisuzuje tradiční, konzervativní vypravěčské schéma v kombinaci s novostí „zorného úhlu“, jímž autor popisuje vybrané dějinné úseky; dále dějovost, široké spektrum sociálních typů a v neposlední řadě náročnou teoretickou přípravu, která sepsání knihy předcházela (studium zámeckých archivů, farských kronik, starých map, ale též současné odborné literatury).

Jaromíra Nejedlá (též autorka monografie o Václavu Kaplickém), v doslovu k pátému vydání *Kladiva na čarodějnice* s titulem *Ve znamení pravdy a práva* (Nejedlá 1987) rekapituluje Kaplického bohaté životní osudy a interpretuje jeho odkaz v duchu husitských ideálů. Román *Kladivo na čarodějnice*, v němž autor zpracoval<sup>114</sup> „tragické téma rozpoutaných zhoubných mocenských vášní“, je podle Nejedlé rozkročen mezi dvě hlavní protichůdné postavy – lidumilného děkana Lautnera a „cynického kormidelníka čarodějnických procesů“, inkvizičního soudce Bobliga, jenž rozpoutá na panství Velké Losiny nevídaný hon na domnělé čarodějnice. Nastalá bouřlivá atmosféra inkvizičních procesů pak důkladně prověří charaktery postav, jimiž je román zalidněn. V celkovém hodnocení knihy se do značné míry obrátí dobový ideový výklad (zde ovšemže oprávněný), jenž zdůrazňuje zobrazení počátků občanského vystupování a třídního prozření a jednoznačně odsuzuje psychické a fyzické zotročení společnosti, na němž nese vinu církevní moc.

Tatáž bohemistka Jaromíra Nejedlá věnovala románu *Kladivo na čarodějnice* jednu kapitolu ve své monografii o Václavu Kaplickém (*Pravda na skřipci*, Nejedlá 1975: 138 – 150). Dílčí studie začíná trochu nečekaně kompilací dostupných informací o honech na čarodějnice (ve světovém kontextu) a konstatováním, že lákavá historická látka není literárně příliš využívána (výjimku představuje dílo Arthura Millera *Čarodějky ze Salemu*). Na vlastním románu pak Nejedlá vyzdvihuje vyobrazení děkana Lautnera (cení si – v souladu s dobovou normou – jeho lidských a ateických rysů) a zachycení širokého společenského spektra (opět především v kontextu Lukácsova historismu, tedy uvědomělého vývoje mas).

Pokus o novou, ideologicky nezatíženou interpretaci románu, umožněnou nově nastalou společenskou situací po roce 1989, nacházíme u Richarda Svobody (Svoboda 1991). V prvním díle cyklu *Románové profily*<sup>115</sup>, uveřejněném na stránkách *Tvaru*, se autor nerozpakuje použít označení „populární historická próza“, jež vřazuje Kaplického román do kategorie historického čtiva. Všimá si konzervativního vypravěčského stylu, značného schematismu a ilustrativnosti, jež souvisejí v přílišném lpění na nonfiktivních dokumentárních prvcích, i povrchnosti, letmosti a jednostrannosti v zobrazení postav (i těch hlavních, zastupujících jasný kontrast dobra a zla). Svoboda naopak vyzdvihuje Kaplického způsob vyobrazení atmosféry strachu a nedůvěry, jež doprovází procesy s domnělými čarodějnicemi a vyplývá z naprostého selhání a lhostejnosti všech složek společnosti.

---

<sup>114</sup> Václav Kaplický zřejmě souběžně s románem *Kladivo na čarodějnice* pracoval na rozsáhlé *Táborské republice* (srov. Nejedlá 1987: 340).

<sup>115</sup> Upravené heslo se pak objevilo ve *Slovníku českého románu/české prózy 1945 – 1994*.

### 3.5 Když úsměv tuhne na rtech

#### (Karel Michal: *Čest a sláva*)

Historická novela<sup>116</sup> *Čest a sláva* (1966) Karla Michala se odehrává v Čechách v posledním roce třicetileté války. Od historické prózy z válečného období, která navíc nese tak mnohoslibný název, by čtenář nejspíše očekával vyličení velkolepých bitev a hrdinských činů, to vše nejlépe v monumentálních obrazech a s akcentovanou vlasteneckou dikcí, aby se posílilo jeho národní uvědomění. Michal se však podobných žánrových kliše zbavuje a píše text, který klasickou podobu historické prózy důsledně **rozkládá a paroduje**. Předmětem parodie se přitom stává jak formální, tak i obsahová stránka díla – text je zbaven veškeré dějovosti a hrdinství, místo na bitevním poli se odehrává v relativně bezpečném zázemí českého venkova a krutě se vysmívá rovněž rytířským ideálům, což nás mimo jiné opravňuje číst i název novely ironicky. Naopak v hojné míře jsou v textu zastoupeny dlouhé reflexivní pasáže, které rozebírají obecně lidská, existenciální témata, jako je smysl života, věrnost ideálům nebo pojetí spravedlnosti a spravedlivosti. Žánrově by se Michalovo dílo dalo snad nejlépe vymezit jako historická burleska či groteska.

Hlavní hrdina naší novely, zchudlý zeman Václav Rynda z Loučky a na Poříčanech, chce v těžké době třicetileté války hlavně přežít. Nestará se proto o velkou politiku, ale snaží se za každou cenu udržet běh svého rozpadajícího se panství a pokud možno ochránit svůj lid před projevy kruté války. Monotónní průběh života na hradě (spíše tvrzi) naruší jednoho dne až objev nepřátelského zběha a následný příjezd dvojice urozených hostů, kteří se představí jako baron a baronka ze Šrandorfu. Záhy vyjde najevo, že se jedná o dvojici českých exulantů, Jindřicha Donovalského z Bejšic a Oujezda a tajemstvím opředenu Kateřinu, kteří byli do Čech nasazeni francouzským králem, aby podněcovali místní lid k rebeliím. Ze zajatého vojáka se pak vyklube kapitán francouzské armády. Rytíř Rynda se svými hosty nejdříve ostře nesouhlasí a hodlá je z panství co nejdříve vyhnat, když mu však pomohou odvrátit nečekaný útok na tvrz (během něhož je těžce zraněn kapitán), svolí k jejich dalšímu pobytu. Zarputilý rytíř dlouho odolává přesvědčování „buntařů“, aby následoval hlas svého svědomí a zapojil se do protikatolického odboje; nakonec však podlehne. Rozhodne se připravit rebelii a pro společnou věc získá i své poddané rolníky. Kapitán začne místní lid cvičit ve zbrani, panství ovládne bojovná nálada, která vyústí až ve vraždu katolického faráře, k níž se v návalu

---

<sup>116</sup> Někdy se uvádí i jako román, my se vzhledem k rozsahu a významové sevřenosti díla kloníme spíše k označení novela.

bojechtivosti odhodlal místní stařeček. Do vyšetřování vraždy následně nečekaně zasáhne konec třicetileté války a sjednané náboženské příměří. Mise českých protestantů tím pozbývá smyslu a Donovalský, Kateřina i kapitán prchají zpět do Francie. Rytíř Rynda se však nehodlá vzdát svých nově nabytých ideálů a přes všechna varování se coby novodobý don Quijote vydává s hrstkou věrných do marného boje za spravedlnost.

Nedějovou atmosféru celé knihy určuje už prostředí, v němž se novela odehrává. Ryndovo chátrající panství stojí stranou veškerého dění, je ztraceno kdesi v rozlehlé české krajině, izolováno od okolí<sup>117</sup>. Pocit odloučenosti a existenciální vydědění ještě podtrhuje vytrvalý déšť, který rozmočil přístupové cesty a odřízl obyvatele od zbytku světa. Kontakt s válečnými událostmi tak mají místní lidé jen zprostředkovaný, zajišťují jej občasní cestující přinášející kusé zprávy. Přesto je válečná realita v životě lidí neustále přítomna, byť jen nepřímo, ve své nízké, **každodenní**<sup>118</sup> či všední podobě: obráží se v bídě, v které jsou nuceni existovat, a zejména v neustálém existenciálním pocitu nebezpečí, které hrozí ze strany vojenských zběhů a lapků potulujících se po okolí. Na až statickém vyznění novely se podílejí též četné dlouhé dialogy, kterými Karel Michal nahrazuje dějové pasáže a které nesou jasné a v podstatě neradostné poselství: namísto akce a činu český člověk raději debatuje a ještě častěji jen bezobsažně tlachá.

Epický **prostor** Michalovy novely je důsledně budován jako sevřený, pevně ohraničený, jasně vymezený hradbami Ryndova nevelkého panství. Jedná se o prostor blízký, dobře poznáný a prozkoumaný, důvěrně známý; v heideggerovském pojetí je to krajina míst, v nichž se uskutečňuje vazba „bytí pobyty a světa“. V kontextu existenciální poetiky je podobná prostorová konfigurace či dispozice zřejmým zdrojem pocitu jistoty – dokud je děj umístěn do jasně vymezených hranic, není existence jedince bezprostředně ohrožena. Rozevírání a rozšiřování epického prostoru, k němuž dochází v závěru novely, pak příznačně evokuje výraznou změnu, a s ní spojenou nejistotu a obavu z nadcházejícího dění. Současně je však tento motiv nevyhnutelný pro Ryndovo myšlenkové prozření – nabízí se tak paralela mezi mentálním a areálovým rozšiřováním perspektivy.

Epický **čas** novely vykazuje především řadu iterativních rysů – je složen z opakovaných a jen mírně variovaných dějů, což nás opravňuje k tomu hovořit o určité regresi od lineární

---

<sup>117</sup> Podle Papouškova teoretického úvodu k existencialismu (viz kapitola 3.2) se jedná o typickou prostorovou konfiguraci existenciálně laděných próz.

<sup>118</sup> Asi nejlépe definuje fenomén historické každodennosti Karel Kosík: „Každodennost je především rozvržení individuálního života lidí do každého dne: opakovatelnost jejich životních úkonů je fixována v opakovatelnosti každého dne, v rozvržení času na každý den. Každodennost je rozvrženost času a rytmus, v němž se odvíjejí individuální historie jedinců. Každodennost má svou zkušenost a moudrost, svůj rozhled, své předvídání, svou opakovatelnost, ale také výjimečnost, svou všednost i svátečnost.“ (Kosík 1965: 53)



časové osy zpět k času cyklickému či dokonce k jakémusi románovému bezčasí, jež souzní s neohrazeným živořením zúčastněných postav. Bez zřejmého počátku a konce si jedinec svoji existenci uvědomuje právě jen díky opakování dějů a jevů, které mají víceméně banální povahu a které nejsou příznakem aktivity, nýbrž pasivního vegetativního přežívání jedinců. Jistý pevný bod, který časový průběh linearizuje, přichází až v samotném závěru knihy, v okamžiku, kdy se Rynda rozhodne pro svou opožděnou a marnou revoltu a vydává se bojovat. Ať už budeme hovořit o času cyklickém nebo bezčasí, musíme v souvislosti s uměleckou modulací temporality zdůraznit ještě jednu důležitou skutečnost: Karel Michal pracuje důsledně s časem lidským, individualizovaným, spojeným s bytováním konkrétních jedinců v čase a prostoru, jakkoli se toto bytování může jevit jako bezcílné a plytké.

Rytíř Václav Rynda si na obtížné poměry, které se táhnou už celé roky, zvykl, vytvořil si určité **stereotypy** a s jejich pomocí přežívá. Především v sobě potlačil šlechtické předky a proměnil se postupně v českého sedláka úzkostlivě dbajícího o svůj majetek. Každý den ráno obchází své panství a kontroluje stavy zvířectva, které pro něj má momentálně větší důležitost než několik děl určených na obranu tvrze: „Dělo se neztratí, protože ho nikdo shánčivý neztopí, aby ho v ústraní s rodinou sežral. Těžší už bývá uhlídat slepici.“ (Michal 2001: 288) Pevnou ruku drží i nad svými poddanými, ačkoli si je dobře vědom toho, že velký užitek z toho mít nemůže:

„Buď to držíš lidi za branou a na polích máš pak výživný pejzr, nebo je pošleš ven, a přijdeš o potah, o lidi, nakonec i o krk a ještě o střechu. A kdo ti dá rozum? Nikde a nikdo. Dělej, jak dovedeš.“ (Michal 2001: 292)

K naučeným rituálům patří i společné uléhání s děvečkou Dorotou, které je doprovázeno neustálým příslibem sňatku, planým samozřejmě – vždyť kdo by se v takové nejisté době ženil. Život v permanentním strachu a v neustálém pocitu ohrožení stojí i za rytířovou vnitřní proměnou. Rynda se stal nedůvěřivým, do sebe uzavřeným člověkem, který jedná ze zásady účelově, vždy tak, aby předešel možným komplikacím. Z toho důvodu se také vzepřel rodinné protestantské tradici a konvertoval bez jakýchkoli výčitek svědomí ke katolictví, protože je to zkrátka výhodné.

Čeští exulanti mají v textu **iniciační funkci**, s jejich příchodem se do rytířovy myšl vnáší stíny pochyb, které časem dozrají až v úplný duševní přerod. Protestantští vyslanci přitom už na první pohled s buranským Ryndou kontrastují – jsou honosně oblečeni, chovají se vznešeně a rozdíl vyniká zejména během dlouhých disputací, které spolu obě strany vedou. Francouzští „buntaři“ mají dobrou teoretickou průpravu, vyjadřují se ve složitých souvětích a

obrazných přirovnáních, libují si v latinských citátech a v důsledku toho mají v rozhovoru vždy převahu, která jim umožňuje s protistranou manipulovat. Rytíř Rynda je naproti tomu prostáček, jehož duševní obzory končí pár metrů za hranicí jeho panství a během disputací není schopen adekvátně reagovat, což ve výsledku musí vyznívat komicky. Následující ukázka, v níž se Rynda pokouší s Jindřichem Donovalským vést hovor o neutrálním tématu, vše výborně ilustruje:

„„Mizerné počasí,“ vjel rytíř do šraňků, aby tak co možná předešel výtkám. „Prší a prší a...“

„Právě jsem dnes o tom přemítal. Říkají, že déšť je příčinou i smrtelných smutků. Atra bilis. Když jsem byl fuksem ve Vitemberce...“

„Co?“

„Když jsem za mlada studoval v Sasích. Na Karolinu už za mých let tak trochu narůstal žabinec. Ne že by Vitemberk byl snad světlo světa, ale měl tradici. Luther se, ať už ho berete jakkoliv, svou měrou zasloužil o svobodu svědomí.“

„Inu jo,“ zúčastnil se rytíř Rynda.

Pan Donovalský si raději lokl. Nápoj čpěl sudem a myšinou. Déšť padal. Byl drobný, hustý, vlezlý.

„Pámbu na nás čurá,“ načal zase rytíř téma, jež stávalo. Starý pán si chichtl. Co taky.“ (Michal 2001: 327)

Přesto budou sympatie čtenáře zřejmě na straně zchudlého rytíře. Ten sice prokazuje intelektuální omezenost a nedůvtipnost, ale vše, co řekne, vyplývá z hloubi jeho osobního přesvědčení, je míněno vážně a odpovídá osobitému pojetí „plebejské morálky“. Rynda své morální kvality opravdu osvědčí (i když je navenek skrývá za přívalem obhroublých slov) už třeba tím, že nevyžene nevítané hosty do noci ze svého panství nebo že poskytne péči zraněnému kapitánovi. Ze strany francouzských vyslanců cítíme naopak povrchnost, účelovost a vypočítavost: jejich jednání je vedeno racionálními zájmy a navíc je jistě dobře placeno francouzským králem.

Třetí stranou obsaženou v novele je **rolnický lid**. Jeho zobrazení je satirické a určitě neodpovídá dobovému socialistickému schématu, které pracující třídě v dějinách přisuzovalo revoluční úlohu. Rytířovým nevolníkům poddanství vyhovuje, zbavuje je totiž jakékoli zodpovědnosti a dává jim možnost svést všechny nezdary na vrchnost. Michalovo pojetí rolníků dobře odráží to, co se označuje jako český národní charakter: nejlépe je se do ničeho nevměšovat, zůstat pasivní, počkat, jak vše dopadne, satiricky se tu prezentuje české opatrnickví, které by se dalo označit i jako zbabělost. Následující úryvek, odehrávající se kde jinde než v hospodě, zachycuje situaci, kdy se Rynda podvolí nátlaku francouzských emisarů a svolí k přípravě rebelie. Svému lidu dá ale na výběr, zda chce bojovat, nebo zůstat i nadále stranou všech událostí. Rolníci jsou poprvé v životě přinuceni rozhodovat o svém osudu a

zvažují, co je pro ně výhodnější: na jedné straně stojí lákavá vidina nikdy nepoznaného dobrodružství, na druhé straně ale vědomí, že vše nemusí dopadnout v jejich prospěch, jak je navíc podpořeno dějinnou zkušeností – zcela na místě je proto ostražitost. Čtenářovu pozornost si zaslouží rovněž tragikomická postava stařečka karikující husitské ideály:

„On náš pán je sic náš, jenomže ani sám tak velký válečník nebude. Ale má u sebe toho kapitána z Frankrajchu, ten v mnoha bitvách prý zvítězil. Jistě mnoho může, když je tak zdaleka.“

„Jančíte,“ remcali ale vždy moudří, vždy rozumní. „Z Frankrajchu nám pošlou leda francouzskou nemoc. Když se nám zbláznil pán, vybereme na mši, aby zas vyzdravěl, ale nemusí nás to hned chytat po něm. Jak vrchnost posednou velcí skutkové, kdopak si to potom vylíže? Známe!“

„Psáno jest,“ nabádal udata dědeček, „opásej bedra svá a bojuj!“

„No pravda, je psáno,“ souhlasil s ním Jouza, „jenže co když nevyhrajem? O tom už je psáno houbeles. A i kdybychom jako vyhráli, kdo zatím obstará chalupu, co?““ (Michal 2001: 345 – 346)

Výsledné rozhodnutí má nakonec podobu racionálního kompromisu – muži seznají, že mají sklizeno z polí, o chalupu že se mohou v době jejich nepřítomnosti postarat jejich ženy, a nastoupí tak alespoň na vojenské cvičení, během něž si „hrají na vojáky“. Když se ale situace vyhroť a nebohý dědeček, v němž manipulace se zbraní vyburcovala k činu husitské ideály, zavraždí v náhlém vyšinutí smyslů místního faráře, žádná revoluce se nekoná. Lidé se zaleknou možných následků svých činů, zbaběle se stáhnou a příznačně vyčítají vrchnosti, k čemu je to zase přemluvila.

Kompozice novely je opět výrazně nedějová, text sestává z jednotlivých statických obrazů, kterým dominují dlouhé dialogy, jakési (pseudo)filozofické disputace. Hlavním tématem hovoru a vlastně celého textu je, zdá se, **věrnost ideálům**. Válka prokázala vrtkavost těch vysokých, náboženských a rytířských, a do popředí vynesla ideály lidské, humánní. Novelu můžeme také chápat jako uměleckou parafrázi Cervantesova *Důmyslného rytíře dona Quijota de la Manchy*. Oba texty spojuje řada podobností – jsou společenskou satirou, odehrávají se na začátku 17. století a hlavní postavou je v obou případech zchudlý zeman. Uspořádání syžetu je však pokaždé jiné a v principu opačné, don Quijote ideálům podlehne v úvodu textu; poté vyjede do světa, aby jej napravil a ochránil vysněnou Dulcineu závěrečné procitnutí do reality jej stojí život. Michalův rytíř Rynda zpočátku živoří a smysl života mu dají až ideály, které mu zprostředkuje krásná Kateřina; napravovat svět k lepšímu se odhodlá teprve v samotném závěru textu. Vyznění obou děl je přitom podobně deziluzivní, satiricky kritizuje společenské poměry. Michalův text se navíc odehrává ve středověku, ale odkazuje v mnohém k autorově současnosti – k bouřlivé společenské atmosféře šedesátých let, v níž

mají nové ideologie a -ismy důležitou roli a kdy se také projevují mravní (ne)kvality osob účastných veřejného života. Přesně identifikovat dobové narážky v textu je ovšem s odstupem pěti desetiletí téměř nemožné.

**Filozofické vyznění** textu podtrhuje i jeho členění do čtyř kapitol označených pouze pádovými otázkami *Kdo co, Kým čím, Komu čemu a Koho co*. Bližší komentář chybí, a tak je jen na čtenáři, jak nadpisům porozumí. Pádové otázky můžeme například doplnit vhodnými slovesy, čímž získáme klíč k obsahům jednotlivých kapitol. První kapitola je expoziční, seznamuje s postavami a prostředím – lze tedy předpokládat, že by mohlo vyhovovat spojení „kdo je kdo, co je co“. Druhá kapitola líčí příjezd buřičů a seznamuje s jejich ideologií, která začne působit na vnitřní proměnu protagonisty; je proto namístě spojení „působit kým čím, jakým nástrojem“. V třetí kapitole zjišťujeme, jaké má získaná ideologie účinky (rytíř Rynda zde podpoří vzpouru a získá na svou stranu i rolnický lid), odhadujeme tedy nadpis na „prospěť komu čemu“, „vést k čemu“. Konečně závěrečná kapitola přibližuje na jedné straně ztrátu ideálů u „buntařů“, na druhé straně jejich posílení u rytíře Ryndy. Název kapitoly tak můžeme rozšířit na „získat/ztratit koho co“. Neurčité názvy jsou pokaždé jakýmsi mlhavým obrysem kapitoly, napovídají, k jakým změnám dojde mezi jednotlivými aktéry, ovšem činí tak jen náznakem, nejasnou aluzí. Čtenář tuší určité souvislosti, ale skutečný význam si odvodí až po přečtení kapitoly.

Velmi charakteristický je **jazyk** novely. Michal v něm navazuje na vančurovskou tradici a utváří hutný archaizující styl, v němž spojuje syntaktické a lexikální archaizmy a historizmy s výrazy obhroublými až vulgárními. Dává tak vzniknout zajímavému kontrastu, který podmiňuje vznik řady parodických situací, a ve výsledku dodává textu jedinečný charakter<sup>119</sup>. Až k dokonalosti je přítom dovedena tendence k lapidárnosti výrazu, jejíž počátky spatřujeme už v prvních Michalových textech. Složitě propoziční obsahy, hlásající většinou nějaké mravní poslání, jsou zhuštěny do podoby krátkého aforizmu a vyjádřeny jadrnou sedláckou mluvou. Tyto aforizmy (či mravní maximy) nacházíme jak v autorské řeči, tak v pásmu postav, a podílejí se zásadním způsobem na výstavbě textu. Michal jimi uskutečňuje svůj boj proti idealizovanému pojetí historie: na místo okázalých slov velkých mužů staví prostou lidovou moudrost, proti vyumělkované morálce ráznou plebejskou etiku založenou na lidské empirii. Pro ilustraci uvádíme několik příkladů (vše Michal 2001):

---

<sup>119</sup> Milan Jungmann (2002: 11 – 12) jazykovou stylizaci charakterizuje jako „humoristicko-ironické vyprávění“, v němž se mísí prvky hyperkorektní s nespisovnými, až vulgárními „průpovídkami“. Tento autorský styl se prolíná celým Michalovým dílem a lze říci, že postupně uchvátil i jeho autora. V řadě rozhovorů, které Michal/Buksa poskytl v exilu např. Karlu Hvizďalovi či Vladimíru Karfíkovi (Hvizďala 1992, Karfík 2001), přejímá výrazové dovednosti svých literárních hrdinů.

- „Je to sen všech ovcí, dělat řezničinu.“ (ibid.: 351)
- „Když padlo náhodou Sezame, je ovšem už marné chtít zas zavřít horu.“ (ibid.: 353)
- „Učitelstvím ovšem tvrd kozel dojiti.“ (ibid.: 360)
- „Vejde je sneseno, načpak ještě kdákat?“ (ibid.: 381)
- „Kdo pořád moc chápe, čurává zeleně.“ (ibid.: 398)

Aforizmy si přitom udržují svůj význam i mimo kontext literárního díla a nic vlastně nebrání tomu, aby pozvolna přešly (nestalo-li se to již mezitím) do obecného povědomí. Michal jejich prostřednictvím de facto utváří nová česká přísloví či pořekadla a uchovává v nich mnohé rysy české povahy.

Michalova novela, která nemilosrdně subverzivním způsobem změnila podobu historické narace, se záhy dočkala také bohaté **kritické recepce**.

O zevrubnou analýzu Michalovy literární produkce se v druhé polovině šedesátých let pokusil například František Benhart na stránkách *Plamene* v článku *Černé a bílé*. Všímá si především autorovy stylové originality a odhaluje „bezostyšnost“, s níž Michal nabourává všechny konvence, trvá paličatě na tom, že věci je třeba nazývat pravým jménem, že černé je černé a bílé je bílé. A protože tomu tak ve skutečnosti často není, rodí se satira:

„Strhávat z výšin, zbavovat strnulých grimas a gest, odčarovávat, přistihovat tupce in flagranti – to je ta pravá práce pro Karla Michala. Ve vlastním kontextu literatury to pak znamená především rušit konvence, manýry, zaběhlé automatismy.“ (Benhart 1967: 18)

Michalův přínos spočívá v „obrozování“ žánrů; historickou prózu *Čest a sláva* obohatil především satirou a symbolickým přesahem do současnosti. Proti všeobecné tendenci k intelektualizaci literatury přichází Karel Michal s konceptem svého „plebejství“, čímž jeho dílo do určité míry souzní s Hrabalovým pábitelstvím. V Michalově osobitém autorském stylu naplněném archaizmy a mravními maximy pak Benhart odhaluje aluze na existenciální Camusovy, Kafkovy či Vyskočilovy výroky.

Velmi prozíravou recenzí Michalovy *Cti a slávy* přispěl do *Literárních novin* Milan Suchomel. Už samotný název *Anti-Jirásek* odkazuje k podstatě problému, totiž ke skutečnosti, že Karel Michal ve své novele rozkládá žánr historického románu. „V negativním obrácení tak doznívá stav, kdy česká próza byla naveskrz pohistorizována, opatřena byvší mřížovím slavných tradic a slavnějších perspektiv.“ (Suchomel 1967: 4) Michal umisťuje děj knihy do závětrí třicetileté války, karikuje v ní postavu rytíře, vysmívá se poddanskému lidu i francouzským emisarům a pomáhá si pseudohistorickým jazykem, v němž kombinuje

archaizmy s jazykovou kreativitou a neologizmy. Rovněž kompozice textu je zasažena „rozvratem“: „Tragédie byla obrácena ve frašku, ale také fraška se pak obrací v tragiku historického outsiderství, v patos historického deziluzionismu, v tragickou směšnost hrdinství.“ (ibid.: 4) V závěru recenze se Milan Suchomel rovněž po svém vyrovnává s negativním vyzněním textu a poukazuje na jeho potřebnost a aktualitu:

„Není to zrovna nejpěknější literatura. Nedává ani ideály ani legraci, nepovznáší ani nepovyrazí. Je to literatura etapy, i chválou bláznivosti do ní zapadá. Má kořínky, ale v koruně je zakrslá a prokleštěná. Tu etapu bychom třeba i rádi vynechali, jenomže to zrovna nejde.“ (ibid.: 4)

Vladimír Dostál usiluje v článku *Příběhy o spravedlnosti a spravedlivosti* (uveřejněném v *Kulturní tvorbě*) o syntetický pohled na Michalovu dosavadní tvorbu<sup>120</sup>. Hlavní spojnicí mezi jednotlivými díly nachází v etické problematice: „Michal není humorista ani satirik, ač dovede rozesmát i bodnout. Proto však nepotřebuje horlit, když v každé ze svých próz především moralizuje.“ (Dostál 1968: 12) Stran historické prózy *Čest a sláva* je ovšem poměrně kritický; vytýká jí především prvoplánové znevažování ušlechtilosti a hrdinnosti (deheroizované hrdinství), umělost (historie je Michalovi pouhou kulisou či záminkou pro oblíbené „vrtání“ v národní povaze) a až nepřirozenou zálibu v aforizmech („za aforismus by nyní Michal prodal bratra“). Jako hlavní téma knihy pojmenovává Dostál spor mezi dvěma podobami/čteními české historie – nízkou a vysokou – a dodává, že je zřejmé, kterému táboru autor straní:

„Michal [...] drží palec představiteli prostého českého praktického rozumu, spravedlivci, který se na oplátku za vynucenou malost a přizpůsobivost vrhá v závěru do marného, předem prohraného „boje za lepší svět“.“ (ibid.: 12)

Spisovatel a příležitostný recenzent Ivan Klíma jako by chtěl Michalovy rozpačitě přijímané texty z druhé poloviny šedesátých let ospravedlnit (Klíma 1968). V článku *Smutný humorista* (vyšel v *Hostu do domu*) píše o tom, jak je v Čechách těžké zbavit se žánrové škatulky, do níž spisovatele umístí hned po vydání jeho první knížky. Michal dostal po vydání *Bubáků pro všední den* nálepku humoristy a od té doby se jí nemůže zbavit. Čtenáři i od jeho nejnovějších děl očekávají humor, jenže toho se v nich začíná povážlivě nedostávat. Klíma ovšem upozorňuje na to, že už v některých povídkách *Bubáků pro všední den* bylo možné cítit onen vážnější tón, který se nyní pouze dostává do popředí. V Michalových textech Klíma

---

<sup>120</sup> Impulzem k sepsání článku bylo Dostálovi souborné vydání Michalových próz pod názvem *Gypsová dáma*.

nově nachází příznaky lidského odcizení, které má až existenciální rozměr a odkazuje k absurditě světa:

„Michalovi lidé jsou vždy nějak vyvrženi a vytrženi, přinejmenším z normálních lidských vztahů, povětšinou staří mládenci, s postupujícím časem stále opuštěnější a zachmuřenější, trpčí ve svých šklebivých úsměšcích. Ale je to v podstatě jen kvantitativní narůstání od dlaždiče, jemuž jedinou společností tvoří bizarní, snaživý a nenáviděný plivník, přes zarytého rytíře Ryndu a jeho podivné a vyvržené hosty až k těm nejsmutnějším a vraždícím hrdinům pražského podsvětí, které Michal předvedl ve své poslední novele.“ (Klíma 1968: 61)

Téměř prorocky pak znějí poslední slova článku: „Řekl bych jen, že bude-li autor pokračovat ve své cestě, jeho příští kniha už asi jen těžko bude vykřesávat úsměv, byť šklebivý. Jeho zaujetí lidskou vyvržeností a opuštěností je hluboké a jeho smutek příliš niterný.“ (ibid.: 62)

Po roce 1989 u nás mohly Michalovy texty opět svobodně vycházet. Nové vydávání knih (*Čest a sláva* vychází nově roku 1993) se příznivě odrazilo i v počtu kritických reakcí, které ovšem většinou neměly charakter opravdových recenzí – jejich pisatelé chtěli především připomenout čtenářské veřejnosti osobnost kdysi slavného humoristy, a volili proto formu autorského medailónku, v němž literárnímu dílu věnovali jen několik řádek.

Novému vydání novely *Čest a sláva* se na stránkách *Tvaru* obšírně věnuje Jan Malura (Malura 1994) v textu trefně uvozeném Michalovým citátem „*Kdopak si to potom vylíže?*“. Malura připomíná, že právě Michalova výrazně skeptická próza stála v polovině šedesátých let na počátku nové tradice antiiluzivně traktované historické beletrie, a následně velmi výstižně charakterizuje existenciální bezvýchodnost a dějinnou skepsi, s níž je čtenář v novele konfrontován:

„Truchlivá historie drobného českého šlechtice nepřinese čtenáři pražádný očištný zážitek. Výsledná katarze se nedostaví. Dějiny se jen šklebí nad trapným aktem hrdiny, chechtají se zlomyslným smíchem ďábla. Člověk je v perspektivě Karla Michala bezmocnou obětí absurdity, hříčkou historie. Může být nanejvýš pasivním svědkem dění, ne však vykonavatelem jeho smyslu.“ (Malura 1994: 20)

Zmíněna je rovněž Michalova úporná snaha o zachycení povahy českého člověka, tendence k relativizaci a ironizaci národní historie a v neposlední řadě zhuštěný styl vyjadřování, v němž se vulgární mluva pojí s vančurovsky bohatým jazykem.

Miroslav Petříček se v přemýšlivém textu *Humor a bolest* uveřejněném v *Literárních novinách* (Petříček 1994) zaměřuje především na životní kontext Karla Michala/Pavla Buksy, a splácí tak dluh výjimečnému humoristovi, který „si nepletl humor s komikou a s životní deziluzí se vyrovnával skrze slzy“ (ibid.: 6). Novela *Čest a sláva* stojí podle Petříčka na

začátku autorových próz, v nichž postupně sílí snaha demytizovat české dějiny až do podoby historického šklebu. V případě rytíře Ryndy těžce se orientujícího v posledních dnech třicetileté války ovšem Karel Michal ještě ponechává určitou, byť jen malou naději, že lidský čin může mít v kontextu historie smysl a že vůbec může dojít naplnění.

Souborné vydání Michalova díla z roku 2001 pak zřejmě nejlépe shrnul Milan Jungmann na stránkách brněnského *Hostu* v článku nazvaném *Hravý zarputilec Karel Michal*. Známý recenzent shrnuje životopisné údaje o spisovatelské legendě šedesátých let a ve zkratce přibližuje Michalovo často opomíjené dílo. V závěru zdůrazňuje skutečnost, která by neměla být nikdy zapomenuta: „Odchod tak mimořádně talentovaného a myšlenkově svébytného spisovatele do exilu v roce 1968 má na svědomí tupá, protikulturní politika vedení země. Žel, nebyla to jediná ztráta, kterou tehdy česká literatura utrpěla.“ (Jungmann 2002: 13) S precizním Jungmannovým příspěvkem kontrastuje článek Ondřeje Horáka uveřejněný v *Tvaru* v roce 2002, založený zřejmě na povrchním čtení Michalova díla a prvoplánově uvedený citátem, který po vytržení z kontextu již jenom šokuje, ačkoli původně obrážel celou tragédii spisovatelova exilu („*Švýcaři nemrdají, pošpinili by si prádlo.*“).



### 3.6 Přepište učebnice dějepisu! (Karel Michal: *Rodný kraj*)

V cyklu **apokryfních** textů pojmenovaném *Rodný kraj* se Karel Michal satiricky vypořádává s idealizovanou podobou českých, resp. československých dějin. Znamé historické osobnosti a jejich činy, které přešly do obecného povědomí jako legendy a staly se nedotknutelnými, zbavuje okázalého lesku a přepisuje jejich příběhy do podoby tragikomické grotesky. Soubor obsahuje tři<sup>121</sup> apokryfní texty s široce pojatými názvy *Elegie*, *Rapsodie* a *Tragédie*, které reinterpetují zlomové životní okamžiky Karla Havlíčka Borovského, Juraje Jánošíka a Jana Roháče z Dubé. Každý text je uvozen krátkým citátem, který se vztahuje buď k původní verzi příběhu, nebo k jeho apokryfu. I když to nemusí být na první pohled zřejmé, Michal při svých dějinných parafrázích vždy vychází z nějakého vědecky podloženého textu a teprve na něm buduje svůj antimýtus, nejde tedy o úplnou fikci.<sup>122</sup>

V *Elegii* o zatčení Karla Havlíčka Borovského komisařem Dederou vyšel Michal z jakéhosi archivního materiálu, v němž stálo, že na Dederův pohřeb se dostavilo mnoho lidí a že tento člověk musel tudíž být mezi veřejností velmi oblíbený. To samozřejmě odporovalo oficiální verzi obsažené i v Havlíčkových *Tyrolských elegiích*, kde je Dederou vylíčen jako poslušný nástroj rakousko-uherské policejní moci. Michalova *Elegie* líčí podvečer a noc, kdy dojde k Havlíčkovu zatčení; všechno je ale jinak. Komisař Dederou je představen jakožto dobrosrdečný, poněkud slabošský starý pán, který se se svým přítelem Havlíčkem pravidelně schází v hospodě u partičky karet. Naopak redaktor Havlíček je charakterizován jako povrchní kariérista, samolibý revolucionář, kterému spíše než o vlast jde o vlastní zviditelnění. Nad sklenkou vína komisař redaktorovi onoho podvečera sdělí, že má příkaz jej o půlnoci zatknout a odvést do internace. Redaktor v tom spatřil příležitost, jak se proslavit, a celou akci předem naplánuje jako velkolepé divadlo, v němž bude on hrát hlavní roli mučedníka. Přichystá si dokonce i obecnost – Dederův podřízený obejde lidi ve městě a řekne jim, aby o půlnoci vyšli ven a protestovali proti „očekávanému“ Havlíčkovu zatčení. Celý divadelní kus se pak opravdu inscenuje, jen nemá podobu vlasteneckého dramatu, ale tragikomické frašky. Když komisař s doprovodem vejde do Havlíčkova bytu, začne redaktor odříkávat naučená vlastenecká hesla, která si vypsal z Tylových her. Slova mu ovšem dojdou vzápětí, když se má rozloučit se svou rodinou. Dederův kolega není s to zastřelit Havlíčkova psa, který nechce

<sup>121</sup> Poslední, čtvrtá próza souboru, *Přemilí sousedé*, s apokryfními texty nesouvisí, vznikla až později v exilu a do povídkového cyklu byla zařazena až dodatečně. Michal se v ní vypsal ze svého těžce snášeného exulantského údělu a současně podrobil nesmiřitelné kritice švýcarské poměry.

<sup>122</sup> Protože se tyto dokumentární podklady bohužel nedochovaly, jsme odkázáni na svědectví Violy Fischerové z rozhlasového pořadu *O napsaných a nenapsaných knihách Karla Michala* (1996).

opustit svého pána, a tak to musí udělat sám redaktor policejní zbraní. Nakonec Havlíčka naloží do kočáru a odvázejí tichým městem, kde se přes agitaci neobjeví ani náznak odporu.

U *Rapsodie* pojednávající o procesu s Jurajem Jánošíkem bohužel nevíme, z jakých poznatků Michal při své parafrázi vycházel. Porovnáním textu s oficiálně uváděnými údaji (např. Antolová 2001) docházíme k domněnce, že u jeho zrodu mohla stát informace o Jánošíkově nevině ve věci vraždy faráře z Domaniže (především za ni byl totiž Jánošík odsouzen k trestu smrti). *Rapsodie* začíná Jánošíkovým dopadením a zatčením skupinou vojáků, které velí poručík Zvolinay. Nejde ale o zatýkání v pravém slova smyslu – poručík je Jánošíkův kamarád, který o zbojnickových aktivitách dobře ví, sám ho dokonce do role místního zbojníka schválil, protože Jánošík je mírný, důvěřivý člověk, který „nikdy nekrade přes míru“. Poručík přišel zbojníka poprosit, jestli by na sebe nevzal vraždu faráře z Domaniže, u níž se marně hledá pachatel. Jánošík souhlasí; v kraji je zvykem poručíkovi v podobných případech pomáhat. Vždy jde přitom pouze o naplnění litery zákona: zbojník se přizná k nevysvětlenému případu, stráví nějaký čas v cele, a pak ho poručík nechá uprchnout. Zvolinay slíbí, že se vše i tentokrát rychle vyřeší, takže Jánošík nezmešká ani svou plánovanou svatbu. Jenže události dostanou nečekaný spád, obvinění z vraždy si vyžádá složitější soudní proces a poručík špatně načasuje Jánošíkovo osvobození. A tak je nic netušící Jánošík ihned po odsouzení odveden na šibenici a zavěšen na hák, který se mu začne pomalu zařezávat do těla. Všichni přítomní vědí, že je zbojník nevinen a že jde o nedorozumění, nikdo však nezasáhne. Poručík se v návalu zoufalství pokusí šibenici podtít, ale staříčkový meč se mu rozpadne na kousky. Jánošík umírá s nevyslovenou otázkou na rtech.

Apokryf *Tragédie* o dobytí hradu Sionu a zajetí Jana Roháče z Dubé vychází z jednoho kuriózního vědeckého objevu, jak vysvětluje Viola Fischerová:

„Nejdelší povídkou knížky je *Tragédie*. Ta stojí věcně na objevu jedné archeoložky z třiapadesátého roku, která zjistila, že poslední nedobytná bašta husitství, hrad Sion, neměl vlastně studnu, takže nekonečné obléhání pražanů by bylo muselo úspěšně skončit nejpozději desátého dne, kdyby – a o tom je Michalova povídka – nebyli pražané, kteří se obávali přílišné moci Zikmunda, s panem Roháčem z Dubé spolčení. Za ten objev, třeba dodat, byla soudružka v roce 1953 vyhozena z Akademie.“ (Fischerová 2001)

I tentokrát si Michal pohrál s českou historií a obrátil ji naruby. Pán Jan Roháč z Dubé je představen jako omezený člověk-alkoholik neschopný života v převratné době končící husitské éry. Roháč kdysi přešel od lapků k husitům, protože mu vyhovoval jejich zjednodušený pohled na svět, a díky své slepé víře dosáhl řady úspěchů a nakonec i hejtmanského titulu. Ani teď, když už je vše prohráno a jeho demoralizovaná posádka na

hradě Sionu je v obklíčení nepřátel, se ze setrvačnosti nevzdává svého přesvědčení. Obléhajícím vojskům pražanů velí pan Hynce Ptáček, Janův strýc, blouznící souchotinář, který nemá sebemenší zájem na dobytí hradu, a tajně tam v noci dokonce pašuje zásoby, aby posádka „vydržela“. Jenže pak přijde příkaz z vyšších míst, a pan Ptáček je donucen k činu. „Dobytí“ hradu má podobu frašky, útočící vojáci, jimiž nakonec nejsou pražané, ale Kumáni<sup>123</sup>, které si s sebou přivedl císařský zmocněnec Ország, zastihnou hradní posádku u večere a ve výsledku umírá jediný člověk. Pouze Jan Roháč se odhodlá k činu a tasí meč, pan Hynce mu jej však odebere s památnými slovy: „Co blbnete, strýčku. Už je to za námi.“ (Michal 2001: 543) Krátce nato jsou zajatci převezeni do Prahy a stanou před císařem Zikmundem. Pan Ptáček se ujme slova a líčí báchorku o litém boji o Sion, přičemž počítá s tím, že zajistí strýci milost. Nedovtipný Jan Roháč ale nepozná císaře, slovně ho dokonce urazí a pak už ani příslib úplatku ze strany pana Ptáčka nezabrání, aby i se svou družinou skončil na popravišti.

Michal interpretuje českou historii nemilosrdným až **rouhavým** způsobem. Důsledně popírá teorii o tom, že dějiny jsou utvářeny činy mimořádných jedinců s vysokými ideály. V jeho pojetí je každý hrdina vlastně plebejec, prostý člověk, a jedná vždy jen ve vlastním zájmu, podle pravidel své osobité morálky. Z hrdiny opředěného mýty a legendami se tak stává figurka malého českého člověka, který ke svému hrdinství přišel jen náhodou, řízením osudu, často vysloveně proti své vůli. Události, které hýbaly dějinami, se ve skutečnosti naplánovaly u hospodského stolu a posléze zrealizovaly formou frašky, ozdobnou pečeť všemu nasadili až historikové. Michalův krutý proces demytizace zároveň odkrývá mnohé rysy tzv. české povahy.

Všechny apokryfní texty, mající podobu novodobých antimýtů, přitom vykazují mnoho společných znaků. Hlavními postavami jsou pokaždé dvě osoby, které oficiální prameny líčí jako nesmiřitelné protivníky, v Michalově pojetí se ovšem stávají nejlepšími přáteli (redaktor Havlíček a komisař Dedera, Jánošík a poručík Zvolinay, pan Hynce Ptáček a jeho vzdálený strýc Jan Roháč z Dubé). Michal si rovněž pohrává s charaktery svých postav a mění u nich „znaménka“. U hrdinů, kteří jsou oficiálně vnímáni kladně, zdůrazňuje záporné rysy, u záporných hrdinů zase ty kladné, výsledná charakteristika má pak v důsledku toho podobu **karikatury**. A tak se z čítankového vlastence Havlíčka stává vypočítavý kariérista, z odbojného Jánošíka neprůbojný mladík, z odhodlaného válečníka pana Jana Roháče bezradný a málem soucit vzbuzující věčně nachmelený stařík. Naopak postavy komisaře

---

<sup>123</sup> Kumáni – balkánský kočovný národ pravděpodobně tureckého původu proslulý svou brutalitou. Ve 13. století byl rozprášen, skupiny kumánských bojovníků se poté objevují jako žoldáci v různých armádách.

Dedery, poručíka Zvolinaye a pana Ptáčka, kterým historie přisoudila úlohu národních zrádců, novodobých jidášů, jsou očištěny od nánosu negativních stereotypů a prezentovány jako slušní lidé, které až různé vnější tlaky donutily k činům, jež odporovaly jejich svědomí. Vyrovnaním kladných a záporných povahových rysů a parodickou karikaturou charakterů jsou všechny postavy fakticky znivelizovány, stávají se prostými antihrdiny z lidu, plebejci, a jejich člověčenství až živočišnost je ještě podtržena zdůrazněním vegetativních procesů, které může u konzervativního čtenáře vyvolat až znechucení či odpor.

Historický akt je v Michalových apokryfech travestován do podoby **lidové frašky**, kterou si hlavní hrdinové sami naplánují a posléze také zrealizují. Havlíček s Dederou vymyslí zatýkácké vlastenecké divadlo, Jánošík s vojenským poručíkem frašku popírající principy práva a spravedlnosti, Hynce Ptáček skrze svého prostředníka na Sionu (jmenuje se trefně Martin Prostředek) zase divadlo s obléháním hradu. Vše je promyšleno tak, aby bylo vyhověno různým mocenskopolitickým nátlakům, a přitom z toho mohli hlavní představitelé něco vytěžit, velmi dobře vše vystihuje přísloví „aby se vlk nažral a koza zůstala celá“. Jenže výsledná divadelní inscenace se brzy vymkne z rukou režisérů a počáteční lidová komedie se začne nezadržitelně proměňovat v tragédii. Havlíček odjíždí do Brixenu, a teprve v kočáře si uvědomuje svou nelichotivou životní situaci, Jánošík a Jan Roháč končí na popravišti, aniž by znali důvod svého odsouzení.

Vedle hlavních hrdinů vystupuje v Michalových groteskách řada **dalších epizodních postav**, které mají podobu typizovaných figurek a přispívají k satirickému až sarkastickému vyznění textu. Tak například chování Havlíčkových sousedů v *Elegii* je zřetelnou polemikou s českým rádobyvlastenectvím. Havlíček odjíždí do internace, aniž by kdokoli z předem informovaných spoluobčanů vyjádřil svůj nesouhlas, všichni do jednoho zbaběle spí nebo si zacpávají uši. Podobným, ba ještě tragičtějším případem pasivity je chování vojáků a soudců, kteří zajišťují průběh Jánošíkovy popravky v *Rapsodii*. Ti musejí volit mezi vlastním svědomím (vědí, že popravují nevinného) a oficiálním výrokem soudu, který Jánošíkovi přiřkl vinu; nakonec si vyberou tu snazší, pokryteckou cestu, jak demonstruje následující krátký dialog:

„„Bratře,“ sípal [hovoří poručík Zvolinay, pozn. M. Š.], „slyšíš? Je spravedlnost?“

„Je.“

„Můžeš se na to dívat?“

„To nemohu,“ řekl rytíř de Nagylúka. „Nedívám se, bratře. To mohu.““ (Michal 2001: 520)

Dostáváme se tak opět k otázkám spravedlnosti, etiky a morálky, které jsou hlavním tématem celého Michalova díla.

Apokryf *Tragédie*, který svou výslednou podobu získal až ve švýcarském exilu, má v celé knize zvláštní postavení. Próza je to podstatně rozsáhlejší, propracovanější a upoutává už na první pohled mistrovským jazykem. Michal v něm zřetelně navazuje na vančurovskou tradici a dochází k **monumentalizujícímu** archaizujícímu slohu, utvářenému dlouhými souvětími s řadou přechodníků, jmenných tvarů a lexikálních archaizmů a historizmů. Text má podmanivou melodii, tradiční autorský vypravěč tíhne na jedné straně k rozšafnosti výrazu, na druhé straně utváří relativně sevřené pasáže vyznívající jako mravní sentence či maximy. Následující ukázka přibližuje ztékání hradebních zdí Sionu pod vedením císařského vyslance Michala Országa a dobře demonstruje rozšafnost vyjadřování:

„Bylo se shledalo naprosto nemožným vyhnati ke hradbám zbrojence pražských měst, ba i kopiníky, kteří se valem loučili, přejíce si míru. Bylo by se málem nestalo, jak i Hynce Ptáček projevil k večeru úmysl také odejít do boloňské školy, a nevezmou-li ho, tedy do kláštera. Ale Michal Ország jazykem stepi, jež pochýtil po krčmách, zapřisáhl lásku Kumánů k sobě a cosi pěkného jim slíbil. Co, nezvěděl nikdo, neboť to kapitán tou chvílí zapomněl a divocí jezdcí, pokud pochopili, to nikdy nikomu neuměli sdělit. Batolíce se na krátkých kachních stehnech, pokradli v okolí žebříky, které by nesvedli sami sbít, a se slzou v oku opustivše koně, pod jejichž sedlem si narychlo stloukali večeri, drápali se vzhůru.“ (Michal 2001: 541)

Velká pozornost je věnována **charakteristice** hlavní postavy, panu Janu Roháči z Dubé, a také zobrazení středověké každodennosti. Postava zarputilého a do své doby nezapadajícího husitského hejtmana má mnoho společných rysů s rytířem Ryndou z novely *Čest a sláva*, celý apokryf je vlastně možné chápat jako pandán k této knize. Roháč i Rynda jsou tragické postavy dějin, prostí, intelektuálně průměrní až podprůměrní jedinci, které proud historie strhl proti jejich vůli do epicentra dění, aniž by dotyční pochopili jakékoli souvislosti této změny, natožpak „smysl dějin“ jako celku. Je příznačné, že v rozhodujících momentech jsou naši antihrdinové sami, postaveni do bezvýchodné situace, očekávající naplnění pasivitou to, co nevyhnutelně přijít musí. Máme tak co dočinění s takřka krystalickou podobou tragických existenciál, životních osudů nezadržitelně směřujících ke svému trpkému konci.

**Apokryfní literatura** není v českém prostředí, kde se mýty vždy spíše vytvářely a uměle udržovaly, nežli vyvracely, příliš rozšířená. Zakladatelskou funkci má u nás bezesporu Karel Čapek, v šedesátých letech dvacátého století se o apokryfy vedle Karla Michala úspěšně pokoušel rovněž Milan Uhde (*Záhadná věž v B.*). Michal použil apokryfní formu i ve svém posledním, posmrtně publikovaném dramatu *My, občané melští*.

První dvě povídky cyklu stačily ještě samostatně vyjít časopisecky v tehdejší Československu, celý povídkový soubor dostal svou definitivní podobu až ve švýcarském exilu (tiskem pak vyšel teprve roku 1977 v kolínském Indexu). **Kritická recepc** *Rodného kraje* byla tak velmi skromná a omezila se na několik dnes těžko dostupných recenzí v exilových časopisech (jejich autory byly Jaroslav Dresler a Jiří Kovtun).

Kovtunuva analytická recenze<sup>124</sup>, uveřejněná v časopisu *Svědectví*, hned v úvodu upozorňuje, že Michalův apokryfní cyklus z české historie není četbou pro každého. Od čtenáře se očekává vstřícnost k alternativnímu/kontrafaktuálnímu přístupu k dějinám, značná dávka imaginace, díky níž si dotyčný promyslí možné důsledky historických alternativ, a konečně také trpělivost, neboť k podstatě *Rodného kraje* je třeba se prokousat skrze vůbec ne běžnou barokizující češtinu – sečteno a podtrženo nic pro útlocitné duše. Jádrem tragicky pointovaných povídek, doprovázených vnějškově ohroublým, ovšem vnitřně subtilním a vlastně velmi smutným humorem, je přitom naprostá existenciální beznaděj vyplývající z totální negace jakékoli příležitosti:

„Povídky vyprávějí o zfušování, zežabaření jakýchsi lepších příležitostí, ale i ty lepší příležitosti jsou jen stínohra života, ne život sám: špatně připravené triky, nešťastné konce těžkých patálií poté, co se nepovedly klamně důmyslné kombinace. Deus ex machina nefunguje, protože stroj byl chybně nastražen. Bída, která předchází pád, je v překalkulování a přechytračení.“ (Kovtun 1977: 718)

Skutečnou vlnu kritického zájmu vyvolalo až porevoluční vydání cyklu, kterým se Michalovy texty snad již definitivně navrátily do násilně přerušené literární tradice<sup>125</sup>.

Motiv smutku, samoty a rezignace provází informativní recenzi Miroslava Petříčka, jež vyšla v *Nových knihách* v roce 1993 pod názvem *Smutek z rozumu*. Petříček především identifikuje osobitý způsob, kterým Michal interpretuje české dějiny. Spisovatel v historii nenalézá obraz duchovní pospolitosti či „rezervoár kolektivního sebevědomí“, nýbrž „předobraz současné mizérie, shledávaje v jejich příznačných chvílích trvale negativní projevy národního charakteru“. (Petříček 1993: 1) S tím je spojena důsledná demytizace hrdinů, snímání aureol a obnažování odvrácených tváří, tedy činnosti, které Michal prováděl s „téměř seabemrskáčským zalíbením“. Celý soubor apokryfních textů je pak v kontextu

---

<sup>124</sup> S jejím textem se můžeme seznámit díky projektu „Scriptum“, který v digitální internetové podobě zpřístupňuje plné verze exilových časopisů.

<sup>125</sup> Oproti *Cti a slávě* je v případě *Rodného kraje* kritický zájem o nové vydání knihy přeci jen znatelně menší; na vině je zřejmě značná intelektuální náročnost a s ní spojená omezená čtenářská přístupnost Michalových pozdních textů.

Michalových životních peripetií charakterizován jako elegická výpověď „o hoři z rozumu, které smutný humorista neunesl.“ (ibid.: 1)

Tentýž Miroslav Petříček recenzoval nové, a vlastně první české vydání *Rodného kraje* o rok později na stránkách *Literárních novin* v článku *Humor a bolest*. Všimá si toho, že Michal opět s pocitem zadostiučinění „svléká legendy až na kost“ a maximálním možným způsobem demytizuje čítankovou podobu české historiografie tak, že z ní nic nezůstane. Tři příběhy s postavami z českých dějin jsou dle Petříčka příběhy mravních selhání, vlasteneckých znejistění i zlomyslných intrik, k nimž se čítankoví<sup>126</sup> hrdinové nejednou uchylují. Souhlasit lze jistě i s tvrzením, že ironie nabývá v *Rodném kraji* rozměrů „sarkasmu zlobně výsměšných rysů“. (Petříček 1994: 6)

Pavel Švanda nazval svoji recenzi uveřejněnou v *Lidové demokracii* příznačně *Já smutek jsem s tebou* (Švanda 1994). A hned v úvodu svého článku podotýká, že idylický a takřka obrozenecky znějící název *Rodný kraj* je třeba, jak je u Michala ostatně již zvykem, číst jako ironii. Spisovatelovo vidění historických událostí a osobností je v apokryfních textech podle Švandy „nelaskavé a jaksi duchovně jalové“, všeobjímající negativní tón se vžil i do charakteristik postav, které jsou bez výjimky hloupé, pasivní, bez vůle něco měnit a schopné maximálně vzájemných intrik a úskoků. Na místo očekávaného humoru v povídkových textech nacházíme ničivou melancholii, jejíž zdroj autor recenze nachází v paralele s Michalovými životními osudy. S přespříliš zjednodušujícím a dost možná že ukvapeným tvrzením, že postavy v *Rodném kraji* jsou výhradně „pitomci, jimž však patří svět“, souhlasit zřejmě nebudeme; ovšem poslední věta článku si doslovné odcitování zaslouží: „*Rodný kraj* je nenápadným, avšak zajímavým vyústěním jedné větve české epiky.“ (Švanda 1994: 9)

Vladimír Novotný na stránkách *Tvaru*, v článku provokativně nazvaném *Takhle na rodné dějiny?*, interpretuje soubor apokryfních textů *Rodný kraj* jako „svébytná veseloherní libreto s proslulými reky z rodného českého kraje“ (Novotný 1994). Michalův návrat do české minulosti hodnotí (v obdivuhodné sentenci, již si nedovolujeme zkrátit) jako nesentimentální, plný hořkosti a deziluze a stupňující se až v sarkastický škleb:

„Česká dějinnost je groteskní o sobě, soudí beletrista Karel Michal, a ve výjevech z dávných dob tudíž spatřuje vděčnou příležitost především k sarkastické burlesce, k tragikomické perzifláži, k tomu, aby jako zkušený vypravěč důmyslně shromáždil – část za celek, jeden za mnohé – pár příkladů, jak ony velké dějiny s majestátem v logu a s nimi spjaté hojné legendy a mýty klamou a matou, než také lžou a šidí, jak smrdí a

páchnou, jak neumětelsky prolévají krev a jak křupansky si počínají se svým smyslem, jak se v nich skutečně všechno odehrává a probíhá jinak, než jak by mohl mít prostomyslný vzdělanec odjakživa (přinejmenším v českém světě na rozhraní let šedesátých a sedmdesátých) ve svém tradičním a konvenčním pomýlení jaksi za to.“ (Novotný 1994: 19)

Novotný dále v recenzi akcentuje Michalovo pojetí plebejství jako sebezáchovné strategie, již si český národ v kontextu historických proher velmi dobře osvojil, a spisovatelovu zálibu v grotesknosti a perzifláži, jež se stává osobitou estetickou kvalitou demytizačních textů.

---

<sup>126</sup> Jako polemiku s čítankovým pojetím historie pojal svou recenzi *Rodného kraje* pro časopis *Reflex* rovněž Petr Bílek (Bílek 1993, název *Srandy třas*).



### 3.7 „Nebude oběšenců v Čechách!“

#### (Oldřich Daněk: *Král utíká z boje*)

Scénárista, režisér, autor oblíbených divadelních her a nově i prozaik Oldřich Daněk zasadil děj svého rozsáhlého<sup>127</sup> románu *Král utíká z boje* (z roku 1967, s podtitulem *Příběh o toulavém králi z dob, kdy se ještě netoulal*), takto úvodní části románové trilogie<sup>128</sup> z českých dějin, do prvních let vlády Jana Lucemburského. Mladý, teprve čtrnáctiletý panovník přichází do cizí země, která se po smrti posledního Přemyslovce nachází ve stavu naprostého marasmu a je zmítána krvavými nepokoji, s jasnými cíli – zavést zde mír pro všechny stavy, zabránit dalším potyčkám a celkově zemi pokud možno centralizovat a stabilizovat. Jeho ideály ovšem záhy narážejí na neústupnost české šlechty a měšťanstva (oba stavy se v nejistých dobách chovají zdrženlivě – žijí ještě v nostalgickém vzpomínání na klidné přemyslovské časy – a také taktizují: zdráhají se svou budoucnost odvozovat pouze od jediného spojení s mladým králem) a obecně nepříznivou situaci v celé západní Evropě, která v té době prochází vleklou krizí světské i církevní moci.

Mladý lucemburský panovník si přízeň Čechů ovšem nezíská. Nepodaří se mu proniknout do jejich mentality, nepochopí motivaci jejich jednání, nikdy se nestane součástí jejich společnosti, přestože o to velmi usiluje, a žije tak mezi nimi nadále jako „cizinec v cizí zemi“ – „Jsem Lucemburk. Kdysi jsem říkal, že naučím své chmurné Čechy smíchu. Zatím mě oni naučili své chmuře. A sami se teď smějí.“ (Daněk 1967: 343) V rozhodujících momentech dějin pak český král selhává. Vše vrcholí památným „královským omylem“, totiž zatčením Jindřicha z Lipé, významného a vlivného představitele české šlechty, dlouholetého podkomořího a v neposlední řadě také blízkého Janova přítele, který je pod falešnou záminkou obviněn ze zrady. Mezitím se ovšem vyhrocuje rovněž politická situace v českých zemích, král Jan rychle ztrácí vydobyté pozice u šlechty i měšťanstva a je proti své vůli nucen přistoupit k vojenskému prosazování své moci. I když je vzdorný Jindřich z Lipé nakonec z vězení propuštěn, do určité míry rehabilitován a situace v Čechách se přechodně stabilizuje, rozchází se hluboce zklamaný Jan Lucemburský již definitivně s českým lidem, kterému nikdy neporozuměl, a zahajuje období svých toulek.

<sup>127</sup> Román je členěn do oddílů *Dobytí Prahy*, *Dvě královny* a *Počátky toulek*. Každý z těchto oddílů by svým rozsahem přitom vydal na samostatný román.

<sup>128</sup> Druhý a třetí díl trilogie (*Král bez přílby* a *Vražda v Olomouci*) již ovšem spadá do kontextu české literatury sedmdesátých let.

Čtenář Daňkova románu je již od počátku konfrontován s velkým množstvím postav a událostí české i evropské politické scény. Klíčový význam mají ovšem především dvě hlavní mužské postavy, které současně reprezentují **dva odlišné přístupy k moci**, vládě a správě státu. Nezkušený a často naivní Jan Lucemburský představuje ideální a pohříchu též idealistický model vládnoucí moci, jenž je zcela odtržený od reality, a z dlouhodobého hlediska tak neudržitelný („vládnout znamená poslání“). Jindřich z Lipé je v protikladu k tomu reprezentantem praktického, zkušenostmi prověřeného konceptu vlády, který je funkční, ovšem v dlouhodobém horizontu selhává kvůli absenci mravních a etických zásad. Právě lavírování mezi těmito dvěma způsoby vlády, mezi idealismem a praktičností, emocemi a racionem, životní nezkušeností a empirií, novými pořádky a zaběhnutou tradicí, ale také třeba mezi zarytou umanutostí a schopností odpouštět či jen být velkorysý je pak hlavním tématem Daňkovy prozaické prvotiny.

Janův čirý **idealismus** a dychtivou mladickou nerozváženost dobře demonstruje hned jedna z úvodních scén románu, během níž přichází mladý Lucemburk se svou družinou do Čech a narazí na viselce u cesty. Vše je, zdá se, na první pohled jasné: za oběšení muže nese odpovědnost Jindřich Korutanský, jenž si neprávem nárokuje výsadu českým zemím vládnout, a činí tak jen díky podpoře svých míšeňských chleboďárců. Když pak budoucí český král přetne mečem provaz, na němž mrtvé tělo visí, chápe to především jako akt symbolického osvobození země a okamžik nastolení spravedlnosti pro všechny; jinými slovy počátek normálních, mírových poměrů. Neboť, jak vzápětí stvrdí nahlas slovy, „za vlády Jana nebude viselců v Čechách“ (Daněk 1969: 13). Podobně se Jan Lucemburský zachová při dobývání Prahy: v okamžiku prolomení hradeb pobídne svého koně a za provolávání teatrálního „Mír! Mír!“ ukončuje další boje, aby předešel zbytečným ztrátám na životech a zabránil očekávanému rabování. Oba tyto výjevy, jež se pak v textu několikrát připomínají a ironicky varují, se stávají kvintesencí Janova humánního, v českých zemích té doby pak zcela nevídaného (ovšem také zoufale neudržitelného) politického stylu, způsobu vládnutí, na nějž ještě nedozrála doba.

S postupem času si český král stále více uvědomuje, že jeho lidumilná povaha a snaha urovnávat spory výhradně smířlivým způsobem nemá v každodenní politické realitě šanci na úspěch. A tak, přestože s tím vnitřně nesouhlasí, je nucen stále častěji sahat i po násilných válečnických metodách a ve velké míře si rovněž osvojit mnohé z repertoáru **zákulisních praktik**, tedy z kombinace úskoků, lstí, kupčení a intrik. Kam až potom – pořád ale v rozporu se svým přesvědčením – nakonec dojde, demonstruje následující takřka naturalistická ukázka,

v níž je Jan Lucemburský se svou královnou nepřímo účasten vypalování jihočeské vesnice, která odmítla královi věrnost:

„Už není plamenů, které vše ukrývají, požáry dohořely, královští manželé mlčky projíždějí vsí a neodvracejí pohled, není kam jej odvrátit, kam pohlédneš, na vratech přibitý člověk, v příkopu se objímají dvě malá děvčátka, není jim více než čtyři roky a není vidět stopy krve, snad přežily, snad samy, samotné bloudily tou mrtvou vesnicí, než zmrzly v objetí uprostřed dohasínajících plamenů; [...] a Jan s Eliškou neodpovídají a hledí tváří v tvář své válce o královská práva.“ (Daněk 1967: 378 – 379)

Král Jan se tak stále více uzavírá do sebe, hlouběji propadá sílící deziluzi a útěchu nachází jen v krátkodobých rozptýleních, jež mu poskytují pitky a inscenované souboje. Množící se neúspěchy dále podkopávají jeho sebevědomí a ještě posilují vrozenou nerozhodnost, prchlivost a pochyby o smysluplnosti svého působení („Země potřebuje krále. Ještě jde o to, jestli potřebuje mě.“ Daněk 1967: 341). Ve výsledku tak dostáváme hodně polidštěný a vlastně politováníhodný obraz krále coby nešťastného člověka, který jen marně hledá své místo ve světě, kde je mu dáno žít. Když potom roku 1320 Jan se svou družinou definitivně opustí Čechy a na hranicích potká jakéhosi trhana, zřejmě lapku, neváhá a nechá ho pro výstrahu pověsit. Tatam jsou někdejší výčitky svědomí a humánní východiska; král jen odvrátí hlavu, pobídne koně a vyrazí vstříc novým dobrodružstvím.

Janovým **protihráčem** je Jindřich z Lipé<sup>129</sup>, český šlechtic ze starobylého rodu Ronovců, jehož úspěchy a vzrůstající popularita se brzy stanou trnem v oku dalších příslušníků šlechty, zejména Viléma Zajíce z Valdeka. Fingované obvinění ze spolupráce s Habsburky, naplánované Valdekem a zrealizované úplatným měšťanem Frenclinem Porkem, pak zásadně prověří pouto, jež se během let vytvořilo mezi českým králem a Jindřichem. Nedůvěřivý král si k podnikavému a racionálně uvažujícímu šlechtici utvořil přátelský vztah, stvrzený i záchranou života v boji, a tak je pro něj dlouho těžké uvěřit šlechticově zradě. Nakonec jej ovšem nechá zatknout a Jindřich se na šest měsíců ocitá v žaláři na hradě Týřov. Ani v této situaci se ale český šlechtic nevzdává, díky finanční odměně, kterou přislíbí hradní osádce v čele s Hýtou od Tří stromů, si žalář promění v nucenou internaci, a když je posléze na příkaz královny propuštěn, dokáže se brzy vrátit zpět do čela české šlechty a později dokonce zasednout po boku zrádného Viléma Zajíce v královské radě, která má v době časté královy nepřítomnosti zajišťovat správu země.<sup>130</sup>

<sup>129</sup> Historická i románová postava Jindřicha z Lipé má mnohé společné rysy s jiným výjimečným představitelem české šlechty, Vítkovcem Závišem z Falknštejna (1250 – 1290).

<sup>130</sup> Tato románová epizoda tvoří jádro filmové adaptace *Královský omyl*. Autor scénáře, Oldřich Daněk, ve filmu rozvádí motiv králova pochybení a s ním spojených otázek: Může se král mýlit? A smí svůj omyl přiznat?

Velký význam přisuzuje autor románu rovněž **ženským postavám**, konkrétně Elišce Přemyslovně a Alžbětě/Elišce Rejčce. U postavy české královny Elišky Přemyslovny je akcentována především její charakterová rozpornost – ať už je to ve vztahu k výrazně mladšímu manželovi Janu Lucemburskému, jehož si v určitých momentech váží a v jiných jím zase pohrdá, či v relaci k Jindřichu z Lipé, kterého sice od mládí nenávidí, ale současně je to právě ona, kdo vyslechne hlas svého svědomí a ukončí Jindřichovu týřovskou internaci. Samotná Eliška má jako potomek přemyslovského rodu rovněž nemalé mocenské ambice, které naplňuje především v době, kdy Janův zájem o vládu nad Čechami ochabuje. Alžběta Rejčka, dvojitá vdova a životní partnerka Jindřicha z Lipé, je pak prezentována jako agilní odvážná žena, jež se coby „hradecká královna“ odvážně postaví královskému páru a žádá pro svého milence, pána z Lipé, svobodu.

Vedle hlavních postav je historický román Oldřicha Daňka zalidněn rovněž řadou **vedlejších figur**. Ne vždy lze ovšem v tomto případě automaticky umístit rovnítko mezi „vedlejší“ a „méně významnou“; jakkoliv je těmto postavám z periférie v románovém světě vyhrazeno méně prostoru, hrají nezřídka důležitou roli ve výstavbě textu a především svými činy posouvají děj celé knihy kupředu. A protože se často jedná o prosté hrdiny z lidu, může tentokrát autor výrazněji zapojit svoji fantazii a organicky včlenit do struktury díla též některé fiktivní entity. K vedlejšími figurám, které se významně podílejí na rozvíjení syžetu, patří zejména postavy služek, důvěrníků a zpovědníků<sup>131</sup>: např. kanovník Berengar, jenž rozezvučí zvony, a vyšle tak signál Janově družině k dobytí Prahy, Frenclin, syn kolínského platnéře, který významně napomůže své kariéře falešným udáním Jindřicha z Lipé, Kedruta, Eliščina služka a někdejší Frenclinova milenka, jež svým svědectvím nevědomky Frenclinův skutek zase odčiní a mnoho dalších.

Myšlenkové jádro románu pak tvoří esejistické **disputace** o principech královského vládnutí a uplatňování moci, které jsou sice vztaženy na středověké reálie, ale mají povětšinou obecnou platnost. Právě tyto pasáže text výrazně aktualizují a v kontextu bouřlivých společenských změn autorovy přítomnosti umožňují i jeho jinotajnou reflexi. Mladý panovník je postupně zasvěcován do politického života, jenž je svázán s jeho exponovaným postem, do jeho pravidel, úzů a paradoxů, a to včetně světa zákulisní politiky. V dialozích krále s významnými osobnostmi doby (kteří zde vystupují vlastně v roli vychovatelů<sup>132</sup>) naráží Janova naivita a mravní odpovědnost, jež mu byla vštípena v souladu

---

<sup>131</sup> V případě této kategorie postav by se zřejmě dalo mluvit o jistém klišé (nejen) historické beletrie.

<sup>132</sup> V českém literárním kontextu nelze nezmínit značnou podobu s Aristotelovými radami Alexandru Velikému, součástí staročeské *Alexandreis*.

s rytířskými ideály, na bezskrupulózní realitu politické praxe. Janovo duchovní zrání je tak doprovázeno postupným rozvratem starého světa pevných mravních hodnot a zásad a jeho nahrazením existenciální nejistotou současnosti. Král procítá ze svého idealistického snu, zjišťuje, že v politice je jen málo pravdy a čistoty, že většinou se vyjednává složitý kompromis a že v případě potřeby je nutné i přijmout porážku a hovořit s nepřítelem... Následující ukázka kupříkladu vysvětluje, jak se to má s pravdou, je-li směřována k uším krále. Mladý Jan Lucemburský je tu poučován Petrem z Aspeltu, který budoucího krále převyšuje (vedle znalostí a věku) též svými argumentačními/manipulačními dovednostmi:

„Pamatuj si, nikdy ti nikdo neřekne celou pravdu.“

„Proč? Protože není, strýčku Petře?“

„Protože ji sám nebude znát.“

„Jak to – nebude znát? Pán z Valdeka mi třeba včera říkal, že zabil na Žebráce takového kance, že celý hrad ho nesnědl za týden. Myslíš, že říkal pravdu? Celý hrad?“

„Spíš trochu přehnal, řekl bych, přehání rád.“

„Ale on přece musel znát pravdu, přece ho sám zabil!“

„V myšlenkách někdy i kanec naroste – a Valdek už pak ani neví, co je vlastně pravda.“

„Tak proč by o tom mluvil, kdyby nevěděl, co je pravda?“

„Každý si myslí, že před králem se mluvit musí. Mlčíš, hned vypadáš jako hlupák. Radši říkat nesmysly než mlčet.““ (Daněk 1969: 163)

K často diskutovanému problému míry **zastoupení historické fikce a nonfikce** v díle se vyjadřuje sám autor v doslovu knihy těmito slovy: „Věřím, že čtenáři, kteří dočetli tento román, pochopili, že mi nešlo o věrný obraz čtrnáctého století a že jsem v toulavém králi hledal dějinnou ozvěnu myšlenek, zajímavějších dnešek.“ (Daněk 1969: 464) Oldřich Daněk tak explicitně deklaruje, že jeho ambicí nebylo napsat historickou prózu, která by se úzkostlivě držela historiografických faktů, ale že již od počátku své dílo koncipoval jako alegorickou historizující fikci – tedy tak, aby literární dílo historickou látku aktualizovalo a navíc přimělo čtenáře k obecnějšímu zamyšlení nad principy vládnutí a moci. V jednom z rozhovorů o přípravě filmového zpracování románu se pak Daněk k tématu aktualizace historie vyjádřil následujícími výstižnými slovy:

„Já mám velmi úzký vztah k historii. Zdá se mi totiž, že historický příběh, zasahující do dneška, je obecnější a pak – dostává ještě jakousi jednu kvalitu. Dochází totiž k paralele, stává se trochu podobenstvím, dokazuje, že příběhy dneška se v historii už v různých podobách odehrály. A kvalitou se pak stává nejen to, čím jsou problémy v rozpětí staletí podobné, ale i to, čím se právě liší.“ (Daněk 1968: 5)

Přesto soudíme, že v případě románu *Král utíká z boje* převažují prvky dokumentární, nonfiktivní nad autorskou licenci a fikcí. Základní historické obrysy (včetně historicky autentických postav, míst a časů) má autor podloženy důkladným studiem pramenů a odborné literatury. Fiktivní elementy nacházíme především ve světě vedlejších postav (i když i zde má řada jmen své historické protějšky, jak Daněk uvádí opět v doslovu<sup>133</sup>) a potom v modelaci chování a jednání postav, které bylo významně **aktualizováno** a podřízeno převažujícímu jinotajnému vyznění textu – soudobí čtenáři v něm mezi řádky četli o generačním prozření, o konci jednoho idealistického snu; chápali jej jako „metaforu o neslučitelnosti politické moci s ideály a idealismem“. (Dokoupil/Zelinský 1994: 45)

Po formální stránce Oldřich Daněk s oblibou experimentuje s výstavbou textu a střídá tři základní, do značné míry protichůdné narativní strategie či vypravěčské mody. **Tradiční epické** vyprávění s pozorujícím auktoriálním vypravěčem nachází uplatnění ve scénách, v nichž se líčí široký, panoramaticky rozprostřený děj. Autor-tvůrce s jeho použitím relativně šetří, najdeme je např. v některých pasážích z Janova dobývání Prahy, spojeno je se zatýkáním pana Jindřicha z Lipé a uplatňuje se též v líčení královských bojů s Habsburky v údolí řeky Neckaru. Zvláštní role je pak v textu přisouzena **dialogům**. Vedle tradičního užití dialogů v pásmu figur totiž Daněk vytváří samostatné kapitoly, jež jsou pojaté jako záznam dialogu mezi postavami a doprovázené jen krátkým osvětlujícím komentářem. Tyto pasáže textu, v nichž Daněk osvědčuje svůj dramatický talent, bývají uvozené formulí „onoho času se na onom místě mohli setkat“ a nejčastěji reflektují problematiku vládnutí a moci. Explicitně deklarované narušení čtenářské iluze je pro recipienta signálem pro zpozornění: v následujícím textu je historická látka opravdu jen kulisou pro artikulaci obecně platných, gnomických problémů. Konečně třetí varianta textu sestává z **vnitřního monologu**, jehož prostřednictvím je čtenář konfrontován s vnitřním uvažováním postav. Tento modus je zřejmě užívaný nejčastěji, podporuje charakterizaci a psychologizaci postav a hlavní mírou přispívá k tomu, že se v souvislosti s Daňkovým vypravěčstvím souhrnně hovoří o modernizaci historické narace<sup>134</sup>.

Osobitou podobu má rovněž románový **chronotop**. Přestože se ve většině literárněhistorických příruček dočítáme, že se děj románu *Král utíká z boje* odehrává v českých zemích v průběhu cca deseti let od nástupu Lucemburků na trůn (1309 – 1319),

---

<sup>133</sup> Budeme-li věřit autorovým informacím z doslovu knihy, lze románové postavy rozdělit de facto do tří skupin. 1. Historicky doložené postavy velké a malé historie – těch je v knize naprostá většina. 2. Postavy, které jsou fiktivní povahy, ale používají historicky doložená jména – typicky Frenclín Pork. 3. Zcela fiktivní postavy: Hýta od Tří stromů, Bonaventura a další.

<sup>134</sup> Takřka na první pohled je tento styl v textu identifikovatelný asyndetickými, velmi obsáhlými souvětími.

skutečnost je o něco složitější. Zmíněné časoprostorové konfigurace jsou totiž platné pouze pro základní syžet románu; v řadě dějových větví, odboček a digresí se epický čas i prostor mění. Na časové ose se nejčastěji vracíme o několik let zpět, a to ve formě krátkých dějových retrospektiv, literární obdobě filmových „flashbacků“ (opět zde připomínáme Daňkovu scénářistickou zkušenost, která mu v tomto případě vede ruku). Relativně často se mění rovněž místo vyprávění. Krátké, ale důležité scény odehrávající se v Itálii a Německu tvoří paralelu k českému prostředí a zasazují události českých dějin do kontextu velké evropské historie (jde především o Janovu angažovanost v papežském schizmatu a boji o císařský trůn).

V protikladu k dalším autorům historické prózy druhé poloviny šedesátých let (na mysl máme zejména Karla Michala a Vladimíra Körnera) Oldřich Daněk neusiluje o jazykovou exkluzivitu své prózy. Jeho **jazykový projev** je povětšinou civilní, výrazově střízlivý, respektující jazykovou normu spisovatelovy současnosti, a tudíž i nutně ahistorický; dobově příznačné výrazy a obraty identifikujeme jen v pásmu postav. Jisté prvky kontrafaktuálnosti nese též Janova čeština (první Lucemburk zřejmě neovládal náš jazyk) a důsledné tykání mezi všemi jednajícími postavami. Přesto není čtenář ve výsledku ochuzen o dobové reálie a výjevy z historické každodennosti, jež jsou ovšem traktovány povětšinou nepřímou, jako součást uvažování a jednání románových postav.

**Kritické přijetí** Daňkova prozaického debutu nebylo, jak se nám aspoň jeví dnes z historického odstupu, příliš výrazné. Za zajímavou považujeme skutečnost, že minimálně stejnou, ne-li větší pozornost si u umělecké kritiky vysloužil film *Královský omyl* natočený na motivy této románové předlohy.

Zásadní, analytickou recenzi, která má již řadu atributů literárněhistorické studie, uveřejnil Milan Suchomel v *Hostu do domu* (Suchomel 1967: 70). V textu nazvaném *Nejistoty královské a lidské* porovnává Daňkův román s Michalovou pseudohistorickou novelou *Čest a sláva* a dochází k závěru, že se v obou případech jedná o nový, perspektivní, ovšem do značné míry protikladný přístup k žánru historické beletrie. Zatímco Karel Michal historickou prózu bezprecedentně subverzivním způsobem rozkládá co do obsahu i formy, bez náznaku soucitu a krasocitu paroduje a travestuje vše již v rovině knižního titulu, zvolil si Oldřich Daněk cestu opačnou a zřejmě i odpovědnější – chce historický román vzkřísit a při tom redefinovat jeho obrysy. A vzájemné srovnání rozdílů mezi „dobíječem“ a „obroditelem“ historického románu pokračuje dál: umístí-li Michal děj své novely kamsi na periférii dějin, volí Daněk centrum historického dění a silně exponované místo „velké historie“ v podobě královského dvoru. Obě knihy se liší rovněž v pojetí postav: proti ahistorickým postavám z lidu v próze Karla Michala stojí u Oldřicha Daňka figury historicky známé a doložitelné, postavy s historickými

předobrazy. Konečně Michalova koncepce před-historie či mimo-historie, tedy „popisu toho, co bylo, a vysvětlování okolností, které nastaly“ (Suchomel 1967: 70), je střídána Daňkovou mezi-historií, tedy rafinovanou parcelací událostí a dějů tak, aby podnítily čtenářský zájem, přispěly ke gradaci syžetu a teprve až ve výsledku zarámovaly příběh v jeho úplnosti a celistvosti.

V zevrubném popisu „románu dramatické stavby a tragických dispozic“ si pak Suchomel všímá spisovatelových dramatických kvalit, které přenáší jak do rozvětvené „nikovité“ kompozice díla, tak do mistrovské výstavby hypotetických dialogů. Románové postavy nemají podobu historických či sociálních typů, ale jsou důsledně individualizované, vyvíjejí se. Za velkými jmény historie Daněk vidí především lidské existence, potýkající se se strastmi a problémy, jež se zásadním způsobem promítají do jejich profesí. Postava Jana Lucemburského je polidštěna, takže jí porozumí i současný čtenář; je traktována jako smutná metafora konce starých rytířských časů. Naproti tomu figura Jindřicha z Lipé, „skeptika a ironika“, nabývá podoby „velkého hráče z dopuštění historie“. Jako hlavní filozofický princip románu označuje Milan Suchomel „historickou nejistotu“, která drží románové postavy ve stavu neustálého napětí a existenciální obavy z toho, co přijde. Současně však připouští možnost pozitivní, ovšem nečekané a neplánované změny:

„Nejistota, která uvádí do vratkosti vítězství a proher, která činí z lidí subjekty dějin, která dává možnost rozhodovat se pro nejistý výsledek. Dává zabloudit a dává nalézt nové životní formy, které bloudící neznal, a tedy ani s ujasněným záměrem nehledal.“ (Suchomel 1967: 72)

Jaroslav Pecháček recenzoval Daňkův román pro časopis *Impuls* (Pecháček 1967). Pecháček si všímá především zdánlivě tradičního uchopení historické látky, které jako by oponovalo dobovému příklonu k „malé historii“ a individuálnímu prožitku člověka. Jenže Oldřich Daněk ve svém díle nepoužívá vrcholné představitele středověké světské a církevní moci pro vytvoření širokých historických pláten a rozmáchlých fresek – mnohem spíš dává průchod své psychologické obraznosti a vytváří tak působivý, vnitřně diversifikovaný obraz doby i s jejími dějnotvornými momenty. Postavy nepůsobí historicky strnule; jsou to živé bytosti, jejichž „lidská podstata je až znepokojivě blízká bolestem a úzkostem lidí dnešní doby“ (Pecháček 1967: 693). Z trojúhelníku románových postav Jan Lucemburský – Eliška Přemyslovna – Jindřich z Lipé si podle recenzenta zaslouží nejvíce pozornosti ten třetí jmenovaný: pán z Lipé je příkladem aktivitou hýčícího „renesančního“ člověka, který je ochoten akceptovat principy moci a využít je ve svůj prospěch. V závěrečném shrnutí pak



Pecháček dochází k závěru, že právě příklon k psychologizaci postav představuje jednu z nadějných cest moderní historické beletrie.

Karel Tomášek vidí v prozaickém debutu Oldřicha Daňka především „esej o politické moci“. Ve své recenzi nazvané *Příběh toulavého krále* uveřejněné v *Kulturní tvorbě* (Tomášek 1967) si všímá hlavního filozofického tématu knihy, totiž postupné ztráty ideálů, lidumilných plánů a hlavně krásného snu, k němuž je odsouzen hlavní hrdina příběhu, mladičkový král Jan Lucemburský, jsa poprvé konfrontován s technologií politické moci. Daněk v sobě nezapře scénářistické a dramatické kořeny, což se projevuje zejména v invenčním přístupu k výstavbě textu – používá časté prostřihy, posuny v místě a čase, konfrontuje české dění s evropskou situací – to vše ale vždy v souladu s „vnitřními zákony vypravěčské látky“. Tomášek se rovněž pokouší interpretovat Daňkův osobitý přístup k historické látce, který lze označit jako mírnou čtenářskou provokaci. Časté zdůrazňování skutečnosti, že události líčené v knize se takto stát jen „mohly“, podle autora recenze sice oslabuje historickou autenticitu, ale současně významně posiluje autenticitu současnou, věrohodnost textu jako celku. Tomáškovu závěrečné přání, aby u Daňka nezůstalo jen u jednoho prozaického pokusu, jenž ani zdaleka nevyčerpal možnosti zvolené historické látky, bylo mezitím naplněno bezesbytku.

Štěpán Vlašín ve své důkladné (byť jen „novinové“) recenzi Daňkova románu, nazvané příznačně *Dramatikův vpád do prózy* a uveřejněné v *Rudém právu* (Vlašín 1967), konstatuje, že nová kniha je dalším důkazem rehabilitace žánru historické prózy, který byl do značné míry zdiskreditován tezovitými díly padesátých let. Oldřich Daněk si tímto románem odskakuje od zaběhlé scénářistické a režisérské praxe, a přestože se jedná o jeho první prozaický pokus, jde o prvotinu úspěšnou<sup>135</sup>. Daněk podle Vlašína kombinuje tradiční vypravěčství s moderními psychologizačními technikami a vytváří tak novou podobu historické beletrie. Vedle postav historicky doložených pracuje s oblibou i s postavami fiktivními, byť většinou v ne tak exponovaných pozicích. Daňkovu kompoziční metodu Vlašín nazývá „retrospektivou s utajením“ a přiznává jí značný umělecký účinek:

„[Autor zastihne] své hrdiny v určitém bodě jejich dráhy a vrací se do minula, a to tak, že několikrát naznačí klíčovou událost, která ovlivnila další běh věcí, ale nedovede k ní čtenáře hned, cestu k jádru oddaluje, přes dílčí poznatky teprve dochází k podstatě.“ (Vlašín 1967: 5)

---

<sup>135</sup> Vlašín ve své recenzi Oldřichu Daňkovi velmi ostře vyčítá nepřiznanou závislost na historické práci o Janu Lucemburském z pera Josefa Šusty, jejíž relevanci dnes můžeme jen těžko posoudit.

Jako hlavní téma knihy Vlašín identifikuje zápas o moc v zemi, spojený s řadou peripetií, intrik a dějových spádů, během nichž mladý král Jan Lucemburský postupně procítá ze svých naivních představ.

Fedor Soldan je autorem zřejmě nejkritičtější recenze románu *Král utíká z boje*. V textu nazvaném *Variace na středověké téma* uveřejněném v *Mladé frontě* (Soldan 1968) využívá určitého časového odstupe od vydání knihy k tomu, aby Daňkovu prozaickou prvotinu důkladně rozebral a podrobil ostré kritice. Hlavní téma knihy, které Soldán artikuluje ve formě otázky „Do jaké míry je člověk sám pánem svých osudů, i když se narodil jako král?“ (Soldan 1968: 7), je podle recenzenta profánní, dobře známé z jiných próz, a v Daňkově románu stejně zaniká v přívalu dalších dílčích problémů a motivů, které text tematicky štěpí a zneřehledňují. V recenzi je dále odsouzeno spisovatelovo volné nakládání s historií a psychologii, prvoplánová snaha zobrazovat „nečekané zvraty povah i situací“, záliba v motivech rozčarování, znechucení, deziluze, fixace na velké postavy historie (přestože by stejnou službu vykonaly figury lidové) a také plochost v jejich vyobrazení. Postavy se podle Fedora Soldana v tomto románu nevyvíjejí, ale vstupují do děje již hotové, charakterově neměnné, a totéž prý platí i o figuře Jana Lucemburského (sic!). Přestože podobné rysy nachází Fedor Soldan i u jiných nových děl české historické prózy, nehodlá se s touto pozvolnou proměnou žánru historické prózy smířit (Soldan konsekventně hovoří o prózách pomlouvajících českou minulost).

Z dalších novinových recenzí vybíráme jen základní teze. František Kafka si v recenzi Daňkova prozaického debutu napsané pro *Práci* (Kafka 1967) všímá především naprosto současného, vědomě ahistorického slohu, který historickou látku, zejména myšlení a uvažování postav, aktualizuje, a přibližuje tak současnému čtenáři. Janův titulní „útěk z boje“ interpretuje Kafka jako útěk před královskou odpovědností. Vlastimil Vrabec v recenzi uveřejněné na stránkách *Svobodného slova* (Vrabec 1967, pod názvem *Dramatikův románový debut*) poukazuje na podobnost Daňkova autorského stylu s humanisticky orientovanými romány Liona Feuchtwangera. Samotný román pak rozebírá perespektivou krize středověké společnosti a konce starých rytířských časů, které formují tragický životní osud prvního Lucemburka na českém trůně.

### 3.8 Všechno bylo jinak (Ivan Kříž: *Pravda o zkáze Sodomy*)

Nejvyššího stupně zobecnění a aktualizace historické látky dosáhl zřejmě Ivan Kříž v apokryfně pojatém antiutopickém románu *Pravda o zkáze Sodomy* (1968). Text úctyhodného rozsahu (733 stran) provokující čtenáře vyobrazenou amorálností a explicitním traktováním erotiky a násilí prezentuje autorovu alegorickou představu o fungování a konci biblického města hříchu. Kdysi otevřená společnost se zaváděním ortodoxně náboženských, restriktivních opatření církve Beránka Božího pozvolna mění v totalitu, svobodomyšlná existence je nahrazována životem v nejistotě, strachu a posléze v sebezničující válce s uměle vytvořeným nepřítelem. V průhledné antiutopii rozpoznáváme nesmiřitelně kritický pohled na vývoj poválečného Československa se všemi excesy, které s sebou neslo násilné zavádění komunismu, včetně obrazu monstrprocesů, mocenských třenic ve straně a manipulace s veřejným míněním. Text je stylizován do podoby zápisů (*Pravdivé zprávy*), které pořizuje pisař a nestranný pozorovatel (byť později i aktér) veškerého dění, homosexuální Difat.

Knihla je členěna do **tří oddílů** (*Milenci, Proces, Lotova žena*), jejichž názvy přehledně shrnují románový syžet. Příběh se začíná v okamžiku, kdy jsou zatčeni dva mladí lidé, protože se milovali ve dne, nazí a na veřejném místě. Tuto událost, která je v souladu s někdejší sodomským hédonismem, ale odporuje novým náboženským poměrům, využije církev Beránka Božího pro demonstraci své síly a mladý pár odsoudí k smrti. Dívka je nabodnuta na kůl, mladíka se ovšem davu na náměstí podaří osvobodit, a to i díky Difatovi, který (nevědomky) odlákal pozornost stráží. Difat se brzy nato stává nepohodlným a je nucen prchnout na venkov, kde začne koncipovat svou *Pravdivou zprávu* a promýšlet další postup. Když se po čase v ženském přestrojení vrátí do Sodomy, zjistí, že za jeho činy byl zatknut jeho bratr, který ovšem mezitím, za příslib obohacení, převzal Difatovu identitu. A tak je skutečný Difat paradoxně svědkem svého vlastního soudu, odsouzení, smrti i následného pohřbu... Třetí oddíl je věnován Abichail, manželce Nejvyššího soudce Lota a milence Chuse, nejvyššího církevního hodnostáře, která mezi těmito dvěma muži marně hledá své poslání na pozadí přerodu sodomského státu k diktatuře.

Po žánrové stránce se Křížův text zřejmě nejvíce blíží tzv. **antiutopii**<sup>136</sup> (též dystopii), tedy útvaru, který líčí postupné směřování vybrané společnosti ke zkáze. Oproti nejznámějším antiutopickým románům, jež se většinou etablují v rámci literatury sci-fi a fantasy a vytvářejí fikční svět zasazený do budoucnosti (George Orwell, Jevgenij Zamjatin, Aldous Huxley, u

nás typicky Karel Čapek), dochází v našem případě k aktualizaci historické či historicko-mytické látky, a tedy k umístění děje do minulosti. Odkazů k dobovým skutečnostem je v textu ovšem velmi málo, Křížův obraz Sodomy sestává jen z několika biblických – rozuměj „z Bible vypůjčených“ – jmen a malého množství propriet upomínajících na někdejší každodennost. Historickou autentičnost v románu nenajdeme; můžeme snad hovořit o velmi volných, spíše jen tušených historických kulisách. Apokryfní přístup k látce celý příběh silně zesoučasňuje – to se projevuje zejména v rovině myšlení a jednání jednotlivých postav, jež se de facto neliší od dnešní doby. Kombinace antiutopie a apokryfní aktualizace biblického mýtu přitom ve výsledném celku působí poměrně uměle, nevěrohodně až strojeně, což je skutečnost, na kterou upozorňovaly už dobové recenze.

V popředí výrazně odindividualizovaného románu, v němž postavy mají jen podružnou funkci a jsou bez výjimky vykresleny velmi ploše a schematicky, stojí **sodomská politika**, přesněji vyobrazení veřejných společenských poměrů v zemi, která se nachází ve fázi přechodu od volnomyšlenkářsky pohanského zřízení k rigidnímu náboženskému systému. Starý, odcházející svět Sodomy reprezentuje Nejvyšší soudce, nevýrazný a zbabělý Lot, a jeho městské strážce, jejichž moc nezadržitelně upadá; nová podoba Sodomy je pak spjata s ambiciózním a mocichtivým Chusem, zavádějícím do praxe učení Beránka Božího a spoléhajícím se na své ozbrojené jednotky, gardisty. V románu jsou velmi detailně a s až didaktickou snahou vylíčeny jednotlivé kroky usurpace moci: od prvních indicií a nesmělých soudních procesů, přes postupnou fanatizaci obyvatelstva a vytvoření atmosféry strachu až po nastolení totalitního režimu, který tvrdou represí trestá jakýkoliv projev nesouhlasu a doslova se opájí svými neomezenými možnostmi.

Přesvědčivě je v románu popsána zejména totalitní **propaganda**, pro niž Ivan Kříž po Orwellově vzoru vytvořil osobitý výrazový prostředek – jakýsi nový jazyk-newspeak. Za eufemizujícími výrazy jako „mimořádné poměry“, „provokatér“, „konfiskace“ se skrývá skutečné a velmi nelichotivé vyobrazení kdysi svobodné společnosti, v níž se nově ztrácejí lidé, zabírá jejich majetek a potichu vytváří hustá síť donašečů a konfidentů. Církevní propaganda usilovně buduje kult Beránka Božího, k jehož uctívání jsou obyvatelé nuceni násilím, a pečlivě též vytváří obraz domnělého nepřítele sodomského státu, města Betsuru, o němž je známo jen to, že má podobu vojenského tábora a že Betsurští vynikají „malými nosíky“ a značnou brutalitou. Udržování obyvatel v permanentním strachu z napadení betsurskými divochy má průhlednou motivaci: semknout lid, přimět jej k „dobrovolné“

---

<sup>136</sup> Antiutopie není přesným opakem utopie; přechod od utopie k antiutopii je pozvolný, v řadě publikací se oba termíny dokonce zaměňují.

budovatelské činnosti pro Sodomu, konkrétně ke stavbě ochranných hradeb pod heslem „Každý kámen na opevnění“ a odpoutat pozornost od skutečných problémů, jakým je především hrozící hladomor. Poradce Azmaved, architekt celé betsurské mystifikace, trefně podotýká: „Kdyby nebylo Betsuru, museli bychom si ho věru vymyslet.“ (Kříž 1992: 338)

Zřejmou významovou aktualizaci identifikujeme v četných záznamech soudních **procesů**, jež se stávají demonstrací síly „jediné vládnoucí strany“. Jednotlivá přelíčení mají podobu rétorických her s předem připraveným scénářem, zmanipulovanými aktéry, vykonstruovaným obviněním a jsou inscenována jako velkolepé divadlo s ohledem na co největší, exemplární zastrašující účinek u přítomného publika. Rozsudek je přitom vždy znám již předem a je jím téměř bez výhrady trest nejvyšší, tedy usmrcení, provedené ovšem ještě nějakým zvláště brutálním způsobem. S inscenovanými procesy souvisí také dvě emočně patrně nejvypjatější místa textu: smrt Difatova bratra Centima, prostoduchého člověka, který do poslední chvíle věří, že za převzetí Difatovy identity dostane darem vytouženou vinici, a zejména soud se stavitelem Esebanem, proti němuž svědčí jeho vlastní syn.

Zajímavým prvkem, který se v Křížově textu vyskytuje hned dvakrát, je naznačená **intertextualita**. Poprvé se tak děje ve stylizaci „románu o románu“ – text má, jak bylo řečeno v úvodu, podobu zápisků v podobě jakési kroniky, kterou sepisuje bývalý nejvyšší písař Difat. Tato kronika se měla nazývat poněkud květnatě *Pravdivá zpráva o pohnutých létech šťastné Sodomy, kterou na paměť budoucím sestavil Difat, syn Chelezův, tehda Nejvyšší písař sodomský* (Kříž 1992: 280) a hlavní akcent ležel hned na prvním slově – Difatovou ambicí bylo vyvrátit nepravdy a lži, s jejichž pomocí se církev Beránka Božího dostala k moci a o jejichž pravdivosti je přesvědčena většina obyvatelů Sodomy a kdysi i sám pisatel. Druhým textem, na nějž se z hlavního textu odkazuje, je Azmavedova *Pravda o Betsuru*, kniha, která (opět s výraznou, byť vlastně nechtěnou Difatovou pomocí) vytvořila obraz nepřítele státu a dala vzniknout často připomínanému bojovému heslu „Vzhůru na Betsur!“.

Výjimečné, takřka exkluzivní postavení má v knize už zmíněný **Difat**. V románu totiž vystupuje jednak jako postava zasahující do děje, jednak jako vypravěč, pozorovatel a komentátor veškerého dění. Jeho hlas nás provází po celou dobu četby a díky používané ich-formě je právě on spjat se sugestivním čtenářským zážitkem. Neustálá proměna vyprávěcí perspektivy, střídání vnějšího komentátorství a vnitřního prožívání, pozice objektu i subjektu, pasivity i aktivity ovšem – spolu s řadou zcizujících prvků (román má podobu Difatových zápisků a čtenář je často mimo dějový rámec explicitně upozorňován na informace, které teprve přijdou) – vede ovšem spíše k narušení čtenářských očekávání a k vytvoření určité

distance, jež má zřejmě za úkol přimět recipienta k přemýšlivému přístupu k textu a podpořit signály, které směřují k apriorně jinotajnému/alegorickému vyznění díla.

Jistá exkluzivita se pojí též s Difatovým povoláním a jeho **sociálním postavením**: Difat je nejvyšší sodomský písař (byť posléze sesazený) a archivář, spravuje kartotéku hliněných destiček, jakýsi obraz dějinné paměti staré Sodomy. Má pověst nejchytřejšího muže v zemi, brilantního myslitele a rétora, autora řady zlidovělých rčení. Difat současně velmi dobře zná všechny významné členy sodomské společnosti, které kdysi vyučoval a kteří k němu i po letech pocítují důvěru. Difatova země, pás písku a jeskyně oddělená od zbytku světa mořskou úžinou, se pak v nejistých dobách stává ostrůvkem svobody, místem smíření, kam se vydávají zástupci všech stran – církve Beránka Božího, městských soudců i později ustaveného odboje, aby se poradili se svým „mistrem a učitelem“ a nejednou též, aby si v závětrí převratné doby ošetřili utržené rány.

Sodoma je spolu s Gomorou v obecném povědomí synonymem pro město/místo hříchu a neřesti, biblický frazém, jehož význam se aktualizuje pokaždé, máme-li co dočinění s nemravným chováním. V románovém světě Ivana Kříže je tomu ovšem přesně naopak: Sodoma je vylíčena jako spokojené město, kde lidé žijí svobodným, hédonsky liberálním způsobem, a až snaha církve o kultivaci a regulaci veřejného i soukromého života vede k restrikcím, v jejichž důsledku se svobodomyšlný stát rychle mění v totalitní despocii. Určitá křečovitost této představy souvisí s autorovou snahou o vytvoření **modelového** díla, obecně platného textu, v němž by byly zachyceny příčiny, průběh i následky mocenských procesů, s nimiž se potýká v určité fázi vývoje zřejmě každá společnost/civilizace. Snaha o explikativnost a až didaktickou názornost, patrná zejména ve výstavbě dialogů, ovšem často vede k doslovnosti a tezovitosti, s níž je čtenář poučován o principech vládnutí, moci, ideologii a etických otázkách, zejména o vině/nevině a proměnlivosti pojmů pravda a lež, viz jednu tezi jako příklad: „Ve společnosti ovládané lží může pravda ublížit i nevinnému.“ (Kříž 1992: 577)

Průhledně motivován je též poslední příkaz, který vydá Nejvyšší posel Chus v naději, že uklidní rozbouřené poměry, ale který jen urychlí zánik města: lidé podle něj smějí nově chodit pouze v předklonu. Odebrání posledních zbytků svobody vede k ještě větším bouřím, potyčkám a ve finále až k sebezničujícímu boji každého s každým. Když pak ještě propukne požár, je o osudu Sodomy definitivně rozhodnuto. Ne však rukou boží, jak je tomu v biblickém mýtu, či dokonce smyšlenou betsurskou – čtenář je o **poselství** románu opět explicitně informován v samotném závěru:

„„Jak strašný živel!“ vydechl Lot po mém boku.

„Myslíš oheň?“ obrátil jsem se k němu. „Ale víš přece, synu, že to není požár, co ničí Sodomu. Ten, jak se mi zdá, pouze dokončuje práci, kterou dávno předtím započali lidé. Pokud jde o mne, skláním odevzdaně hlavu před ohněm i vodou, ale za skutečně zhoubný živel pokládám lhotejnost, tu hroznou ústupnost nás lidí před násilím, náš hromadný souhlas s pácháním zla, jež se nás přímo netýká. [...]

Neměl bys na to nikdy zapomenout, Lote. [...]

Že se nevyplácí probouzet zlo a strach. Že toto zlo a tento strach, který přivedeme na svět pod jakoukoliv záminkou, vždycky nakonec zasáhne nás samotné.“ (Kříž 1992: 729)

Zánik Sodomy přežije jen zbabělý Lot se svými dcerami a Difat, kteří v poslední chvíli město opustí; Lotova žena se rozhodne zůstat a sdílet osud ostatních Sodománů, aby tak odčinila svůj podíl na zločinech.

Čtenář obeznámený s novodobou českou/československou historií bude zřejmě text číst ne jako obecné podobenství o zneužití moci, ale vztáhne svou konkretizaci rovnou na **stalinská padesátá léta**, na dobu násilného zavádění komunistického režimu, vytváření kultu osobnosti, monstrprocesů řízených sovětskými agenty, dobu budovatelských hesel a hledání třídního nepřítele... Významové paralely jsou více než zřejmé, jdou do překvapujících detailů a směle překonávají i zeměpisné odlišnosti, jak si všímá rovněž Miroslav Zelinský ve svém rozboru: „Podobnost politických reálií je silně aktualizující [...] (průběh politických procesů s nepohodlnými, návrat „napravených“ z vězení, denunciací rodičů vlastními dětmi, destruktivní role přisuzovaná intelektuálům, úvahy o obsahových rozdílech mezi pojmy lid a lidé).“ (Dokoupil/Zelinský 1994: 203)

Funkci sjednocujícího sémantického gesta zastává v Křížově románu vypravěčský styl. Autor se dopracoval k široce **rozmáchlému**, rozšafně komponovanému vyjadřování, jehož složitě vystavěné komplexní věty plné redundantních odboček a vsuvek zprostředkovávají propoziční obsahy vlastně jen tak na okraji, mimochodem, a mnohem spíše vynikají kvalitami formálními nežli obsahovými. Takovému stylu nelze upřít značnou vytříbenost, výraznou rytmičnost a – jak bylo často reflektováno v dobových recenzích – též určitou plavnost, rétorickou lehkost, samozřejmost, s níž se proudy vět derou kupředu. Tato stylizace, do níž se Ivan Kříž evidentně pokusil integrovat též prvky antické rétoriky, vykazuje ovšem i své limity – účelově naddimenzovaný, chvílemi téměř ornamentální text čtenáře unavuje, tříští jeho pozornost, takže mnohé důležité sdělení zůstane skryto v přívalu řečnických kudrlinek, a nabývá nejednou až podoby určité manýry, či dokonce obsese. Někde mezi experimentem a hrou se čtenářem pak stojí časté zařazování signálů směřujících k Difatově homosexuální orientaci a stereotypům s ní souvisejícím (záliba v povrchnosti a vnějškových, nepodstatných

detailch, předstíraná účast s neštěstím druhého, přecitlivělost, časté komentování mužské krásy hlasem mužského vypravěče apod.).

Román se hned po vydání dočkal poměrně bohaté **kritické recepce**. Většina recenzentů v něm v kontextu počínající doby normalizace odhalovala alegorické zobrazení nedávné minulosti a – oproti jiným apokryfním dílům šedesátých let – jej označovala jako ne zcela zdařilý, spíše umělý a neústrojný experiment.

Daniel Henych ve své recenzi nazvané výmluvně *Náš včerejšek, promítnutý do doby Abrahamovy* uveřejněné v roce 1969 na stránkách *Křesťanské revue* konstatuje, že román má s biblickou tradicí společného pramálo – vlastně jen dobu, v níž se odehrává. Ve všech ostatních aspektech převažuje spisovatelova fikce, která mocenské intriky v Sodomě alegoricky přirovnává k politickým excesům, jimiž prošlo Československo v padesátých letech. Přestože je manipulace s veřejností a všeobecná deformace hodnot připisována (s notnou dávkou provokativnosti) kněžím a gardám církve Beránka Božího, nemusí se ani věřící čtenář znepokojoovat, spisovatel jen vychází z důležitosti duchovní moci ve starověku. Henych dále velmi popisným způsobem shrnuje děj románu a přidává i zevrubnou charakteristiku postav, jež spoluutvářejí příběh. V závěru vyzdvihuje aktuálnost knihy, jejíž obsah rezonuje s dobovými událostmi (byť – vzhledem k úctyhodnému rozsahu – musel text vzniknout minimálně několik roků, tedy ještě v atmosféře uvolněných šedesátých let). Dá-li se románu něco vytknout, pak jsou to podle Henycha místa, kde se autor „velice naturalisticky pokouší vylíčit ztracený ráj předchusovské Sodomy“ (Henych 1969: 118).

Milena Nyklová ve své recenzi nazvané eponymně po Křížově románu a uveřejněné roku 1969 (Nyklová 1969) na stránkách *Světa práce* chápe rozsáhlé dílo především jako varování před tím, kam se může společnost či civilizace vyvinout, ztratí-li se v ní elementární úcta ke svobodám jednotlivce. Nyklová se zaměřuje na popis postupného prorůstání a zmnožování zla v sodomském státě a na způsob, jak se nové pořádky odrážejí v životě Difatově. Přestože se autorka recenze v kontextu počínající normalizace již neodvažuje explicitně vyjádřit podstatu podobenství, tedy parabolu mezi světem románu a padesátými lety, je zřejmé, že si je této aktualizace vědoma, jak vyplývá mj. z posledního odstavce, v němž varuje před fraškovitými procesy, justičními vraždami či výpovědí syna proti otci.

Antonín Jelínek ozřejmuje poselství Křížova pseudohistorického románu v referátu nazvaném *Současnost Sodomy* uveřejněném v rubrice *Poznámky z četby* na stránkách *Zítřku* (Jelínek 1969). Jako hlavní téma Jelínek identifikuje manipulativní zneužití víry v prospěch moci: „Na počátku byla tedy víra, která se nejprve stala mocí, potom nástrojem a nakonec záminkou moci.“ (ibid.: 10) Tedy cestu, na jejímž počátku bývají dobré a lidumilné úmysly,



ale na konci již čeká peklo, vývoj „od ušlechtilé idey k její degeneraci“. Jelínek se přitom vyhýbá ztotožnění naznačeného společenského rozvratu s tím, který proběhl v padesátých letech v Československu, ale hovoří o „obecných tendencích ke zneužívání moci“ ve světových dějinách. Podrobně pak analyzuje Křížův autorský styl, v němž hraje zásadní roli fantazie: „Fantazie mu neslouží jen k originální interpretaci dějin biblického města, stává se prvkem nadlehčujícím.“ (ibid.: 10) a rozkoš z vyprávění; dále oceňuje spisovatelovu schopnost evokovat antickou atmosféru, ale i morálku a dobové myšlení.

Sršatý Oleg Sus Křížův objemný román v recenzi uveřejněné v *Hostu do domu* roku 1969 pod názvem *Znepřesnění mýtu, alegorizace skutečnosti příliš nešetří* (Sus 1969). Jak vyplývá z článku, recenzent měl možnost číst dílčí ukázky ještě v době přípravy textu a už tenkrát vyjadřoval jisté obavy, jež se mu nyní jen potvrzují. Sus vytýká Křížovi dvě zásadní věci: za prvé nadužívání erotiky, jejíž vyobrazení má často podobu laciné manýry („Kříž si popletl erotiku židovské mytologie s tím, co sám považuje za dnešní panerotismus“, ibid.: 37), za druhé poněkud lehkovážný přístup, s nímž aktualizuje biblický mýtus. Mýtus dle Suse ve své podstatě vždy zjednodušuje a prezentuje skutečnost rozebranou do elementárních archetypů. Kříž ovšem proti této přirozené tendenci mýtus zesložituje, znepřesňuje, „roubuje“ na něj současnou tematiku, a vytváří tak násilnou alegorickou strukturu, která je podle Suse nepřesvědčivá, násilná, neživá. Co ovšem Křížovi nelze upřít, to je odvaha, se kterou toto „nadmíru objemné těleso“ uvedl do pohybu...

Obsáhlou recenzí pojmenovanou *Hry s jinotaji*<sup>137</sup> přispěl roku 1969 do *Tribuny* Vladimír Dostál (pod pseudonymem Jiří Hampl). Hned v úvodu recenzent zmiňuje, že se v případě Křížova textu nejedná o román historický, neboť s historickou/biblickou látkou zachází autor víc než svévolně a čtenáři předkládá spíše „plod fantazie nezatížené historickými ohledy“. Dostál podrobně charakterizuje postavu Difata, průvodce a komentátora sodomskou skutečností, který je vždy nablízku, když se rozhoduje o budoucím směřování Sodomy. Atmosféra intrik, manipulací a her o moc je pak podle Dostála průhlednou alegorií československého politického klimatu let nedávných:

„Celá ta Sodoma není totiž nic jiného než jedno jediné rozvinutí podobenství, z jehož jinotajné schránky snadno vyjmeme obraz našeho socialismu, postupně deformovaného zfalšovanými politickými procesy, uměle zostřovaným třídním bojem a soustředěním moci do jedněch, ještě k tomu nepravých rukou.“ (Dostál 1969: 14)

---

<sup>137</sup> Vedle Křížova románu je předmětem „dvojrecenze“ ještě kniha *Fantazie pro němou lyru* Jitky Henrykové.

Přestože Ivan Kříž vynaložil při sepisování románu nemalé úsilí a dosáhl nebývalé erudice v „řečnické plavnosti“ autorského stylu, vyznívá finální kritické zhodnocení spíše negativně: pokusy o literární zpracování novodobé české historie tu již byly (a úspěšnější), Křížova snaha o aktualizaci archetypu/mýtu je příliš křečovitá a krystalizuje v neústrojném (pa)tvaru, který není ani historií, ani jinotajem.

Výrazně kritického přijetí se Křížova kniha dočkala též u Aleše Hamana, který svou recenzi *Půl kila nudy* sepsal pro časopis *Plamen* (Haman 1969). Zbytečně rozsáhlý román, který kompletně přečtou zřejmě jen ti nejhouževnatější jedinci, charakterizuje jako „mravní podobenství, promítající aktuální poznatky člověka této doby do daleké biblické minulosti“ (ibid.: 94). Toto podobenství je ovšem podle Hamana jen vnějškové, vykalkulované, znemožňující autorovi postihnout hlubší vnitřní souvislosti života. Kříž podléhá vnější teatrálnosti, s níž vyobrazuje sodomskou skutečnost i jednotlivé charakterově ploché postavy-loutky. Zatímco uměleckou podstatou podobenství je demystifikace určitého archetypálního fenoménu starého jako lidstvo samo, Kříž zůstává jen na půl cesty u ilustrace dílčího „racionálního poznatku“ o mocenské elitě, u budování povrchního modelu, v němž Haman odhaluje reliktu schematizující poetiky padesátých let (dialektické vydělení zlé vládnoucí elity – ať už světské, nebo církevní – a utlačované masy lidu). Jako řemeslný kalkul a snahu o lacinou efektnost popírající principy umělecké tvorby označuje recenzent též mnohé drastické či eroticky pikantní výjevy, jimiž jako by autor-tvůrce chtěl trumfnout ty ostatní...

Dvě kritické recenze se objevily rovněž v denním tisku. Vlastimil Vrabec se v recenzi sepsané pro *Svobodné slovo* (Vrabec 1969, *Nový román na staré téma*) pozastavuje nad skutečností, že autor známý především svými romány z moravské vesnice náhle sáhl po ambiciózním projektu, který staví na složité aktualizaci mytického příběhu a který byl zřejmě nad jeho síly. V dílčím hodnocení, vřazujícím dílo do kontextu jinotajné historické prózy šedesátých let, jsou však již patrné ideologické kompromisy, které Vrabcovi brání vyjádřit se věcně ke kvalitě díla. Irena Zítková v recenzi pro *Mladou frontu* (Zítková 1969) pod titulem *Problém aktualizace* charakterizuje Křížův text jako román ideologický – „nástup, upevnění a úpadek jedné konkrétní ideologie je vlastním obsahem románu“ (ibid.: 4) – a identifikuje dva nedostatky, které výrazně srážejí jeho uměleckou hodnotu: malou obraznost<sup>138</sup> a příliš zřejmou, přímočarou alegorizaci, která recenzované dílo spřizňuje s podobně šablonovitou poetikou beletristických knih let padesátých.

---

<sup>138</sup> Tento aspekt považujeme minimálně za sporný; pokud lze v kompoziční rovině románu něco jednoznačně vytknout, pak je to nedostatek dynamiky.

Milan Jungmann se v *Průhledech do české prózy* (Jungmann 1990) snaží často kritizovaný Křížův román a jeho přínos rehabilitovat. Ve stati *Román nikoli historický* zdůrazňuje, že Kříž opravdu neměl ambici psát historický či jen historizující příběh – od začátku komponoval svůj text jako obecně platný společenský román o principech moci ve společnosti, který sice vytváří zřetelnou paralelu k československé přítomnosti, ale mírou své generalizace směřuje mnohem výše, k filozofii dějin a historii lidských civilizací:

„Je zřejmé, že Kříž napsal román o společnosti, která prochází zásadní proměnou řádů, román o době, která odděluje staré od nového. Napsal podobenství, aby postihl víc než jen jediný moment, jediný problém své současnosti; jeho ctižádostí bylo nepoutat se aktualitou, která rychle pomíjí. Chtěl víc: postihnout to základní a tragické v dějinách a tedy i v dnešku. Proto už neagituje, ale varuje, neslouží dni, ale dějinám.“ (Jungmann 1990: 17)

Biblické podobenství si Kříž podle Milana Jungmanna vypůjčuje jen na samotném začátku příběhu, který pak dál rozvádí v intencích svého osobitého autorského stylu. Mýtus se mu nestává základem či východiskem, ale jen záminkou; obrysy mýtu pak nikterak nedeformuje (viz recenze Olega Suse), ale modernizuje, či ještě lépe: politizuje. Nadužívání erotiky pak Jungmann chápe jako splacení dluhu čtenáři, který – jsa zahlcen složitými úvahovými pasážemi – musí též relaxovat a udržet si zájem o četbu.

### 3.9 Spirály deziluze (Jiří Šotola: *Tovaryšstvo Ježíšovo*)

Jiří Šotola byl dlouho znám coby básník a výrazná osobnost „květnácké“ generace prosazující poezii všedního dne. Mezi prozaiky vstoupil až vydáním *Tovaryšstva Ježíšova* (1969), populárního historického románu (v kontextu ostatních děl historické beletrie druhé poloviny šedesátých let zřejmě čtenářsky nejdědnějšího) z barokní doby, který se mezitím stal legendou a dnes již neodmyslitelně patří do seznamů povinné školní četby. V knize najdeme známý příběh mladého jezuita se symbolickým jménem Vojtěch Had, který přichází na zadlužené košumberské panství, aby zde zpovídal jeho majitelku, hraběnku a dvojnásobnou vdovu Marii Maxmiliánu Slavatovou. Ve skutečnosti má ovšem jeho misie mnohem prozaičtější cíl – zajistit, aby veškerý hraběncin zbývající majetek nenápadně skončil v rukou (a kapsách) nenasytného jezuitského řádu. A tak se opravdu stane – kněz po léta obratně využívá hraběnciny důvěřivosti v těžkých životních situacích a nechá na její náklady postupně vystavět kapli, jezuitskou rezidenci a ve finále i chrám. Přestože si stále více uvědomuje zrůdnost a amorálnost svého jednání, není již ani pro něj, ani pro hraběnku cesty zpět. Děj knihy tak nutně směřuje k tragickému rozuzlení a končí smrtí obou protagonistů.

Zásadní význam pro interpretaci románu má vnitřní vývoj obou hlavních postav. **Vojtěchu Hadovi** se postupně bortí představa ideálního fungování světa zbudovaná na půdorysu myšlenek Ignáce/Íñiga z Loyoly, zakladatele jezuitského řádu. Někdejší jistotu a názorovou uvědomělost stále častěji střídají pochyby, rozčarování a deziluze, posilované ještě nedůvěryhodnými změnami uvnitř řádu a zarytým tmářstvím místního lidu, který se odmítá podřízovat „černým kněžím“. Čtenářovi se tak před očima Hadova postava proměňuje z obdivuhodně pilného, vytrvalého a jezuitské myšlenky oddaného kněze (přestože mu nadřízení kdysi nedovolili dostudovat a získat „fialový biret“) v osobu váhající, laxní až pasivní, ve svých skutcích nejistou a slabošskou. V myšlenkách se Had často utíká do světa představ, sní o tom, že nastoupí misijní činnost v některé exotické zemi, ale procitnutí jej pokaždé mrští zpět do reality všedního dne, v níž pochyby jeho svědomí musí ustoupit dobru konanému v prospěch řádu. A páter Had dál poslouchá a dál plní stále se stupňující požadavky, které naň řádoví nadřízení pod pohružkou vyloučení z *Tovaryšstva* kladou.

Postava Vojtěcha Hada je postavou z masa a kostí, představuje člověka načrtnutého nikoliv jednoznačně, ale vnitřně složitě, tápajícího, plného neklidu, rozpolceného mezi hlas svědomí a morálních zásad na jedné straně a slib věrnosti řádu a podřízenost ideologii na straně druhé. A protože Had není, jak si dobře uvědomuje, hrdina, ale mnohem spíš slaboch,

antihrdina, který by nikdy nešel proti většině a ohrozil tak své působení v řádu, nakonec u něj vždy zvítězí hledisko jezuitské. Jak se množí dílčí neúspěchy a prohry, stupňuje se i Hadova odevzdanost a pasivita, navenek patrná ve smutné, melancholické náladě, jíž si všímají i jeho přátelé; páter se postupně mění v loutku, jejíž směr a činy již nedokáže zcela ovlivňovat. Proces postupného odcizování a propadání deziluzi je autorem pečlivě dávkován; důležitý okamžik představuje scéna, v níž se Vojtěch přidá na stranu vesničanů, kteří v návalu poblouznění kamenují vandráka. Tehdy se v páteru Vojtěchovi něco zásadního zlomilo... V kontextu existenciální poetiky pak Had reprezentuje typický příklad existenciálně vyloučeného, osamělého jedince, zmítaného mocenskými praktikami a manipulacemi, člověka, jehož život „zplaněl“, ztratil perspektivu a je odsouzen k tragickému konci.

**Marie Maxmiliána** si pošetilost svého jednání rovněž připustí až ve chvíli, kdy pro ni již není návratu. Citově labilní žena, několikrát bezprostředně konfrontovaná se smrtí (její druhý muž spáchal kvůli neutěšené finanční situaci sebevraždu, jedno dítě zemřelo na mor, dcerku dělily jen okamžiky od úmrtí na spálu-šarlat; i tak se ovšem jako matka dočkala její smrti), žije osaměle, odkázaná jen na sebe a košumberské panství, jež v jejím světě představuje jednu z mála jistot. Přesto se panství vzdá – chápe to jako nevyhnutelný osud, s jehož naplněním se již smířila: „Tušila, že to jednou přijde. Nedalo se to zadržet; jen oddalovat. Vezmou mi Košumberk.“ (Šotola 1990: 182) Převod majetku do jezuitského držení je postupný a probíhá v několika fázích. Vojtěch Had od hraběnky nejdříve získá slib vdovské čistoty, kterým zabráni případnému sňatku a dělení majetku. Později se mu daří získávat nové podíly a přípisy a nakonec hraběnka jezuitům na Košumberk vystaví kýženou darovací smlouvu. Nejdříve s podmínkou, že na něm může s malou rentou dožít, ale nakonec se i této poslední výsady vzdává. Kdysi bohatá vdova tak umírá pološílená, v chudobě, v baráčku, naplněném kameny, které sbírá a s nimiž promlouvá, obklopena obrazy rodových předků, jež jí zůstaly jako poslední vzpomínka na Košumberk.

Postavy Šotola důsledně vyobrazuje ve vzájemných **vztazích**, které rovněž nejsou statické, ale podléhají výrazným proměnám. Vztah zpovědníka Hada a hraběnky Marie Maxmiliány je od začátku příběhu nerovný: hraběnka je osoba výrazně starší a zkušenější, páter naopak reprezentuje člověka mladicky nejistého, tápajícího, nezkušeného ve svém poslání i ve vztahu k ženám. Erotické jiskření, patrné v několika místech příběhu, ovšem rychle mizí a je střídáno zvláštním partnerským vztahem, pro nějž je příznačné především smíření obou hrdinů se svým osudem a chápání vzájemné koexistence coby pragmatické nutnosti. Páter přijme roli našeptávače a manipulátora, hraběnka roli štědré fundátorky rezignující na osobní život. Analýza tohoto vztahu přitom přináší jeden zajímavý paradox:

Marie Maxmiliána se tím, jak chudne a osvobozuje od věcí pozemských, stává vnitřně šťastnou, byť je toto štěstí samozřejmě třeba vnímat v kontextu jejího duševního vyšínutí. Páteru Hadovi se v kontrastu k tomu daří dokončit svěřený úkol, ale jen za cenu naprosté vnitřní dezintegrace. Šotola tak obratně a na zřetelném barokním půdorysu variuje dichotomie mezi duchovním a hmotným, lidským a nadosobním, úspěchem a prohrou.

Zajímavou postavou je také starý jezuitský páter **Křižulka**. Přestože neoplývá výjimečnou inteligencí (a s jistou dávkou sebemrškačství tuto skutečnost sám často zmiňuje řečmi o svém „ptačím mozku“), je bázlivý, vysloveně nehrdinský a vnitřně smířený s blízkým odchodem ze světa, vytvořil si za léta misijního působení osobitou přesvědčovací/obracecí taktiku, která přináší aspoň dílčí úspěchy u jinak krajně nedůvěřivého obyvatelstva. Základem jeho persvaze je důmyslné skloubení jezuitské náboženské symboliky (obrázky, přívěšky, texty) s prvky lidového pohanství (písně a tance, rituály, oslavy), které je možné jen díky velké životní zkušenosti a srostlosti s rázovitým krajem. Otrhanec Křižulka s věčně zhnisanými nohami a obligátním vyzvánějícím zvonečkem konečně přítom není jen známou místní figurkou, ale také blízkým, a zřejmě jediným upřímným přítelem Vojtěcha (Křižulka používá výhradně zdobně označení „Vojtíšek“) Hada, o něhož pečuje v průběhu těžké nemoci a s odzbrojující naivitou podporuje také projekty, které Vojtěch začíná na košumberském panství realizovat. V neposlední řadě je Křižulka spjatý se zázrakem zjevení Panny Marie (spatřil ji na Chlumku vystupovat z keře), který stojí na počátku umně budované legendy a spirituality, již Jezuité obratně využívají ve svůj prospěch.

Pomyslnou čtveřici hlavních postav pak uzavírá páter **Hampl**, který v poslední třetině románu přichází na uvolněné místo otce Křižulky, jenž se mezitím vydal na svou poslední „pouť do Jeruzaléma“. S Hamplovou charakterizací nebudeme mít větší problémy: byl-li páter Křižulka postavou skrz naskrz pozitivní a páter Had s hraběnkou Slavatovou figurami vnitřně rozpornými, uzavírá Hampl povahové spektrum svým jednoznačně negativním charakterovým vyzněním. Mladý ryšavý jezuita představuje kvintesenci omezenosti a ambicióznosti, bezskrupulózního intrikánského přístupu, který s sebou ovšem přináší i úspěchy v podobě vykalkulované kariéry. Hampl nemá na rozdíl od Hada žádné mravní zábrany či předsudky, plně se identifikuje s jezuitským dogmatem a stává se spolehlivým vykonavatelem jezuitské moci na Košumberku s horlivostí téměř inkviziční (neváhá například podpálit stavení rebelujícího sedláka jako ponaučení a výstrahu pro ostatní; obřadně pálí zakázané knihy po Koniášově vzoru, falšuje zázrak s obrazem Panny Marie, aby u místních lidí podnítl zbožnost). Páter Hampl též pilně donáší na lidi ze svého okolí a pravidelně píše dopisy představeným v Hradci a Praze (častým tématem korespondence je Hadova ideová

liknavost). Přesto je na konci svého snažení zřejmě zklamán: v okamžiku, kdy páteru Hadovi oznámí, že díky svým zásluhám přebírá jeho dosavadní superiorský post, je už Hadova osobnost do té míry rozložena a naplněna deziluzí a pasivitou, že hlavní románový hrdina zprávu bez náznaku vzrušení přijme (čímž také vlastně vykoná svůj první a poslední hrdinský čin, jak si neodpustí poznamenat ironický vypravěčský komentář):

„Všichni seděli v rezidenci a čekali, co Vojtěch Had udělá.

A Vojtěch Had neudělal nic.

A to byl konečně jeho první čin.“ (Šotola 1990: 377)

Důležitou roli hraje v románu **zobrazení krajiny** a lidu, srostlého s krajem a jeho historií. Obraz je to přitom v zásadě smutný a neutěšený – zapadlé Košumbersko<sup>139</sup> patří mezi nejchudší oblasti východních Čech a většina představitelů Tovaryšstva Ježíšova z pražského provinciátu ani neví, kde vlastně leží; technologové jezuitské moci mluví v této souvislosti většinou chybně o Moravě (srov. kap. XIV). Odlehlost a opuštěnost kraje, který míjejí hlavní dějnotvorné proudy, místa, charakterizovaného v textu nejčastěji temnými hlubokými lesy, deštivým podnebím a dlouhou, krutou zimou, jen ještě zdůrazňuje existenciální vykořeněnost života místních, tvrdě robotujících obyvatel; lidí prostých a mnohokrát zklamaných, a proto také silně nedůvěřivých a už dopředu se vymezujících vůči činnosti „černých kněží“, v níž intuitivně tuší nebezpečí spočívající zdaleka ne jen v katolickém vyznání. Rozpadající se a dluhy zatížené košumberské panství, sídlo „venkovské, hranaté, bez ozdob“ (Šotola 1990: 177), pak do celé scenérie velmi dobře zapadá, představuje přirozené centrum kraje a jeho prostory (zámecká a mariánská kaple, jídelna, ložnice Marie Maxmiliány), do nichž je situována většina děje, dávají příběhu vlastně komorní rozměr.

Zdrojem moci a vládnoucí ideologie je v knize *Tovaryšstvo Ježíšovo*, **jezuitský řád**, jenž je neodmyslitelně spjatý s formováním obrazu barokní doby (ať už duchovního, politického, uměleckého) českých zemí. V naší literární tradici máme uchovány de facto dva přístupy k jezuitské látce – demonizující Jiráskův, který z „jezovitů“ vytvořil hlavní příznak doby temna, a pak adorující Durychův, jenž v činnosti řádu Societas Jesu na území Čech spatřuje vrchol křesťanské spirituality. Jiří Šotola má mnohem blíže k jiráskovskému čtení české historie, ovšem s důležitou poznámkou – na rozdíl od Aloise Jiráska se nesnaží o ideologické zploštění (máme na mysli především dobově podmíněné čtení Jiráska opírající se o materiální přístup k dějinám jako dějinám pokroku) a didaktické zjednodušení celé problematiky.

---

<sup>139</sup> Jiří Šotola dlouhá léta žil a působil v Hradci Králové a dobře tento kraj znal.

Jezuitský řád je v knize prezentován jako složitý organismus, který pozvolna prorůstá do české společnosti, kde je přijímán jen s rozpaky a velkou dávkou nedůvěry. Čtenář je v knize konfrontován s celou strukturou organizace (v její národní i celoevropské podobě), s jejími vedoucími členy i prostými mnichy a jejich misijní každodenností, s postavami doloženými (Bohuslav Balbín – jeho postava je výrazně ironizována, Jan Tanner, Tomáš Pešina), i těmi bez zřejmé historické předlohy. Vyobrazeny jsou momenty jezuitského triumfu i proher, přičemž období nejistot, intrik a náhlých mocenských změn jednoznačně převažuje. Neustálé Hadovo cestování mezi Košumberkem, Hradcem a Prahou, mezi sídly jezuitské organizace, pak dává ději dynamiku a utváří pozadí pro odvíjení důležitých rozhovorů podhalujících fungování moci.

V jedné z recenzí uveřejněné v exilovém periodiku se dočítáme, že na začátku roku 1970 již Šotolovu prozaickou prvotinu nešlo v knihkupectvích sehnat. Není těžké uhadnout proč. Autorovi se na stránkách knihy podařilo nastínit působivou **paralelu** mezi dvěma „temny“, barokní dobou náboženského a jazykového útlaku a léty komunistické zvůle. Vpád ideologie do intimní sféry člověka, deformace jeho postojů a hodnot, přežívání v šedi každodennosti, postupné otupění a rezignace, permanentně přítomný pocit strachu a ohrožení, to vše se zrcadlí v průhledné románové alegorii, která historickou látku používá z větší míry opravdu jen jako kulisu, jako plátno, kam se promítají palčivé problémy skutečnosti. I dnešnímu, alespoň základně historicky poučenému čtenáři musí mocenské boje mezi členy Tovaryšstva, jejich vzájemné intriky a pomluvy, nečekaná odvolání i nástupy, restrikce směrem k poddaným, inscenované procesy apod. připomínat principy vlády „divokého“ komunismu padesátých let. V textu ovšem nacházíme i obraz reformních snah, nástup mladých idealistů, z nichž se záhy stávají ještě větší pragmatici a dogmatici, hledání zahraniční inspirace, tedy zřejmé narážky na obrodné procesy šedesátých let dvacátého století, jež jsou ovšem, v barokní i soudobé realitě, odsouzeny k neúspěchu. Definitivní triumf **moci a ideologie** „černých mužů“, kteří se již zcela odvrátili od bohublé prazákladní jezuitské ideje, je vylíčen těmito slovy:

„A to už bylo vítězství černých mužů, kteří považovali za nezbytné získat moc, aby mohli rychleji šířit pravdu. Kteří museli dokonale zvítězit, neboť měli poslání a měli ideu. Boj byl těžký, komplikoval se a vlekl; mezitím přestávalo být jasné jejich poslání a idea se povytrácela. Nicméně oni zvítězili dokonale. Oni získali moc a zalíbilo se jim v ní. [...]

Běda slepým, kteří vedou!

Běda slepým, které vedou!“ (Šotola 1990: 372 – 373)



Pavel Studnička (Studnička 1996: 487) jde ještě dál a klade rovnítko mezi postavu Vojtěcha Hada a spisovatele Jiřího Šotolu. Celý román pak interpretuje jako konfesijní dílo, v němž se autor-tvůrce doznává k naivním ideálům, s nimiž kdysi přistupoval ke komunistickému režimu, a pak ke svému trpkému vystřízlivění, když identifikoval temné mocenské a ideologické pozadí režimu.

Důležitá role je v textu přisouzena též **dialogům**. V dialozích se přitom soustřeďuje myšlenkové jádro románu; právě v pásmu postav se formou filozofujících disputací tematizují zásadní otázky víry, svobody, smyslu lidské existence<sup>140</sup>. Rozhovory mají často asymetrickou podobu a odrážejí nejen mocenskou dominanci jedné strany (typicky vedoucího člena jezuitského řádu), ale rovněž jeho kvaziargumentační, manipulační dovednosti, díky nimž získává v dialogu navrch a vítězí. Argumentuje se tak výhradně z pozice síly a mocenské převahy, jakékoli námitky se nepřipouštějí, jak dosvědčuje i následující ukázka, v níž provinciál Tanner už dopředu počítá s páterem Hadem na pozici superiora:

„– Co vás, to, prosím, napadlo? Nechci být superiorem, otče Tannere. Chci zůstat řadovým členem Tovaryšstva. Neodříkám se žádné práce. Budu sloužit až do smrti. Kdekoliv. I na Košumberku, jestli je to potřeba. Ale superiorem být nechci.

– Já vím, že nechcete. Aspoň si zatím myslíte, že jím nechcete být. Nicméně jím budete.

– Žádám, abyste mě nejmenoval košumberským superiorem!

– Já vás nebudu jmenovat. Tovaryšstvo vás bude jmenovat. A základem Tovaryšstva je poslušnost. Vy myslíte, že není?

– Ano, ale ne slepá. Tovaryšstvo není vojsko.

– Pozor na jazyk, otče Vojtěchu. Počítejte nejdřív aspoň do pěti, než něco řeknete. Mějte se tady dobře, superiore. Uvidíte, že se vám to zalíbí. Bývalý provinciál na vás bude vzpomínat.“ (Šotola 1990: 208 – 209)

Celý text románu má velmi kompaktní podobu. Převažuje v něm **introspektivní**, psychologizující složka, která dává čtenáři formou vnitřních monologů možnost nahlédnout do úvah a prožívání jednotlivých postav. Důležitou roli mají též dialogy, které, jak jsme ukázali výše, jinak většinou staticky modulovaný text významně dynamizují a stávají se projekční plochou pro artikulaci filozofických a etických problémů. Velmi plynulý, homogenní charakter textu narušuje zařazování osobní korespondence (typicky Maria Maxmiliána píše jedné ze svých sester) a pak kurzívou sázené retrospektivní pasáže, jež silně subjektivizovaným, lyrizovaným, jakoby polozastřeným způsobem evokují výjevy z minulosti postav (opět se dotýkají hlavně hraběnky a jejího příchodu na Košumberk, úmrtí prvního

---

<sup>140</sup> Jiří Šotola měl původně v úmyslu napsat divadelní hru: „Měl jsem námět, chtěl jsem z něho napsat hru, ale on se do ní nevešel.“ (Šotola 1968: 42)

dítěte na mor, jejího až mystického přimknutí se k jezuitům apod.). **Rafinovaná kompozice** románu sestává rovněž v častém uplatňování barokního principu kontrastu (např. introspektivní versus epické scény, černá barva spojená s jezuitou a smrtí versus světlé odstíny, motivický kontrast růstu – jezuitské stavby, moci – v protikladu s postupným rozkladem a vyprazdňováním iluzí hlavních postav) a variace motivů (symbolika obrazu Panny Marie v různých kontextech, kamenů apod.) a paradoxu (konání dobra/realizace bohubilé myšlenky vnitřně rozdělává hlavní postavy).

Po jazykové a stylové stránce lze v případě *Tovaryšstva Ježíšova* hovořit o hledání jistého **kompromisu** mezi jednoduchým, sdílným a umělecky stylizovaným, komplikovaným, vyjadřováním. Šotola si většinou vystačí se soudobou češtinou, s níž ovšem, stále coby básník, pracuje tvořivě, imaginativně, vytváří s oblibou relativně dlouhá, zvukomalebně traktovaná souvětí, jež mohou souznít s barokní poetikou (přeci jen píše román o barokní době v Čechách<sup>141</sup>). Je-li to v souladu s konkrétním autorským záměrem a podpoří-li to v tom kterém případě historickou autenticitu, využije spisovatel historizující či archaický tvar, slovní výraz, obrat. O barokní imaginaci lze hovořit především v závěru knihy, v níž autor evokuje emocionálně hutnou atmosféru v souvislosti se slavnostním otevřením jezuitského chrámu, ovšem v kontrapunktu k věčnému, až ironicky prezentovanému životnímu konci hlavních postav. Takovou míru jazykové stylizace, jaká je přítomna např. v historických prózách Karla Michala, u Jiřího Šotoly nenajdeme; Šotola usiluje právě o jistý konsensus mezi stylovou výlučností a zachováním čtenářské srozumitelnosti.

Otázkou **faktografické relevance** v kontextu Šotolova románu se mj. zabývá Ivana Čornejová v monografické publikaci *Tovaryšstvo Ježíšovo* s podtitulem *Jezuité v Čechách*. Z předmluvy ke knize vyplývá, že minimálně dvě hlavní postavy románu, páter Had a hraběnka Marie Maxmiliána, mají svůj historicky doložený protějšek:

„Páter Vojtěch Had, v Praze vystudovaný teolog, který prošel řádovými koleji v Praze, Telči, Olomouci a Jičíně, byl skutečně po dlouhá léta (1676 – 1692) superiorem jezuitské rezidence v Košumberku a zповěd níkem hraběnky Marie Maxmiliány Hieserlové, kterou soudobé prameny znají jako velkorysou fundátorku zdejšího řádového domu.“ (Čornejová 2002: 9)

V případě otce Křížulky, jehož postava jistě vyvolává nemalé čtenářské sympatie, pak Čornejová dovozuje, že jeho vzorem byl populární jezuitský misionář, otec Vojtěch

---

<sup>141</sup> Polemika o míře „baroknosti“ Šotolova autorského stylu dodnes není ukončena a najdeme jak zastánce kompletně barokního vyznění textu, tak i autory (k nimž se názorově kloníme), kteří v *Tovaryšstvu Ježíšovu* nacházejí jen určité barokní elementy a celku přiznávají především existenciálně senzitivní atmosféru.

Chanovský. Autorka monografie pak používá vybraných citátů z Šotolovy knihy jako úvodních mott k jednotlivým kapitolám knihy popisujícím příchod jezuitů do Čech, strukturu jejich organizace, misionářskou každodennost i neslavné konce řádu. Důkladným způsobem porovnává historický předobraz a následné literární zpracování v románu *Tovaryšstvo Ježíšovo* Pavel Studnička (Studnička 1996: 489). Nachází dva zásadní rozdíly: hraběnka Marie Maxmiliána složila slib vdovské čistoty ještě před příchodem zpovědníka pátera Hada a rovněž chlumecká kaple Panny Marie na košumberském panství stála ještě před příchodem jezuitů. Důkladné studium českých a německých pramenů při přípravě románu doznává i Jiří Šotola (Šotola 1968: 44).

**Kritické přijetí** *Tovaryšstva Ježíšova* negativně poznamenala neklidná doba po okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy v roce 1968. Šotolův román sice ještě o rok později vyšel v nakladatelství Mladá fronta, ovšem už po několika měsících se stal nedostupným a ocitl se na seznamu *libri prohibiti*. Podobně tomu bylo s recenzním ohlasem, jenž v průběhu roku 1970 výrazně slábne, vytrácí se z oficiálních zdrojů a postupně se přesouvá na stránky exilových a samizdatových periodik.

Z oficiálních novinových recenzí nás zaujal text Mileny Nykové uveřejněný v týdeníku *Měsíc práce* v roce 1970. Nyková se nejdříve v obecné rovině vyrovnává s popularitou žánru historické prózy, která s sebou nese i nebezpečí nadprodukce spotřebního čtiva, a pak už se věnuje dílu, které podobné ambice rozhodně nemá. Na Šotolově prozaické prvotině si cení propracovaných dialogů a zdařilého zobrazení existenciálního životního pocitu. Myšlenkové jádro nenachází až tak v prezentaci mocenských principů, ale (možná trochu profánně) v „tragédii lidských duší, které touží po jistotě a nemohou ji nalézt“ (Nyková 1970: 10). Jaroslav Šimůnek ve své recenzi *První Šotolův román* uveřejněné na stránkách *Mladé fronty* (Šimůnek 1970) zase poukazuje na nadobyčejnou vyzrálost Šotolova epického debutu a na spisovatelovu snahu o nezjednodušené, tedy ani černé, ani bílé zobrazení historické látky. Podrobně pak rozebírá postavu mladého jezuita Vojtěcha Hada, v němž vidí rozpolčeného intelektuála, hrdinu své doby, který svádí boj svědomí s vůlí svých nadřízených. Čas románu charakterizuje jako čas lidský, individualizovaný, do detailu přibližující barokní každodennost.

Milan Jungmann ve své recenzi Šotolovy prozaické prvotiny (pod názvem *Román zrodu moderní subjektivity* vyšla v *Orientaci* roku 1970 „pokryta“ jménem Zdeňka Pochopa, my vycházíme z přetištěné verze textu uveřejněné v *Průhledech do české prózy*: Jungmann 1990) zdůrazňuje její psychologizující podstatu a snahu zachytit vnitřní myšlenkový svět jedince jen volně situovaného do kulís historické skutečnosti. Tím se zásadně odlišuje od formy tradiční

jiráskovské beletrie, utvářející národní mýtus a představující minulost v nutném ideovém zploštění. Šotolovou ambicí ovšem není popření Jiráska; ještě donedávna pouze básník jde svou „lyricko-dramatickou cestou“ a vytváří „příběh zrodu lidské subjektivity, zrodu moderní osobnosti a jedinečnosti v člověku spoutaném církevní doktrínou, mechanismem, mocí“ (Jungmann 1990: 7). Při interpretaci románu pak Jungmann vychází především z charakterové proměny pátera Hada, z jeho postupného prozření a ztráty iluzí, z povlovného přechodu od vnitřního boje s vlastním svědomím až ve finální lhostejnost a rezignaci. Důkladně je analyzována zvláštní povaha vztahu mezi Hadem a hraběnkou Marií Maxmiliánou, v němž ani jedné straně není dopřáno naplnění očekávání, natož vítězství. V neposlední řadě Jungmann konstatuje, že Šotola při vši snaze o modernizaci románové formy nezapomíná ani na čtenáře a jeho očekávání: *Tovaryšstvo Ježíšovo* si na rozdíl od jiných formálních experimentů udržuje čtenářskou vstřícnost a používá srozumitelný, soudobý jazyk.

Osobitým způsobem reflektuje zrod epické prvotiny Jiřího Šotoly trio literárních vědců v článku *Rozhovor Vladimíra Karfíka, J. Kolára a M. Pohorského nad románem Jiřího Šotoly Tovaryšstvo Ježíšovo* uveřejněném v roce 1970 (Karfík/Kolár/Pohorský 1970) v jednom z posledních čísel časopisu *Orientace*. Formou (zřejmě korespondenčního) dialogu rozebírají z různých úhlů pohledu Šotolův historický román a snaží se jej, ve vzájemné korekci, objektivně charakterizovat. Je otázkou, do jaké míry se jim to daří: i při zběžném čtení je totiž patrný odlišný metodologický přístup jednotlivých aktérů – od hluboce analytického stylu Miloše Pohorského, přes věcný a mnohdy objevený přístup Karfíkův až po Kolárův poněkud problematický vklad. Literární vědci si všímají zejména zdrojů spisovatelovy epičnosti a podivují se, s jakou suverenitou se Šotolovi hned napoprvé podařilo stvořit „uzavřený a smysluplný epický prostor“ (Pohorský, *ibid.*: 80). Dále si všímají motivické kompozice, v níž odhalují princip protikladných dvojic, častou variací stejného motivu, ale také třeba častý motiv chůze (zastoupený mnichy), v protikladu k jízdě církevních hodnostářů (Karfík). K umělecky působivým prostředkům rovněž patří konfrontace intimní sféry a kolektivních (není jich ovšem mnoho) scén. Pohorský dále poukazuje na jinotajnost románu, v němž je „minulost čtena dnešními očima“ (*ibid.*: 85), a porovnává Šotolův přístup k historické látce s jiráskovskou a winterovskou tradicí (Šotola má pochopitelně mnohem blíže k Winterovi). I přes převažující psychologický ráz textu tak není čtenář ochuzen o výraznou gradaci i spád děje. Miloš Pohorský se ještě pozastavuje nad zdánlivou barokností Šotolovy prózy (barokní poetiku přitom identifikuje jen v rovině motivické a částečně kompoziční, ne v knize jako žánrovém celku) a Vladimír Karfík celou diskusi uzavírá zdůrazněním motivu smrti, jímž spisovatel „převádí všechny jevy do lidské polohy“ (*ibid.*: 85).

Kamil Horňák se věnuje knize *Tovaryšstvo Ježíšovo* v rámci své studie o barokních a barokizujících fenoménech v české literatuře (uveřejněna byla v *Hostu do domu* v r. 1970). Horňák vychází z premisy, že barokní pocit disharmonie, desintegrace a rozpornosti je velmi blízký i modernímu člověku, který se s podobnými, vlastně existenciálními problémy a duševními stavy může velmi dobře ztotožnit. Následně porovnává Durychovo a Čepovo dílo (u příležitosti jejich kompletního, resp. nového vydání v krátké době publikační svobody) a volně k nim přiřazuje též Šotolovu prozaickou novinku. Šotolův autorský styl nese podle Horňáka výrazné barokní rysy, jako je expresivní vidění skutečnosti, smyslová robustnost, anaforické větné konstrukce, rytmizace textu apod. Jako celek pak román (na modelových situacích) úspěšně zachycuje společenské a myšlenkové ovzduší české společnosti druhé poloviny sedmnáctého století. Coby hlavní témata díla identifikuje Horňák spor jedince s mocí a ideologií, touhu po svobodě, jistotě, pravdě, již se nejen hlavnímu románovému hrdinovi žalostně nedostává. Závěrečný odstavec studie dotýkající se české národní identity si dovoluujeme přetisknout v jeho úplnosti:

„Tovaryšstvo Ježíšovo je krutý román. Šotola sestoupil k počátkům moderního věku tohoto národa, aby zde odkryl jeden z pramenů utváření charakteru jeho příslušníků. Dokázal to znamenitě. Naše moderní historická próza je jím obohacena o jedno vynikající dílo. Barokní tradice tedy v našem písemnictví trvá. A jak dokazuje Šotolův román, není jako inspirační zdroj právě neplodná.“ (Horňák 1970: 43)

Antonín Měšťan na stránkách exilového *Svědectví* (Měšťan 1973) recenzuje Šotolův román u příležitosti jeho čerstvého překladu do němčiny (v Německu kniha vyšla pod pozmeněným názvem *Grüß den Engel. Richte ihm aus, dass ich warte.*). Připomíná, že v Československu mezitím tento historický román „zmizel“ z pultů prodejen a ocitl se na seznamu zakázaných knih, který aktivně vypracovali normalizační cenzoři. Shodou náhod se tak alegorický román s dvojí vyprávěcí perspektivou (známé paralely mezi barokní dobou a obrazem padesátých/šedesátých let) obohatil o ještě jeden rozměr, reprezentující útlak husákovské normalizace. Měšťan se pokouší anticipovat, do jaké míry může Šotolovo dílo oslovit německého čtenáře: zmiňuje přitom celoevropskou, možná dokonce celosvětovou vlnu zvýšeného zájmu o baroko, neblahou proslulost jezuitů i obecně platný příběh hlavního hrdiny, který sice v knize vnějškově vítězí tím, že dokončí výstavbu jezuitského chrámu, ale prohrává uvnitř, v boji se svým svědomím a přesvědčením. Měšťan si dále váží autorova smyslu pro dramatickost, psychologizaci postav i obeznámenost s krajem, do něž je děj románu zasazen, a doufá, že německý překlad otevře knize cestu na Západ.

K Šotolově historickému dílu se ve svých studiích pravidelně vrací Miloš Pohorský (Pohorský 1990). *Tovaryšstvo Ježíšovo* podle něj směle překračuje hranice vytčené tradičně historickému románu a staví na přesvědčivém vykreslení individuálních životních osudů hlavních hrdinů dovedených až do smrti, lidí opuštěných, tápajících, jejichž volným pojítkem je křesťanská idea. Šotola tak po svém zpracovává ontologické téma člověka a dějin, zaměřuje se přitom na psychologizující vhléd do nitra postav a rozvádí úspěšně existenciální imaginaci, jež má určité prvky společné s barokním vnímáním skutečnosti. Jako klíč k pochopení díla nabízí koncept dvou esteticko-psychologických konceptů: smíření a lítosti: „Lítost jako pochopení situace druhého, jako účast na jeho údělu, jako pozitivní zhodnocení smíření, jako slabá, ale nevyhladitelná síla pracující proti nutnosti.“ (Pohorský 1990: 207)

Že Šotolův román má co říct i čtenářům v pozměněné společenské situaci po roce 1989, dokazují recenze uveřejňované u příležitosti nového vydání románu v nakladatelství Československý spisovatel. Jejich autoři (Švandelík 1990, Sloupová 1990) zdůrazňují především nadčasovost příběhu, v němž se individuální osud člověka konfrontuje s totalitní mocí a ideologií. Polemickou studií o Šotolovi vedenou ovšem z katolických pozic přispěl Pavel Studnička na stránkách křesťanského *Akordu*. V textu zařazuje Šotolův text do linie „románů prozření“, v nichž se autoři kriticky vyrovnávali s padesátými lety a svým (většinou stranicky aktivním) působením v oněch časech. Románu *Tovaryšstvo Ježíšovo* pak Studnička vytýká volné zacházení s daty (zmíněné už v odstavci o míře faktografičnosti), jež podle něj hraničí s neetickým chováním, a zejména převažující negativní zobrazení jezuitského řádu, které přebírá mnohé předsudky jiráskovské literární tradice. Leitmotivem celé studie je ovšem neustálé připomínání Šotolova trojího mravního selhání (konverze od katolicismu ke stalinismu, od stalinismu ke komunismu s lidskou tváří, mlčení o invazi po r. 1968) a až proklamativní zpochybňování kvalit jeho pomíjivého díla v protikladu s odkazem jezuitů.

### 3.10 I prohra může znamenat vítězství

#### (Vladimír Körner: *Písečná kosa*)

Nejmladší z pěti vybraných spisovatelů, Vladimír Körner, se v šedesátých letech zapsal u čtenářské obce především jako autor románů s druhoválečnou tematikou. Svůj první historický román (nepočítáme-li bohaté předchozí zkušenosti filmové a scénářistické), *Písečnou kosu*, uveřejňuje až v roce 1970. Příběh knihy nás přenáší do třináctého století, do doby křížáckých válek s pohanskými Prusy a prostředí řádu německých rytířů. Ústřední románový protagonista, Alwin z moravského Sovince, se po otcově vzoru přidává ke křížáckým rytířům a absolvuje s nimi bojové tažení na sever, během něhož je těžce zraněn a jen zázrakem přežije na písečné kose, úzké duně vybíhající do oceánu. Během dlouhé rekonvalescence se jeho postava postupně mění v poutníka, který marně hledá náplň života – jednou ve smyslovém opojení u pohanských dívek poté, co byl popřel všechny složené řádové sliby, podruhé ve znovunalezení víry během času dobrovolného pokání. I když se mu nakonec podaří získat zpět rytířskou čest, klidu se jeho duše nedočká a stále ještě mladý, vnitřně neklidný rytíř zemře jako jeden z mnoha v tuctovém boji s Tatary. Dějová linie je v celém díle silně upozaděna; text staví především na lyrizované, často magické či snové atmosféře, v níž se hlavní hrdina snaží dobrat základních životních pravd.

Hned v úvodu je třeba zmínit dvě neliterární skutečnosti, které měly na vznik díla zásadní vliv. Tou první je Körnerův předchozí scénář k Vláčilově filmu *Údolí včel*, v němž si autor „osahal“ historickou látku třináctého století a fenomén řádu německých rytířů<sup>142</sup>. Na druhou skutečnost upozorňuje Jiří Poláček, autor hesla o *Písečné kose* ve *Slovníku české prózy 1945 – 1994* (Dokoupil/Zelinský 1994: 182 – 184), a je jí spisovatelova návštěva řádového hradu Malbork a starobylého polského města Toruň, která se přetavila v silnou inspiraci. Přesto nebylo Körnerovou ambicí dokumentární zobrazení dobových poměrů – třetí důležitou **indicií**, jak román číst a interpretovat, nám poskytuje sám autor/vypravěč v krátkém odstavci předřazeném románu, který zde v úplnosti přetiskujeme:

„Toto není historický příběh!  
Některé zmíněné události,  
jako byly křížové výpravy do Svaté země,  
tatarský vpád do Evropy  
nebo boje proti pohanským Prusům,

byly použity bez svého dějinného smyslu –  
asi jako písečná bouře  
nebo částečné zatmění Slunce,  
prostě se staly.  
A vše ostatní je  
jen čirou zálibou ve vyprávění...“ (Körner 2007: 5)

Autorská předmluva (nebo už počátek vlastního vyprávění?) tedy připravuje čtenáře na relativně volné zacházení s historickými reáliemi, jejichž vyobrazení si nečiní nárok na historickou přesnost a autentičnost – dobová atmosféra poskytuje především prostor pro evokaci sytých obrazů a scén, stává se jednou ze složek příběhu akcelerovaného radostí z možnosti vyprávět, fabulovat. Tyto entity jsou nedílnou součástí celku, spoluutvářejí jeho významy, slívají se do působivého, koherentního uměleckého artefaktu, jenž de facto znemožňuje klasický interpretační rozbor po jednotlivých izolovaných kategoriích, a nutně tak už dopředu odsuzuje naše snažení k nezdaru.

Na rozdíl od ostatních historických próz šedesátých let nemají u Vladimíra Körnera ani románové **postavy** tradiční povahu hrdinů – jsou mnohem více jen novými hlasy, které vstupují do lyrizovaného textu a obohacují protagonistův niterný svět, aby s ním nakonec splynuly ve smírné polyfonii. Jednotlivé postavy tak vcházejí do příběhu a zase jej opouštějí, často se ovšem též vracejí, jejich životní osudy se míjejí s protagonistovým, protínají jej, ovlivňují i třeba jen míjejí. Řada figur se podílí na iniciačních ritech a rituálech, jež Alwin absolvuje a které jsou součástí jeho duchovního zrání či životní cesty, a stávají se tak symbolickým vyjádřením obecných vlastností, jevů, fenoménů. Ať už se jedná o Alwinova otce, rytíře zabitého v boji s pohany, v jehož šlépějích syn celý život kráčí, rytíře Hanna z Losangenu, domnělého přítele a intrikána, jehož příběh rámuje Alwinův život, nehezkou, ale silně věřící Amalbergu zasvěcující Alwina do duchovní lásky, smyslnou pohanku Lonu, jež Alwinovi vyjevila lásku tělesnou, zemského mistra Ulricha z Hunneberka, jež Alwinovi dopřeje návrat do řádu a nařídí pokání a další. Vladimír Novotný<sup>143</sup> si ve své körnerovské monografii všímá důležitého fenoménu: protagonistovo setkávání s dalšími postavami u Körnera jen prohlubuje propast mezi ním a „těmi druhými“, cizími, jen zvýrazňuje jeho jinakost, nezakotvenost a prohlubuje pocit samoty a vydědění. Bezezbytku to lze vztáhnout i na postavu Alwina ze Sovince, který – ať už ve víru bitvy, mezi řádrovými rytíři či ve společnosti pohanských žen – je vždy vnitřně **sám**.

---

<sup>142</sup> Román *Údolí včel* vychází až roku 1978 v nakladatelství Melantrich.

<sup>143</sup> Viz (Novotný 2013: 147 – 158), kapitola *Tragické časoprostory „druhých“ a „jiných“*.



Körnerova vizuální imaginace a filmová scénářistická zručnost se naplno uplatňuje v **zobrazení krajiny**. Osamocení románoví hrdinové se ztrácejí v nekonečných krajinných scenériích, jejichž společným jmenovatelem je přízrak smrti. Doširoka rozevřený prostor naplňují němí svědkové nedávných bojů a rabování – zohyzdžené mrtvoly, oběšenci, vypálené trosky staveb. Atmosféru umírání a zmaru evokují hluboké bažiny, rozbahněné cesty i černé hadry rozvěšené na ohradách upozorňující kolemjdoucí na morové nebezpečí. **Smrt** čeká na člověka tam venku a její blízkost je takřka hmatatelná – lhostejno přitom, jestli za ní ponese odpovědnost ruka pohanského bojovníka, toulavá vlčí smečka, hlad či vyčerpání. Studené severské podnebí s ostrým větrem, deštěm a sněhem, jehož obraz tu splývá s písečnými dunami, přehluší i radost z prvního spatření moře – ne náhodou si ostatně Alwin právě tehdy a tam uvědomí, že zde na severu zemře. Neutěšený obraz krajiny (s výjimkou krátkého, ale intenzivního léta) souzní s pocity vykořeněnosti a prázdnoty, jež prožívají protagonisté příběhu, lidé zklamaní, rezignovaní, čekající na smrt, buduje hutnou atmosféru příběhu a vstupuje jako důležitý význam i do samotného děje.

Krajina nebezpečí, strachu a smrti pak vypravěči slouží jako výchozí bod pro další **významovou modulaci**. Ať už se jedná o další zesílení významu prostřednictvím naturalistických obrazů bezprecedentního násilí páchaného ovšem bez výjimky oběma stranami bojů (řádoví rytíři mající v bojích výhodu lepších zbraní a brnění vypalují celé vesnice, berou pohanské muže do zajetí a znásilňují jejich ženy; pohané zase oddělují mrtvým i jen zraněným rytířům hlavy, porcují jejich těla, znesvěcují kříže) hraničící až s apokalyptickými výjevy, nebo naopak kontrapunktem k prostě jemným situacím – tak na čtenáře bude zřejmě působit scéna setkání rytíře se slepým děvčátkem, které jako jediné přežilo drancování a živoří v ruinách toho, co bylo kdysi rodinným příbytkem. S otevřeností krajiny kontrastují rovněž dvě uzavřená prostředí poskytující alespoň dílčí jistotu: osada Tolberk, v níž se Alwin vzpomíná na zranění a podlehne svodům pohanství, a řádový hrad, v němž absolvuje obřad pokání. Ať už v otevřené krajině či uzavřeném prostoru, pokaždé přichází ke slovu Körnerova schopnost smyslově evokovat velmi syté obrazy výrazným způsobem podněcující čtenářovu fantazii. Takovýmto monumentalizujícím, vlastně zcela filmovým záběrem zachytil vypravěč Alwinův pohled na moře v době jeho pobytu u Prusů. V obrazu je přítomno vše: vizuální fascinace, řada věcných informací osvětlujících souvislosti mezi křížáky a pohany, i náznak ironie.

„Zastavil se na kraji propasti a spatřil dvě křížácké lodi plující před setměním do přístavu. Měly trojcípé plachty s černými kříži a dvě řady dlouhých vesel. Vezly obilí nebo vosk a med, kůži, sůl. Dary pohanské

přírody. Hejno racků je provází k přístavu, vesla se stejnoměrně pozdvihovala a nořila do vln. V západu pohanského slunce zabírají v podpalubí přikovaní otroci. Třicet šilinků nových kulmských mincí stojí jeden pohan. Cennější je dobytek, švédské železo a cín. Prusové v útrokách lodí sotva vnímají slunce, jejich ženy zbytečně křičí na plující kogy.“ (Körner 2007: 99)

Určité interpretační vodítko představuje skutečnost, že je kniha rozdělena do tří částí, které dobře korespondují s třemi důležitými **fázemi životní cesty** hlavního hrdiny, Alwina ze Sovince. V první části knihy pojmenované *Cesta k nebeské Panně* identifikujeme jako důležité motivy vstup do řádu, složení řádového slibu a první válečnou zkušenost mladého, nevyzrálého jedince v průběhu kruciáty, jež končí těžkým zraněním. Druhý oddíl (*Nanebevstoupení Panny*) líčí protagonistovu rekonvalescenci a postupné podlehnutí svodům pohanského světa. Konečně třetí oddíl s názvem *Hrad nebeské Panny* se nese v duchu odříkání, pokání a nového, tentokrát spirituálně hlubšího návratu do řádu německých rytířů, spjatého ovšem též se značnou deziluzí a rezignací. Těmto třem částem je předřazena *Předehra*, jež celý děj místně a časově lokalizuje a anticipuje následné vyprávění několika takřka filmovými „upoutávkami“, a často diskutovaná *Dohra*, jež v rychlosti a s intencionální věcností uzavírá románový příběh dlouhým odstavcem, jenž obsahuje výčet jmen řádových rytířů, kteří toho roku padli v boji s Tatary. Uprostřed této statistiky, nikterak odlišené či zvýrazněné od ostatních, najdeme i jméno Alwina ze Sovince...

Přesto nelze zúžit interpretaci románu jen na Alwinovo váhání<sup>144</sup> mezi křesťanským a pohanským světem, mezi spiritualitou a hédonismem, mezi hlasem ducha a těla. Jakkoli je tento konflikt zřejmý a determinuje Alwinovo chování, představuje jen jeden z mnoha problémů, zkoušek, **mezních situací**, jimiž mladý rytíř prochází a jež tematizují i řadu dalších klíčových otázek souvisejících s ontologickou existencí člověka a jeho bytováním ve vymezeném čase a prostoru, jako je idealismus a víra, čest, přátelství, odpovědnost, smysl a přesah lidského života, hledání identity, kořenů... Tato obecná témata lidské existence jsou jen volně zasazena do historických reálií; mnohem spíše se jedná o problémy, s nimiž se lidstvo konfrontuje už odpradáвна a které jsou srozumitelné i současnému recipientovi. Dostáváme se tak ke zřejmé **aktualizaci** historické látky a významovému přesahu, tak příznačnému pro historickou beletrii šedesátých let, jejichž poetiku *Písečná kosa* určitým způsobem vlastně uzavírá.

Skutečnost, že Alwin ve svém hledačském úsilí postupně polevuje, poddává se osudu a nakonec pouze rezignovaně čeká na smrt jako na vysvobození, jen podtrhuje obecně lidské,

existenciální vyznění románu. Prohra je zde synonymem protagonistova smíření s životem, **existenciálně** traktovaného přijetí své životní role, akceptování osudu, jež nelze změnit. Hlavní téma románu tak bude zřejmě souviset s hledáním smyslu života, životního naplnění, hledáním své životní pouti v neustálé konfrontaci s hrozící smrtí i hledáním a (ne)nacházením cesty k sobě samému. Závěrečná skepse, deziluze, rozčarování přitom souzní s dějinnou skepsí, jejíž obraz nacházíme i v jiných Körnerových dílech – je to přesvědčení, že člověk jako lidské individuum je pouhým objektem historického dění, loutkou zmítanou událostmi, na jejichž průběhu nemůže nic změnit, tvorem bez naděje na naplněný život, pro nějž se odchod ze světa stává kýženým vysvobozením. Je důležité rovněž zmínit **křesťanský** rozměr körnerovského existencialismu, patrný například v závěrečném zúčtování v aktualizaci biblického „Prach jsi a v prach se obrátíš...“:

„Nic po nás nezůstane, popel smyjí jarní deště, ohořelé krovy odnese rozvodněná Odra a na troskách křesťanských měst vyrostе tráva. Ani kříž v celé zemi nezůstane. Jenom zapomenuté kameny a zarostlé cesty, které ztratily svůj směr a končí v písečných dunách. Kdo po nich půjde? Koho bude zajímat, že tu stál kdysi Alwin se svým přítelem...“ (Körner 2007: 248)

Všechny významové složky díla se setkávají v hutném baladickém **stylu** románu. Vladimír Körner si dává záležet na výrazné melodičnosti a vnitřní rytmičnosti textu, který i díky tomu plyne velmi přirozeným způsobem/spádem, byť v sobě propojuje různorodé pasáže – dialogy (nejsou ani tradičně graficky vyznačené), vnitřní monology, bohaté popisy, líčení i scény epické povahy. Příznačná je pro něj též jakási „významová neurčitost“ – hranice mezi zobrazovanou realitou, úvahami, představami, tužbami a snem je velmi nezřetelná, povlovná a významně se podílí na místy až mystickém vyznění textu. Nadčasovost či gnómičnost poselství stvrzuje časté užívání přítomného času na úkor tradičních narativních minulých časů. Na rozdíl od vančurovské tradice si Körnerova imaginace vystačí se soudobou češtinou – lexikálních a syntaktických historismů a anachronismů je v textu pomálu, a vyskytnou-li se, je to většinou jen v označení řádových hodnotů či doplňků všedního dne, které již nemají oporu v naší paměti. Jisté barokizující prvky körnerovské narace nacházíme též v rovině kompoziční: na mysli máme časté používání kontrastů, symboliku barev a motivů (kříž, písečná kosa), leitmotiv smrti apod.

**Kritický ohlas** Körnerova historického románu v prvních letech nastupující normalizace byl spíše vlažný a opatrnický. Recenzenti většinou identifikovali spisovatelův důraz na

---

<sup>144</sup> Rovněž Petr Komenda (Komenda 2000: 175) označuje dualitu za hlavní kompoziční princip Körnerovy novely (napětí mezi děním a nehybností, domovem a světem, člověkem a nadpozemským řádem).

vyličení existenciální vykořeněnosti hlavního hrdiny (byť slůvko „existenciální“ již padnout nemohlo) a všímali si též jen volného zakotvení v historických kulisách.

Anna Nováková ve své recenzi pojmenované *Román o marném hledání* uveřejněné na stránkách *Práce* roku 1970 (Nováková 1970) hned v úvodu zmiňuje, že *Písečná kosa* je sice prvním historickým románem, který Vladimír Körner napsal, ale hned také dodává, že mladý spisovatel má nač navazovat – jednak na své bohaté scénaristické zkušenosti, které ho již nejednou přivedly k historické tematice, jednak na předchozí románová díla, z nichž přebírá už zavedenou a osvědčenou poetiku. Nováková podává rovněž přesvědčivou charakteristiku hlavního románového hrdiny: „ústřední postavou [je] člověk podivně osamělý, neschopný sblížit se s druhými, muž hledající ženu a přece se jí děsící“ (ibid.: 6). Vnitřní rozpornost, neustálé zmítání mezi životem a smrtí, aktivitou a odevzdaností, kázní a pudovostí pak jen dotváří existenciální vykořeněnost protagonistovy postavy a předjímá její tragický konec. Vizuální podmanivost atmosféry, kterou se Vladimíru Körnerovi podařilo v románu navodit, recenzentka dovozuje ze spisovatelova filmového uvažování. V rozporu s autorovým tvrzením, že se nejedná o historický román, pak Nováková přisuzuje důležitost i historické složce, která je „organickou součástí příběhu“. Hlavním tématem příběhu je ovšem, zdá se, hledání a bloudění, hledání sebe sama, hledání marné, leč o to důležitější.

Jan Adam představuje Körnerův poslední román v recenzi *Thanatos, aneb Soumrak řádových rytířů*, sepsané pro *Mladou frontu* (Adam 1970). Chápe jej jako typického představitele moderního historického románu s alegorickou složkou a přidává i svůj pokus o teoretické postižení takového žánru:

„Moderní historický román [...má...] podat nikoliv dobové reálie (i když jejich detailní znalost je nezbytná!), nýbrž evokovat byvší hledání smyslu života, najít společné otázky, které trýznily tehdejšího člověka a které se vracejí i do současnosti.“ (Adam 1970: 4)

Adam dále nachází řadu podobností s Bergmanovým filmem *Sedmá pečeť*, s nímž *Písečnou kosu* sblíží např. prostředí řádu německých rytířů, téma hledání vlastní identity a časté mytické přesahy. V poetickém vypravěčství a bohaté slovní zásobě zase spatřuje stylové dědictví Vančurovo. Jako jistou slabinu označuje recenzent románový závěr – dohru, jež svou strohostí (strohá zpráva o Alwinově smrti v boji s Tatary) nezapadá do celkové kompozice knihy. Nicméně finální zhodnocení knihy vychází jednoznačně: Körnerův román patří k nejvýraznějším literárním úspěchům roku 1970.

Vlastimil Vrabec ve své recenzi, jež nese emblematický titul *Svět lásky i nenávisti* (napsané pro *Svobodné slovo* v roce 1970), vidí v *Písečné kose* zatím nejpřesvědčivější umělecký úspěch teprve třicetiletého autora a vynikající nakladatelský počín Československého spisovatele. Román chápe jako vnitřní drama rytíře Alwina, který se nedokáže rozhodnout mezi hlasem svědomí, připomínajícím slib věrnosti Matce boží, a svou lidskou podstatou, jež ho táhne k pozemské lásce. „Toto tragické dilema je v hrdinovi románu, který sugestivně využívá historické kulisy středověku, zdrojem mučivých útrap, které jsou nepochybně předobrazem nového postoje k životu a jeho mravním hodnotám.“ (Vrabec 1970: 4) Vlastimil Vrabec si rovněž všímá velmi volného zakotvení v historické látce, která v případě tohoto románu opravňuje hovořit i o poetice románu psychologického.

Milena Nyklová recenzovala Körnerův román v rámci textu *Pět novinek české prózy (Svět práce, 1971)*. Na *Písečné kose* si cení především niterně hluboké analýzy člověka zachyceného v mezních situacích a způsobu vyprávění vystavěného na působivé kombinaci situací, obrazů a úvah. Poukazuje na skutečnost, že životní osudy Alwina se sice odehrávají ve třináctém století, ale jsou – pro své obecné, humanistické vyznění – srozumitelné i soudobému čtenáři. Život je v Körnerově textu zachycen v náznacích, často významově neurčitě, symbolicky a myticky, v duchu myšlenky, že „život uvědomělý, ne živočišně primitivní je velikou záhadou a tajemstvím, neustálou otázkou, tragédií a utrpením, jimiž člověk musí projít, aby byl spasen“ (Nyklová 1971: 11). Recenzentka konečně označuje *Písečnou kosu*, román o základních otázkách lidské existence, za významný tvůrčí počín.

Recenze marxistické kritičky Hany Hrzalové, jež byla pod názvem *Setrvačnost schématu* uveřejněna na stránkách *Rudého práva* v roce 1971 (Hrzalová 1971), již tak pozitivně nevychází. Hrzalová nejprve důkladně shrnuje románový příběh a pojmenovává hlavní témata knihy, jimiž jsou podle ní samota, smutek, touha, bloudění a hledání. Dále se pokouší zařadit nový román do kontextu a poetiky spisovatelova díla a nachází řadu společných rysů s předchozí novelou *Adelheid*, zasazenou ovšem do doby druhé světové války, a zejména s Körnerovým scénářem k filmu *Údolí včel*. Zde se již recenzentka vyjadřuje značně kriticky a varuje před nebezpečím „apriorismu“ a „schematického, nepravdivě předpojatého výkladu skutečnosti“, který dle recenzentky představuje již překonaná existenciální poetika šedesátých let. Zatímco v *Údolí včel* Körner této staré poetice směřující k obrazu lidské vykořeněnosti podlehl zcela, ve svém posledním románu tak činí jen částečně. Hrzalová pak kritizuje ještě další „ideologické“ nedostatky Körnerova díla, jako je nedostatečné sepejetí s realitou, přílišná abstrakce či záliba ve „falešných mýtech“. Historická próza se, dle stanoviska Hrzalové, může

ozdravit jen tehdy, přestane-li usilovat o aktualizaci historie a pokusí-li se o historicky věrný a umělecky zdařilý obraz někdejších časů.

Vladimír Dostál nazval svou obsírnou, a ideologicky bohužel opět značně deformovanou recenzi Körnerova románu, uveřejněnou v časopise *Tvorba* v roce 1971, *Odcizení na historickém plátně*. Dostál poukazuje na volné nakládání s historickými skutečnostmi (přiznané a zdůvodněné ovšem autorem hned v předmluvě) a označuje jeho prózu jako román „krytohistorický“, tedy text, v němž spisovatel „pokládá počátek třináctého století jen za příležitost či zástěrku k vypravěčským záměrům značně vzdáleným“ (Dostál 1971: 12). V románě odhaluje odštěpek filmového scénáře *Údolí včel* („Vláčilovy prostoduché agitky“) a v postavě ústředního hrdiny „rozleptaného intelektuála“, samotáře, jenž nedokáže uspokojivě navázat kontakt se svým okolím. Hlavním tématem knihy je pak, dle Dostála, totální odcizení: „lidem blízkým i vzdáleným, světu, dobové morálce, citům a nakonec i sobě samému“ (ibid.: 12). Celkové hodnocení *Písečné kosy* vyznívá poněkud protikladně: Dostál si cení spisovatelovy dovednosti načrtnout příběh, vyprávět, budovat hutnou a čtenářsky lákavou atmosféru, současně ale kritizuje jeho zálibu v „odcizeném hrdinovi“, dědictví „nebožského dopuštění konce šedesátých let“, od něhož se bude Vladimír Körner muset – nebude-li chtít zdegenerovat – definitivně oprostít.

Jednou z mála cest, jak se (aspoň na chvíli) vyhnout centrálním cenzurním a ideologickým zásahům, bylo kritiky publikovat v regionálním periodiku. Dokazuje to recenze Jana Dvořáka uveřejněná v hradeckých *Textech* v roce 1971 pod názvem *Historická balada jako zpověď*. Dvořák přiznává poslednímu Körnerovu románu především kvality stylové – mladému spisovateli se podařilo sepsat baladický text s výraznou vnitřní melodií a rytmikou naplněný obrazy smyslově, především vizuálně evokujícími rozličná prostředí (moře, klášter). Patrná je paralela mezi chaotickou, převratnou dobou a neuspořádaností duše hlavního představitele, jenž marně hledá smysl své existence. Jan Dvořák dále poukazuje na obecný, nadčasový rozměr zdaleka ne jen historického románu, jehož nejdůležitější složka je ta subjektivní, vztažená k vnitřnímu světu protagonistovu a jeho ontologii:

„[Dílo] je nejspíš úzkostnou zpovědí o údělu člověka, o jeho postavení v čase a prostoru, zpovědí, jejíž jedinečnost je v neopakovatelnosti.“ (Dvořák 1971, citováno podle Jareš 2007: 256)

### 3.11 Pokus o (re)definici žánru

Pokusme se nyní zobecnit dílčí závěry získané během rozboru reprezentativních příkladů české historické beletrie šedesátých let a stanovme základní tendence a distinktivní rysy příznačné pro tento žánr. Zaměříme se přitom jak na literárněhistorickou perspektivu (v rámci českého literárního kontextu), tak na vymezení strukturních, kompozičních a stylových markantů a invariant.

Především se ukazuje, že alegorizující historická próza druhé poloviny šedesátých let dvacátého století je opravdu do určité míry **žánrovým fenoménem**. Představuje krátkou, ale současně nepřehlédnutelnou, jasně vymezenou etapu ve vývoji české literatury i v kontextu české historické prózy. O oblíbenosti této žánrové formy svědčí skutečnost, že si k ní „odskakují“ i zavedení dramatici (Oldřich Daněk) či básníci (Jiří Šotola). Důvod je zřejmý – lákavá možnost vyjádřit se alegorickým způsobem k aktuálním společenským problémům, vytvořit most-parabolu mezi minulostí a současností, aktualizovat historickou látku tak, aby v ní rezonoval soudobý myšlenkový a politický diskurz. Historická próza se tak stává formou úniku, oblíbeným prostředkem, jak sdělit zamýšlené a nenarazit přitom na cenzurní nástrahy. V případě jiných žánrových forem by realizace jinotajné složky nebyla zřejmě tak jednoduchá, byla-li by vůbec možná, a rovněž čtenářská recepce, k níž je žánr historické prózy obecně velmi vstřícný, by byla výrazně nižší.

Dvojí vyprávěcí linie zastoupená ve většině děl – historická a alegorická, posouvající textové významy do doby autorovy a čtenářovy současnosti, upozaduje jeden z důležitých znaků historické prózy, kterým je potřeba odstupů od historické látky, a ve výsledku sblížuje historický narativ s narativem společenským. Historický román šedesátých let je tak v podstatě opravdu hlavně románem **společenským** odehrávajícím se „navíc“ v historických kulisách zvolené dějinné etapy; jinými slovy je románem historizujícím, či – chceme-li – nepravým historickým románem, románem pseudo/kryptohistorickým. Jeho podstatou je vyobrazení člověka-jedince v předivě aktuálních společenských vztahů, hodnot, norem, s akcentováním otázek filozofických a mravních, jež mívají často nadčasový, gnómický charakter, a dějinné pozadí vytváří jen kulisu pro jejich artikulaci.

Přestože je období „působnosti“ alegorické historické narace v literárním kontextu časově poměrně přesně vymezeno (zleva počátkem šedesátých let, zprava začátkem sedmdesátých let dvacátého století a počínající husákovskou normalizací), můžeme konstatovat, že doba jejího trvání je delší. V šedesátých letech byly totiž započaty důležité **cykly** historických próz,

jejichž další díly vznikají (ovšemže již s mnoha omezeními a (auto)cenzurními restrikcemi danými pozměněnou společenskou situací) i v letech sedmdesátých. Tak například Oldřich Daněk dvěma dalšími díly (*Král bez přílby*, *Vražda v Olomouci*) vytvořil volnou trilogii z českých středověkých dějin a svojí poetikou silně ovlivnil i další spisovatele, zejména Václava Erbena. Jiří Šotola zpracoval téma mocenských manipulací též v historických románech *Kuře na rožni* z doby napoleonských válek a *Svatý na mostě* o životě Jana Nepomuckého, kterými v sedmdesátých letech rovněž uzavřel volnou trilogii. Také *Písečná kosa* Vladimíra Körnera předznamenala další směřování nadaného spisovatele, jenž motiv existenciální vykořeněnosti jedince tematizoval např. v historických prózách *Údolí včel*, *Lékař umírajícího času*, *Post bellum* a dalších.

S jinotajnou podobou historické beletrie a způsoby její recepce souvisí jedna důležitá premisa. Historické romány a povídky z konce šedesátých let předpokládají na straně recipienta poučeného čtenáře, který je schopen číst „mezi řádky“, odhalovat skryté významy, akceptovat dvojí linii sdělení – historickou a tu alegorickou, zesoučasňující. Můžeme tak mluvit o jasné **intelektualizaci** historické narace, která má samozřejmě u různých autorů jinou podobu a jinou míru realizace. Zatímco díla Daňkova, Šotolova či Körnerova si vedle intelektuálně náročného obsahu dokáží udržet i značnou čtivost a čtenářskou přitažlivost, představují texty Karla Michala, Ivana Kříže a zejména experimentální tvorba Milady Součkové opravdovou čtenářskou výzvu. Čtenář je nucen k pomalé recepci textu, k několikanásobnému čtení obtížných pasáží a četbou se mu dostává především obecné látky k dalšímu přemýšlení.

Zajímavý problém představuje též **volba historické látky**, pro niž se autoři historické beletrie šedesátých let rozhodli. Ve třech případech (Václav Kaplický, Karel Michal, Jiří Šotola, budeme-li počítat i Durychův cyklus *Služebníci neužiteční*, pak ve čtyřech) se jedná o dobu baroka, ve dvou (Daněk, Körner) o středověk, jednou o starověk (Kříž). Dominuje přitom historie národní (alespoň v hlavní syžetové linii, od níž si autor může odbíhat k evropskému/světovému kontextu), cizokrajně lokalizované jsou jen prózy Vladimíra Körnera a Ivana Kříže. Pro volbu barokních historických kulis zřejmě existuje více důvodů: předně jistá exkluzivita, která je s barokní dobou, v komunistickém dějepisectví vysmívanou a odsuzovanou coby dobou temna, spojená. Rozhodující vliv ovšem bude mít zřejmě podobnost barokního a existenciálního životního pocitu. V obou případech jde o vyobrazení pocitů osamělého jedince, stojícího před těžkou volbou, člověka nejistého, váhajícího, vnitřně rozpolceného, který ve výsledku rezignuje, poddává se a svůj boj prohrává. Středověká látka, v kontrastu k barokní době zastoupená výrazně méně, pak zase nabízí čtenářsky vděčné reálie



– svět jasně vymezených stavů i životních hodnot – a lákavě též působí možnost románově zobrazit středověkou všednost/každodennost.

Přestože se historická beletrie řadí k epickému literárnímu druhu a představuje podle Emila Staigera typický příklad epické rozprostraněnosti, vstupují v případě českého historického narativu šedesátých let do hry velmi výrazně též prvky dramatické a lyrické. O jisté **dramatizaci** historické prózy lze hovořit snad ve všech interpretovaných dílech. Velmi výrazně je tento fenomén zastoupen u próz Karla Michala, Oldřicha Daňka a Jiřího Šotoly, kde na sebe rozhovory mezi románovými hrdiny strhávají hlavní čtenářskou pozornost – jsou v nich artikulovány stěžejní filozofické problémy díla, bývají komponovány s ohledem na výraznou gradaci, přispívají k vnitřní charakteristice postav a u výrazně nedějových próz posouvají příběh kupředu. Zdůraznění dramatických pasáží a naopak redukce čistě epického textu má za následek, že text nabývá podoby dramatických obrazů, vypjatých dialogů, a přibližuje celý žánr divadelní perspektivě. V případě Šotolových, a především Körnerových děl pak identifikujeme rovněž značnou **lyrizovanost** textu; v souladu s introspektivním zaměřením a akcentováním vnitřních dialogů se narušuje epický spád příběhu, retarduje děj a nahrazuje lyrickou, takřka snovou atmosférou.

Důležitým znakem interpretovaných próz, byť zastoupeným u různých děl v různé míře, je též **autorská ironie**, tedy specifický způsob distance, který zajišťuje autorovi/tvůrci díla odstup od historické látky, narušuje čtenářskou iluzi (současně s historickou autenticitou) využívaje přitom diverzifikované prostředky odcizení. Nejčastěji se vyskytuje v pásmu vypravěče – v tomto případě by se dalo hovořit rovněž o vypravěčské ironii – ale identifikujeme ji i v pásmu postav, v rovině promluv jednotlivých figur, kde má také své nezastupitelné místo. Zřejmě největšího uplatnění nachází ironický až sarkastický odstup v díle Karla Michala, kde spolu s dalšími prostředky přispívá k nebyvale mocné subverzi historické narace. Silná autorská ironie je přítomna též u Oldřicha Daňka (vzpomeňme např. na časté nelogické či neracionální zvraty v syžetu, jež mají relativizovat historickou kauzalitu). Exemplárním příkladem autorské ironie je závěrečná scéna románu *Tovaryšstvo Ježíšovo* Jiřího Šotoly, v níž autor nemilosrdně konfrontuje velkolepé otvírání jezuitského chrámu se smrtí hlavních postav, zmíněnou jen jako marginálie na okraji textu. Autorská ironie se propojuje s dalšími ironickými a parodickými prostředky a přispívá k tomu, že historický román šedesátých let zakládá tradici demytizujícího, apokryfního zobrazení historické skutečnosti, jež popírá zažitě legendy a mýty, včetně mýtu národního (*Kaplického Kladivo na čarodějnice* je v tomto ohledu třeba chápat jako anachronismus).

V souvislosti s novou podobou historické beletrie šedesátých let je rovněž možné hovořit o jisté míře zastoupení tvůrčího **experimentu**. Pravda, ne ve všech případech a zejména tvorba starších autorů, jež spadá do vymezeného období, jako je Václav Kaplický či Jaroslav Durych, si ještě podržuje rysy konzervativního, tradičního vypravěčství a novátorské, dobově příznačné prvky nacházíme jen v rovině tematické. Na pomyslné opačné straně pak stojí tvorba Milady Součkové – v jejím případě se jedná o zcela experimentátorský přístup k historické látce i narativnímu modu, o evidentní pokus popřít dosavadní zvyklosti a úzy a snahu vydat se novými, neprošlapanými cestami. Někde uprostřed se pak nachází tvorba ostatních autorů (Karel Michal, Oldřich Daněk, Jiří Šotola, Ivan Kříž, Vladimír Körner), jejichž ambicí je (sub)žánr historické beletrie s jistou mírou novátorství rozložit (Michal), relativizovat (Daněk), psychologizovat (Šotola), lyrizovat (Körner) či alegorizovat (Kříž).

Důležitým poznatkem je, že nová podoba historické prózy vychází z **existenciálního životního pocitu** – člověka jako osamocенého individua konfrontovaného s mocenským a ideologickým nátlakem. Pocity nejistoty, ohrožení, vykořeněnosti se pojí se ztrátou ideálů, deziluzí, dezintegritou osobnosti. Vše se přitom odehrává prostřednictvím protagonistovy vnitřní proměny/vnitřního prozření – počátečný idealismus a aktivitu stídnají nejprve malé, ale s postupem času stále sílící pochyby a vše ústí ve finální rezignaci, odevzdání se, smutek a pasivitu doprovázenou většinou i tragickým koncem. A tak Štolův páter Had umírá, odsunut do pozadí dějin jako bezvýznamná figurka, Körnerův Alwin opouští svět v tuctové bitvě s Tatary, Michalovi malí-velcí hrdinové české historie odcházejí ze světa groteskně, nečekaně, s otázkou na rtech. Smrt je v kontextu existenciální poetiky traktována nikoliv jako mýtotvorný okamžik, ale jako akt definitivní rezignace jedince, trpkého smíření s osudem.

Většina autorů šedesátých let sahá po postavách ahistorických, či historických, ovšem s pozměněným charakterem, téměř vždy pak z **periférie** dějin. Tradiční chápání historické prózy jako velkolepé epické fresky z „velkých dějin“ je tak střídáno takřka komorním vyobrazením lidských příběhů „malé historie člověka“, jež se konfrontují s bouřlivým dějinným pozadím. Románoví hrdinové jsou součástí jakési „před-historie“ či „mimo-historie“, nejsou reprezentanty dějnotvorných událostí či proudů, ale stojí mimo ně, či dokonce proti nim a jsou predestinovány k potupnému přežívání či marnému boji. Pokud spisovatel do textu umístí postavy velkých dějin, děje se tak v epizodních rolích nebo jsou tyto figury do značné míry polidštěny, zbaveny aureoly velkoleposti a historické autentičnosti a stávají se nositeli všeobecně platných vlastností snadno zaměnitelných s charakteristikou současného člověka (typicky u próz Oldřicha Daňka).

Existenciální poetika rovněž úzce souvisí se značnou **subjektivizací** žánru interpretované historické prózy šedesátých let. Historická narace se uskutečňuje nejčastěji s využitím vnitřní perspektivy některé ze zúčastněných postav a bohatě je při ní využíváno moderních vypravěčských technik, jako je polopřímá řeč či vnitřní monolog. Introspektivní zaměření próz se projevuje v zúžené fokalizaci na blízký, dobře prozkoumaný prostor kolem románových postav, jež je v jasném protikladu k široce rozprostřeným narativním technikám tzv. klasického historického románu. V souladu s existenciálním zaměřením próz a jejich subjektivizací je též vyobrazení **historické každodennosti**, všednosti, opakujících se rituálů a stereotypů, což je zvláště patrné v tvorbě Karla Michala.

Jakkoli bychom mohli ve způsobech přístupu k historické materii u autorů a děl historické prózy šedesátých let identifikovat jisté prvky **kontrafaktuálnosti**, domníváme se, že významotvornou funkci mají tyto elementy jen zřídka. Alegorická historická próza šedesátých let nebazíruje na historické věrnosti reálií – historická skutečnost je zde přítomna pouze ve formě doprovodných kulis, které stojí v pozadí, a exponovaná místa jsou zde rezervována pro problémy etické a filozofické, tedy témata, jejichž aktuálnost utváří spojnici mezi minulostí a současností. Důkladné seznámení s historickými prameny je příznačné pro všechny autory, jejichž dílo jsme rozebírali. Spokojí-li se ovšem Václav Kaplický jen s mechanickou beletrizací archivních dokumentů, jdou ostatní dál a zapojují ve větší míře prvky fikce – Karel Michal si pohrává s charaktery známých osob (Karel Havlíček Borovský, Jan Roháč z Dubé), Oldřich Daněk boří vytvářením nečekaných dějových zvrátů princip kauzality známý z učebnic dějepisu, Jiří Šotola a Vladimír Körner redukuje historické reálie na minimum, aby se věnovali vnitřnímu světu člověka. Spíše než o kontrafaktuálnosti lze hovořit o apokryfním přístupu, který se zaměřuje na relativizaci hodnotových měřítek a zažitých představ. Provokativní rysy protifaktovosti, jak je chápe Niall Ferguson či Lubomír Doležel, tak najdeme jen v díle Milady Součkové, v němž souzní s bohatě naplňovanými principy hravosti a experimentu.

Na základě výše uvedených poznatků je patrné, že česká historická beletrie šedesátých let dvacátého století opravdu představuje relativně koherentní poetiku, se svými specifickými rysy a markanty. Pro přehlednost by zřejmě bylo lepší vymezit ještě pojem „historický román šedesátých let“, kam by spadala veškerá historická narace tohoto období – tedy i ta tradiční díla, která nadále vznikají, a pak **alegorický**, resp. **apokryfní historický román druhé poloviny šedesátých let** v užším smyslu slova, k němuž bychom zřejmě přiřadili tvorbu Karla Michala, Oldřicha Daňka, Vladimíra Körnera, Jiřího Šotoly a Ivana Kříže – tj. díla s velkým podílem alegorizace historické látky, převažující autorskou/vypravěčskou ironií, romány

tematizující ontologickou problematiku člověka a dějin, malé a velké historie, ideologie a moci. V dobovém kontextu by bylo na místě hovořit o jejich „angažovanosti“, neboť byly autorským příspěvkem do otevřené diskuse o podobách a směřování společnosti; odrážela se v nich především silná deziluze z poválečného vývoje a neúspěchu komunistické revoluce.

Dobová **kritická recepc**e si na rozebíraných dílech vážila především snahy překonat omezení tradiční, konvenčně vystavěné historické beletrie a chápala je jako moderní historickou prózu reflektující v jinotajné složce aktuální společenské problémy i situaci současného člověka, resp. jeho krizi. Recenzenti kvitovali úsilí o zvnitřnění, psychologizaci prózy i jen velmi volné zakotvení v historických reáliích, které do značné míry limitovalo někdejší konvenční historickou naraci. Se změnou společensko-politické situace po roce 1968 a s nástupem snah o normalizační „stabilizaci a konsolidaci“ poměrů ovšem v recenzích přibývá i záporných hlasů, které nejnovějším románům (Vladimír Körner, Ivan Kříž) vytýkají přílišnou obecnost, zálibu v demytizaci, deziluzi, pesimismu, malou provázanost s realitou všedního dne a především souznění s existenciální poetikou šedesátých let, která opět na dlouhou dobu získává přízviska škodlivá a buržoazní. S váhavým až zamítavým přijetím je rovněž třeba počítat u křesťansky založené části kritické obce, která s nelibostí nese relativizaci tradičních hodnot i rouhačský přístup k zobrazení (nejen církevních) reálií.

## 4 Didaktický potenciál historické prózy

### 4.1 Posuny a akcenty literární výchovy

Počátky literární výchovy a vlastně i literární vědy obecně nacházíme v rámci hermeneutiky a exegeze, disciplín, které ještě před nástupem interpretace usilovaly o výklad textů především náboženského původu (srov. např. Brugger 1994: 158 – 159). **Hermeneutika** (z řeckého *herméneuein* = vykládat) sloužila sice přednostně pro výklad biblických a právních textů, kromě toho ale vytvořila i metodologický aparát použitelný pro recepci jakéhokoli psaného uměleckého díla. Dá se definovat též jako „učení o umění rozumění“ (podle německého teologa Friedricha Daniela Ernsta Schleiermachers). Současnou podobu hermeneutiky jakožto určujícího přístupu pro výklad filozofických textů a obecně základního stavebního kamene všech humanitních věd definovali Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer a Paul Ricoeur. **Exegeze** (z řeckého *exégesis* = vyvádět ven) je doposud chápána jako kritická interpretace biblických, resp. náboženských textů; rodící se literární věda a literární výchova si z exegeze převzala opět hlavně propracovaný systém kritických metod. Jak hermeneutika, tak exegeze stavějí na velmi obecných, noetických východiscích, obřezají odvěkou snahu člověka-jedince popsat svět, v němž žije, pochopit jeho fungování prostřednictvím rozboru textů nejrůznějšího druhu.<sup>145</sup>

Vývoj moderní literární výchovy (přibližně od poloviny devatenáctého století) můžeme dobře popsat na dominanci jedné ze tří základních složek **literární komunikace**, která probíhá mezi autorem-spisovatelem, textem a čtenářem (podrobněji viz např. Bischof/Kessling/Krechel 1999, Haman 1999). Původní koncepty upřednostňovaly autorské pojetí četby, tedy čtení a rozbor díla skrze biografické a bibliografické informace o autorovi. Tomuto způsobu odpovídají názorové proudy devatenáctého století, jako je pozitivismus (spojený se jménem Augusta Comta a jeho následovníky) či biografismus. Dvacáté století přichází se školami ruského formalismu (Viktor Šklovskij) a zejména strukturalismu (Ferdinand de Saussure, v českém prostředí Pražský lingvistický kroužek: Vilém Mathesius, Jan Mukařovský), a do popředí zájmu se tak dostává text sám o sobě, jeho znaková struktura izolovaná od zbytku světa. Od šedesátých let dvacátého století (u nás kvůli politické situaci se znatelným zpožděním) je dominantou literární komunikace čtenář, recipient, jak čteme i

---

<sup>145</sup> Poměrně nedocenená zůstává role Jana Ámose Komenského, jehož význam pro literární výchovu zmiňuje jen okrajově Jaromír Plch (Plch 1981: 35).

v názvu jednoho z určujících směrů současnosti, „receptivní estetiky“. Tento obrat ke čtenáři, k jeho individuálním potřebám, očekáváním a významovým konkretizacím, a vlastní analýzu dialogu čtenáře s uměleckým textem podrobně popsala německá „kostnická škola“ (Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser), v anglosaském prostředí pak tzv. „nová kritika“ („New Criticism“ – Robert Penn Warren, Ivor Armstrong Richards) a následně postmoderní/poststrukturalistická filozofie. Repertoár směrů moderní literární interpretace je ovšem mnohem rozsáhlejší (srov. Peprník 2004): v našem výčtu chybí např. morální kritika (u uměleckého díla se akcentuje jeho výchovná funkce, objevuje se už u Platona a dále ve viktoriánské éře), psychoanalytická kritika (dílo chápe jako obraz duše autora) nebo americká škola odhalování archetypů, základních motivů a témat, která se v umění odpradávně variují. Mezi nejnovější, byť – zejména u nás – rozporuplně přijímané metody literární interpretace pak bezesporu patří feministická kritika, tedy odnož genderově orientovaných studií.

Podrobnější informace o **vývoji literární výchovy na našem území** shrnuje Ladislava Lederbuchová (Lederbuchová 1995: 21 – 26). Za první českou čítanku považujeme *Slovesnost* Josefa Jungmanna (první vydání z roku 1820 bylo později dvakrát přepracováno), která se ovšem nakonec kvůli zavedení omezujících jazykových zákonů v Rakousko-Uhersku do škol nedostala. Na Jungmannovo dílo navazují moravští učitelé František Bartoš a Jan Kosina, kteří v roce 1876 sestavili *Malou slovesnost* pro výuku literatury ve „vyšších třídách škol středních“. Z řady autorů devatenáctého století vystupuje zejména osobnost Josefa Václava Sládka, jehož poezie pro děti již objevuje tzv. dětský aspekt, tedy specifika dětského čtenářství. Základy estetickovýchovného hnutí u nás položil Otokar Hostinský (program *Umění do škol*). Roku 1920 vychází *Novodobá literatura novočeská ve škole* Františka Götze, která staví především na psychologickém prožitku žáka během četby. Ve třicátých letech dvacátého století je to pak Jan Mukařovský, člen Pražského lingvistického kroužku, kdo vymezuje obrysy literární výchovy na základě strukturalistických východisek. Padesátá léta se nesou ve znamení ideologizace literatury a literární výchovy; k oživení zájmu o výuku literatury dochází až v šedesátých letech, během doby politického tání, kdy své teoretické koncepty založené na estetické recepci uměleckého díla prezentují Otakar Chaloupka a Josef Šlajer. V době normalizace vychází jednak literární didaktiky Svatopluka Cenka a Jaromíra Plcha (Cenek 1979, Plch 1981), které bohužel v mnoha klíčových tématech dospívají k ideologickým kompromisům, jednak díla slovenských (Anton Popovič) a ruských badatelů, na jejichž důležitost ve své publikaci poukazuje zejména Petr Poslední (Poslední 1999: 14). Po roce 1989 se objevuje řada většinou silně polemických příspěvků žádajících reformu literární výchovy; ucelená didaktika literatury však stále chybí.

Literární výchovou v prostředí **české školy** dnes rozumíme jednu ze složek<sup>146</sup> předmětu tradičně označovaného jako „český jazyk“, resp. „český jazyk a literatura“, která se zaměřuje na práci s uměleckými texty. Literární výchova je (už podle podobně znějícího názvu) spřízněna s výtvarnou a hudební výchovou; jedná se tedy o předmět estetickovýchovný založený na estetické komunikaci s uměleckým dílem. Jitka Zítková spatřuje hlavní rozdíl oproti jiným výchovám ve skutečnosti, že literární výchova klade větší důraz na recepci, vnímání uměleckého díla, než na produkci, tedy vlastní tvůrčí výkon (Zítková 2004: 7). Petr Poslední naopak chápe „vytváření“ uměleckých textů jako nedílnou součást vyučování literatuře, čímž de facto propojuje literární a slohovou výchovu (Poslední 1999: 4). Rovněž Ondřej Hník usiluje o obohacení literární výchovy o „tvořivou interpretační složku“, tedy o kreativní/tvořivou literární fázi doprovázenou navíc ještě silným uměleckým zážitkem (Hník 2007: 14 a dále). Vladimír Nezkusil pak dochází na základě vlastní pedagogické zkušenosti k závěru, že literární výchova má v učebních plánech našich škol zvláštní, přímo výsadní postavení:

„Literatura je záležitostí člověka jako takového, neoslovuje toliko dílčí zájmy, nerozvíjí převahou dílčí schopnosti, nýbrž formuje poměr ke skutečnosti v její celistvosti. Prochází světem literatury, prochází čtenář světem zkušenosti nahromaděné za dlouhá léta lidské existence. Dotek s touto zkušeností upevňuje jeho sounáležitost s ostatními lidmi. A to i v tom smyslu, že se tak stává podílníkem na procesech přetváření této zkušenosti do znakové podoby, bez níž není možné její uchování a předávání dalším příslušníkům lidského rodu.“ (Nezkusil 2004: 7)

Už jen z tohoto dílčího, ale ve svých důsledcích zásadního rozporu je zřejmé, že literární výchova nemá v českém prostředí definitivní podobu a její výsledný tvar **teprve krystalizuje**, ať už na stránkách odborných časopisů, nebo v podobě didaktických příruček (Kostečka 1995, Nezkusil 2004, Poslední 1999, Lederbuchová 2010). Máme zato, že velkým hendikepem českého uvažování o literární výchově je určitá akademičnost, odtrženost od reálných potřeb, které má učitel literatury na základní/střední škole. Zatímco české literárnědidaktické příručky se zabývají především estetikou textu a fázemi estetického vnímání (Cenek 1979, Plch 1981, Lederbuchová 1995, 1997, 2010), západní literární didaktika směřuje rovnou do výuky, pomáhá učitelům s konkrétními problémy a přináší vzorové didaktizace kanonických textů. Rovněž vymezení literární výchovy je v zahraničním diskurzu odlišné. Tak například autoři

---

<sup>146</sup> K často kritizovaným skutečnostem patří právě dělení předmětu na tři izolované složky (jazyk, literatura, sloh), ačkoli mezi nimi existuje řada vzájemných vazeb (lze např. zkoumat jazykovou podstatu literárního díla, tvořit/psát malá literární díla apod.).

didaktiky anglické literatury *Teaching literature* (Carter/Long 1991) od sebe oddělují kulturní model (tedy literaturu chápanou jako prostředníka mezi čtenářem a kulturou určité doby, určitého místa), jazykový model (literární výchovu ve službě rozvoji jazykových kompetencí) a model osobnostního růstu (učitel ovlivňuje výběrem textů a jejich rozbořením osobnostní rozvoj žáků). Světovým trendem je pak chápání literární výchovy v širších souvislostech, jako mezioborové disciplíny, která zastřešuje rozličná témata kulturní, historická či antropologická společnou metodou interpretace textu. I v západním diskurzu ovšem narážíme na názory relativizující přínos i smysl současné literární výchovy<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> Máme na mysli např. provokativní heslo Howarda Barkera „Teaching literature is an oxymoron“.



## 4.2 Literární komunikace jako cesta i cíl

Základem literární výchovy současnosti je **literární komunikace**, četba<sup>148</sup>, tedy estetická interakce žáků s uměleckým textem. Četba ve školním prostředí respektuje omezenou čtenářskou kompetenci žáka, který nedisponuje dostatečným rozsahem životních ani čtenářských zkušeností (Lederbuchová 1995: 9 a dále). I přesto mu ale četba umožňuje zažít jedinečný pocit uspokojení, radost z porozumění textu. Učitel, který vedle širšího životního a čtenářského kontextu může nabídnout rovněž znalosti oborové (literární teorie, historie), je v roli průvodce, partnera, jeho ambicí by mělo být rozvíjení receptivních schopností žáků včetně postupného přetváření spontánní, laické četby v četbu poučenou, vnímavější k hlubším strukturám textu. Žák a text mají ve výukovém modelu výsadní postavení, stojí v centru výchovněvzdělávacího procesu; tím se didaktika literární výchovy (takto speciální didaktika) liší od obecné didaktiky a její prezentace, jak ji uvádí např. (Maňák/Švec 2003: 21) – čtverec, jehož čtyři vrcholy tvoří učitel, žák, obsah a didaktické prostředky. Obsah má v literární výchově opět svou speciální funkci: „Obsah [...] můžeme nazvat učivem pouze v určitých jeho aspektech (osvojování vědomostí o nejznámějších autorech, elementárních literárních pojmu), základním obsahem je literární text s osobitými estetickými kvalitami.“ (Zítková 2004: 7) Ladislava Lederbuchová poukazuje na problematičnost vymezení učiva a obsahu<sup>149</sup> a připomíná, že v rámci literární výchovy je obsah vždy svázán s použitými výukovými metodami (Lederbuchová 2010: 17). Základní didaktickou pomůckou v hodinách literární výchovy (či literární výchovy a četby) je pak čítanka textů.

Klíčovou roli ve čtenářském pojetí literární výchovy hraje **interpretace**. Ladislava Lederbuchová definuje tento pojem následovně: „Jako interpretaci označujeme proces komunikace s literárním textem, který vede čtenáře k porozumění i skrytým významům textu, ale i výsledek tohoto procesu – obsah literárního díla a smysl.“ (Lederbuchová 2002: 125) Autorka dále vyděluje interpretaci čtenářskou (spontánní, neutříbenou) a literárněvědeckou jako jednu z metod literární vědy. Během interpretace<sup>150</sup> komunikujeme s uměleckým dílem

---

<sup>148</sup> Odlišujeme od sebe „čtení“, tedy pouhé dekodování textu, a „četbu“, tedy čtení s porozuměním, skutečnou estetickou interakci mezi čtenářem a uměleckým textem.

<sup>149</sup> Ladislava Lederbuchová dále prezentuje tři relace literárního umění a učiva: 1. literární umění versus učivo, 2. literární umění jako učivo, 3. umělecký text jako učivo o umění (Lederbuchová 2010: 21 – 48).

<sup>150</sup> Jaromír Plch (Plch 1981: 37 – 43) vymezuje pět fází estetické komunikace s literárním dílem: 1. estetický zážitek (interakce s literárním textem), 2. estetickou zkušenost (estetické zážitky se propojují s životní zkušeností), 3. estetický soud (libé, resp. nelibé hodnocení, oprávněnost hodnocení přitom často ukáže až čas), 4. estetické hodnocení (vyšší forma estetického soudu, komplexní, vyžaduje zkušenost hodnotitele) a 5. estetický postoj (závěrečná podoba, formování osobního postoje k estetickým ideálům, u žáků s malou zkušeností se rozvíjí jen obtížně – tomuto názoru odporuje ve svých publikacích Ladislava Lederbuchová).

jako se znakovou strukturou, necháváme na sebe působit významovou bohatost textu, odhalujeme jeho konotáty. Interpretaci můžeme chápat též úžeji, jako jednu fázi literární komunikace, vlastní interpretaci pak předchází fáze percepce a apercepce. Percepce označuje fázi, při níž dochází ke smyslovému vnímání textu; odlišujeme přitom auditivní (hlasitý přednes, recitace básně) a vizuální (grafická struktura, odlišení pásma vypravěče a postav u narativního textu) vnímání. Ve fázi apercepce dochází k utváření konkrétních představ, využívá se při ní fantazie, imaginace; učitel by měl u žáků usilovat o rozvoj a kultivaci těchto představ. Po interpretaci následuje závěrečná fáze konkretizace textu, tedy usouvztažení významů z textu s životním kontextem, obohacení našeho života o nové estetické hodnoty (Lederbuchová 1997: 43 – 112).

Pro účely literární výchovy má klíčový význam interpretace **didaktická**, neboli výchovně-vzdělávací:

„Didaktická interpretace [...] je zaměřena na osobnost čtenáře, na rozvoj a kultivaci jeho komunikace s textem. V procesu kultivace se také uplatňuje ohled na sociální normy komunikace [...], ale především se didaktická interpretace snaží ovlivňovat recepční a responzní aktivity ve smyslu tvořivé recepce, vstřícné k respektování poetických instrukcí znakové struktury textu. Zatímco literárněvědná interpretace za svůj cíl považuje odkrytí uměleckého komunikačního kódu textu, didaktická interpretace, v souvislosti s navozením komunikační situace mezi textem a žákem a s modelováním specifických poznávacích procesů, za svůj cíl považuje rozvoj tvořivých komunikačních schopností a dovedností žáka v úrovni přiměřené žakově čtenářské kompetenci a odpovídající významově nejdůležitějším komunikačním výzvám textu.“ (Lederbuchová 1997: 6)

Didaktická interpretace pozitivně ovlivňuje čtenářskou motivaci žáků, zvyšuje jejich čtenářskou kompetenci a kreativitu a plní i vzdělávací funkci. Neslouží ale jen ke zvládnutí učiva, jde o „metodu rozvíjející spontánní potřebu čtenáře reflektovat četbu jako živý, neuzavřený proces bytí obsahu literárního textu ve svém duchovním bytí.“ (ibid.: 9)

Ladislava Lederbuchová (Lederbuchová 1997: 23 – 42) se pokusila zásady komunikačně orientované literární výchovy shrnout do následujících **čtrnácti zásad** (jejich formulace je pro účely naší práce krácena a postuláty jsou stručně komentovány):

1. Zásada čtenářského zážitku (spontánní čtenářský zážitek je podmínkou literární komunikace; důležitou roli zde hraje motivace).
2. Zásada výběrovosti (výběr textu se zřetelem k určitému zkoumanému jevu, k omezené čtenářské kompetenci žáka apod.).
3. Zásada strukturního přístupu (každý interpretovaný jev není vykládán izolovaně, ale ve vztahu k ostatním).

4. Zásada zachování jednoty obsahu žákovy četby (respekt k omezené čtenářské kompetenci, respekt k fantazijnímu rozměru konotovaných významů, ale současně jejich kultivace).
5. Zásada komplexnosti interpretace (naším cílem je všestranný rozvoj komunikace).
6. Zásada rozvoje všech fází recepce (apercepce, percepce, interpretace, konkretizace, viz text výše, pozitivní účinek se dostaví až časem).
7. Zásada provokace hodnotícího postoje žáka (žák se učí zaujímat odlišný estetický postoj).
8. Zásada jednoty žákova verbálního a neverbálního hodnocení (kultivace žákova hodnocení, konstatování libosti/nelibosti všemi prostředky, postupná verbalizace hodnocení).
9. Zásada autonomnosti textu (text je svébytnou jednotkou, někdy je ale znalost kontextu rovněž důležitá).
10. Zásada autentičnosti textu (upřednostňujeme původní, pro čítanku neupravené texty, nepodceňujeme mladší čtenáře).
11. Zásada interpretačního postupu „shora-dolů“ (nejdříve uchopíme text jako celek a teprve potom postupujeme k dílčím analýzám<sup>151</sup>).
12. Zásada variability interpretace (učitel „vymezuje“ prostor interpretace, měl by při tom ale respektovat invenci žáků, nadržet se jen přípravy, na druhé straně brání desinterpretaci).
13. Zásada rovnocennosti interpretace jako procesu a interpretace jako výsledku (učitel často usiluje o konkrétní výsledek interpretace, ale už literární komunikace je důležitá).
14. Zásada otevřenosti interpretace (nevhodnost/neschopnost říci vše, ponechání prostoru, aby si žáci dotvořili významovou strukturu díla, zachování určitého tajemství jako motivace pro individuální četbu<sup>152</sup>).

Výchovně-vzdělávací interpretace respektuje, dle stupně školy, potřeby pubescentního resp. postpubescentního čtenáře. Období **puberty**<sup>153</sup> má zásadní vliv na kvalitu čtenářství<sup>154</sup>. Dítě v pubertě vstupuje do nového, neznámého světa dospělých, tápe v něm, hledá novou identitu, zažívá přitom četná traumata... Pozorujeme u něj změny v chování a vnímání, jako je růst sebevědomí, kritičnosti vůči okolí přecházející až v cynismus, prudký rozvoj abstraktního myšlení, prožívání a představ. V literární komunikaci hovoříme o „čtenářské explozi“ (srov. Toman 1984, Lederbuchová 2004), tedy situaci, kdy dítě „konzumuje“ cokoli, co mu „přijde pod ruku“. S literárním dílem se pubescentní čtenář většinou apriorně

<sup>151</sup> V některých případech je ale vhodný i opačný postup od dílčích částí významové struktury díla až po ty nejvyšší, podrobněji viz (Carter/Long 1991), kapitola „Approaches to texts“.

<sup>152</sup> „Tajemství zůstává tajemstvím, záhada záhadou. Autor tedy nepočítá s tím, že čtenáře za sebou povede víceméně zřetelně vykolíkovanou cestou k předem danému cíli, nýbrž že si tuto cestu bude muset čtenář hledat sám, a kdo vlastně předem odhadne, kam ho dovede a zda ho vůbec někde dovede.“ (Nezkusil 2004: 33) Komentář se týká rozboru Čapkovy povídky „Šlápěj“, ale má jistě obecnější platnost.

<sup>153</sup> Období puberty má v různých příručkách různé vymezení, my se kloníme k časovému rozpětí 11 – 15 let.

identifikuje, přejímá postoje, názory a hodnoty hlavního hrdiny, zároveň si četbou kompenzuje potřeby, které jsou pro něj jinak nedosažitelné (exotika, erotika). Postupně se od sebe oddělují chlapecké a dívčí čtenářské preference: chlapci upřednostňují narativní texty s mužskými hrdiny, žánry jako sci-fi, fantasy, detektivky, ale rádi čtou i populárněnaучnou literaturu s válečnou tematikou; děvčata zaujmou především příběhy ze života, příběhy o dospívání, lásce či vztahových problémech; na rozdíl od chlapců může být protagonistou muž i žena. Literární výchova by měla jednak zachytit tento hlad po literatuře, jednak kultivovat individuální čtenářství žáků, které, jak vidno, jednoznačně tíhne k nízké, často brakové literatuře.

Jak jsme už naznačili, hlavním cílem literární výchovy je rozvoj čtenářské kompetence žáků prostřednictvím **uvědomělé četby**, tj. udržováním a rozvíjením čtenářských návyků. Všechny ostatní cíle literární výchovy chápeme jen coby dílčí, doplňující potřeby četby. Častým zástupným cílem výuky literatury bývá zvládnutí učiva. Přestože od něj nelze zcela odhlédnout a žák by měl po absolvování předmětu český jazyk a literatura získat základní vědomosti z literární teorie, historie a částečně i kritiky, nelze na ně redukovat celou literární výchovu.<sup>155</sup> K dalším cílům patří osvojení estetických postojů a hodnot; komunikace s textem žáky mravně formuje, vychovává, vštěpuje důležité životní ideály i dává látku k uvažování. Dále je třeba zmínit všestranný rozvoj komunikace, rozvoj estetické smyslovosti a představitivosti a v neposlední řadě i rozvoj produktivních činností (např. při dramatizaci textu, při psaní vlastní básně) (Lederbuchová 1997: 19 a dále).

Literární výchova prezentuje umělecký text v celé jeho významové bohatosti i formální celistvosti, jako jednotu obsahu a formy, tedy coby **znak a uměleckou strukturu**. Ladislava Lederbuchová definuje strukturu uměleckého textu následovně:

„Celek vytvořený významovými složkami textu, tj. složkami jazyka (významy hlásek, slov, vět) a složkami tématu (významy motivů a témat postav, vyprávěče nebo lyrického mluvčího, prostředí, dále významy děje a literárního času) a dále významy tvořenými vztahy mezi složkami textu a mezi textem a kontexty. Ve vzájemných vztazích mezi jednotlivými složkami vrstvy (roviny) jazykové a mezi složkami vrstvy tematické i ve vztazích mezi rovinou jazykovou a tematickou probíhá významové dění. Právě způsob uspořádání složek textu (kompozice) je schopen tvořit nové významy.“ (Lederbuchová 2002: 311)

---

<sup>154</sup> Specifika čtenářství v raném školním věku (před pubertou) pěkně shrnuje Jitka Zítková (Zítková 2004).

<sup>155</sup> Častým nešvarem výuky literární výchovy v českém školním prostředí je právě přeceňování poznatkové složky předmětu a jeho redukce na memorování informací typu autor-dílo (Nezkusil 2004, Kučera 1989/90). Přestože ani interpretačně zaměřené hodiny literární výchovy nejsou bez rizik (Kučera 1990/91), měla by být vždy alespoň část hodiny věnována práci s uměleckým textem. Velký význam pro rozvoj komunikačně orientované literární výchovy na středních školách mělo v poslední době zavedení rámcových vzdělávacích programů nahrazujících tradiční osnovy a zejména povinnosti vyplývající z požadavků „nové maturity“.

Kvalitu struktury uměleckého textu ovlivňuje nejmenší jednotka na úrovni hlásky, na opačné straně pak stojí jednotka nejvyšší, téma. Všechny **složky struktury** se nacházejí ve vzájemných významových vztazích, změna libovolné dílčí složky kaskádově ovlivňuje provázané složky s vyšší hierarchií<sup>156</sup>. Struktura uměleckého díla je relativně uzavřený, svébytný organismus, který je ovšem přístupný literární komunikaci. Zatímco vytváření nových významů uměleckou strukturu obohacuje, zařazení nevhodného významu může ve výsledku vést až k celkové restrukturalizaci. Jednotící funkci struktury zajišťuje společné sémantické gesto. Významová nasycenost uměleckého textu spolu s jeho variabilitou je stálou interpretační výzvou pro čtenáře.

Hlavní ideje strukturalismu stanovili v českém prostředí členové Pražského lingvistického kroužku (zejm. Jan Mukařovský), v současnosti se nejběžněji používá koncept obohacený o čtenářské a autorské významy, jak jej chápe receptivní estetika. Josef Hrabák (Hrabák 1977: 69 a dále) a zprostředkovaně i Jitka Zítková (Zítková 2004: 9) prezentuje uměleckou strukturu jako **soustavu soustředných kružnic**, které graficky vymezují její jednotlivé složky. Nejnižší vrstvou (umístěnou na povrchu) je jazykový plán, tedy bohatství jazyka ve službách uměleckého textu (volba hlásek u poezie, lexikální rovina – volba příznakových slov, stylistická rovina). Následuje tematická výstavba, kompozice, např. u epiky, která je zřejmě nejvhodnější pro demonstraci, jde o syžet, tj. uspořádání jednotlivých tematických složek (prostředí, postavy, vypravěč, děj). Uprostřed grafického znázornění struktury se nachází věcný obsah (v epice fabule, tedy vlastní příběh vyprávění). Předposlední vrstvu tvoří autorské významy v textu (autorský přístup realistický, ironický, humoristický apod.). Nejvyšší vrstvou (umístěnou uprostřed, v jádře) je pak téma díla, hlavní myšlenka propojující všechny významové složky umělecké struktury dohromady.

Literární dílo žije **interakcí se čtenářem**, do té doby se nachází v „čekací“ fázi. Každý čtenářský přístup k dílu je přitom jedinečný, každá konkretizace významů přináší čtenáři nové uspokojení. Milan Jankovič (Jankovič 1992) nazývá tento moment „dění smyslu“, tedy okouzlení významovým bohatstvím, jehož podstata vyplývá z bytí textu jako významové struktury. Dokud jsme v dotyku s uměleckým dílem, v kontaktu s jeho strukturou, vnímáme celistvým způsobem základní estetické ideály pravdy a krásy, uvolňujeme jeho skrytou energii. Současně s tím ale část díla ztrácíme, každá aktualizace významu vede nutně k narušení původní významové plnosti, a tedy k dezintegraci. Podle Jankoviče je právě přítomnost dvou protikladných procesů (integrace a dezintegrace významů) symptomem

existence literárního díla. Interpretací literárního díla neubývá – přestože během pronikání do hloubek významové struktury nahrazujeme základní, bazální významy (amalgány) významy konkrétnějšími, určitějšími, generují se automaticky ve struktuře další významy, které jsou k těm jmenovaným v opozici. Hlavní funkcí uměleckého textu je pak „rozrážet přídí dějícího se lidského smyslu, tedy aktivitou tvorby, prostor, který, němý a nelidský, leží před člověkem“ (Jankovič 1992: 83).

---

<sup>156</sup> Tím se liší struktura od systému.

### 4.3 Fáze literárněvýchovného procesu a jeho metody

Podle Jitky Zítkové (Zítková 2004: 16) vymezujeme **šest fází** hodiny literární výchovy (které se ovšem mohou navzájem překrývat<sup>157</sup>):

1. motivační fázi,
2. fázi seznámení s novým textem,
3. orientační rozhovor,
4. fázi interpretační,
5. fázi následných činností,
6. fázi závěrečnou.

S ohledem na cíl hodiny bude čas věnovaný jednotlivým fázím odlišný, základní význam pro komunikačně orientovanou literární výchovu má přitom čtvrtá, interpretační fáze. Každá fáze je logicky spojena s jiným zaměřením a jinými výukovými metodami.

**Motivační fáze** má klíčový význam pro navození tvůrčí atmosféry a pozitivního klimatu celé výukové jednotky. Podle obsahu členíme motivační výukové metody na psychologické a věcné. Mezi psychologické metody patří poslech náladové hudby, reprodukce výtvarného díla, ilustrace či plakát, tedy obecně smyslová evokace, která žáky nějakým způsobem připraví na následující práci s textem. Dále sem spadají řečové metody oživující dětskou fantazii (vyprávění, beseda, diskuse), které mohou probíhat monologicky i dialogicky (ať už v dialogu učitel-žák, nebo žák-žák). Velmi osvědčený je krátký rozhovor učitele s žáky na určité téma, který předjímá pozdější zaměření textu. Věcné motivační metody přinášejí informace, které jsou potřebné pro další práci – fakta o autorovi, knize, historickém kontextu apod. Převažuje u nich monologický ráz (výklad učitele), ale mohou být použity i krátké rozhlasové či televizní nahrávky nebo názorné ukázky. Nabízí se rovněž využití různých herních aktivit (hádky, doplňovačky, rébusy). Zkušenosti pedagogové zdůrazňují, že motivace by měla být krátká, pestrá, zajímavá, už z principu pokaždé jiná a hlavně nenásilná.

První **seznámení s textem** probíhá v rovině percepce (smyslové vnímání) a apercepce (vytváření představ). Základní metodou je poslech. Učitel může ukázku přečíst sám, využít nahrávky nebo nechá číst vybraného žáka/vybrané žáky. Zejména u náročnějších textů a u poezie by měli číst žáci s bezchybným přednesem, aby se nedegradoval výsledný estetický zážitek. Poslech a čtení jsou dvě komplementární metody, které by měly být v hodinách

---

<sup>157</sup> Jednotlivé fáze vlastně kopírují fáze estetické komunikace (apercepce, percepce, interpretace a konkretizace).

literární výchovy hojně zastoupeny. V české škole dominuje hlasité<sup>158</sup> čtení hromadné, během něhož jeden žák předčítá a ostatní sledují text očima. Na konec fáze seznámení s novým textem by mělo být zařazeno doznění, tedy čas na vstřebání zážitku a krátké dotazy učitele typu: Líbila se ti ukázka? Oslovila tě? Která pasáž tě zaujala nejvíc? apod., tedy tzv. orientační rozhovor.

Jádrem hodiny literární výchovy je **didaktická interpretace**, jejíž průběh byl popsán v předchozí kapitole. Podoba interpretace je odvislá od zvoleného žánru textu – jinak interpretujeme narativní epický text, jinak lyrický a jinak drama. Vzorové interpretace přitom najdeme ve většině dostupných příruček (Zítková 2004, Lederbuchová 1997, Kostečka 1995, Beránková 1992, Nezkusil 2004). Pokaždé užíváme některou ze škály metod, jež (Zítková 2004: 20) dělí do tří skupin na: a) metody srovnávací, b) metody dialogické, c) metody problémové. Metody srovnávací najdou uplatnění zejména na nižším stupni škol – jsou postaveny na porovnání fiktivního a skutečného světa, mezi nimiž se hledají ekvivalenty (zážitky, postavy, prostředí...). Mezi dialogické metody řadíme sokratovský rozhovor, během něhož jsou žáci důmyslným systémem otázek dovedeni k cíli/poznání, a heuristický rozhovor, který žáky více motivuje k samostatnému uvažování.<sup>159</sup> Největší nároky na žáka kladou metody problémové, kdy je žák postaven před problémovou situací a musí ji s využitím vlastní kreativity vyřešit. Problémové metody se většinou pojí se skupinovou/partnerskou organizační formou práce a mohou se týkat i dlouhodobějších a mezipředmětových projektů.

Fáze **následných činností** označuje předposlední segment vyučovací jednotky, během něhož dojde k aktivní recepci textu, tedy „k přímým reprodukčním a tvořivým činnostem, pro něž je literární text buď východiskem, nebo alespoň inspirací“ (Zítková 2004: 27). Většina aktivit bezprostředně souvisí s proběhlou estetickovýchovnou interpretací. Metody fáze následných činností dělíme na reproduktivní a produktivní. Mezi reproduktivní metody patří věrná reprodukce (přednes básně), volná reprodukce (převyprávění obsahu), výběrová reprodukce (převyprávění či dramatizace části textu), transformace (též reprodukce obměněná, například převedení textu z první do třetí osoby). Repertoár produkčních metod je fakticky neomezený, učitel se může zaměřit například na práci s literární postavou (domýšlení dalších osudů postavy, jejího oblečení, zjevu), práci s jazykovými prostředky (náhrada přímé

---

<sup>158</sup> V zahraniční odborné literatuře bývá přínos hlasitého čtení často zpochybňován a upřednostňováno je naproti tomu čtení tiché. Během něj si každý žák volí své individuální tempo, může se i vícekrát vrátit k obtížnějším partiím a celkově je při něm vnímavější k estetickým kvalitám textu.

<sup>159</sup> Metoda řízeného rozhovoru má pro literární výchovu zásadní význam, ovšem nese s sebou i určitá rizika, na něž upozorňuje (Maňák/Švec 2003: 69): „Přestože má metoda rozhovoru neobyčejně širokou paletu svého použití, nejde o metodu univerzální a vždy nejefektivnější. Její účelnost a účinnost je vázána na podmínky, které je nutno dodržet, má-li se dosáhnout zamýšleného výsledku.“



řeči, náhrada archaických výrazů) nebo práci s ilustracemi v textu. Do produkčních aktivit spadá i psaní vlastních textů.

**Závěrečná fáze** hodiny literární výchovy má sloužit ke shrnutí osvojených poznatků, krátké rekapitulaci látky, připomenutí nosných myšlenek, poselství. Učitel může zkontrolovat samostatnou práci, kterou předtím zadal, nebo zadat domácí úkol. Domácí úkoly z literatury by měly podporovat čtenářství a rozvíjet čtenářské kompetence žáků – je proto vhodné dávat rozšiřující úkoly k samostudiu, třeba i na dobrovolné bázi. Jako ideální se jeví rovněž spolupráce s knihovnou, ať už školní, či městskou.

Uvedený přehled fází literárněvýchovného procesu spolu s uplatňovanými výukovými metodami počítá víceméně s tradičním průběhem hodiny. Přehled **inovativních** (invenčních, alternativních) metod najdeme například ve sborníku (Bína/Niklesová 2007) nebo u (Gibbs 1988), jedná se (výběrově) o akrostich (báseň, jejíž první/poslední písmena veršů dávají dohromady slovo), práci s klíčovými pojmy, ice-breakers (krátké zahřívací aktivity), myšlenkové mapy, asociogramy a Vennovy diagramy (grafické znázornění vazeb v rámci určitého tématu), oživené obrazy (žáci si přinesou vlastní obrazový materiál nebo pracují s tím, který připraví učitel), párové čtení textu, řízené psaní poznámek (možno kombinovat s vyměňováním sešitu v lavici apod.), volné psaní či dramatickou výchovu. Většina prezentovaných metod má univerzální podobu (a využití i v jiných než literárních hodinách) a je pouze na učiteli literární výchovy, aby rozhodl o výsledném zařazení a realizaci v konkrétní fázi vyučovacího procesu.

Šestifázový model hodiny literární výchovy bývá v zahraniční didaktické praxi nahrazen **třemi fázemi práce s** (nejen uměleckým) **textem**<sup>160</sup>, známým z didaktiky cizích jazyků (Storch 1999, Delaney 2003a, b). Předtextová (pretextuální) fáze má za úkol aktivizovat žáky a zvýšit jejich motivaci, patří sem např. pohovor, beseda, diskuse o tématu anticipujícím následný text, asociogram (učitel sbírá asociace žáků k danému tématu a píše je na tabuli kolem centrálního tématu), paměťová mapa (zevrubná grafická analýza daného problému, její podoba vzniká opět na základě interakce mezi učitelem a žáky), využití obrázků, fotografií, zvukových nahrávek. Textová fáze znamená vlastní práci s textem a jeho strukturami, předpokládá hluboké čtení a interpretaci. Závěrečná posttextová (posttextuální) fáze jednak shrnuje poznatky prvních dvou fází, jednak je příležitostí pro další všestranné činnosti (cvičení na porozumění textu, přesah do jazykové roviny – cvičení na obtížnější jazykové jevy, přesah do slohové roviny – kreativní psaní, dramatizace textu a další kreativní metody).

---

<sup>160</sup> Tento přístup zohledňují rovněž vzorové přípravy v předkládané disertační práci.

## 4.4 Současné výzvy i problémy literární výchovy

Jak jsme naznačili v úvodní kapitole didaktického oddílu, současná literární výchova staví především na obecnějších konceptech **humanizace** a **personalizace** vzdělávání a výchovy, jež akcentují všestranný rozvoj osobnosti žáka a důraz kladou na rovinu personální, vztahovou a „prožívací“, tedy rovinu silného (uměleckého) zážitku. V literární výchově se tyto tendence odrážejí především ve čtenářském pojetí toho předmětu a rozvíjení metody didaktické interpretace textu (srov. Lederbuchová 2010: 7 – 11). Od tradičního pozitivisticky motivovaného modelu, který jasně vymezoval obsah a učivo jednotlivých předmětů, se dochází ke snaze propojovat spřízněné tematické bloky/výukové jednotky ve formě **mezipředmětové/interdisciplinární**<sup>161</sup> spolupráce. Patrná je snaha **integrovat** příbuzná témata a využívat všestranný synergický efekt, který podobné pojetí výuky a výchovy přináší. Aktivita se přenáší na žáka, který formou **projektové** výuky sám či za malé podpory pedagoga řeší zvolený problém, a připravuje se tak na budoucí profesní život.

Literární výchova musí, stejně jako ostatní předměty, reflektovat požadavky, se kterými v současnosti přichází kurikulární reforma českého školství, tedy především zavádění rámcových a školních vzdělávacích programů (RVP, ŠVP<sup>162</sup>). Nové pojetí vzdělávacího procesu staví především na rozvoji **klíčových kompetencí**<sup>163</sup>, které mají žáka základní a střední školy vybavit pro další vzdělávání, profesní, občanský i soukromý život. Na čtyřletých gymnáziích a na vyšším stupni víceletých gymnázií by si tak žák měl osvojit především šestero tzv. klíčových kompetencí: 1. kompetenci k učení, 2. kompetenci k řešení problémů, 3. kompetenci komunikativní, 4. kompetenci sociální a personální, 5. kompetenci občanskou a 6. kompetenci k podnikavosti.

Význam klíčových kompetencí ve výuce literární výchovy, zejména se zřetelem k práci s čítankou textů, shrnuje Ladislava Lederbuchová ve svém komentáři k čítankám textů. Práce s uměleckým textem (textem z čítanky) by měla dát žákovi „příležitost řídit vlastní učení, [...] vytvářet si komplexnější pohled na společenské a kulturní jevy, v nichž krásné literatuře stále

---

<sup>161</sup> „Uplatňování mezipředmětových vztahů vede ke koordinaci systémů poznatků v jednotlivých učebních předmětech. [...] Obsahová koordinace vychází z vnitřních souvislostí obsahu učiva a vzájemným využíváním těchto souvislostí prohlubuje vědomosti žáků a zdokonaluje jejich dovednosti a návyky v jednotlivých předmětech. Koordinace časová spočívá v návaznosti, ev. posloupnosti využívání vnitřních souvislostí obsahu učiva v různých učebních předmětech.“ (Plch 1987: 11)

<sup>162</sup> O nejasnosti konceptu českého vzdělávání svědčí současné snahy nahradit rámcové a školní vzdělávací programy tzv. „vzdělávacími standardy“, tedy vlastně aktualizovanou podobou tradičních osnov.

<sup>163</sup> „Klíčové kompetence představují soubor vědomostí, dovedností, schopností, postojů a hodnot, které jsou důležité pro osobní rozvoj jedince, jeho aktivní zapojení do společnosti a budoucí uplatnění v životě.“ Rámcový vzdělávací program pro gymnázia. (RVP: 8)

patří důležité místo. Na bázi takto rozšířené čtenářské zkušenosti může obsahy textů ve funkci učiva lépe porovnávat, kriticky posuzovat a vyvozovat závěry pro využití v budoucnosti, a to nejen pro svůj budoucí vztah ke krásné literatuře, ale i k literárnímu a vůbec kulturnímu dědictví v procesu kultivace vlastní osobnosti.“ (Lederbuchová 2010, internetový odkaz) Literatura je obrazem lidského života, vztahuje se k lidskému prožívání, uvažování, vnitřnímu světu člověka, zřejmý je proto i vztah ke kompetenci k řešení problémů a kompetenci sociální a personální. Občanské kompetence pak prolínají většinu textů určených k literární komunikaci v hodinách literární výchovy: „významové dominanty [uměleckých textů] nesou humánní poslání, mravní výzvy čtenáři k odmítnutí fyzického a psychického násilí, včetně psychické manipulace, k prosazování tolerance k jinakosti a k empatii (včetně rozvoje sociálního citění) a pomoci ve vztahu k jiným lidem.“ (ibid.)

Literární výchova spadá primárně do vzdělávací oblasti „Jazyk a jazyková komunikace“, spolu s českým jazykem, cizím jazykem a dalšími cizími jazyky. Na rozdíl od jazykové komunikace zkoumá ovšem literární komunikace **text umělecký** s jeho specifiky. Od žáka se mj. očekává, že od sebe odliší umělecký a neumělecký text, reálný a fikční svět literárního díla, že dokáže popsat prostředky uměleckého textu a objasní jejich funkci v textu. Dále se anticipuje, že žák odliší základní složky literární struktury (časoprostor, vypravěč, postavy, pásma vyprávění), zasadí text do vhodného kontextu, že je schopen interpretace a naopak že se vyvaruje významové desinterpretace. Žák má být podle RVP schopen vystihnout základní rysy českého i světového písemnictví, jejich uměleckých směrů, představitelů a děl. Vedle receptivních dovedností se anticipují i schopnosti a dovednosti produktivní, tvořivé, ve vztahu k rozvoji individuálního stylu žáka. Vlastní učivo pak sestává ze tří pilířů literární vědy (literární teorie, historie a kritiky), poetiky, metod interpretace, struktury literárního díla včetně intertextovosti a vlastního vývoje literatury v kontextu dobového myšlení, umění a kultury s důrazem na moderní literaturu.

Vedle vzdělávací oblasti „Jazyk a jazyková komunikace“ je literární výchova přítomna i v mezioborově pojatých oblastech „Člověk a společnost“ a zejména „Umění a kultura“. Prostřednictvím **interpretace vybraných uměleckých děl** si žák spoluutváří historické povědomí, posiluje sounáležitost s evropskou kulturou, je konfrontován s filozofickými problémy a jsou formovány jeho mravní postoje a hodnoty. Ještě důležitější jsou vazby na výtvarnou a hudební výchovu. Literární výchova slouží k pochopení umělecké komunikace s literárním dílem, což nám umožňuje bez obav převzít (až na slovo *vizuální*, spor o reproduktivní vs. produktivní povahu literární výchovy byl popsán v úvodní kapitole didaktického oddílu) definici vzdělávacího obsahu ze sekce „Umění a kultura“:

„Vzdělávací obsah je realizován prostřednictvím tvůrčích činností, v jejich očekávaných výstupech se propojují hlediska tvorby, recepce a interpretace tak, aby se dále rozvíjela smyslová citlivost, uplatňovala žákova subjektivita a ověřovaly se komunikační účinky vizuálně obrazného vyjádření. Při těchto tvůrčích činnostech se pracuje jak se znaky s ustáleným významem, tak se znaky, jejichž význam se vytváří a proměňuje.“ (RVP: 51)

Časté koncepční změny v sektoru českého školství bohužel významně znepráhledňují celkovou situaci a znemožňují důkladnější analýzu dalších kurikulárních dokumentů<sup>164</sup>.

K progresivním proudům soudobé literární výchovy u nás i ve světě patří dramatická výchova a artefiletika, zážitkově orientovaná výuka. **Dramatická výchova** bohužel nemá v českém prostředí oporu tradice. Ve strnulých osnovách socialistického školství pro ni nebylo místo, a tak se rozvíjela jen díky činnosti několika nadšenců v rámci literárních kroužků nejčastěji na lidových školách umění. Po roce 1989 nastává přesný opak, tedy živelné a do značné míry nekritické přijímání principů dramatické výchovy a snaha vyučovat vše herním způsobem. Dramatická výchova může v systému českého školství fungovat buď jako samostatná disciplína, nebo jako integrální součást jiných předmětů, v našem případě literární výchovy. Autoři příručky *Dramatická výchova v kurikulu současné školy* (Marušák/Králková/Rodriguezová 2008) plédují za její samostatnou existenci, která by vyrovnala převažující jazykovou orientaci současné literární výchovy. Zmiňované „zajetí“ literatury v jazykovém pojetí, resp. v literárním dějepisí přitom odporuje estetickovýchovnému charakteru předmětu, který má u žáků rozvíjet estetické citění podobně, jako tomu je v jiných výchovách: hudební a výtvarné.

Dramatická výchova ideově vychází z humanisticky orientované pedagogiky a jejího zaměření na individuální potřeby žáků. Středobodem vyučovacího procesu se tak stává žák a jeho **tvůrčí potenciál**, jenž má být dále objeven a rozvíjen. Dramatická výchova staví na činnostní pedagogice – dítě se stává spolutvůrcem hodiny, ovlivňuje její strukturu a odnáší si z ní silný emocionální zážitek. Současně se všestranně rozvíjí jeho tvořivost a formuje osobnostní rovina. Základním principem dramatické výchovy je hledání výrazu/tvaru pro estetické ztvárnění skutečnosti; potřeba estetizace ve výuce sílí zejména v dnešním technicistně orientovaném světě. Základní metodou dramatické výchovy je rolová hra s mnoha variacemi, ve velké míře se uplatňují principy fikce (představme si, že jsme literární postavou v konkrétním uměleckém díle) a improvizace, využívá se přitom zpřítomňující

---

<sup>164</sup> Vedle RVP a ŠVP byl dalším důležitým kurikulárním dokumentem středního školství *Katalog požadavků zkoušek společné části maturitní zkoušky*, který pro předmět Český jazyk a literatura vymezoval požadavky nutné pro úspěšné složení maturitní zkoušky. Bohužel se tyto požadavky neustále mění (např. nedávný návrat k jedné úrovni maturitní zkoušky), což de facto znemožňuje bližší reflexi.

funkce divadla, které předvádí děje tady a teď. Předpokládá se, že osobní angažmá žáků a emotivní zážitky spojené s dramatizací scén přispějí ke zvýšení zájmu o literární výchovu a budou tedy významným motivačním faktorem výuky.

Dramatická výchova s sebou přináší velký potenciál, ale rovněž **určitá rizika**, kterým se učitel usilující o zařazení dramatizačních prvků do výuky zřejmě nevyhne. Omezený počet hodin literární výchovy nutí strukturovat látku do tematických bloků a některé partie vynechávat, absence speciálních místností pro inscenaci vede buď k využívání nevhodných prostor (tělocvična), nebo adaptacím tříd (přesouvání lavic apod.), jež významně zdržují a bývají zdrojem neshod s jinými vyučujícími. Ne všechny vyučovací obsahy jsou vhodné pro dramatickou transformaci a je na pedagogovi, aby se vždy správně rozhodl. Podobně jako u jiných, alternativních a tvořivě orientovaných přístupů edukace pak vzniká problém s kázní v hodině i zvládnutím velkého počtu žáků (literární výchova většinou probíhá s neděleným počtem žáků). Na učitele jsou během hodin dramatické výchovy kladeny po všech stránkách vysoké nároky, vedle těch odborných nabývají na důležitosti zejména nároky na kvality osobnostní a sociální.

K moderním směrům ve výuce a výchově, které se u nás bouřlivě rozvíjejí od devadesátých let dvacátého století, patří též **artefiletika**. Vyjdeme-li z etymologického výkladu, najdeme ve slově artefiletika řecké základy *ars* (umění) a *fil* (láska, známé např. ze slova filozofie). Artefiletika usiluje o komplexní, celostní přístup k fenoménu kultury (umění), kulturního dědictví. Pohybuje se mezi třemi póly – uměním, vědou a výchovou – a snaží se aktivně zapojit i jiné než tradiční intelektové dovednosti žáků. Do popředí se tak dostává emoční a sociální stránka člověka jako svébytné, individualizované bytosti, tedy rovina osobního prožitku. Artefiletika vymezuje dvě fáze estetické interakce: „exprese“, tj. výraz tvůrčího projevu, a „reflexe“, tj. náhled na to, co bylo vytvořeno/zažito. Jedná se o silně interdisciplinární přístup (původně byl zaměřen hlavně na výtvarné umění) a jeho naplňováním by mělo docházet k rozvoji symbolického vyjadřování žáků, jejich poznání a citlivého vnímání včetně povzbuzování duševní síly a předcházení selhání – parafrázujeme volně podle Slavíkovy dvoudílné příručky (Slavík 2001, 2004).

Pro literární výchovu vyplývá z principů artefiletiky zejména posílení **zážitkovosti** z četby uměleckého textu a akcentace **multioborových** přesahů do světa výtvarného a hudebního umění, filozofie, psychologie, sociologie apod. V literatuře se tážeme po smyslu a podstatě umění, hledáme jeho hodnoty a ideály, v teorii i praxi jsme konfrontováni s průměrností, konvenčností i principy ozvláštnění a genezí vzniku mimořádných uměleckých artefaktů – děl. V souladu s fenomenologicky orientovanou filozofií hledáme místo člověka ve světě,

v čase a prostoru, ptáme se na charakter a funkci jazyka jakožto prostředku komunikace i nástroje myšlení, propadáme se do fikčního světa a orientujeme se v něm, identifikujeme jednotlivé situace, role i umělecké archetypy, odhalujeme pravidla jazykové hry a snažíme se je za použití hermeneutiky dešifrovat. Velkolepá syntéza poznatků všech myslitelných disciplín v kombinaci s netradičním, emocionalitou podbarveným poznáváním do značné míry upomíná na základní premisu filozofie (umění divit se) a je výzvou pro každého učitele.

**Problémy a úskalí** literární výchovy lze rozdělit do dvou skupin – na problémy koncepční, související s vlastním pojetím literární výchovy coby uměleckovzdělávacího předmětu ve víru kurikulárních reforem poslední doby, a na problémy provozní, odvozené od úskalí, která mohou nastat ve vyučovacím procesu. Koncepce literární výchovy stále hledá svou ideální podobu, jak stvrzuje množství různých přístupů, které se pro výuku literatury nabízejí. Slovenský didaktik Viliam Obert (Obert 1992) ve svých skriptech přebírá starší Chaloupkovo dělení a představuje devět modelů literární výchovy:

1. empirický opisný model (uplatňovaný na základní škole, primitivní rozbor textu a práce s bibliografií u několika málo vybraných děl),
2. literárněhistorický extenzivní model (založený na literárních dějinách, poznacích typu autor-dílo-umělecký směr),
3. literárněhistorický výběrový model (vychází z předchozího směru, ale redukuje látku na významná díla a autory, zohledňuje přiměřenost věku žáků),
4. literárněteoretický model (založený na látce z poetiky),
5. žánrový, resp. žánrově-tematický model (narušení chronologie, obsah předmětu je dán texty podobné povahy, např. se stejným tématem, žánrem),
6. cyklický model (v určitých cyklech korespondujících s věkem žáka se prohlubuje literární učivo, náročné na čas, málo efektivní),
7. čtenářský model (v popředí je individuální četba žáka, upřednostnění jeho zálib, preferencí, literární výchova se mění v zájmovou činnost),
8. exemplární model (vychází z předpokladu, že žák po zvládnutí jistých exemplárních metod a okruhů učiva bude schopen tyto zkušenosti převést na nové obsahy),
9. elektivní model (žáci spolu s učiteli sami vybírají okruhy učiva a aktivně se podílejí na realizaci literární výchovy, často propojeno s projektovou výukou).

Výuka literární výchovy na českých školách zřejmě stále tenduje k literárněhistorickému modelu, ať už v jeho extenzivní, či výběrové podobě. Tento stav je do značné míry dán zaběhnutými požadavky středoškolských osnov. Řadu příznivců má v prostředí české školy žánrově-tematický model. Představa sloučení příbuzných témat do logických celků a oslabení

funkce literární chronologie je lákavá, naráží však v praxi na řadu problémů, jak mj. dosvědčuje obsáhlá polemika, jež nedávno proběhla na stránkách časopisu *Český jazyk a literatura*. Měli-li bychom jednoduše shrnout celou kauzu, o co více baví žánrově-tematická výuka učitele, o to méně žáky, kteří nemohou své znalosti ve výsledku navléci na časovou osu, a tím je propojit s informacemi z jiných oborů, zejména dějepisu. Žánrově-tematickou koncepci upřednostňuje rovněž Kostečkova učebnice *Do světa literatury jinak* (Kostečka 1995) vycházející z jednotlivých vrstev literární struktury. Jiří Kostečka doporučuje věnovat první dva roky čtyřletého gymnaziálního studia obecným výkladům o podstatě literatury doprovázeným prací s vybranými texty, samotnou literární chronologii pak navrhuje zařadit až ve dvou posledních letech studia. Určitým **ideálem** by měl zřejmě být čtenářský, resp. elektivní model literární výchovy, který ovšem předpokládá vymanění literární výchovy z předmětu „český jazyk a literatura“ a novou koncepci obsahu této disciplíny postavenou na volných, seminárních principech, což se zdá být v současné české škole jen těžko realizovatelné.

Na **praktické problémy**, které vznikají během hodin literární výchovy a často zůstávají stranou didaktického zájmu, upozorňuje Vladimír Nezkusil (Nezkusil 2004). Příprava na hodinu literární výchovy, která funguje v jedné třídě, často končí v jiné třídě naprostým fiaskem. Důvodů může být více: učitel podcení při „repríze“ hodiny její vedení, na vině může být jiné naladění publika-žáků a v neposlední řadě mohou důležitou roli hrát objektivní podmínky – žáci mohou být nesoustředění, protože příští hodinu píšou test z matematiky, nebo naopak unavení, protože celou minulou hodinu hráli při tělocviku fotbal. Problém může ovšem vézt i v přípravě učitele, jenž zvolil takovou kombinaci postupů a metod, která nerezonuje s probíraným uměleckým textem. Vladimír Nezkusil pak vysloveně varuje před automatizací a fixací určitých navyklých zásad, které mají neblahý vliv na pestrost hodin.

Rovněž autor této klauzurní práce, pokud by měl provést reflexi svého šestiletého pedagogického působení na regionálním gymnáziu, musel by přiznat, že vedle úspěchů dostavily se i dílčí neúspěchy či problémy. Jmenovitě jde o:

- naprostý nedostatek učebních textů – dodnes neexistuje středoškolská učebnice literární výchovy, resp. komunikační výchovy, všechny dostupné publikace jsou orientovány naučným směrem a nejsou učebnicemi v pravém smyslu slova, neexistuje ani učebnicová řada, která by vyhovovala požadavkům nové maturity,
- učitel je proto odkázán na kopírování vlastních materiálů (přítom finanční situace školy často není dobrá a učitelé mívají kvóty na počet kopií); velkoryse přitom pomíjíme

skutečnost, že tyto materiály je rovněž třeba vytvořit, připravit, což s sebou nese nemalou časovou náročnost,

- nepochopení ze strany pedagogického sboru – jeho jádro často tvoří starší konzervativní pedagogové, kteří nehodlají akceptovat metodické posuny ve výuce předmětu,
- nepochopení ze strany žáků – ti jsou zvyklí na tradiční, pasivní, transmisivní styl výuky a jakoukoli změnu považují za příznak „špatného učitele“,
- nepochopení ze strany rodičů – ti jsou z dob svého mládí zvyklí opět především na tradiční formy výuky,
- určitá „krize metody“ – zatímco naučit se nazpaměť základní informace o autorovi a dílu zvládne opravdu každý a učitel může tuto úroveň naučenosti i objektivně ohodnotit, estetická komunikace více staví na žákových dispozicích; stejně jako ve výtvarné výchově namaluje obraz každý, ale umělecké kvality bude mít jen několik děl, i v literární výchově se několika slovy k textu vyjádří opravdu každý, do interpretačních hlubin textu se však ponoří jen někteří; vzniká pak otázka, jak hodnotit výkon slabších, jak udržet jejich pozornost, jak je vůbec motivovat k čtení uměleckého textu, když většina z nich dnes hodnotnou beletrii jako takovou vůbec nečte atd.



## 4.5 Historická próza jako učivo

Historická próza se v kurikulu středoškolské literární výchovy vyskytuje v zásadě dvojnásobným způsobem. Jednak jako součást geneologie, čili nauky o literárních žánrech, jednak (a to především) v souvislosti s autory a jejich díly, která se řadí k historické próze, tedy v rámci literární historie, literárního kontextu. Souvislý výklad o historické beletrii zařazuje do výuky zřejmě málokterý učitel; učiní-li tak, měl by uvést základní definici (historický román<sup>165</sup> jako tematicky vymezený subžánr románu, tedy narativní epický útvar odehrávající se v minulosti a kladoucí důraz na dobovou věrnost), zdůraznit potřebu autorského odstupu od zobrazované látky a zmínit, že se jedná o útvar diskontinuální, úzce spjatý s národní tradicí a citlivě reagující na dobovou společensko-politickou situaci. Využit lze přitom poměrně velké povědomí o existenci historické prózy i znalost konkrétních titulů (zřejmě půjde o knihy-bestsellery, jako je *Egyptčan Sinuhet* Miky Waltariho, či díla, u nichž historická látka tvoří jen jednu z významových složek textu, jak je tomu typicky u konspiračních románů Dana Browna – *Šifra mistra Leonarda/Da Vinciho kód* – srov. kap. 2.1).

V literární chronologii učitel literatury narazí na historickou prózu nejdříve v anglickém romantismu<sup>166</sup> u Waltera Scotta, který je také považován za zakladatele tohoto žánru (typicky dílo *Ivanhoe*). Další zmínky o světové historické próze jsou již většinou selektivní a souvisejí s díly konkrétních autorů (Victor Hugo, Lev Nikolajevič Tolstoj, Henryk Sienkiewicz, Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, Mika Waltari, Umberto Eco). V české literatuře se setkáváme s historickou prózou v několika výrazných vlnách (srov. kap. 2.6) střídaných obdobími relativního půstu. Poprvé vstupuje historická tematika do literárního kontextu v druhé polovině devatenáctého století. Na díle Aloise Jiráska lze dobře demonstrovat přechod od romantické tradice ke (kriticko)realistické linii české prózy a v neposlední řadě také snahu o popularizaci Palackého pojetí dějin, stále převažujícího konceptu české historie. Vedle Aloise Jiráska nelze opomenout historickou prózu Zikmunda Wintera obohacenou již o prvky psychologismu. Druhou výraznou vlnu představuje historický román za doby protektorátu, kdy autoři využívali subžánru historické prózy coby „útěchy a zbraně“ (Mocná/Peterka 2004), tedy jako možnosti úniku ze současnosti do světa minulých jistot (zejména Karel Schulz, Ivan Olbracht, František Kubka). Pomyslnou třetí významnou vlnu pak tvoří česká historická próza

---

<sup>165</sup> Je možné zmínit též stejným způsobem vymezenou historickou povídku/novelu; historické drama lze pro jeho okrajovost ve výkladu vynechat.

<sup>166</sup> Podle některých výkladů je dokonce i označení „romantismus“ odvozeno od slova román, nové žánrové formy, která si svou platnost udržela až do současnosti, i přes všechny snahy o revizi či dokonce zrušení (moderní román, nový román-antiromán).

šedesátých let s přesahem do let sedmdesátých. Nová plejáda autorů (Karel Michal, Jiří Šotola, Oldřich Daněk, Vladimír Körner, později též Václav Erben, Vladimír Neff a další) se kriticky staví k české historii a pokoušejí se o její reinterpetaci. Historické romány plné existenciální deziluze boří zažitě představy o českých dějinách, v novém světle vidí tzv. „českou otázku“, problém české národní povahy a v druhém plánu satiricky reflektují aktuální dění na tehdejší politické scéně.

Zásadní roli v interpretačně zaměřené hodině literární výchovy hraje **volba textové ukázky**, nejinak tomu je i v případě historické prózy. Nad jejími zásadami se zamýšlí ve společném článku *Co a jak do čítanek* Jana Bartůňková a Jiří Zeman (Bartůňková/Zeman 1992/1993: 97 – 104). Textová ukázka by podle nich měla být vhodná pro zprostředkování určitých informací věcného charakteru (tedy poznatků z literární vědy, stylistiky, ale i třeba jazykovědy) a měla by posloužit též pro formování osobních postojů a dovedností. Důležitý je vznesený požadavek reprezentativnosti textového výňatku (reprezentativnost literárních, stylových a jazykových konvencí) v relaci k textu samotnému, spisovateli i literárnímu kontextu. V neposlední řadě pak autoři zmiňují zajímavost/přitažlivost textových ukázek, které mají za úkol mladému čtenáři přiblížit literární dílo a motivovat jej k jeho kompletnímu přečtení. I z toho důvodu by se ukázky měly (pokud je to možné) vybírat tak, aby co nejvíce korespondovaly se světem čtenáře a jeho potřebami, aby umožnily zodpovědět důležité žákovy otázky, obohatily jeho psychiku, vnímání, aby kultivovaly jeho recepční dovednosti ve vztahu k umění v nejrůznějších podobách. „Má-li však čítanková ukázka skutečně plnit funkci textu jako výsledku komunikace mezi autorem a čtenářem, pak musí být nutně jako text nejen zamýšlena, ale i přijímána.“ (Bartůňková/Zeman 1992/1993: 104) – tak zní poslední, ale velmi důležitá poznámka autorů článku kriticky směřovaná do řad učitelů předmětu český jazyk a literatura.

Rovněž Ladislava Lederbuchová příkládá výběru textu pro didaktickou interpretaci velkou důležitost a stanovuje čtyři dílčí hlediska, která je třeba při volbě respektovat (srov. Kepka 2007: 12 – 13): 1. vztah ke klíčovým kompetencím, 2. vztah k očekávaným výstupům žáka, 3. vztah k průřezovým tématům a 4. vztah k úrovni žákova čtenářství a možnostem jeho zážitkového čtení. Podle prvního hlediska je třeba upřednostňovat texty s uměleckou hodnotou, tj. texty klasické, reflektované literární vědou (autorka zdůrazňuje, že klasické neimplikuje nutně staré). V souladu s druhým hlediskem je výběr takového textu, který je v kontextu historickém, autorském a žánrovém reprezentativní a je schopen aktualizace obsahu. Vztah k průřezovým tématům umožňuje dílčí problémy koordinovat a integrovat do větších celků. Konečně čtvrtý aspekt lze zkráceně vysvětlit jako přiměřenost k věku čtenáře,

jeho očekáváním. Dílčí ukázka by pubescentního/postpubescentního čtenáře měla motivovat k další četbě a podnítit obecně zálibu v umělecké literatuře.

**Vzorovou ukázkou přípravy** na hodinu literární výchovy věnovanou historickému románu nacházíme např. v příručce *Pedagogická praxe na základní a střední škole* (Kepka 2007: 18 –24), na které se podíleli didaktikové z plzeňské pedagogické fakulty. Literárně-didaktický oddíl zaměřený na interpretaci nedokončeného historického románu *Kámen a bolest* Karla Schulze připravila Ladislava Lederbuchová. Její komplexně pojatá příprava na hodinu ve velké míře používá zejména průřezových témat, která umožňují integrovat příbuzné tematické celky z různých disciplin do jediné výukové jednotky. Žáci tak nejsou konfrontováni s velkým množstvím roztříštěných informací, ale mohou se zaměřit na vybraný konkrétní problém a jeho důkladné zvládnutí, včetně pochopení hlubších souvislostí. Biblický motiv Davida a Goliáše, který se vyskytuje v textové ukázce z románu, se v našem případě promítá nejen do světa literatury, ale také do výtvarné a hudební roviny, stává se obecným symbolem, lidským poselstvím. Rovněž po metodické stránce je příprava pestrá (vedle tradičního výkladu se v ní pracuje např. s frontálním rozhovorem, problémovou diskusí, skupinovou prací apod.) a mimořádný význam je přisouzen též motivaci a rozličným motivačním faktorům. Základem hodiny ovšem stále zůstává metoda umělecké interakce/komunikace žáka s uměleckým dílem – ať už s ukázkou literární, výtvarnou (reprodukce soch Davida a Goliáše) či hudební (píseň *David a Goliáš* Osvobozeného divadla).

Zatímco literárněhistorické stati Blahoslava Dokoupila jsou již do značné míry překonané, jeho nástin **didaktického využití** historického románu ve výuce si svoji aktualitu udržuje dodnes. Dokoupil pro účely výuky historické prózy na škole středního typu vymezuje čtyři typy historické narace (Dokoupil 1994: 2): 1. historickou prózu jako pohádku pro dospělé, 2. historickou prózu jako lekci z dějepisu, 3. historickou prózu jako beletrizovanou mravouku a 4. historickou prózu jako parabolou, podobenství o základních otázkách lidské existence. Všechny tyto funkčně vymezené typy jsou blíže charakterizovány v kapitole 2.2, včetně uvedení reprezentativních literárních děl. Velkou výhodou představuje skutečnost, že Dokoupilova typologie do značné míry kopíruje rozvrstvení historické prózy, které se dnes zřejmě nejčastěji používá v literární vědě (viz Mocná/Peterka 2004 – historický román mimetický, projekční, atraktivizační/kostýmní, zvláště pak román biografický).

**Historický román jako pohádka pro dospělé** reprezentuje populární variantu žánru, vyznačující se převažující dějovostí, strhujícími zápletkami, nečekanými zvraty a až skandálními rozuzleními. Velký důraz je kladen rovněž na evokaci dobové atmosféry,

s využitím důsledných popisů a charakteristik. Blahoslav Dokoupil zdůrazňuje romantické kořeny tohoto typu historické prózy a jeho tvárnou spřízněnost s dobrodružnou četbou pro děti a mládež. Ve světové literatuře zastupuje tento typ zejména Dumasovo románové dílo, v české tradici můžeme zmínit např. historické čtivo z díly Josefa Svátka, Jarmily Loukotkové, Ludmily Vaňkové či nově Vlastimila Vondrušky. Diskuse, zdali paraliterární texty patří do výuky literární výchovy, není dodnes ukončena; my se kloníme k názoru, že podobné ukázky mohou významným způsobem motivovat pubescentního čtenáře – chlapce uspokojí bohatá dějovost a historické pozadí, dívky zřejmě předivo mezilidských vztahů a důkladná charakteristika postav. Didaktický potenciál tohoto typu historické prózy je vskutku značný – bude zřejmě vycházet z narativních struktur textu (vyprávěč, postavy, děj), jež lze variovat (změna vyprávěcí perspektivy z er-formy na ich-formu, z prózy do dramatu, domýšlení osudů postav, změna zápletky či jiná úprava děje apod.). Nemalou tvůrčí výzvu může představovat rovněž historizující jazyková stylizace textu – umožňuje inkludovat do hodiny literární výchovy prvky tvořivého psaní/hraní na spisovatele: lze např. dopsat vybranou kapitolu/ukázkou z románu v dobovém archaizujícím stylu (typicky s využitím přechodníků, dlouhých souvětí, lexikálních archaismů a historismů apod.).

Chápání **historického románu jako lekce z dějepisu** posiluje zejména mezipředmětové, interdisciplinární vazby. Klasický historický román (u nás zastoupený zejména jiráskovskou tradicí) klade velký důraz na evokaci dobových poměrů, na představení někdejších míst, osob, událostí, ale též na prezentaci způsobů myšlení, jednání, uvažování a rozhodování příznačných pro konkrétní historickou etapu. Didaktická interpretace textu se v tomto případě zřejmě neobejde bez aktivizace historických znalostí, jež by žáci měli získat v dějepisu, ale dost možná i v jiných předmětech (občanská výchova, zeměpis). Tuto aktivizaci může zrealizovat učitel v motivační fázi hodiny (využitím obrazových, filmových, hudebních materiálů a jejich kombinací), ale velmi dobře tuto úlohu zvládnou rovněž vybraní žáci, kteří si v rámci domácí přípravy mohou sestavit krátký referát a využijí přitom dostupnou (populárně)odbornou literaturu. Významnou roli v popularizaci historie hraje dnes literatura faktu; její integraci do procesu přípravy žáků lze jenom doporučit. Velmi vhodným způsobem, jak ve výuce zpřítomnit staré časy, je dramatická výchova – žáci tím, že na sebe vezmou historické role, spojí učení s uměním zážitku, a obohatí se tak o důležité, jiným způsobem nepřenositelné zkušenosti, jež budou mít přímý vliv na jejich osobnostní rozvoj. Zařazení dramatické výchovy či jen jejich prvků do výuky literatury výrazným způsobem ovlivní sociální klima třídy a pozitivním způsobem se obrazí v kvalitě vztahů, ať už mezi žáky, či v relaci učitel-žák. Určitým protikladem k faktograficky orientovaným přístupům

k historické látce představuje koncept kontrafaktální historie pracující s historickými alternativami. V hodinách literární výchovy jej lze realizovat např. prostřednictvím „domyšlení“ jiných vyústění situací prezentovaných historickou prózou; je ovšem na učiteli, aby zajistil, že nabízené alternativy budou nejen možné/usutečnitelné, ale též uvěřitelné.

S předchozím pojetím poměrně úzce souvisí i třetí typ Dokoupilovy didakticky zaměřené typologie historické prózy, **historická próza jako beletrizovaná mravouka**. Jakkoli se může na první pohled zdát, že tento přístup k interpretaci uměleckého díla je dnes již překonaný, stačí nahradit výraz „mravouka“ termínem „rozvíjení klíčových kompetencí“, a rázem se dostáváme k požadavkům, které na kvalitu výuky vyvstávají v souvislosti s probíhající kurikulární reformou českého školství (rámcové a školní vzdělávací programy, vzdělávací standardy). V případě historické prózy se jedná zejména o kompetence sociální, personální a občanské – žáci v historických románech nacházejí vzory odpovědných životních postojů, respektu k individuálním potřebám jedince, příklady angažovaného zapojení do občanského života, modelové situace, jak reagovat v náročných životních situacích apod. Klasické historické romány nesou v sobě často humanistické poselství, jsou příkladem demokratického smýšlení, nabádají k harmonizaci vztahů, vyrovnání rozporů, úctě a toleranci. Vedle českých historických próz (Alois Jirásek, Václav Beneš Třebízský, Václav Kaplický<sup>167</sup>) lze s výhodou použít díla evropské literatury (zejména čtivé romány německých autorů Liona Feuchtwangera a Thomase a Heinricha Manna vzniklá jako přímá reakce na potlačování svobod a další směřování Německa k totalitě).

Bezesporu nejobtížnější, ale rovněž nejkomplexnější typ historické narace reprezentuje **historická próza jako parabola, jako podobenství o základních otázkách lidské existence**. Lze souhlasit s Blahoslavem Dokoupilem, který konstatuje, že:

„zatímco předchozí přehled sumarizoval tu část historické prózy, v níž dominují užitkové funkce, do sféry literatury v plném smyslu umělecké se dostáváme teprve s touto čtvrtou skupinou autorů a děl.“ (Dokoupil 1994: 9)

Právě do této kategorie také spadá historická próza druhé poloviny šedesátých let (jmenovitě tvorba Karla Michala, Jiřího Šotoly, Oldřicha Daňka, Ivana Kříže a Vladimíra Körnera), jež intenzivně těží z existenciální poetiky a vedle historické linie obsahuje ještě jinotajnou, dobově angažovanou, společensky-kritickou rovinu. Právě existence „dvojího čtení“ spolu s úzkou provázaností s filozofickými tématy činí didaktickou interpretaci těchto textů ve

výuce literatury poměrně obtížnou. Protože historická látka tvoří v tomto případě opravdu jen volné historické pozadí, plátno, na něž se promítají rozličné společenské problémy, a příběhovost je v dílech důsledně nahrazována látkou k přemýšlení, je třeba volit jiná než tradiční didaktická východiska. Nabízí se tak především interdisciplinární provázanost s filozofickými, etickými a politickými disciplínami – většina děl (pseudo)historické prózy šedesátých let tematizuje problémy člověka a jeho existence, problematiku moci, vlády, ideologie, práva a spravedlnosti, které mají nadčasový charakter a určitým způsobem se dotýkají každého z nás. Učitel by měl výjimečnou pozornost věnovat diskusi, řízené debatě s žáky, během níž složitou látku konkretizuje a usouvztažní s myšlenkovým světem pubescentních čtenářů. Vedle receptivní podoby literární výchovy se v tomto případě nabízí využití produktivních technik: kompozice krátké úvahy, zamyšlení, eseje umožní žákům uspořádat své myšlenky a zformulovat je do reprezentativní podoby. Určité riziko, které může alegorickou historickou prózu diskvalifikovat v očích některých učitelů, je výrazně negativistický, pesimistický až defetistický tón děl, jenž souzní s dobovým pocitem frustrace a deziluze z vývoje poválečné české společnosti.

Pokud se pokusíme o závěrečné shrnutí, dojdeme k závěru, že interpretačně pojaté hodiny literární výchovy, které se věnují (ne nutně jen) české historické próze, mají svá **specifika**. Tak především zde už z principu dochází k silné tematické interdisciplinární provázanosti mezi literární výchovou a dalšími předměty (především s dějepisem, dále pak s občanskou výchovou, zeměpisem) a obory (filozofie, etika, právo). Historické romány se odehrávají v dobových kulisách a povědomí o těchto reáliích je třeba u žáků aktivizovat v motivační fázi hodiny. Během samotné interpretace může obtíže činit jednak rozsah textových ukázek (aby šlo o konzistentní ukázkou demonstrující autorský styl, musí být text většího rozsahu), jednak jazyk, který řada autorů dobově stylizuje (pro některé žáky to ovšem může představovat též výzvu). Naopak nespornou výhodou je narativní podoba textu, která umožní lépe udržet pozornost a orientaci v díle. Texty historické prózy přímo vybízejí k práci s literárními postavami, lze je blíže charakterizovat, domýšlet jejich osudy, vytvářet kontrafaktuální podobu historie apod., velmi vhodné je též zapojení produktivních činností a prvků dramatické výchovy. Řada textů historické prózy má i svou filmovou podobu, s níž lze rovněž v hodinách literární výchovy (po dobré přípravě) efektivně pracovat. Didaktický potenciál historické prózy tak je, jak patrné, značný a záleží na konkrétním učiteli literární výchovy, aby jej dostatečně využil.

---

<sup>167</sup> Některé Kaplického prózy s historickou tematikou a zejména romány Antonína Zápotockého a Václava Řezáče ovšem demonstrují, že mravouka může mít též silně dobovou, ideologickou povahu.

## 4.6 Didaktika historické prózy na vybraných příkladech

### 4.6.1 Velká a malá historie člověka (Milada Součková: *Neznámý člověk*)

#### Charakteristika díla

Milada Součková obohatila českou prózu o experimentální proud a založila tak tradici, na niž mnozí navazují dodnes (Věra Linhartová, Karel Milota, Daniela Hodrová). Román *Neznámý člověk* (roku 1962 vyšel malým nákladem v americkém exilu, u nás až v roce 1995) porovnává malé a velké dějiny českého národa od druhé poloviny devatenáctého století do doby první republiky. Jednotlivé kapitoly jsou svázány s konkrétními historickými událostmi (např. prusko-rakouská válka, balkánské války, sarajevský atentát, vznik Československa) a konfrontuje se v nich pokaždé mikrosvět vypravěččiny rodiny s velkou historií světa. Důležitá je rovněž výstavbová rovina díla, Součková s oblibou využívá prostředků moderní prózy (polopřímá řeč, nabourávání čtenářské iluze, důmyslná práce s vypravěčem, metody mystifikace a parodie). Velký důraz je kladen na evokaci starých časů, patrná je snaha přiblížit dávnou dobu pomocí mnoha detailů všedního dne v textu, které rafinovaně útočí na všechny čtenářovy smysly.

#### K volbě ukázky

Ukázka pochází z povídky tematizující sarajevský atentát z roku 1914, zejména jeho ohlas/přijetí ve vypravěččině rodině. Text byl vybrán s ohledem na relativní významovou sevřenost a jasný kompoziční záměr (kontrast starých dobrých rakousko-uherských časů a doby nové, přicházející, neprobádané a nepředvídatelné). V neposlední řadě je sarajevský atentát dostatečně známou skutečností a historickým faktem, jehož přiblížení by učiteli v průběhu motivační fáze nemělo činit větší problémy. Významnou interpretační výzvu představuje rovněž doznívající ideál měšťanského života devatenáctého století, jenž je v textu (ať už přímo, či nepřímo) také přítomen. Textová ukázka navíc nese všechny známky osobitého autorského stylu Milady Součkové a umožňuje rovněž jeho důkladnou jazykovou a stylovou analýzu včetně rozboru narativních prostředků.

## **Cíle rozboru**

Konfrontovat čtenáře s dobou Rakouska-Uherska tak, jak ji (většinou) neznáme, tedy s časem klidu, životní pohody a pevného řádu, uvést žáky do problematiky filozofie dějin a postavení člověka v nich, okomentovat tzv. malou a velkou historii člověka a význam dějinných momentů pro něj, upozornit na významovou pestrost textů Milady Součkové, zopakovat narativní prostředky výstavby textu (polopřímá řeč, pásmo postav a vypravěče).

### **A. Předtextová fáze**

Učitel využije pro skupinovou motivaci žáků asociogram. Na tabuli napíše do oválu heslo „Rakousko-Uhersko“ a bude sbírat všechny asociace, které se k tomuto tématu snesou. Každý příspěvek okomentuje a připiše na tabuli. Lze očekávat reakce typu „Franz Josef“, „žalář národů“, „rakouská armáda“, „absolutismus“, „Švejk“, „c. a k. polní maršálek“, „Sarajevo“ apod. Učitel bude diskusi řídit a využije i rádoby vtipné pokusy o nabourání diskuse („Jára Cimrman“) k tomu, aby publikum zaujalo přemýšlivý vztah k státnímu útvaru, z něhož vzešel náš samostatný stát. Pomáhat si může rovněž obrazovým materiálem. Na závěr diskuse pak shrne získané informace a vyhrotí pohled na Rakousko-Uhersko do dvou obrazů: 1) Rakousko-Uhersko jako absolutistický moloch s nefunkční armádou, zahnívajícím byrokracií a protinárodním programem, tedy obraz známý např. z Haškova Švejka, 2) Rakousko-Uhersko jako doba „starých časů“, pevného rodinného i státního řádu, pomalu plynoucího života, existenční jistoty, kterou Češi měli coby součást velké monarchie. Právě tento druhý, českému publiku často skrytý obraz rakousko-uherské doby může učitel dobře evokovat (najde-li odvahu) hudební ukázkou, nabízí se např. Straussův Radeckého pochod, který ve zkratce konzervuje rakousko-uherskou duši.

### **B. Textová (interpretační) fáze**

Žáci se nejdříve seznámí tichým čtením s textovou ukázkou. Protože se jedná o relativně delší text, může se pro tento účel využít čas během zkoušení nebo domácí příprava. Nejdříve se učitel zeptá na první spontánní reakce, které lze očekávat bezprostředně po přečtení textu: Zaujala Vás ukáзка? Co se Vám na ní líbilo/nelíbilo? Četl se text jednoduše? Co činilo při četbě největší problémy? Lze anticipovat výtky stran délky textu, malé dějovosti, intelektové náročnosti. Naopak překvapit může postupná gradace textu, který začíná nedělní idylou a



končí sarajevským atentátem. Učitel vyzve žáky, aby text zařadili k literárnímu druhu a žánru: jedná se o běžnou kombinaci prózy a epiky, ovšem narace je oslabená. Žáci by sami měli odpovědět, že je to v důsledku častých odboček, digresí, popisných detailů.

Další otázky budou směřovat k časovému a místnímu určení. Na otázku Kde a kdy se příběh odehrává? lze odpovědět velmi přesně, už v záhlaví je řečeno, že se jedná o 28. červen 1914 a měšťanský byt v konkrétní pražské ulici. A víme ještě víc – že bylo krásné počasí, teplo, slunečno, kolik ukazoval barometr. Učitel upozorní, že může jít o dokumentární prvky, ale stejně dobře i o mystifikační hru se čtenářem (je to mystifikace). Poté padnou otázky: Které postavy v textu potkáváme? Komu je věnováno nejvíce prostoru? Jak lze postavy rozdělit? Hlavní postavou je otec rodiny, který je také nejbližší charakterizován. Dále jeho manželka, dcera – vypravěč příběhu a dva lidé z ulice: paní Krejčíková a bezejmenný kolportér. Zatímco úvod textu je věnován otci a rodině, v závěru roste význam onoho neznámého roznašeče novin, až na sebe tento strhne veškerou pozornost. Klid a jistota uzavřeného bytu je střídán nebezpečím z ulice. Jsou zde tedy dva jasně oddělené světy, kraj bezpečí, pražský byt, a nepředvídatelná ulice, kterou od bytu odděluje v textu často zmiňované okno.

Důležitou součástí interpretace bude charakteristika postav a prostředí, v němž žijí. Učitel se může žáků zeptat, jak si otce z textu představují. Ačkoliv je charakterizován zásadně nepřímou, určitou společnou představou čtenáři mít budou: starší, trochu zavalitý, udržovaný, dobře vypadající muž, s knírkem, přísný, zásadový – do představy se přetaví všechny stereotypy o Rakousko-Uhersku a v tomto případě to nebude vadit. Otec je typem dobře postaveného bohatého měšťana. Učitel vyzve žáky, aby z textu vyčetli další informace o otcových zálibách a náplni práce: jsou to spekulace s pozemky a domy, korespondence osobní i obchodní, návštěva kaváren. Zásadní je otázka na pozici otce v rodině – zde se jednoznačně jedná o patriarchální model manželství, otec je hlavou rodiny, rozhoduje o všech zásadních věcech, manželka z něj má respekt (viz druhý odstavec textu, ale není to despotie, viz závěr textu, v němž muži nedovolí v neděli zajít do kavárny). Když se venku strhne nečekaný pohyb, je to otec, který jde zjišťovat co a jak. Učitel žáky upozorní na zbožňovaný i proklínaný ideál rodinné harmonie v Rakousko-Uhersku (biedermeier, „KKK“ – Kinder, Kirche, Küche, to je okruh činností vymezený ženě), na výsadní postavení otce v rodině (má vlastní pracovnu, vyká se mu, běžné jsou fyzické tresty).

A co další postavy? bude znít následující učitelova otázka. Zvláštní roli má postava paní Krejčíkové, osoby z „druhé strany světa“ za oknem. Osoba krásná, smyslová (zdůraznění kyprostí a blízkých vztahů s lidmi, kteří k ní docházejí do lokálu) i trochu tajemná. Tajemná

proto, že je v textu viděna očima mladé vypravěčky, dcery, pro níž svět dospělých má ještě řadu bílých míst. Další pozornost se tedy upře k vypravěčce příběhu: Je jedináček? (není, má sestru, otázka otestuje, jak pozorně žáci text četli), Jak je stará? (zřejmě dospívající děvče), Jak je charakterizována? (má pozorovací talent, smysl pro detail, celý byt vidíme jejíma očima). Učitel nechá žáky vymezit typ vypravěče a vyprávěcí postup typický pro celý text (vypravěč kolísá mezi autorským a personálním, polopřímá řeč – vyprávění ve třetí osobě v přítomném čase, které propojuje pásmo postav a pásmo vypravěče, vytváří iluzi bezprostřednosti, aktuálnosti sdělení, jde vlastně o vypravěčský monolog). Učitel upozorní, že se jedná o typický prvek moderní prózy, který bývá propojen s metafikcí, odcizením čtenáři. Je v textu příklad zcizení? Ano, odstavec začínající pomlčkou – *Kdyby člověk byl v kavárně...* vystupuje z vyprávěcí roviny textu a obrací se na čtenáře s možností, jak by děj mohl případně pokračovat.

Už jsme řekli, že děj hraje v textu podřadnou úlohu. Dokázal by jej někdo vyjádřit jednou větou? (Výjev z poklidného nedělního odpoledne pražské rodiny, který je narušen vyhlášením války.) Co nahrazuje děj? Popisné detaily, mající za úkol evokovat klid, pohodu starých časů, atmosféru nedělního klidu, výletů, korzování... Postupně se dostáváme ke kompozici textu: Jaké kompoziční postupy jsou v textu použity: repetice (opakování) – motivy se vracejí a mírně varíují (kaligrafické písmo, pěstování květin), gradace – většina textu se nese v poklidné náladě, na konec zvrát: vyhlášení války, kontrast – klid ulice, lidé na dostizích, procházkách, do toho vstoupí zpráva o atentátu, mystifikace – typický znak moderní prózy, vypravěčka spatří na ulici běžícího kolportera a mystifikuje čtenáře tím, že se jedná o vraždu či jiný těžký zločin, domýšlí detaily toho, jaké by to bylo, kdyby se jednalo o tento zločin. V závěru interpretace se učitel dotáže na jazykovou rovinu: Co je pro ni typické? Součková v textu používá relativně jednoduchý, ale velmi obrazný jazyk, kterým se ve výrazu připodobňuje věku vypravěčky. Časté jsou výčty slov a důraz na detail (názvy ulic, domů), slova evokují atmosféru starých časů. K nejtěžším částem rozboru patří stanovení zastřešujícího tématu. Učitel k němu dojde po krátké debatě s žáky, přičemž využije všech dosavadních zjištění: tématem je střet malých a velkých dějin člověka, intimního života pražské měšťanské rodiny a sarajevského atentátu, který měl vzápětí rozpoutat největší válečný konflikt v dějinách, Velkou válku, a učinit přítrž dosavadní podobě světa. V textu jde symbolicky o střet atmosféry klidného nedělního odpoledne se zprávou, která se objeví na ulici, v novinách bezejmenného kolportéra novin.

### **C. Posttextová fáze**

Logickým završením této hodiny literární výchovy bude zasazení textové ukázky do kontextu knihy Neznámý člověk. Učitel rozvine s žáky diskusi na téma člověk jako subjekt/objekt dějin, pohled na člověka tvořícího dějinné momenty i jako konzumenta své malé dějinné zkušenosti. Provokativně může zmínit omezení školního dějepisu, který se soustřeďuje na velkou historii, a tu malou, nemálo důležitou často opomíjí. Byť jsou už dnes i osvícení učitelé dějepisu, kteří do svých hodin vkomponovávají dějiny všedního dne a individuální paměť. Produktivní výstup z hodiny by byl krátký sloh na téma „Okamžik, kdy do mého života vstoupily dějiny“. Esej na toto téma vyžaduje již určitou erudici, schopnost včlenit svůj život do světového dění; produkce textu může být udělena na dobrovolné bázi.

## 4.6.2 Ideály včera a dnes (Karel Michal: *Čest a sláva*)

### Charakteristika díla

Karel Michal je vůdčí osobnost české historické prózy šedesátých let dvacátého století. Ve svém díle demaskuje českou historii, zbavuje ji náplav romantických mýtů a vlasteneckých resentimentů, a dostává se tak až na dřeň české dějinnosti. Román *Čest a sláva* paroduje dikci klasických historických románů – odehrává se na malém českém panství v době zuřící třicetileté války. Zchudlý zeman Václav Rynda se původně jen protlouká zlymi časy a chce přežít. Když se ovšem na jeho dvoře objeví francouzští buntaři, nechá se jimi zviklat a pomalu se odhodlá, jakožto potomek starého protestantského rodu, k boji proti katolické straně. V závěru románu je vyhlášen mír a zahraniční vyslanci odjíždějí zpět do rodné vlasti. Rytíř Rynda už je ovšem odhodlán k boji, a tak vyjíždí směšně vyzbrojen s několika příznivci do boje „za lepší zítřky“. Román je psán hutnou, vančurovskou češtinou, mísí se v něm vysoké a nízké, nacházíme v něm prvky parodie a travestie i jadrné vyjadřování. V době vydání byl čten jinotajně jako autorovo kritické vystoupení vůči české politické skutečnosti.

### K volbě ukázky

Jedná se o tři kratší ukázky z počátku a závěru Michalovy (pseudo)historické novely. V první ukázce dostáváme ironický popis zchudlého rytíře a jeho ranních rituálů (počítání slepic na dvorku). Zbylé dvě ukázky mají již převažující dialogický charakter, jak je příznačné pro celé dílo, a přibližují okamžik, kdy se Rynda vydává do boje za „lepší svět“. Záměrem bylo představit různé stupně žánrové diverze, k níž Michal přistupuje – v rovině kompoziční, tematické i jazykové. Právě jazykový plán skýtá velké interpretační možnosti – kombinace staré a nové, vysoké a nízké češtiny včetně občasných vulgarismů je výzvou pro důkladnou analýzu i zamyšlení, proč autor po podobných prostředcích sahá.

### Cíle rozboru

Seznámit žáky s antiiluzivní, demytizující podobou historické prózy, zopakovat a prohloubit principy parodie a travestie v moderní literatuře, přimět je k přemýšlivému vztahu

k české minulosti a historii obecně, problematizovat pojem české národní povahy v různých kontextech.

### **A. Předtextová fáze**

Motivační fáze proběhne formou řízené diskuse pedagoga s žáky. Učitel žákům ukáže (promítne, dle možností) kresbu středověkého rytíře a bude se dotazovat na typické vlastnosti rytíře, též ctnosti. Lze očekávat odpovědi jako „odvaha“, „čest“, „štědrost“, „věrnost“, „oddanost pánovi“, „statečnost“, „galantnost“. Učitel navodí příjemnou atmosféru, upozorní žáky, že rytířství bylo ve středověku důležitou společenskou výsadou, že implikovalo specifický životní styl, chování vůči pánovi, dámě, poddanému, králi, Bohu, hierarchii. V rámci aktualizace může položit dotaz, které ctnosti se dochovaly do současnosti a které odešly s dobou, možné je najít rovněž přesahy rytířství do moderních žánrů (např. u fantasy). V rámci předtextové fáze je nutné, aby učitel seznámil žáky aspoň stručně s obsahem novely *Čest a sláva*, stačí zmínit dobu a místo, kde se odehrává, představit tři hlavní představitele (Rynda, Kateřina, Donovalský) a přiblížit zápletku.

### **B. Textová (interpretační) fáze**

Textová ukázka sestává ze tří úryvků, které na sebe volně navazují. Žáci si nejdříve potichu přečtou první text. Učitel žáky vyzve, aby se pokusili textovou ukázkou charakterizovat. Jedná se o úvodní popis Ryndovy postavy, který se na hony vzdaluje rytířskému ideálu. K tomuto závěru by žáci měli během orientačního rozhovoru také dojít – k rozdílu mezi očekáváním a představou, kterou si během četby vytvořili. Vyučující může vyzvat žáky, aby Ryndu popsali přívlastky (dostaneme zřejmě vlastnosti jako „zchudlý“, „venkovský“, „omezený“, „buranský“, „špinavý“ apod.). Další otázky budou směřovat k činnostem, které Rynda provádí: Je počítání slepic hodné rytíře? Jsou podobné malé každodenní rituály součástí klasických historických románů? Proč vlastně autor takovou perspektivu používá? Žáci by si měli uvědomit cílený rozklad žánru historického románu, který Michal provádí a který se dotýká všech složek (postavy, prostředí, vyjadřování, děj...).

U druhé ukázky, kterou si žáci opět tiše přečtou, lze anticipovat, že třída zareaguje na ne zcela vybíravý humor. Na otázku Co Vás zaujalo? Čím je text zvláštní/zajímavý? odpoví žáci zřejmě v tom smyslu, že se překvapivě jedná o nízký styl s obhroublým, dost možná vulgárním vyjadřováním. Učitel se dál bude snažit žáky usměrnit k tomu, aby popsali výjev

prezentovaný textem (Co ukázka představuje? Jakou scénu?). Jedná se o slavnostní přísahu věrnosti, kterou rytíři skládají před odjezdem do boje. Je tu ale jedno velké ale. Působí ukázka velkolepým dojmem? Řinčí brnění, drnká zbroj, padají vzletná slova? Nikoliv. Rytíř stojí uprostřed otrhaných sedláků, na zabláceném dvorku, ve staré zbroji, kterou našel na půdě. Prapor je vyšisovaný, helmu kvůli možnému posměchu bojovník ani nenasadil. Slavnostní řeč rytíř zkrátil na nutné minimum, navíc vše musí opakovat, protože sedláci při prvním pokusu spletli latinskou odpověď. Korunu všemu nasazuje závěrečné uprdnutí špatně krmeného koně. Jedná se tedy o úplné popření, negaci, rozklad slavnostního okamžiku. Jak se podobnému postupu v umění říká? Odpovědí by měla být parodie či travestie.

Učitel dále vysvětlí rozdíl mezi parodií a travestií, upozorní, že oba pojmy nejsou jasně definovány a často se zaměňují. Parodie znamená přesazení díla do jiného kontextu, travestie pak „převlékání“ kabátu, vážné téma je zpracováno nízkým stylem, nízké naopak vysokým. Žáci aplikují poznatky na konkrétní text: Karel Michal přesazuje středověkou rytířskou přísahu do českého prostředí, na malý dvorek v zátíší třicetileté války, mezi ušmudlané sedláky. Travestuje velké téma slavnostní přísahy do frašky, burlesky, nízkého tónu. Lidovost dodává závěrečné zvýraznění vegetativních pochodů u koně. Jaký to má efekt na čtenáře? Humor, smích. Jaký druh humoru to je? Humor vlastně posmutnělý, tragický, rytíř odchází do boje, riskuje svůj život a už od samého počátku se ukazuje marnost tohoto počínání. Vyniká kontrast mezi jeho přesvědčením a skutečností, mezi silou myšlenky a přízemností okolí. Jaká je pozice rytíře v textu? Výjimečná, přestože je legračně oblečený, lidem pro smích, má svůj ideál a pro ten hodlá žít. Opravdu bylo nutné, aby ho Kateřina políbila? Ne, ale jistým způsobem jí rytíř začíná imponovat.

Pedagog vysvětlí, že podobným stylem je psána celá kniha. Michal rozkládá žánr historické prózy a cokoli je velké, oslavné, nablýskané, travestuje do nízké polohy. Jak lze číst název díla (rytířské ctnosti)? Jasná ironie. Dokázali by žáci v podobném duchu pojmenovat druhou ukázkou tak, aby šlo číst význam ironicky? („Tak přísahám!“, „Věrnost až za hrob“ apod.). Učitel upozorní, že kniha byla doprovázena rytířskými ilustracemi. Jak obrazový doprovod interpretovat? Parodicky. Na závěr nechá učitel žáky popsat jazykovou rovinu textu. Jsou v textu užity krátké, nebo dlouhé, složité věty? (Krátké, úsečné, tendence k lapidárnímu výrazu). Používá autor dobové výrazy? (Ano.) Jaké další lexikální zvláštnosti v textu nacházíme? Kombinaci vznosných slov, latinských výrazů a vulgarit. Účinek na čtenáře? Posílení tragikomického vyznění textu.

Třetí ukázka má výrazně dialogický charakter, učitel může vyzvat žáky buď opět k tichému čtení, a nebo rozdělit jednotlivé role (Donovalský, Kateřina, vypravěč). Pokud se

rozhodne pro dramatizaci, dbá na výrazný řečový projev žáků. Účinek dramatizovaného čtení na žáky je bezpochyby silnější než v případě tichého čtení. Po přečtení učitel nechá vybraného žáka shrnout děj: Donovalský a Kateřina se vracejí do Francie, v kočáře svedou ideologickou hádku, rytíř Rynda vyjíždí do světa, jeho družina zapálí dvorec. Učitel položí otázku: Z jaké části knihy je ukázka? Z úplného konce. Nepřipomíná Vám závěrečná scéna jinou klasickou zápletku světové literatury? Jde vlastně o českou verzi dona Quijota. Souvisejí spolu díla i tematicky? Ano, společným tématem jsou ideály a především věrnost ideálům. V jaké rovině textu se odehrává „děj“? V dialozích, jde o drama v próze, tezoovitý text, který autorovi slouží k prezentaci filozofických myšlenek. Učitel poznamená, že se u Michala nejedná vlastně o historickou prózu, ale o text filozofující, společenský, vyjadřující se k obecnějším otázkám a stojícím na začátku tradice alegorického románu druhé poloviny šedesátých let (spolu s Jiřím Štolou, Oldřichem Daňkem, Vladimírem Körnerem...).

Vrátíme se ještě zpět k třetí ukázce. Učitel vyzve žáky, aby porovnali, jak se jednotlivé **postavy** vyrovnávají s koncem války. Pro buntaře byla válka povoláním, lanaření lidí na svou stranu nikterak neprožívali, ideály, které hlásali, byly jen slova. Zatímco Donovalský je připraven vrátit se do Francie a vést spokojený civilní život, Kateřina cítí alespoň odpovědnost za své činy. Rynda jí není lhostejný, ale nakonec se podvolí a rovněž české země opustí. Jak nazvat cit, který vznikl mezi Kateřinou a rytířem? Náklonnost, obdiv, láska? Určitý druh obdivu. Zchudlý rytíř naproti tomu ideály přijal za své a hodlá je přetavit v činy. Uvědomuje si nesmyslnost svého činu, ale už není cesty zpět. Definitivnost rozhodnutí podtrhuje zapálení sídla, tragikomickou rovinu posiluje postava pomateného dědečka, který se k výpravě na poslední chvíli přidá. Jak se pracuje s motivem Jana Husa? (Zcela ikonicky, Hus je metaforou věrnosti ideálům, jeho smrt se ale neslučuje s reálným pohledem na svět.) A dostáváme se tak k dalšímu centrálnímu motivu textu: morálce. Kdo se zachoval mravněji, buntaři, nebo Rynda? Jednoznačně Rynda. Morálku nelze svázat s praktičností, nelze ji převlékat jako kabáty, pro pravdu je třeba i zemřít.

### C. Posttextová fáze

V závěrečné fázi by měl učitel ozřejmit ještě jeden kontext spjatý úzce s rozebíraným dílem. Během interpretace jsme si doposud všímali jen historických kulis, v nichž se dílo odehrává a které nás opravňují hovořit o textu jako o historickém románu. Jenže celá věc se má poněkud složitěji, druhým, podstatně méně zřetelným kontextem, je doba, v níž román vznikl. Karel Michal psal *Čest a slávu* v polovině šedesátých let, v době, kdy bylo v plném

proudu „Pražské jaro“ a doposud pevné ideové ledy začínaly viditelně roztávat. Autoři se ještě nemohli otevřeně vyjadřovat k aktuálním politickým problémům, ale už tak mohli činit v narážkách, mezi řádky. Náš román je doslova prošpikován skrytými odkazy k dobovým fenoménům, bohužel, zprostředkovat je současné generaci žáků je téměř nemožné.

Učitel by měl v závěru hodiny aspoň v rychlosti připomenout hlavní znaky bouřlivých „sixtees“ v našich poměrech (může napsat na tabuli známé pojmy evokující tuto dobu: dubčekismus, doba tání, socialismus s lidskou tváří, reforma apod.) a měl by se pokusit zohlednit tyto skutečnosti aspoň v hlavní, ideové interpretaci ukázky: osamělý mudrlant, rytíř, který léta ohýbal hřbet, až konečně jednoho dne prozřel, byť pozdě a zbytečně, je obrazem českého člověka, českého národa, kterému sudičky v historii přidělily roli přísluhovače, nikoli pána. Michal tak aktualizuje jiráskovské pojetí českých dějin do polohy, jež staví na negativní historické zkušenosti a potřebě odhodlat se k hrdinskému činu. Rytířova marná vzpoura konvenuje s dobovým smýšlením, snahou narovnat hřbet, říci svůj názor, projevit občanskou angažovanost. I s tím rizikem, že si to vypijeme. Ale nelze už jinak, kola dějin byla dána do pohybu, sebezáchovný a současně sebedestruktivní proces musí začít... K ještě větší aktualizaci příběhu došlo po natočení stejnojmenného filmu (1968, režie Hynek Bočan, Karel Michal se podílel na scénáři), v němž se motiv marné vzpoury propojuje s právě probíhající invazí vojsk Varšavské smlouvy. Film putoval ihned po premiéře do trezoru. Jeho zařazení v hodině literární výchovy můžeme jen doporučit, patří k perlám české nové filmové vlny.



### 4.6.3 Technologie moci (Oldřich Daněk: *Král utíká z boje*)

#### Charakteristika díla

Oldřich Daněk románem *Král utíká z boje* otevírá svou volnou trilogii z českých středověkých dějin, která si dodnes uchovává značnou čtivost a aktuálnost. Historickou látku (první léta vlády Jana Lucemburského na českém trůně) bere jen jako volné východisko pro artikulování řady obecnějších mravních a filozofických tezí. S tím, jak mladý panovník procítá z idealistického snu a postupně slevuje ze svých přísných zásad, roste postupně i jeho nespokojenost a mění se až ve finální deziluzi, s níž panovník opouští české země a zahajuje období toulek. Čtenář je v románu konfrontován s technologií moci, politickými finesami a zákulisními praktikami, které sice mají středověký rozměr, ale jsou dobře přenositelné i do současného světa. Daněk ve svém románu cíleně popírá kontinuitu historického dění, děj posouvá kupředu nahodile, často úmyslně nelogicky, a zajímavým způsobem narušuje čtenářské očekávání častým zařazováním zcizovacích pasáží (mohlo se stát, odehrát), které relativizují tradiční faktografický přístup k historické látce.

#### K volbě ukázky

Ukázka sestává z dialogu mladého Jana Lucemburského s arcibiskupem Petrem z Aspeltu, který je opatřen zcizujícím úvodním odstavcem a ironickým dovětkem. V kontextu díla se jedná o ukázku reprezentativní – představuje hlavního hrdinu ve filozofující debatě o etickém problému (zde jde o povahu pravdy a pravdivosti), během níž jsou až didaktickým způsobem ozřejmovány principy vládnutí a moci. Zdůraznění možnosti, nahodilosti celé situace a ironický odstup vypravěče souzní s atmosférou celého díla, jež obráží Daňkovu nedůvěru k oficiálnímu traktování historie a jeho snahu nabídnout (pseudo)historické alternativy.

#### Cíle rozboru

Seznámit žáky se zákonitostmi dialogu, ozřejmit kategorie pravdy a pravdivosti, kriticky reflektovat manipulativní řečové strategie, přimět je k odlišování historických/nonfiktivních a fiktivních motivů, posílit jejich přemýšlivý poměr k dějinám.

## A. Předtextová fáze

Přestože se jedná o historický román, má zvolená ukázka jen velmi volný vztah k historii, a tak na aktivizaci historického povědomí u žáků nebudou tentokrát kladeny vysoké nároky. Učitel během úvodního motivačního/orientačního pohovoru zjistí, co žáci vědí o obou jednajících postavách (pedagog přitom napíše jejich jména na tabuli a využije je jako asociogramy) a bude se snažit na těchto informacích stavět a dále je rozvíjet. Osobnost Jana Lucemburského bude žákům zřejmě známa z hodin dějepisu, lze očekávat asociace typu „bitva u Kresčaku“, „toulavý král“, „král cizinec“, „milovník turnajů“, „slepý panovník“ apod. Petr z Aspeltu bude asi postavou neznámou, ovšem jeho arcibiskupskou funkci by žáci popsat měli. Zajímavou alternativou by bylo zařazení krátkého úvodního referátu, který si vybraný žák/vybraní žáci vypracovali v rámci domácí přípravy, s využitím populárně naučných publikací (lze doporučit třeba *Toulky českou minulostí* Petra Hory-Hořejše v jejich textové či rozhlasové podobě).

## B. Textová (interpretační) fáze

Mimořádnou pozornost je třeba věnovat už prvnímu odstavci textu. Ten totiž ukázku lokalizuje místně a časově (učitel může využít pojmy časoprostor, chronotop), generuje souřadnice fikčního světa, ale současně tuto čtenářskou představu hned v zárodku narušuje či rovnou boří užitím kondicionálu: „Petr z Aspeltu [...] mohl mít na pražském hradě s Janem tenhle rozhovor.“ Poté, co si žáci úvodní odstavec přečtou, by se měla rozvést diskuse nad tímto fenoménem: Proč Daněk podobným způsobem text uvádí? Jaké signály vysílá čtenáři? Autor si zřejmě žádá bystrého, uvažujícího recipienta, který se nenechá prvoplánově unést dějem, ale využije zcizení ke kritickému odstupu, zhodnocení, zaujetí individuálního stanoviska. Je zřejmé, že autor touto pasáží porušuje jistá nepsaná pravidla klasické prózy/klasického historického románu, bourá klišé, redefinuje historickou naraci. Učitel může s žáky zopakovat základní znaky historického románu, zdůraznit, že v šedesátých letech se historický román sblíží s angažovanou prózou a románem společenským a konečně též zařadit Daňkovo dílo do literárního kontextu.

Následovat bude práce s vlastním dialogickým textem. Učitel obsadí do role Jana Lucemburského a Petra z Aspeltu dva žáky a nechá je repliky výrazně přednést. Je samozřejmě možné obsazení průběžně měnit, aby se vystřídal více žáků. Po krátké pauze (doznění) začne rozbor textu. Žáci budou vyzváni k tomu, aby identifikovali téma hovoru

(problematika pravdy, lži, důvěry, způsobu vlády, vztahu k poddaným...) a aby dialog charakterizovali (je asymetrický, i když zvláštním způsobem: král je hierarchicky nadřazen arcibiskupovi, arcibiskup je zase výrazně starší než mladý král, věkové hledisko bude zřejmě určující). Dialog má podobu zasvěcování nezkušeného do praxe světa, má tedy vlastně výchovný charakter, nabízí se příměr k učiteli/vychovateli a žákovi (Která podobně koncipovaná díla znáte? *Alexandreis*.) Ambicí Petra z Aspelu je ukázat mladému králi, že vše je relativní, že pravda je často svázána s pragmatickými cíli a že se jako král musí mít před pravdivostí/pravdomluvností svých poddaných na pozoru.

Důležitou roli bude mít v práci s textem charakteristika postav. Žáci se do sešitu pokusí zapsat základní charakterové vlastnosti obou hrdinů a poté je navzájem prodiskutovat. Protože postavy jsou charakterizovány nepřímou, je třeba, aby žáci text ještě jednou sami prošli a charakteristiku odvodili. U Jana Lucemburského by se měly objevit atributy jako „mladý“, „naivní“, „nezkušený“, u Petra z Aspelu naopak „zralý“, „zkušený“, „protřelý“. Učitel bude fungovat jako moderátor diskuze, bude korigovat, upřesňovat jednotlivé výstupy a zapisovat je na tabuli. Jistě dojde i na debaty o významech slov (typicky kdo je chytrý a kdo moudrý, je na pedagogovi, aby se své moderátorské funkce zhostil se ctí). Žáci si jistě všimnou jisté nonšalance, řečové zručnosti/ekvilibristiky na straně Petra z Aspelu a okomentují jistě i úsměvnou doslovnost a myšlenkovou omezenost mladého Jana.

Dalším krokem bude zobecnění získaných závěrů a jejich „zpřítomnění“, významová aktualizace. Velmi nápomocný nám přitom bude jazyk ukázky. Učitel položí otázku: Odráží se středověk/historie/dobová kulisa ve vyjadřování postav? Odpověď by měla být jednoznačná: ne, Oldřich Daněk používá současný jazyk, současnou syntax i slovní zásobu (s výjimkou některých dobových výrazů, s nimiž si žáci ovšem jistě poradí). Jaký může mít Daněk důvod? Chce přiblížit děj současnému čtenáři, usiluje o to, aby text měl obecnější platnost<sup>168</sup>. Lze tuto aktualizaci vztáhnout i na tematickou rovinu? Ano, v zásadě by se podobný rozhovor mohl odehrát i v současnosti. Mezi kým? Například mezi začínajícím politikem a jeho poradci (možných odpovědí je samozřejmě více). Jedná se tedy o stále aktuální, stále živý problém.

U hlavního tématu – způsobu vlády, moci a jednání s poddanými – dále zůstaneme. Daněk nechává Petra z Aspelu, aby důmyslným, takřka sokratovským způsobem kladení otázek přiměl mladého Jana k přehodnocení svých původních stanovisek. Žáci si tak nyní opět projdou text a zvýrazní v něm místa, která je oslovují a v nichž se dozvídají něco o způsobu

---

<sup>168</sup> Učitel může svá slova stvrdit tím, že přečte ukázkou z doslovu románu, v němž Daněk tuto ambici sděluje, viz rozbor románu v druhém oddílu disertační práce.

vlády, distribuci moci, jednání krále s poddanými apod. Ukázka obsahuje řadu replik, v nichž jsou lehce ironickou, trefnou formou shrnovány často „královské“ životní pravdy. Vybíráme několik příkladů:

„Pamatuj si, nikdy ti nikdo neřekne celou pravdu.“

„Ty jsi král – a král může mlčet.“

„Pravdu se dovíš málokdy, protože je vždy nepříjemná.“

„Musíš mluvit se všemi o všem, kromě toho, co si opravdu myslíš.“

„Král se nemůže mýlit.“

Učitel výrazy napíše na tabuli a okomentuje, umožní průběh řízené diskuse. Ve vypsáních výrazech, jakýchsi sentencích či (pseudo)morálních maximách, je patrný rozdíl mezi teorií a praxí, školou a „školou života“, ideálem a skutečností; akcentuje se v nich praktičnost a pragmatičnost, popírá (více či méně) etika a morální pravidla. Mladý Jan prošel ještě tradiční, rytířskou výchovou plnou vznosných ideálů, které ovšem ve skutečném světě selhávají a je třeba je určitým způsobem korigovat. Jakkoli se zde pedagog ocitá na tenkém ledě mezi výukou a výchovou, mezi interpretací literárněvědnou a didaktickou, považujeme za možné a potřebné podobnou debatu na školní půdě vést. Ostatně rozdíl mezi ideálním prostředím školy a realitou za jejími branami jistě nešel pozornosti ani většině žáků. Na podobný problém, tedy nesoulad interpretačních závěrů a pedagogických kompetencí, přitom narazíme u téměř každého díla deziluzivní historické narace druhé poloviny šedesátých let dvacátého století a je jen na pedagogovi, zda se pro rozbor těchto textů rozhodne. Rozvést lze i další, příbuzná témata (vztah vládce a poddaných, metody vlády, výhody a nevýhody různých přístupů).

Jako hlavní motto pro další činnosti na tabuli zůstane otázka: *Může se král mýlit?* Učitel vyzve žáky, aby sepsali krátké zamyšlení (úvahu, esej, zkrátka útvar těžící primárně z úvahového slohového postupu) k tomuto tématu a zdůrazní, že sice mohou literární text použít jako inspiraci, ale že mnohem důležitější jsou jejich vlastní názory, postoje, hodnoty. Lze připustit i aktualizaci tématu do současnosti (místo krále pak bude figurovat patrně prezident), ovšem s tím rizikem, že se většina literárních pokusů bude zřejmě dotýkat aktuálních politických kauz a že bude sklouzávat k povrchnosti, doslovnosti a proklamativnosti. Receptivně orientovaná hodina literární výchovy se tedy postupně přetransformuje v tvořivou dílnu, v níž se žáci budou sami kreativně realizovat. Psaná forma podpoří kultivovanost jejich výpovědi, umožní text lépe strukturovat, komponovat, dá jim více času na přípravu. Během této fáze dojde k důležité konkretizaci významů, k přesahu literárního díla do života mladých čtenářů.

### C. Posttextová fáze

V závěru hodiny učitel některé práce (i třeba jen jejich případná torza) přečte a okomentuje; vyjádřit se mohou samozřejmě i spolužáci. Žáci text dokončí v rámci domácí přípravy a příští hodinu se práce vyhodnotí. Pro učitele posléze vzniká možnost celý projekt evaluovat a prezentovat na „veřejnosti“ (nabízí se forma tabla, nástěnky s motivačním citátem, krátkým komentářem a vybranými slohy). Během následující hodiny učitel též dokončí výklad o Daňkově románu, zmíní jeho hlavní dějovou linii, okomentuje další postavy, které v interpretovaném textu nebyly přítomny, a seznámí žáky rovněž s aktualizací významu, k níž docházelo v recepci šedesátých let. V rámci posttextové fáze se jako možnost rovněž naskýtá práce s filmem *Královský omyl*, natočeným podle scénáře a v režii Oldřicha Daňka, který rozvádí děj druhého oddílu knihy *Král utíká z boje*, tedy právě otázku královského omylu.

#### 4.6.4 Komentář k dalším ukázkám

Pokusme se na závěr alespoň v krátkosti naznačit cesty, kterými se může ubírat didaktická interpretace dalších textových ukázek. V případě textu Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice* se nabízí rozšířit rozbor o práci s filmovou podobou díla (ať už celým Vávrovým filmem, nebo – lépe – jen s filmovou ukázkou, která koresponduje s nabízeným textem). Další možnost tkví ve srovnání literární ukázky s vybraným textem středověkého *Mallea maleficara*, doprovobeným ovšem komentářem, který si dobový text jistě zaslouhuje. Určitý vstupní komentář k historickým souvislostem bude ostatně nezbytný v jakémkoliv případě, filmová ukázka pak může dobře plnit i důležitou motivační funkci. Samotná textová ukázka má dialogickou povahu a výrazně dramatický spád – popisuje průběh jednoho z prvních výslechů vedených Bobligem a jeho pomocníkem. Žáci mohou převzít role a text dialogicky přehrát, následně se nabízí analýza dialogu se zvláštním zacílením na manipulativní praktiky, které mají v zásadě rétorickou povahu a jsou použitelné/používané dodnes. Mezipředmětový přesah bude mít rozhovor, případně i samostatná práce na téma „hon na čarodějnice“, fenomén v historii bohatě zastoupený.

Ukázka pocházející z Šotolova románu *Tovaryšstvo Ježíšovo* intencionálně směřuje k nitru hlavní postavy, pátera Vojtěcha Hada, k jeho uvažování, hodnotám, etickým problémům. Textový výňatek zachycuje scénu, během níž je Vojtěch donucen převzít superiorský post. Přestože se pokouší vyvléci ze své zodpovědnosti, post nepřijmout a dál fungovat jen jako řadový člen Tovaryšstva, je již do té míry pohlcen systémem a mocenskými intrikami, že vycouvat nelze – od jistého momentu již není cesty zpět. Arogance moci se projevuje zejména tónem, s nímž mu pater Tanner vše oznamuje: „Já vím, že nechcete. Aspoň si zatím myslíte, že jím nechcete být. Nicméně jím budete.“ Pro didaktickou interpretaci se tak nabízí zejména práce s postavou, její charakteristika a domyšlení jednání, popř. i její aktualizace, tedy přenos do současné doby. Teoretickým základem rozboru bude zřejmě existenciální východisko, pocit vydědění, samoty, osamělosti, téma člověk versus moc/ideologie. Interpretační výzvu reprezentuje rovněž bohatý jazyk ukázky, který vybízí k důkladné analýze (vliv barokní češtiny). Téma jezuitů úzce souvisí s pojetím českých dějin a interpretací české historie obecně: učitel tak může v rámci mezipředmětového vyrovnávání obsahů prezentovat jiráskovské a pekařovské pojetí historie, či obecně vnímání církevních a náboženských témat v české společnosti i četné hendikepy s ním spojené.

Zřejmě nejkontroverznější podobu má ukázka z Michalovy novely *Rapsódie* z cyklu *Rodný kraj* přibližující poslední momenty života Juraje Jánošíka. Problematicky působí jak bezprecedentně vyhrocený, existenciálně bezvýhodný tón ukázky, tak zašifrování obsahu do těžce dekódovatelného nářečí. Pokud se učitel rozhodne i přesto s textem pracovat, měl by se zřejmě – po krátkém historickém úvodu – zaměřit na kompoziční a stylovou analýzu významově bohatého textu. Tvárné možnosti totiž u Michala jdou ruku v ruce se složkou tematickou, krátké, úsečné věty implikují nemilosrdně se svírající spirálu života. I v těchto momentech si Michal dovolí pracovat s humorem, ovšem v jeho černé, sarkastické podobě, jak vyplývá z přetisknutých dialogů. Nabízejí se paraboly s Kristem, přesahy do etiky (rozdíl mezi spravedlností a spravedlivostí), souvislosti s filozofií dějin – ukázka je takřka vzorovým příkladem existenciálně traktovaného historismu. Učitel si ovšem musí být vědom rizik práce s výrazně negativistickou ukázkou postrádající alespoň náznak optimismu či naděje.

Pečlivě naslouchajícího, empatického čtenáře si žádá rovněž ukázka z Körnerova románu *Písečná kosa* tematizující přelomový moment v životě protagonisty – odchod z domova a svázání života s řádem německých rytířů, po otcově vzoru. Mezi důležité markanty textu patří výrazná lyrizovanost (pozdvolný přechod mezi realitou, fikcí, snem a představou), paralela člověka a (noční) přírody, velmi pomalé tempo vyprávění (nabízí se porovnat čas vyprávěný a vyprávění). Velkou výhodou bude věková spřízněnost čtenářů s hlavním hrdinou, která umožňuje se s vyobrazenými pocity identifikovat. A nemusí se přitom jednat jen o dílčí motiv opouštění domova – učitel zdůrazní, že scéna má v knize de facto iniciační rozměr a je souměřitelná s dalšími výjimečnými momenty lidského života (Kterými? – přesah do filozofie, noetiky). Autor v textu usiluje o přiblížení určité nálady, určitého duševního rozpoložení, které může nabývat i jinou formu – výtvarnou, hudební. Je jen na učiteli, zda se podobné výzvy ujme a nechá žáky vyjádřit jejich čtenářský zážitek vizuálně (barvy, tvary, obrazy), hudebně (tklivá melodie) či kombinací více přístupů (např. experimentální báseň sestávající ze slov, která při čtení textu žákům vytanou).

Pokud prezentované interpretační modely shrneme, dojdeme k závěru, že didaktická interpretace textů historické prózy šedesátých let patří k poměrně obtížným a v praxi obtížně realizovatelným úkolům. Klade mimořádné nároky jak na učitele (nutnost seznámit se s historickým pozadím textů, a to hned ve dvou významových rovinách), tak na žáky, u kterých se očekávají rozvinuté receptivní dovednosti. Základem interpretace bude zřejmě práce s literární postavou, během níž lze aplikovat prvky existenciální poetiky, práce s historickými fakty a v neposlední řadě se stylem/jazykem. K mezipředmětovým vztahům bude patřit (vedle zřejmého přesahu historického) exkurz do politiky/politologie, etiky a

filozofie, k němuž vedou témata moci, ideologie, vztahu člověka a společnosti. Na rozdíl od interpretace literárněhistorické, která zohledňuje dvojí vyznění alegorických textů, lze o podobné možnosti v případě didaktické interpretace dost dobře pochybovat. Učitel se sice může pokusit usouvztažnit určité literární významy s atmosférou české společnosti šedesátých let, ale bude to úkol nelehký, rozptylující navíc již tak vytíženou pozornost (post)pubertálního čtenáře. Za rozumný kompromis považujeme vést interpretaci k obecně lidským, humanistickým závěrům (konflikt člověka a moci, střet s ideologií, postavení jedince v proudu času) a přináležitost k angažované próze šedesátých let dvacátého století jen explicitně deklarovat.



## 5 Závěr

Protože dílčí syntetizující kapitoly jsou součástí jednotlivých oddílů disertační práce, zaměříme se v závěru jen na připomenutí a zopakování těch nejdůležitějších závěrů, k nimž jsme během přípravy textu došli. Více pozornosti pak věnujeme zmínění úskalí a problémů, které práci komplikovaly, a pak ještě zamyšlení nad možnými perspektivami, jež zvolené téma českého historického románu šedesátých let skýtá pro (potencionální) vymezení další literárněvědné badatelské činnosti.

V **prvním oddílu** předkládané práce jsme se pokusili formou krátké genologické studie vymezit pojem historického románu, resp. obecněji historické prózy. Kriticky jsme zhodnotili jak tradiční přístupy k definici historické beletrie (Blahoslav Dokoupil), tak novější pokusy o jinou definici či rovnou redefinici žánru (Bílikův koncept historické stopy). Naše závěry potvrzují, že definice historického románu se neobejde bez požadavku autorského odstupu od zobrazované látky – pokud bychom jej obešli, nedokázali bychom od sebe ve výsledku oddělit román historický od románu společenského. Kapitola věnovaná konceptu historismu podle Georga Lukácse dobře shrnuje znaky tzv. klasického historického románu, s jeho uměleckým potenciálem i řadou omezení, souvisejících především s dobovými ideologickými východisky. Dvě teoreticky orientované studie se pak pokoušejí vyrovnat se současnou snahou o naratologické vymezení historického narativu. Studie o historické naraci coby realizaci mimetického ideálu byla vyprovokována doktorskou prací Zdeňky Menšíkové (Menšíková 2011) a naší ambicí bylo ukázat, že zvolený přístup je možná až příliš svazující, redukcující široké spektrum historických próz jen na jejich úzkou část. K podobným závěrům ostatně došel i Lubomír Doležel, který svými studiemi o překonání mimetické tradice už předjímá postmoderní koncept historické narace, jenž mezi dva tradiční přístupy k historické látce – fikční a faktografický – přiřazuje ještě přístup kontrafaktuální, realizující se ve fikčním světě historických alternativ. Závěrečné shrnutí vývoje českého historického románu ukázalo, do jaké míry je česká historická beletrie spjata s národní tradicí a společensko-politickým kontextem. Tento fakt též do značné míry diskvalifikuje snahy o použití odborné zahraniční literatury k tématu historického románu.

**Druhý oddíl** doktorské práce nejdříve shrnuje atmosféru a společenské souvislosti bouřlivých šedesátých let, které výrazně formovaly podobu tehdejší kultury, a pokouší se zaznamenat postupný přerod poetiky českého historického románu od socialistického konceptu padesátých let k svébytné imaginaci deziluzivní alegorické prózy druhé poloviny

šedesátých let, který je spojený rovněž s generační výměnou autorů. Velkou pozornost jsme věnovali popisu existenciální poetiky, jež se v našem literárním kontextu objevovala od začátku století, ale výrazného uplatnění našla právě až v průběhu šedesátých let. Do výběru historických próz, jejichž literárněvědná interpretace tvoří jádro druhého oddílu práce, jsme zařadili dvě díla, která svou poetikou anticipují novou podobu románu (*Neznámého člověka* Milady Součkové a *Kladivo na čarodějnice* Václava Kaplického), a zejména pěti spisovatelů, kteří formovali alegorickou prózu druhé půle šedesátých let (Karel Michal, Oldřich Daněk, Jiří Šotola, Ivan Kříž a Vladimír Körner). Důležitou součástí interpretačně zaměřených kapitol je konfrontace s dobovou literární kritikou, jež se podílela na recepci a na zařazení děl do literárního kontextu.

Závěrečná kapitola druhého oddílu se pokouší stanovit vnitřní **znaky/invarianty** alegorické historické prózy šedesátých let. Na základě rozborů textů jsme došli k závěru, že zmiňovaná pětice autorů utváří kompaktní, výraznou etapu ve vývoji české historické prózy, na níž se bohatě navazuje i v letech následujících – v šedesátých letech často vznikají první části budoucích historických cyklů. Historický román druhé poloviny šedesátých let je vlastně dobovým<sup>169</sup> společenským románem jen volně zasazeným do zvolených historických kulis (nejčastěji barokních či středověkých, zřejmě v souvislosti s existenciálně vyhocenou životní situací jedince v těchto dobách), který v druhém významovém plánu reflektuje aktuální politická a společenská témata a události, zejména deziluzi české společnosti z poválečného vývoje. Zařazení alegorické významové linie klade přitom nemalé nároky na intelektuální výbavu čtenáře, jenž je nucen „číst mezi řádky“. Po tvárné stránce jsme identifikovali zejména recepci existenciální poetiky, která přehodnocuje vztah mezi člověkem a dějinami a někdejší víru v kauzalitu a vysvětlitelnost dějin nahrazuje nejistotou, skepsí a obecně příklonem k relativizaci. Otevřený přístup k historické látce a její zpochybňování bychom mohli nově označit jako kontrafaktuální, mnohem výstižněji jej však charakterizuje atribut „apokryfní“, spojený ještě s autorskou distancí, ironií a sarkastickým humorem. Další popsané tendence, např. psychologizace, dramatizace a lyrizace žánru, jsou symptomatické nejen pro českou historickou naraci, ale jsou do značné míry přítomny obecně v poetice šedesátých let.

V **třetím, závěrečném oddílu** disertační práce jsme ve zkratce shrnuli základní principy komunikačně orientované literární výchovy a didaktické interpretace. Významnou pozornost jsme věnovali výukovým metodám vztaheným na práci s textem, a to jak těm tradičním, tak moderním, alternativním, a představili jsme též dva nové přístupy v didaktice literární výchovy: dramatickou výchovu a artefiletiku. Následně jsme obecná východiska

konkretizovali na historickou prózu a pokusili se vymezit didaktický potenciál historické beletrie v hodinách literární výchovy na střední škole (s využitím typologie Blahoslava Dokoupila). V závěru třetího oddílu prezentujeme tři vzorové didaktické interpretace vybraných textů historické prózy (Milada Součková: *Neznámý člověk*, Karel Michal: *Čest a sláva*, Oldřich Daněk: *Král utíká z boje*), jejichž textové ukázky (spolu s dalšími) jsou umístěny v přílohách. Usilovali jsme o pestré hodiny stavějící na významové bohatosti textů a těžící z výrazných mezipředmětových vztahů, jež s sebou historické romány jako učivo literární výchovy nesou.

Na závěr se ještě pokusme vymezit perspektivy dalšího vědeckého bádání. Téma předkládané disertační práce jde rozšířit **kvantitativně** a **kvalitativně**. V případě první možnosti se nabízí popsat vývoj české historické prózy v průběhu celého dvacátého století až do naší současnosti, či se dokonce pokusit zmapovat kompletní vývoj české historické beletrie v její celistvosti, tj. od devatenáctého století až po naši dobu. K dispozici máme dílčí studie zaměřené na vybraná období (Nováková 2013) a na redefinici žánru/subžánru (Menšíková 2011). Pokus o celistvé badatelské postižení fenoménu historické narace existuje bohužel jen v rukopisném torzu (Blahoslav Dokoupil). V případě kvalitativního rozšíření současného tématu by další badatelská činnost mohla nabýt podoby monografické studie věnované vybranému představiteli historické prózy nebo zacílené na některý subtyp historické narace přítomný v českém literárním kontextu (moderní historický román, alegorický historický román). Mezi zcela nezpracovaná témata patří též historický román intencionálně adresovaný dětem/dětskému čtenáři.

Přestože (jak jsme přesvědčivě ukázali v kapitole 2.6) je žánr historického románu kategorie do značné míry spjatá s národní tradicí a vývoj žánru kopíruje specifické společensko-ekonomické fenomény, nabízí se ještě v případě alegorického historického románu šedesátých let rozšíření **areálové**. Existují totiž indicie, že podobný typ historické prózy, který v české literatuře citlivě ohrázel reformní procesy šedesátých let, je přítomný – byť zřejmě ne tak výrazně – i v řadě dalších tzv. východních literatur: německé, polské, maďarské. Je zřejmé, že tento přístup bude narážet, vedle problémů jazykových, kulturních a diskurzivních, též na nedostatek dostupné sekundární literatury. Jistým kompromisem by bylo vytvoření srovnávací studie ze dvou literatur (zřejmě německé a československé), kde by autor předkládaných řádek mohl nabídnout znalost jazyků i literárních a historicko-společenských kontextů.

---

<sup>169</sup> V německé literární historii se v tomto případě používá výstižné označení *Der Zeitroman*.

# Použitá literatura<sup>170</sup>

## A. Literárněteoretický oddíl

### Knihy

- Aristotelés: *Rétorika – poetika*. Rezek, Praha 1999.
- Auerbach, E.: *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Mladá fronta, Praha 1968.
- Aust, H.: *Der historische Roman*. J. B. Metzler, Stuttgart 1994.
- Balowski, M. (red.): *Odbicie waznych wydarzeń historycznych w języku i w literaturze ceskiej*. Pro, Poznaň 2010.
- Bílik, R.: *Historický žánr v slovenskej próze*. Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava 2008.
- Bláhová, K. – Sládek, O. (eds.): *O psaní dějin. Teoretické a metodologické problémy literární historiografie*. Academia, Praha 2007.
- Broch, H.: *Román – mýtus – kýč*. Dauphin, Praha 2009.
- Dokoupil, B.: *Čas člověka, čas dějin. Poznámky k vývoji české historické prózy 1966 – 1986*. ČS, Praha 1988.
- Dokoupil, B.: *Český historický román 1945 – 1965*. ČS, Praha 1987.
- Doležel, L.: *Fikce a historie v období postmoderny*. Academia, Praha 2008.
- Doležel, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Karolinum, Praha 2003.
- Doležel, L.: *Identita literárního díla*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno 2004.
- Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. ČS, Praha 1993.
- Ferguson, N. a kol.: *Virtuální dějiny. Historické alternativy*. Dokořán, Praha 2001.
- Ferguson, N.: *Nešťastná válka*. Dokořán, Praha 2004.
- Fořt, B. (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2012.
- Fořt, B.: *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Host, Brno 2005.
- Geppert, H. V.: *Der „andere“ historische Roman*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1976.
- Geppert, H. V.: *Der historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Francke, Tübingen 2009.
- Gilk, E. – Foldyna, L. (eds.): *Studia Moravica V: Symposiana. Sborník příspěvků přednesených na druhém mezioborovém sympoziu Česká kultura a umění ve 20. století věnovaném tématu Obraz dějin v umění 20. století*. Univerzita Palackého, Olomouc 2007.
- Groot, de, J.: *The Historical Novel*. Routledge, London 2004.
- Haman, A.: *Literatura z pohledu čtenářů*. ČS, Praha 1991.
- Havelka, M. (ed.): *Spor o smysl českých dějin 1. 1895 – 1938*. Praha, Torst 1995.
- Havelka, M. (ed.): *Spor o smysl českých dějin 2. 1938 – 1989*. Praha, Torst 2006.
- Horváth, T.: *Rétorika histórie*. VEDA a Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava 2002.
- Hrabák, J.: *Čtení o románu*. SPN, Praha 1981.

<sup>170</sup> Kvůli lepší přehlednosti dělíme použitou literaturu do tří oddílů podle struktury disertační práce a dále pak ještě na knihy, články, recenze, internetové zdroje apod. Pokud byla některá publikace využita ve více oddílech,

- Hrabák, J.: *Úvahy o literatuře*. ČS, Praha 1983.
- Janáček, P. (red.): *Česká a slovenská literatura dnes. Sborník referátů z literárněvědné konference 39. Bezručovy Opavy (16. – 18. 9. 1996)*. Ústav pro českou literaturu AV ČR a Slezská univerzita, Praha-Opava 1997.
- Le Goff, J.: *Paměť a dějiny*. Argo, Praha 2007.
- Lederbuchová, L.: *Průvodce literárním dílem*. H & H, Jinočany 2002.
- Lukács, G.: *Historický román*. Tatran, Bratislava 1976.
- Lukács, G.: *Umění jako sebepoznání lidstva*. Odeon, Praha 1976.
- Matonoha, J. (red.): *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století. Materiály z mezinárodní mezioborové konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 13. – 15. června 2001 v Praze*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2002.
- Menšíková, Z.: *Český román historický jako literárněvědný a pedagogický problém*. (disertační práce obhájená v r. 2011 na UJEP, Pedagogická fakulta)
- Mocná, D. – Peterka, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka, Praha a Litomyšl 2004.
- Müller, H.: *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*. Athenäum, Frankfurt am Main 1988.
- Müller, R. – Šidák, P. (eds.): *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Academia, Praha 2012.
- Nováková, E.: *Český historický román v období protektorátu*. CERM, Brno 2012.
- Pavera, L. – Všeticka, F.: *Lexikon literárních pojmů*. Nakladatelství Olomouc, Olomouc 2002.
- Pechar, J.: *Literatura v průsečíku otázek*. Cherm, Praha 2012.
- Petráčková, V. – Kraus, J. a kol.: *Akademický slovník cizích slov*. Academia, Praha 1995.
- Pfeffer, V. (red.): *Česká historická próza (1945 – 1985). Sborník materiálů z vědecké konference 29. Bezručovy Opavy. (17. – 18. září 1986)*. Slezské zemské muzeum, Opava 1990.
- Ricoeur, P.: *Čas a vyprávění I*. Oikoymenh, Praha 2000.
- Ricoeur, P.: *Čas a vyprávění II*. Oikoymenh, Praha 2002.
- Ricoeur, P.: *Čas a vyprávění III*. Oikoymenh, Praha 2007.
- Svatoň, V.: *Epické zdroje románu*. Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, Praha 1993.
- Svatoň, V.: *Román v souvislostech času*. Malvern, Praha 2009.
- Švantner, M.: *Přesvědčivost a znaky: sémiotika a rétorika jako komplementární disciplíny*. Disertační práce obhájená r. 2013 na FF UK Praha.
- Trávníček, J.: *Čteme? Obyvatelé České republiky a jejich vztah ke knize*. Host, Brno 2008.
- Trávníček, J.: *Čtenáři a interneti*. Host, Brno 2011.
- Veyne, P.: *Jak se píšou dějiny*. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010.
- Vlašín, Š. (red.): *Slovník literární teorie*. ČS, Praha 1984.
- Vlček, T. (red.): *Historické vědomí v českém umění 19. století*. Ústav teorie a dějin umění ČSAV, Praha 1981.
- Wiendl, J. (red.): *Normy normalizace. Sborník referátů z literárněvědné konference 38. Bezručovy Opavy (11. – 13. 9. 1995)*. Ústav pro českou literaturu AV ČR a Slezská univerzita, Praha a Opava 1996.
- Zeman, M. a kol.: *Průvodce po světové literární teorii*. Panorama, Praha 1988.
- Zima, P. V.: *Literární estetika*. Votobia, Olomouc 1998.

---

neuvádíme ji vícekrát – to se dotýká hlavně studií o historickém románu, jež mají literárněteoretickou a současně i literárněhistorickou platnost.

Zborník Pedagogickej fakulty v Prešově Univerzity P. J. Šafárika v Košiciach, roč. 23 (1989), sv. 3.

Zuska, V.: *K estetice XX. století. Mimesis – fikce – distance*. GRYP, Praha 1996.

### Články, studie, referáty

Dokoupil, B.: *Česká historická próza po roce 1945. Metodická příručka*. CERM, Brno 1994.

Dokoupil, B.: *Doslov*. In: Dokoupil, B. (red.): *Tak hustě sněží čas*. ČS, Praha 1988. Str. 243 – 248.

Dokoupil, B.: *Historická próza v roce nula*. In: Janáček, P. (red.): *Česká a slovenská literatura dnes. Sborník referátů z literárněvědné konference 39. Bezručovy Opavy (16. – 18. 9. 1996)*. Ústav pro českou literaturu AV ČR a Slezská univerzita, Praha-Opava 1997. Str. 68 – 70.

Dokoupil, B.: *K typologii historického románu*. In: *Česká literatura*, roč. 27 (1979), č. 4. Str. 308 – 320.

Dokoupil, B.: *Nad českou historickou prózou poválečného čtyřicetiletí*. In: Pfeffer, V. (red.): *Česká historická próza (1945 – 1985). Sborník materiálů z vědecké konference 29. Bezručovy Opavy. (17. – 18. září 1986)*. Slezské zemské muzeum, Opava 1990. Str. 4 – 19.

Dokoupil, B.: *Proměny historické prózy druhé poloviny 60. let*. In: *Česká literatura*, roč. 35 (1987), č. 4. Str. 320 – 333.

Doležel, L.: *Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou*. In: *Česká literatura*, roč. 50 (2002), č. 4. Str. 341 – 369.

Doležel, L.: *Mimesis a možné světy*. In: *Česká literatura*, roč. 45 (1997), č. 6. Str. 600 – 625.

Ferguson, N.: *Virtuální dějiny. O „chaotické“ teorii minulosti*. In: Ferguson, N. a kol.: *Virtuální dějiny. Historické alternativy*. Praha, Dokořán 2001. Str. 19 – 78.

Galík, J.: *Jinotajná (apokryfní) historická próza*. In: Pfeffer, V. (red.): *Česká historická próza (1945 – 1985). Sborník materiálů z vědecké konference 29. Bezručovy Opavy. (17. – 18. září 1986)*. Slezské zemské muzeum, Opava 1990. Str. 43 – 45.

Gilk, E.: *Historická próza – protifaktová historická fikce – historická fantasy. Situace českého historického románu po roce 1989*. In: *Bohemica Olomucensia – Symposiana*, roč. 2 (2010), č. 4. Str. 62 – 67.

Gilk, E.: *K současné situaci českého historického románu*. In: *Český jazyk a literatura*, roč. 61 (2010 – 2011), č. 5. Str. 217 – 224.

Gilk, E.: *Michalova „Čest a sláva“ jako protifaktová historická fikce*. In: Balowski, M. (red.): *Odbicie waznych wydarzeń historycznych w języku i w literaturze ceskiej*. Pro, Poznań 2010. Str. 173 – 178.

Haman, A.: *Člověk a dějiny v české historické próze 2. poloviny 20. století*. In: Gilk, E. – Foldyna, L. (eds.): *Studia Moravica V: Symposiana. Sborník příspěvků přednesených na druhém mezioborovém sympoziu Česká kultura a umění ve 20. století věnovaném tématu Obraz dějin v umění 20. století*. Univerzita Palackého, Olomouc 2007. Str. 57 – 64.

Haman, A.: *Interakce nebo kontradikce? Poznámky k narativitě v beletrii a historiografii*. In: Bláhová, K. – Sládek, O. (eds.): *O psaní dějin. Teoretické a metodologické problémy literární historiografie*. Academia, Praha 2007. Str. 71 – 81.

Haman, A.: *Mýtus dějin a demytizace v historické próze období normalizace*. In: Wiendl, J. (red.): *Normy normalizace. Sborník referátů z literárněvědné konference 38. Bezručovy Opavy (11. – 13. 9. 1995)*. Ústav pro českou literaturu AV ČR a Slezská univerzita, Praha a Opava 1996. Str. 10 – 13.

- Janáčková, J.: *Funkce historického románu v české literatuře*. In: Vlček, T. (red.): *Historické vědomí v českém umění 19. století*. Ústav teorie a dějin umění ČSAV, Praha 1981. Str. 133 – 141.
- Krausová, N.: *Lukácsova teória žánru*. In: Lukács, G.: *Historický román*. Tatran, Bratislava 1976. Str. 9 – 17.
- Kubíček, T.: *Příspěvek k návrhu definice historického žánru*. In: *Bohemica Olomucensia – Symposiana*, roč. 2 (2010), č. 1. Str. 317 – 326.
- Moldanová, D.: *Historia magistra deziluze*. In: Matonoha, J. (red.): *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století. Materiály z mezinárodní mezioborové konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 13. – 15. června 2001 v Praze*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2002. Str. 29 – 34.
- Rákos, P.: *Stálost v proměnlivosti Lukácsova díla*. In: Lukács, G.: *Umění jako sebepoznání lidstva*. Odeon, Praha 1976. Str. 9 – 29.
- Sládek, O.: *O histografii a fikci: Událost, vyprávění a alternativní historie*. In: Bláhová, K. – Sládek, O. (eds.): *O psaní dějin. Teoretické a metodologické problémy literární historiografie*. Academia, Praha 2007. Str. 134 – 154.
- Žemberová, V.: *Epika a história*. In: *Zborník Pedagogickej fakulty v Prešovej Univerzity P. J. Šafárika v Košiciach*, roč. 23 (1989), sv. 3. Str. 157 – 170.

## B. Literárněhistorický oddíl

### Primární literatura

- Daněk, O.: *Král utíká z boje*. ČS, Praha 1969.
- Kaplický, V.: *Kladivo na čarodějnice*. ČS, Praha 1965.
- Körner, V.: *Písečná kosa*. Dauphin, Praha 2007.
- Kříž, I.: *Pravda o zkáze Sodomy*. Eden Centrum, Karviná 1992.
- Michal, K.: *Soubor díla*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001.
- Součková, M.: *Neznámý člověk*. Prostor, Praha 2005.
- Šotola, J.: *Tovaryšstvo Ježíšovo*. Mladá fronta, ČS 1990.

### Sekundární literatura – knihy

- Antolová, R.: *O zbojstve Juraja Jánošíka*. G. A. G., Banská Bystrica 2001.
- Bakešová, A. (red.): *Filosofický slovník*. Knižní klub, Praha 2009.
- Balowski, M. (red.): *Doświadczenie codzienności w języku i literaturze czeskiej*. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014. [v tisku]
- Balowski, M. (red.): *Konflikt pokoleń a różnice cywilizacyjne w języku i w literaturze czeskiej*. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2012.
- Bauer, M. (red.): *Neznámý člověk Milada Součková*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2001.
- Brabec, J. (red.): *Slovník zakázaných autorů 1948 – 1980*. SPN, Praha 1991.
- Čornejová, I.: *Tovaryšstvo Ježíšovo. Jezuité v Čechách*. Hart, Praha 2002.
- Denemarková, R. (red.): *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a – zklamání*. Materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16. – 18. června 1999. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2000.
- Dokoupil, B. – Zelinský, M. (red.): *Slovník české prózy 1945–1994*. Sfinga, Ostrava 1994.
- Haman, A.: *Česká literatura po roce 1945 z ptací perspektivy pro studenty 4. ročníků středních škol*. Fortuna, Praha 1990.
- Hanuška, P. – Novotný, V.: *Česká literatura ve zkratce 4*. Brána, Knižní klub, Praha 2001.
- Havel, R. – Opelík, J. (red.): *Slovník českých spisovatelů*. ČS, Praha 1964.
- Heidegger, M.: *Bytí a čas*. Oikoymenh, Praha 2002.
- Hvízd'ala, K.: *České rozhovory ve světě*. ČS, Praha 1992.
- Janke, W.: *Filosofie existence*. Mladá fronta, Praha 1995.
- Janoušek, P. (red.): *Dějiny české literatury 1945 – 1989. Díl III. (1958 – 1969)*. Academia, Praha 2008.
- Janoušek, P. (red.): *Slovník českých spisovatelů od roku 1945, díl 1*. Brána, Praha 1995.
- Janoušek, P. (red.): *Slovník českých spisovatelů od roku 1945, díl 2*. Brána a Knižní klub, Praha 1998.
- Jungmann, M.: *Průhledy do české prózy*. Evropský kulturní klub, Praha 1990.
- Kolektiv autorů: *Český hraný film 1961–1970*. NFA, Praha 2004.
- Kosík, K.: *Dialektika konkrétního*. Nakladatelství ČSAV, Praha 1965.



- Křivánek, V. (a kol.): *Český dekameron. Sto knih 1969 – 1992*. Scientia, Praha 1994.
- Lehár, J. (red.): *Česká literatura od počátků k dnešku*. Lidové noviny, Praha 2002.
- Machala, L.: *Literární bludiště*. Brána, Knižní klub, Praha 2001.
- Machala, L. – Petřů, E. (red.): *Panorama české literatury*. Rubico, Olomouc 1994.
- Machala, L. (red.): *Česká a slovenská literatura v exilu a samizdatu*. Hanácké noviny, Olomouc 1991.
- Menclová, V. – Svozil, B. – Vaněk, V. (red.): *Slovník českých spisovatelů*. Libri, Praha 2000.
- Mitter, P. – Menšíková, Z. (eds.): *Minulost, přítomnost a budoucnost v jazyce a v literatuře: Sborník z mezinárodní konference pořádané katedrou bohemistiky PF UJEP v Ústí nad Labem ve dnech 1. – 3. září 2010*. Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem 2011.
- Nejedlá, J.: *Václav Kaplický: vypravěč příběhů z nedávné i dávné minulosti*. ČS, Praha 1975.
- Novotný, J.: *Krajina, řeč a otevřenost bytí*. UK FHS, Praha 2006.
- Novotný, V.: *Tragické existenciály Vladimíra Körnera*. ARSCI, Praha 2013.
- Novozámská, J.: *Existoval existencialismus? Výzva a ztroskotání J.-P. Sartra*. Filosofia, Praha 1998.
- Pohorský, M.: *Zlomky analýzy. (K poválečné české literatuře)* ČS, Praha 1990.
- Sirovátko, O.: *Literatura na okraji*. ČS, Praha 1990.
- Soldán, L. (red.): *Přehledné dějiny literatury III*. SPN, Praha 1997.
- Staiger, E.: *Základní pojmy poetiky*. ČS, Praha 1969.
- Suchomel, M.: *Literatura z času krize*. Brno 1992.

### **Sekundární literatura – články, studie, referáty, recenze, doslovy<sup>171</sup>**

- Haman, A.: *Proměny strukturálních dominant v próze 60. let*. In: Denemarková, R. (red.): *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a – zklamání*. Materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16. – 18. června 1999. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2000. Str. 137 – 144.
- Kosková, H.: *Šedesátá léta – zlatý věk české prózy?* In: Denemarková, R. (red.): *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a – zklamání*. Materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16. – 18. června 1999. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2000. Str. 19 – 30.
- Suchomel, M.: *Přítomnost českého románu o minulosti. (Dvě interpretace a pokus o zařazení.)* In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, řada D, č. 22, 1975*. Str. 43 – 54.

### **Oldřich Daněk**

- Daněk, O.: *Doslov autora*. In: Daněk, O.: *Král utíká z boje*. ČS, Praha 1969. Str. 464 – 467.
- Daněk, O.: *Královský omyl – aneb dialog s O. Daňkem*. In: *Práce*, roč. 24 (1968), č. 211 (1. 8.). Str. 5.  
Rozmlouval Vojtěch Měšťan.
- Kafka, F.: *Král utíká z boje*. In: *Práce*, roč. 23 (1967), č. 264 (24. 9.). Str. 4.
- Pecháček, J.: *Oldřich Daněk: Král utíká z boje*. In: *Impuls*, roč. 2 (1967), č. 9. Str. 692 – 693.
- Soldan, F.: *Variace na středověké téma*. In: *Mladá fronta*, roč. 24 (1968), č. 19 (20. 1.). Str. 7.

<sup>171</sup> Neuvádíme hesla v běžně dostupných interpretačních příručkách (*Slovník české prózy, Český dekameron*).

- Suchomel, M.: *Nejistoty královské a lidské*. In: *Host do domu*, roč. 14 (1967), č. 11. Str. 70 – 73.
- Tomášek, K.: *Příběh toulavého krále*. In: *Kulturní tvorba*, roč. 5 (1967), č. 31. Str. 13.
- Vlašín, Š.: *Dramatikův vpád do prózy*. In: *Rudé právo*, roč. 48 (1967), č. 310 (10. 11.). Str. 5.
- Vrabec, V.: *Dramatikův románový debut*. In: *Svobodné slovo*, roč. 23 (1967), č. 205 (27. 7.). Str. 4.

### **Václav Kaplický**

- Balajka, B.: *Kaplického historický román o triumfu zvůle a násilí*. In: *Literární noviny*, roč. 13 (1964), č. 14. Str. 5.
- Nejedlá, J.: *Ve znamení pravdy a práva*. In: Kaplický, V.: *Kladivo na čarodějnice*. ČS, Praha 1987. Str. 339 – 344.
- Svoboda, R.: *Románové profily I (Václav Kaplický: Kladivo na čarodějnice)*. In: *Tvar*, roč. 2 (1991), č. 17. Str. 16.
- Vachová, M.: *Autor z nejčtenějších*. In: Kaplický, V.: *Kladivo na čarodějnice*. ČS, Praha 1970. Str. 343 – 344.
- Vaniček, J.: *Přitažlivost dějinných událostí*. In: *Plamen*, roč. 6 (1964), č. 3, s. 146 – 147.
- Vrabec, V.: *Cesty naší historické prózy*. In: *Svobodné slovo*, roč. 19 (1963), č. 305 (22. 12.). Str. 3.

### **Vladimír Körner**

- Adam, J.: *Thanatos, aneb Soumrak řádových rytířů*. In: *Mladá fronta*, roč. 26 (1970), č. 292 (10. 12.). Str. 4.
- Dostál, V.: *Odcizení na historickém plátně*. In: *Tvorba*, 1971, č. 28. Str. 12.
- Dvořák, J.: *Historická balada jako zpověď*. In: *Texty*, roč. 3 (1971), č. 2. Str. 29 – 30.
- Hrzalová, H.: *Setrvačnost schématu*. In: *Rudé právo*, roč. 51 (1971), č. 192 (14. 8.). Str. 4.
- Jareš, M.: *Ediční poznámka*. In: Körner, V.: *Písečná kosa*. Dauphin, Praha 2007. Str. 253 – 261.
- Komenda, P.: *Körnerova písečná kosa a historická skutečnost*. In: Denemarková, R. (red.): *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a – zklamání*. Materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16. – 18. června 1999. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2000. Str. 173 – 181.
- Nováková, A.: *Román o marném hledání*. In: *Práce*, roč. 26 (1970), č. 248 (20. 10.). Str. 6.
- Nyklková, M.: *Pět novinek české prózy*. In: *Svět práce*, roč. 4 (1971), č. 6 (10. 2.). Str. 11.
- Vrabec, V.: *Svět lásky i nenávisti*. In: *Svobodné slovo*, roč. 26 (1970), č. 256 (28. 10.). Str. 4.

### **Ivan Kříž**

- Haman, A.: *Půl kila nudy*. In: *Plamen*, roč. 11 (1969), č. 4. Str. 94 – 95.
- Hampl, J.: *Hry s jinotaji*. In: *Tribuna*, roč. 1 (1969), č. 6 (19. 2.). Str. 14. (Pseudonym Vladimíra Dostála)
- Henych, D.: *Náš včerejšek, promítnutý do doby Abrahamovy*. In: *Křesťanská revue*, roč. 36 (1969), č. 5. Str. 117 – 118.
- Jelínek, A.: *Současnost Sodomy (Poznámky z četby)*. In: *Zítřek*, roč. 2 (1969), č. 3 (22. 1.). Str. 10.

Jungmann, M.: *Román nikoli historický*. In: Jungmann, M.: *Průhledy do české prózy*. Evropský kulturní klub, Praha 1990. Str. 15 – 18.

Nyklová, M.: *Pravda o Sodomě*. In: *Svět práce*, roč. 2 (1969), č. 7 (19. 2.). Str. 10.

Sus, O.: *Znepřesnění mýtu, alegorizace skutečnosti*. In: *Host do domu*, roč. 16 (1969), č. 3. Str. 36 – 37.

Vrabec, V.: *Nový román na staré téma*. In: *Svobodné slovo*, roč. 25 (1969), č. 26 (31. 1.). Str. 4.

Zítková, I.: *Problém aktualizace*. In: *Mladá fronta*, roč. 25 (1969), č. 20 (24. 1.). Str. 4.

## **Karel Michal**

Benhart, F.: *Černé a bílé*. In: *Plamen*, roč. 9 (1967), č. 8. Str. 17 – 21.

Bílek, P.: *Srandy třas*. In: *Reflex*, roč. 4 (1993), č. 51. Str. 51.

Dostál, V.: *Příběhy o spravedlnosti a spravedlivosti*. In: *Kulturní tvorba*, roč. 6 (1968), č. 3. Str. 12.

Horák, O.: „Švýcaři nemrdají, pošpinili by si prádlo.“ In: *Tvar*, roč. 13 (2002), č. 11. Str. 22.

Jungmann, M.: *Hravý zarputilec Karel Michal*. In: *Host*, roč. 18 (2002), č. 6. Str. 10 – 13.

Karfík, V.: *Poslední setkání*. In: Michal, K.: *Soubor díla*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001. Str. 708 – 712.

Klíma, I.: *Smutný humorista*. In: *Host do domu*, roč. 15 (1968), č. 4. Str. 61 – 62.

Kovtun, J.: *Karel Michal: Rodný kraj*. In: *Svědectví*, roč. 14 (1978), č. 56. Str. 717 – 718.

Malura, J.: „Kdopak si to potom vylíže?“ In: *Tvar*, roč. 5 (1994), č. 9. Str. 20 – 21.

Masáková, M.: *Komentář*. In: Michal, K.: *Soubor díla*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001. Str. 667 – 689.

Novotný, V.: *Takhle na rodné dějiny?* In: *Tvar*, roč. 5 (1994), č. 3. Str. 19 – 20.

Petříček, M.: *Humor a bolest*. In: *Literární noviny*, roč. 5 (1994), č. 12. Str. 6.

Petříček, M.: *Smutek z rozumu*. In: *Nové knihy*, 1993, č. 47. Str. 1.

Suchomel, M.: *Anti-Jirásek*. In: *Literární noviny*, roč. 16 (1967), č. 16. Str. 4.

Šíp, M.: *Literární dílo Karla Michala*. Diplomová práce obhájená roku 2006 na Pedagogické fakultě ZČU v Plzni.

Šíp, M.: *Aspekt generační v české historické próze 60. let 20. století*. In: Balowski, M. (red.): *Konflikt pokolení a różnice cywilizacyjne w języku i w literaturze czeskiej*. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2012. Str. 123 – 130.

Šíp, M.: *K problému každodennosti v historických prózách Karla Michala*. In: Balowski, M. (red.): *Doświadczanie codzienności w języku i literaturze czeskiej*. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014. [v tisku]

Šíp, M.: *Polemika s českým národním mýtem v díle Karla Michala*. In: Balowski, M. (red.): *Odbicie ważnych wydarzeń historycznych w języku i w literaturze czechkiej*. Pro, Poznań 2010. Str. 179 – 185.

Švanda, P.: *Já smutek jsem s tebou*. In: *Lidová demokracie*, roč. 50 (1994), č. 51 (2. 3.). Str. 9.

## **Milada Součková**

Den, P.: *Neznámý člověk*. In: *Perspektivy*, sv. 2 (1961). Str. 60 – 61.

- Milota, K.: *Pojď dál a nezůstávej pořád pozadu! (Na okraj nového vydání Neznámého člověka Milady Součkové)*. In: *Literární noviny*, roč. 6 (1995), č. 29. Str. 6.
- Novotný, V.: *Neznámý člověk Součková*. In: *Tvar*, roč. 6 (1995), č. 12. Str. 20.
- Papoušek, V.: *Amerika jako prostor k vytěsnění*. In: *Estetika*, roč. 34 (1997), č. 4. Str. 24 – 46.
- Papoušek, V.: *Dětství a dějiny (komparace próz Milady Součkové a Olgy Barényiové)*. In: *Tvar*, roč. 11 (2000), č. 5. Str. 4 – 5.
- Pokorný, M.: *Neznámé dílo spisovatelky Milady Součkové hledá své čtenáře*. In: *Mladá fronta Dnes*, roč. 6 (1995), č. 129 (3. 6.). Str. 18.
- Suda, K.: *Neznámý autor, neznámá próza, neznámý člověk*. In: Bauer, M. (red.): *Neznámý člověk Milada Součková*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2001. Str. 137 – 142.
- Šíp, M.: *Člověk a dějiny v díle Milady Součkové*. In: Mitter, P. – Menšíková, Z. (eds.): *Minulost, přítomnost a budoucnost v jazyce a v literatuře: Sborník z mezinárodní konference pořádané katedrou bohemistiky PF UJEP v Ústí nad Labem ve dnech 1. – 3. září 2010*. Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem 2011. Str. 193 – 198.
- Šíp, M.: *Souhrnné vydání díla Milady Součkové*. In: *Český jazyk a literatura*, roč. 62 (2011), č. 2. Str. 67 – 73.
- Zachová, A.: *Proměny tématu paměti v prózách Milady Součkové*. In: *Tvar*, roč. 11 (2000), č. 5. Str. 6 – 7.

### **Jiří Šotola**

- Hornák, K.: *Próza barokizující*. In: *Host do domu*, roč. 17 (1970), č. 3. Str. 39 – 43.
- Hošna, J.: *Tovaryšstvo Ježíšovo – román o moci*. In: *Lidová demokracie*, roč. 46 (1990), č. 191 (17. 8.). Str. 5.
- Karfík, V. – Kolár, J. – Pohorský, M.: *Rozhovor Vladimíra Karfíka, J. Kolára a M. Pohorského nad románem Jiřího Šotoly Tovaryšstvo Ježíšovo*. In: *Orientace*, roč. 5 (1970), č. 3. Str. 79 – 87.
- Měšťan, A.: *Jiří Šotola: Grüss den Engel. Richte ihm aus, dass ich warte*. In: *Svědectví*, roč. 12 (1973), č. 46. Str. 364 – 365. (Článek signován K. K.)
- Nyklová, M.: *Historický román žije*. In: *Svět práce*, roč. 3 (1970), č. 15 (15. 4.). Str. 10.
- Sloupová, J.: *Příběh s proslou lhůtou*. In: *Literární noviny*, roč. 1 (1990), č. 3. Str. 5.
- Šimůnek, J.: *První Šotolův román*. In: *Mladá fronta*, roč. 26 (1970), č. 10 (13. 1.). Str. 4.
- Šotola, J.: *Sedm otázek pro Jiřího Šotolu*. In: *Orientace*, roč. 3 (1968), č. 6. Str. 42 – 44. (Zapsal V. Novák)
- Švandelík, J.: *Dobré umění věru nestárne*. In: *Práce*, roč. 46 (1990), č. 188 (14. 8.). Str. 7.

## C. Didaktický oddíl

### Knihy

- Beránková, E. – Kostečka, J.: *Přečtěte si s námi. Literární interpretace pro vyučovací praxi*. SPN, Praha 1992.
- Bína, D. – Niklesová, E. (ed.): *Hledání nových cest v didaktice slohu a literární výchovy*. Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, České Budějovice 2007.
- Bischof, M. – Kessling, V. – Krechel, R.: *Landeskunde und Literaturdidaktik*. Langenscheidt, Mnichov 1999.
- Brugger, W.: *Filosofický slovník*. Naše vojsko, Praha 1994.
- Carter, R. – Long, M. N.: *Teaching literature*. Longman, Harlow 1991.
- Cenek, S.: *Úvod do literární výchovy*. SPN, Praha 1979.
- Delaney, D. – Ward, C. – Fiorina, C. R.: *Fields of Vision. Volume 1*. Longman, Harlow 2003.
- Delaney, D. – Ward, C. – Fiorina, C. R.: *Fields of Vision. Volume 2*. Longman, Harlow 2003.
- Duff, A. – Maley, A.: *Literature*. Oxford, Oxford 1990.
- Fibiger, M. (red.): *Literární výchova jako cesta k četbě. Sborník z mezinárodního semináře*. Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, Ústí nad Labem 2008.
- Gejdušková, I. – Kubeczková, O.: *Nové pohledy na českou literaturu a její vyučování*. Ostravská univerzita v Ostravě, Ostrava 2004.
- Gibbs, G. – Habeshaw, S. – Habeshaw, T.: *53 Interesting Things to Do in Your Lectures*. Technical & Educational Services Ltd., Bristol 1988.
- Haman, A.: *Úvod do studia literatury a interpretace díla*. H & H, Jinočany 1999.
- Hník, O.: *Hravá interpretace v hodinách čtení a literární výchovy*. H & H, Jinočany 2007.
- Hrabák, J.: *Poetika*. ČS, Praha 1977.
- Chaloupka, O.: *Horizonty čtenářství*. Albatros, Praha 1971.
- Chaloupka, O.: *Systém literární výchovy a jeho perspektivy*. Československá akademie věd, Praha 1984.
- Jankovič, M.: *Dílo jako dění smyslu*. Pražská imaginace, Praha 1992.
- Jeřábek, J. (a kol.): *Rámcový vzdělávací program pro gymnaziální vzdělávání RVP G*. Výzkumný ústav pedagogický, Praha 2007.
- Kepka, J. (ed.): *Pedagogická praxe na základní a střední škole*. Západočeská univerzita v Plzni, Plzeň 2007.
- Kostečka, J.: *Do světa literatury jinak*. SPN, Praha 1995.
- Lederbuchová, L.: *Didaktická interpretace uměleckého textu jako metoda literární výchovy na občanské a střední škole I*. ZČU, Plzeň 1995.
- Lederbuchová, L.: *Didaktická interpretace uměleckého textu jako metoda literární výchovy na občanské a střední škole II*. ZČU, Plzeň 1997.
- Lederbuchová, L.: *Dítě a kniha. O čtenářství jedenáctiletých*. Aleš Čeněk, Plzeň 2004.
- Lederbuchová, L.: *Literatura ve škole*. ZČU, Plzeň 2010.
- Ležáková, D. – Bína, D.: *Komunikační kompetence v literární výchově*. Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, České Budějovice 2006.
- Maňák, J. – Švec, V.: *Výukové metody*. Paido, Brno 2003.

- Marušák, R. – Králová, O. – Rodriguezová, V.: *Dramatická výchova v kurikulu současné školy*. Portál, Praha 2008.
- Möbius, T.: *Wie interpretiere ich Novellen und Romane?* C. Bange, Hollfeld 2003.
- Nezkusil, V.: *Nástin didaktiky literární výchovy*. UK Pedagogická fakulta, Praha 2004.
- Obert, V.: *Kapitoly z didaktiky literatury*. Pedagogická fakulta, Nitra 1992.
- Pavelka, J.: *Předpoklady literárního dorozumívání*. Masarykova univerzita v Brně, Brno 1998.
- Pepník, M.: *Směry literární interpretace XX. století (texty, komentáře)*. Univerzita Palackého, Olomouc 2004.
- Plch, J.: *Mezipředmětové vztahy a specifika výchovně vzdělávacího procesu*. SPN, Praha 1987.
- Plch, J.: *O výchově slovesným uměním v mladším školním věku*. SPN, Praha 1981.
- Poslední, P.: *Hledání tvaru. Současná literární kultura na gymnáziu*. Gaudeamus, Hradec Králové 1999.
- Storch, G.: *Deutsch als Fremdsprache – eine Didaktik*. W. Fink, Mnichov 1999.
- Táborská, J. – Zeman, M. (a kol.): *Česká literatura 1945 – 1970. Interpretace vybraných děl*. SPN, Praha 1992.
- Toman, J.: *Vybrané kapitoly z didaktiky čtení a literární výchovy I*. Pedagogická fakulta v Českých Budějovicích, České Budějovice 1984.
- Zítková, J.: *Kapitoly z didaktiky literární výchovy ve 2. – 5. ročníku základní školy*. Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2004.

### Články, studie

- Bartůňková, J. – Zeman, J.: *Co a jak do čítanek. (K otázce výběru a funkce čítankových ukázek)* In: *Český jazyk a literatura*, roč. 43 (1992 – 1993), č. 5 – 6. Str. 97 – 104.
- Dvořák, K.: *Výcvik v aktivním porozumění textu jako jedna z cest tvoření textu vlastního*. In: *Český jazyk a literatura*, roč. 43 (1992 – 1993), č. 3 – 4. Str. 59 – 64.
- Kostečka, J.: *Literární historii, nebo výchovu ke čtenářství?* In: *Český jazyk a literatura*, roč. 49 (1998 – 1999), č. 3 – 4. Str. 77 – 83.
- Kučera, V.: *Nebezpečí interpretace*. In: *Český jazyk a literatura*, roč. 41 (1990 – 1991), č. 1 – 2. Str. 23 – 29.
- Kučera, V.: *Sedmkrát výklad*. In: *Český jazyk a literatura*, roč. 40 (1989 – 1990). Str. 386 – 393.
- Kučera, V.: *Vyučovat, či provádět výuku*. In: *Český jazyk a literatura*, roč. 42 (1991 – 1992), č. 5 – 6. Str. 120 – 123.
- Nezkusil, V.: *Didaktický princip názornosti a interpretace textů*. In: *Český jazyk a literatura*, roč. 38 (1987 – 1988). Str. 400 – 408.

### Internet

- Lederbuchová, L.: *Obsah ediční řady čítanek Nakladatelství Fraus pro 2. stupeň základní školy a odpovídající ročníky víceletého gymnázia z aspektu požadavků Rámcového vzdělávacího programu pro základní vzdělávání*. K dispozici on-line: [www.fraus.cz/data/citanka/RVP\\_acitanky\\_Fraus.doc](http://www.fraus.cz/data/citanka/RVP_acitanky_Fraus.doc), stav k. 1. 12. 2010.

# Resümee

Die vorliegende Doktorarbeit verfolgt die Absicht, die Entwicklung des tschechischen, bzw. tschechoslowakischen historischen Romans der 1960er Jahre zu charakterisieren und dessen Anwendung im Unterricht der tschechischen Literatur an der Mittelschule zu beschreiben. Die Arbeit ist in drei Teile gegliedert. Im ersten, theoretischen Teil werden die Merkmale der historischen Prosa vorwiegend in der nationalen Tradition dargestellt. Eine besondere Aufmerksamkeit wird dabei der Konzeption des klassischen historischen Romans nach Georg Lukács sowie zwei neueren Theorien (historische Narration als Beispiel der mimetischen Kunst, postmoderne kontrafaktuale Konzepte im Zugang zum historischen Stoff) gewidmet.

Im zweiten Teil wird die Epoche der 60er Jahre kurz charakterisiert, indem der Fokus auf die Rezeption der existenziellen Poetik gelegt wird. Anschließend werden repräsentative Werke der historischen Belletristik unter der Berücksichtigung ihrer kritischen Rezeption interpretiert (namentlich Milada Součková: *Neznámý člověk*, Václav Kaplický: *Kladivo na čarodějnice*, Karel Michal: *Čest a sláva, Rodný kraj*, Jiří Šotola: *Tovaryšstvo Ježíšovo*, Oldřich Daněk: *Král utíká z boje*, Ivan Kříž: *Pravda o zkáze Sodomy*, Vladimír Körner: *Písečná kosa*). Anhand der Interpretationen werden auch die allgemeinen Merkmale der Gattung herausgearbeitet: die historischen Romane der zweiten Hälfte der 1960er Jahre sind eigentlich als allegorische Zeitromane zu begreifen, die den historischen Stoff nur als Hintergrund für die Darstellung von diversen aktuellen politischen, ethischen und philosophischen Fragen benutzen und durch bestimmte Invarianten (neuer Historismus, Abschwächung der Narration, Dominanz der lyrischen und reflektierenden Passagen u. a.) gekennzeichnet sind.

Im letzten Teil der Arbeit werden einerseits die Thesen der heutigen kommunikativ orientierten literarischen Didaktik kompiliert, andererseits wird versucht, die Perspektiven der historischen Gattung im Unterricht zu verorten. Dies geschieht sowohl in der Theorie, als auch in der Praxis, in Form von konkreten didaktischen Vorschlägen. Im Anhang findet man noch die ausgewählten Textproben, die für eine didaktische Interpretation geeignet sind.

## Schlagwörter

Genologie, historischer Roman, historische Novelle, Zeitroman, 1960er Jahre, tschechische Literatur, Allegorie, kritische Rezeption, didaktische Interpretation, Mittelschule

## Summary

This doctoral thesis aims to characterise the development of the Czech or Czechoslovak historical novel of the 1960s and to describe its application in the teaching of Czech literature at secondary school. The text is divided into three parts. In the first – theoretical – part, the characteristics of historical prose, primarily in the national tradition, are described. Special attention is devoted to the design of the classic historical novel according to Georg Lukács and two more recent theories (historical narration as an example of mimetic art, and postmodern concepts of counterfactual approaches to historical material).

In the second part of the thesis, the period of the 1960s is briefly characterised, mainly focusing on the reception of existential imagination. Subsequently, representative works of historical fiction are interpreted, with a consideration of their critical reception (especially Milada Součková: *Neznámý člověk*, Václav Kaplický: *Kladivo na čarodějnice*, Karel Michal: *Čest a sláva*, *Rodný kraj*, Jiří Šotola: *Tovaryšstvo Ježíšovo*, Oldřich Daňek: *Král utíká z boje*, Ivan Kříž: *Pravda o zkáze Sodomy* and Vladimír Körner: *Písečná kosa*). Based on the interpretations, the general characteristics of the genre are established: historical novels from the latter half of the 1960s are actually allegorical time novels that use historical material only as a background for the presentation of various political, ethical and philosophical themes of the day and are marked with certain invariants (new historicism, weakening of the narrative structure, dominance of lyrical and reflective passages, etc.).

In the last part of the thesis, the topics of today's communicative-oriented literary didactics are compiled on the one hand; on the other hand an attempt is made to find perspectives of the historical genre in the teaching process – both in theory and in practice, in the form of concrete didactic proposals. The appendix contains selected text samples that are suitable for didactic interpretation.

### **Key words**

Genology, historical novel, historical short story, time novel, 1960s, Czech literature, allegory, critical reception, didactic interpretation, high school



# PŘÍLOHY

## Ukázky

### I. Milada Součková: *Neznámý člověk* (1962e, 1995)

(kapitola *Sarajevský atentát*)

*V neděli 28. června 1914*

Ve všední den po obědě náš otec vstane, vypije kávu a jde na stavbu. Dnes, v neděli, zůstane ležet, ne proto, že je unaven, ale že ho nebaví jít někam jinam než na stavbu nebo do kavárny. V neděli odpoledne vstane pozdě, protáhne se, jde do zadního pokoje a přinese si do jídelny obchodní papíry a knihy; píše úřadům: Slovutný – krásným kaligrafickým písmem; píše některému ze svých bratrů: Milý Jendo, Milý Frantíku! Píše několik dopisů, a dává je napsané do obchodních obálek. To jsou odpovědi na inzeráty, jimiž měl po obědě přikrytou tvář. Dnes v nich není nic zajímavého. Jen vila ve Staré Boleslavi, levný dům na Vinohradech v Korunní třídě. Pozemková banka v Praze prodává výhodná stavební místa na Král. Vinohradech proti Měšťan. pivovaru a poskytuje stavební úvěr za nejkulantnějších podmínek. Někdy náš otec napíše dva tři dopisy svým krásným kaligrafickým písmem, napíše značku inzerátu a na jeho tváři se rozhostí zvláštní spokojený výraz. Je to hra, jež ho nikdy neunaví. Snad vidí v duchu domy, parcely, vily, hospodářství, rybníky, lesy, hospodářské budovy. A jak ho baví číst odpovědi na své dopisy! Někdy nám je předčítá, najde-li tam něco zábavného. V jednom z dopisů, popisujícím hospodářství, stálo: „...kapříka z našeho rybníka...“ a to se otci tak zalíbilo, že se zařekl, že nikdy nekoupí žádné hospodářství, žádný objekt – jak říká –, kde by neměl „kapříka z našeho rybníka“; osvojit si to úsloví na celý život.

Když se v neděli vyspí, napíše odpovědi na inzeráty, zpívá si v duchu „kapříka z našeho rybníka“, a črtá na okraji novin plány rodinného domu. Kdo by na něm mohl chtít, aby trávil neděli jinak, aby šel například na dostihy? To je nápad! Vykoupil se dost draho ze své manželské povinnosti. Naše matka zkouší před zrcadlem klobouk; byla by si ho vzala, kdyby byla šla na dostihy. Vezme si ho až zítra, bude-li ovšem tak krásně jako dnes. Jistě bude krásně, vždyť nad Azorskými ostrovy stoupl tlak vzduchu na 775 mm a velkým, rozsáhlým výběžkem se rozšířil hluboko do Evropy. To je neděle! A takhle by se „fadesovala“ celý život! Jiné ženy, méně krásné a méně elegantní, méně obdivované, se procházejí v Chuchli na závodisti, baví se, „vidí a jsou viděny“, a ona aby trávila krásnou neděli doma, zavřená, v Podskalské. S pozdním odpolednem ji však přechází hněv; ostatně si již zvykla na neděle svého manželství, trávené jako ta dnešní.

Snad proto její děti nemají rády neděle, nemají je rády, když se rodiče hádají, když si vyčítají. I když se nehádají, děti vědí, že hádka by mohla každou chvíli vypuknout, už jen proto, že je neděle, „fadesa“. Již se blíží konec neděle, již je vlastně konec, už se nic nemůže stát. Otec sklídí papíry ze stolu a bude se pomalu prostírat, na dostihy je pozdě, tam se všechno hrne k východu... byli jsme také na dostizích, když se otec přece jednou dal „vytáhnout“. Teď se lidé hrnou k východu, k vlaku, ke kočárům, všechno se bude vracet do Prahy. Bude konec neděle, bude zas obyčejný den. Tahle chvíle je vlastně hezká: když se člověk dívá z okna a neděle se přeměňuje na všední den. Lidé se vracejí z dostihů, z výletů,

z procházek. Lidé, kteří se v neděli „nefadesují“, snad mají neděli rádi. Dnes je ještě nějak brzo, nikdo se nevrací; byla to krásná neděle a není divu, že naše matka otci vyčítala, že musí sedět doma. Markovi už jsou venku, Marková dostala dovolení ze školy. Všichni jsou na výletě, na procházce, ulice je poloprázdná, tramvaje jako by nejezdily, jen občas je vidět mezi zelení stromů, že na mostě přejíždí červená tramvaj. Klečím na židli u okna a pozoruji cibuli, kterou si sestra zasadila do kořenáče; roste tak rychle, že se může měřit její růst centimetrem; po straně na omítce okna se zapisuje, kolik centimetrů vyrostla. Vedle ní má sestra kořenáč s mišpulí; zasadila si jádro mišpule, vyklíčilo, a teď z něho roste malý stromek. Představuje si, že se jí podaří vypěstovat strom, který ponese mišpule; až vyroste, přesadí ho do dřevěného kbelíku; nevěří tomu, ale ta myšlenka se jí líbí. Pozoruji drobný keříček, mohutnou cibuli, čísla napsaná na omítce po straně okna – jak velkou už asi má Marková – a vdechuji vůni čerstvě zalitých červených a růžových pelargoní. Ať už je radši konec neděle, aby maminka neměla čas myslit na to, že je krásná neděle a ona že musí sedět celou neděli doma.

Najednou vyběhl mužský s balíkem novin v podpaží, jedno číslo drží v ruce, mává jím a něco křičí. Z hospody odnaproti vyšla paní Krejčíková; jako obvykle si stoupla před dveře a založila ruce do boků. Nemohu se na ni nikdy dost vynadávat: na její vysokou silnou postavu, černé kučeravé vlasy a červené korále na krku. Hlavně ty veliké červené korále! Paní Krejčíková vypadá jako Italka. Zrovna takové korále a černé vlasy má socha v Saloně u Svozilů. Stojí na podstavci, a když jsme u Gusty na návštěvě, saháme na ty krásné červené korále nad bujnými ňadry. Není divu, že se paní Krejčíková každému líbí; když má svátek, dostane tolik kytic a květináčů, že jich je celý chodník plný, když je zalívá nebo když jim dává čerstvou vodu. Maminka říká, že to dělá proto, aby celá podskalská viděla, kolik dostala darů. Mezi ctiteli paní Krejčíkové prý nejsou jen řemeslníci a nádeníci, ale i páni radové. Snad už někdo přišel a řekl jí, co se stalo. Třebas to ví od strážníka, ti k ní také chodí na pivo. Jistě to ví, a proto vyšla ven, aby se přesvědčila. Ona vždycky všechno ví první: kdo co v Podskalské provede, za co byl kdo zavřený, za co byl volán na policii, proč platil peněžitou pokutu a proč byl odsouzený. Ví to od pana soudního rady, od strážníků. Jistě také ví, co se stalo, že mužský běží s balíkem novin v podpaží, drží jedno číslo v ruce, mává jím a něco křičí. Krádež, oheň, srážka vlaků, vražda?! Ulice je poloprázdná, lidé jsou ještě na výletech, na dostizích, na procházkách, ještě se nevracejí, nikdo nic neví, jen v novinách a snad paní Krejčíková.

Náš otec se podíval z okna, také viděl stát venku paní Krejčíkovou; udělala významný pohyb hlavou směrem někam od Podskalské. Co to znamená?

- Kdyby člověk byl v kavárně, tak by to měl z první ruky.
- Tamhle běží někdo s novinami! Skoč dolů a dovíme se to!

Otec si popotáhl kalhoty: Zajdu do kavárny. Naše matka odporuje: V neděli tam nikdo není. To tak, celé odpoledne mě necháš sedět doma a teď bys šel do kavárny.

Otec si přehodil kabát a seběhl dolů. Dívám se za ním, jak vyjde ven. Víím přece, že keříček mišpule nevyroste tak, aby měl zralé mišpule. Zato na cibuli se nemusí čekat léta, roste jako z vody. Paní Krejčíková má dva stromy v dřevěných kbelících, stojí v létě před vchodem, na chodníku, a o sv. Jana ještě k tomu dvě břízky. Už asi ví, co se stalo. Vražda, hrozná vražda, o níž se pak dlouho píše v novinách. Tatínek promluvil něco s paní Krejčíkovou; ona se tváří rozzlobeně, vážně, stalo se asi něco, co odsuzuje a neschvaluje. Otec jde dál, chce asi koupit noviny, to zvláštní vydání, aby se to dověděl „z gruntu“, jak říkává. Zítra budou v novinách podrobnosti, bude se o tom mluvit při stole, zítra v pondělí, dobře, že už je konec neděle.

Přece se však nepamatují, aby kvůli obyčejné vraždě běžel v neděli kvečeru mužský po ulici s balíkem novin v ruce. Ulice jsou skoro prázdné, všichni jsou na dostizích, na výletech, na procházkách. Nepamatují se, aby v neděli vpozdvečer, když hraje na Žofíně hudba – je slyšet až k nám –, aby vpozdvečer běžel mužský s balíkem novin v podpaží, držel jedny v ruce,

mával jimi a něco křičel. To přece není kvůli obyčejné vraždě nebo neštěstí. Otec někdy říká matce: Ty máš na mě takový vztek, že bys mě dovedla zavraždit. Matka se nebrání, že by toho nebyla schopna, ale to je nesmysl, nikdy by to neudělala, ani ve vzteku. Spíš by to mohlo být železniční neštěstí. Bylo dnes krásně, mnoho lidí bylo na výletě, na dostizích, parníkem, vlakem. A stala se katastrofa, při níž mnoho lidí přišlo o život. Už mě bolí kolena od klečení na židli; paní Krejčíková stále stojí před dveřmi hospody. Zakývala povážlivě hlavou, když maminka vyhlédla z okna. Katastrofa! Tatínek už jde, má klíče, nemusíme mu jít otevřít. Katastrofa, na dráze, na parníku. My jsme také jezdili každou neděli do Votvovic, dokud jsme tam měli mlýn.

Zavraždili arciknížete Ferdinanda! V Sarajevě zavraždili arciknížete Ferdinanda. Byl to nějaký anarchista.

## II. Václav Kaplický: *Kladivo na čarodějnice* (1963)

(úryvek)

„Milostpane, já nevím, co bych ještě řekla,“ odpovídala Groerka se slzami v očích. „Všechno jsem již podle pravdy pověděla. Chtěla jsem tu posvěcenou hostii dát krávkě, aby víc došla. Teď už vím, že by to byl velký hřích. Moc toho lituji. Kdybych byla věděla, jaké trápení na sebe přivolám, nikdy bych se takového hříchu nedopustila.“

Soudce pokyvoval hlavou, jako by všemu věřil. Potom se zeptal:

„Víme, že ses stejného hříchu dopustila již loni. A co? Dojila ti potom kráva víc?“

„Pravdaže, milostpane!“

„Víš určitě, že to způsobila posvěcená hostie?“

„Co jiného, milostivý pane? Posvěcená hostie, to je přece tělo Páně! A Pán Ježíš může všechno. Jak by nemohl učinit, aby má straka více došla?“

Boblig sešpulil rty a maličko se usmál. Ta ženská není hloupá. Vypadá to, jako by mluvila pravdu, ale pravděpodobnější je, že si svou odpověď dobře rozmyslila. V arestě měla na to dost času.

„Jsi katolického náboženství?“

„To jsem, milostivý pane. Každou neděli chodím do kostela, ke zpovědi třikrát do roka a modlím se podle potřeby...“

„Tak mi pověz, zdalipak ses zpovídala z toho, že jsi loni svatou hostii dala sežrat krávkě?“

Groerka se ulekla. Sklopila oči a mlčela.

Boblig o něco zvýšil hlas:

„Nelži a řekni, komu jsi dala loňskou hostii?“

„Už jsem to řekla, milostpane. Podala jsem ji na kousku chleba krávkě.“

Boblig se teď rozkřikl, až se Groerka celá zachvěla:

„Lžeš!“

„Pánbůh je mi svědkem, že nelžu, milostpane!“ zaúpěla vyslýchaná.

„Lžeš, a neodvolávej se na Pánaboha, kterého podvádíš,“ hřměl soudce. „Tys tu svatou hostii donesla svému miláčkovi na Petrovy kameny. Jak se jmenuje tvůj galán? Čampír, Jokl, Hanes nebo Zelený Tomáš? Řekni, jak se jmenuje?“

Groerka vyvalovala oči na toho hrozného starce. Nerozuměla dobře tomu, co říkal.

„Odpovídej, když se tě ptám!“

„Neznám nikoho takového jména!“

Boblig se k vyslýchané otočil zády a chvíli se díval z okna. Náhle se obrátil a přiblížil se k ní.

„Chodívala jsi často na Petrovy kameny?“ zeptal se o něco mírněji.

„Myslíte, milostivý pane, tu vysokou horu? Tam jsem nikdy nebyla.“

Inkvizitor pohlédl do tmavého kouta, kde byl ukryt jeho pomocník. Ignác pochopil, že přišla jeho chvíle. Vynořil se na světlo a pitvorně se na Groerku zašklebil. Dorota se tak vystrašila, až si dlaní zakryla obličej.

„Už mě neznáš?“ chechtal se Ignác.

Groerce naskakovala husí kůže. Vrtěla hlavou, takového skřeta v životě nikdy neviděla.

„Ty se nepamatuješ, že jsme byli spolu na Petrových kamenech?“ mečel hrbáč. „Přijímali jsme tam hostii černou jako bota a z kalicha jsme tam pili víno z kravských paznehtů. A pak jsme spolu tancovali. Hehehe! A co bylo potom? Také se již nepamatuješ?“

Vyslýchané se hrůzou rozšířily oči.

„Ne, ne!“ křičela.

Boblig pokynul Náckovi, který hned odstoupil. Sám pak položil ruku Groerce na rameno a pravil mírně:

„Víme všechno, Doroto Groerová, před námi nic nemůže zůstat utajeno. Nikterak však na tebe nespěcháme, aby ses ke všemu přiznala. Máš dost času, aby sis na vše dobře vzpomněla. Za týden tě zase zavoláme, a pak už nám jistě povíš, cos dělala na Petrových kamenech a kdo tam byl s tebou. Teď můžeš jít.“

Mrkl na hrbáče, a ten se opět přiblížil ke Groerce, která byla tak zničena, že ani vstát nemohla. Nácek ji uchopil za ruku.

Najednou zapištěl:

„Znamení! Znamení!“

Prstem s dlouhým zahnutým nehtem se dotýkal malé bradavice na Groerčině krku.

„Signum diabolicum. Jak brzy se našlo!“ usmál se Boblig.

Vernířovská porodní bába odcházela ze soudní síně potácivým krokem jako opilec. Už věděla, že není vyslýchána jen proto, že dala loni sežrat krávkě posvěcenou hostii, ale protože ji mají za čarodějnici. Celý svět se s ní zatočil. Dozorce Umlauf ji musel zachytit, aby nepadla.

Sotva se za ní zavřely dveře, zahučel inkvizitor k hrbáči:

„Na to znamení byl ještě čas, Nácku. Nemáme důvod příliš spěchat. Ať přivedou tu druhou!“

Ignác se zašklebil a šel pro Marynu Schuchovou.

### III. Karel Michal: *Čest a sláva* (1966)

(úryvky z první a poslední kapitoly)

Kalhoty. Kabátec. Jedna bota, druhá. Šlechtici náleží boty z korduánu. Tyhlety šil z hovězí kůže vesnický švec. Rytíři mívají stříbrné ostruhy, k jízdě i pro honor, co krok, to cink. Čumte, pán přichází! K čemu však ostruhy člověku, který by z nich darmo vyplétal jetel a seno a slámu? Kabátec by také svědčil spíš šafáři. Zato ale klobouk, klobouk měl peří. Opršelé sice, jak šel čas a ptáci kadili, uplouhané, ale chochol to byl. Kdysi snad červený. Kavalíru patří nad hlavu peří. Srazí-li si klobouk ke straně, vlaje ta barevná nádhera k smrti či k náhlému štěstí. A vtiskne-li klobouk do čela, její stín zachmuří obličej pýchou. Kam však vlaje chochol někomu, kdo nosí klobouk až v týle jak panotec z mlejna?

Teď ještě bambitku. Jednu ze tří, jež leží na stole. Meč slouží k mečení, což koza zastane. Bambitka je ovšem součástí oděvu pro časy, jež dojí bez kouzel krev.

Urozený a statečný rytíř Václav Rynda z Loučky a na Poříčanech se ošplíchl v míse s vodou jako veliký pes, nacpal si do kapsy krajíc a vyšel dohlédnout na své zboží.

Je-li komu dvacet či pět let víc a má-li pěkný erb, dobrý erb s Turkovou hlavou a ostrví v modrém poli, měl by hned po ránu, chce-li žít slavně, svolat své věrné a spočíst svá děla. Poříčanská děla lze spočíst na prstech. Na dvou. Jedno ční k severu a druhé na východ, po osy koleček zapadlá na valech zarostlých lebedou, jež dávají dvorci tu drzost říkat si tvrz. Jedna, dvě. To první, bronzové, potěší oko svou zelení, a druhé, houfničku, jaksi vzal rez. Darma je počítat. Dělo se neztratí, protože ho nikdo shánčivý neztopí, aby ho v ústraní s rodinou sežral. Těžší už bývávat uhlídat slepici.

Patnáct, šestnáct, puřa, puřa, stará Dorota sype z ošatky a rytíř Rynda si počítá. Jedním okem hrsti a druhým slepice. Obojí ho chrání před zkázou mnohem spíše nežli dědičná děla. A také o cosi jistěji než jeden z pacholků, jenž hnípe nad dlouhou mušketou na hlásce z prken a smrkových bidel. Stráž má bdít. Leč kdo bdí, nebývá obvykle povinen vozit a kydat.

„Nechrápej tam, zvíře!“

Rytíř kopl do žebříku, až se celá stavba zakymácela. Strážný taktak chytil přilbici na nose. Koukl po pánovi, ale pán má jinou starost.

„Osmnáct, devatenáct,“ počítá zas rytíř Rynda. „A kdepak je ta kropenatá?“

\*\*\*

Praporec sestával z toho, co moli nesežrali. Spíš se klátil nežli povlával a Turkova hlava s ostrví, ozdobená heslem Virtus virtutis praemium, se jakžtakž lišila ve zčernalém stříbře. Donovalskému s Kateřinou osedlali koně do kočáru, z nichž jeden byl bílý a druhý vraný. Kapitán trůnil na zrzavém hnusu s rousnatými kopyty.

„Stůj, mrcho,“ žádal ho snažně a potichu. Měl dnes zodpovědnost. Velmi se obával hanby.

Čeled' nastoupila u obou děl. Rytíř stál rozkročen před šikem. Oblékl nejlepší, bezmála šlechtické šaty, i meč si přivěsil a hrudník vecpal do kyrysu. Přilbu nevzal. Byla prastará, k posměchu. Vítr mu hnal vlasy do očí. Sfoukl je. Praporec v jeho rukou se sklonil, kapitán zasípal, a zbraně poříčanských sedláků se spíš pokusily o poctu praporu. Kapitán zatrnul. Upuště, a sežeru. Ještě že to nikdo pořádný nevidí.

„Jeho Nejmilostivějšímu Veličenstvu Fridrichu Prvnímu, z boží milosti králi českému a kurfiřtu falckému, i jeho slavnému spojenci, nejkřesťanštějšímu králi Francie, hrdly a statky svými věrnost přísaháme,“ zvolal Donovalský, zvednuv meč. Vítr odnášel zvuk jeho slov.

„Tak přísaháme,“ opakovali sborem sedláci. „Vivat Fredericus Rex!“

Tentokrát už se nespletli. Kateřina se sklonila se sedla a s jistým odporem pozdvihla ke rtům cíp praporu. Pak se naklonila hlouběji a políbila rytíře na tvář. Rytíř poděšeně ucukl.

„Nechte,“ zašeptala, „to musí být. To už patří k věci.“  
„Vivat,“ křičeli sedláci.  
Kapitánův kuň se upšoukl a počal blaženě kadit.

\*\*\*

„Nejedu,“ řekla s praošklivým klidem.

Donovalský mírně zapáčil na loket a vstrčil ji dovnitř. Usadil se vedle, srovnal kord mezi kolena a rukou přidržel kraj dvířek. Kateřina do ní zařala nehty.

„Řekla jsem, nejedu!“

„Slyšel jsem. Neškrábej. To ses dost najednou zhlídla, vid’?“

„Já jsem se nezhlídla,“ řekla náměsíčně. „Nemám dar se zhlídnout. Zvlášť ne do takových, jak je on. Pusť mě ven. Já jdu s ním.“

„Jistě. Sed’ klidně, nebo...“ Žlutý knír zaškubal. Vyskočil až k oku. „To přejde. Nikdo jsme celou noc nespali. Měj trochu soucitu. Je snad dnes den bláznů? Vidělas. Zešílel. Nemůžeš s ním, ani kdyby ses do něho nevímco, a to by byl aspoň rozumný důvod. Jsi přece rozumná. Dej sem tu pistoli, nebo ti to spustí. Tak, rozbilas střechu. Darmo sem poteče.“

„Mně nejde o něho,“ zápasila Kateřina v těsné krabici vozu, „mně přece jde o mne.“

Všechno to hořelo, i děti hořely, těch mrtvých, nás mrtvých, třicet let, proč? Jen tak? Jen tak to skončilo, každý se otřepal, tak pročpak to bylo, pro nic, proč?“

Otloukala pěsti o stěnu povozu.

„Nadechni, bude líp,“ broukal Donovalský, rovnaje jí kolem nohou plášt’. „Co má vlastně smysl, když všechno je zdání. Braň pravdy poznané, to učil Mistr Jan. Jenže neučil, jak se pravda s poznáním snese. A nech už ty ruce, děláš si jen bolest.“

„Já musím vědět proč, jinak se budu bát. Jak víš, že máš pravdu? Co když ten blázen byl nakonec jediný, kdo věděl... možná, že jenom bláznovství má nakonec smysl!“

„Nakonec? To možná,“ řekl český exulant Jindřich Donovalský z Bejšic. „Nakonec jsme všichni moc ubozí lidé od časů, kdy tento svět rukou nejspíše společnou spáchal chytrý ďábel a hloupý bůh. – Františku, jedeme!“

Koně se napřeli. Kočár se pohnul.

Zatímco drkotal úvozem ze vsi, vyjížděl na opačnou stranu zbrojný houf. Těch několik časných, kteří si přivstali s pastvou či na pole, hledělo utkvěle docela jinam.

Vprostřed vsi vzal rytíř od Kuby pochodeň. Přiložil ji k doškům, pak k druhým. Dobytek ve stájích se škubal, jak cítil oheň. Z lidí se však nikdo nepohnul k vědrům a ke studni. Horší než strach z ohně byl strach z bližních, kteří mají své úmysly se světem. Pochodeň rozsela ohníčky od střechy ke střeše. Ti uvnitř čekali, u nohy ranec a v očích kmit poznání, že provaz přes větev je vše, co člověku dobrého zbývá. Teprv z posledního stavení vyběhl dědeček Mañas, za pasem bambitku, halapartnu v ruce. Dohonil hlouček až kus za vsí. Zařadil se vzadu.

Za sebou tři jízdné a sedm pěších, v pravici prastarý praporec s Turkovou hlavou a ostrví v modrém poli, na klenotu s heslem Virtus virtutis praemium, vyjížděl urozený a statečný rytíř Václav Rynda z Loučky do války. Do boje za lepší svět.

#### IV. Karel Michal: *Rapsodie* (1968, 1977e)

(ukázka ze závěru povídky)

Koně s bídou táhli do vrchu kočár, sudí co okamžik vystrčil z okénka paruku ohledat, kdy už praskne kolo. Na vrcholku hory strměla tři dřeva, sbitá přibližně do tvaru.

„Pán župný sudca,“ zaskřehotal Ma’o, „župné vojsko nastúpené ku poprave. Pandurský desiatnik Matúš Čak.“

Zdola hrkla kára a zněl hlas.

„Toto je kôň? Toto je hovno, nie kôň. Zoberte ho trochu, a vy, pán kaplán, by ste mali vystúpiť. Inakšie tam nedolezieme.“

V kopci se objevil první pan Zvolinay. Soud shledal, že je ze tří čtvrtin opilý a za zbylou čtvrtinu ručí zvíře, na němž důstojník sedí. Za koňovým zadkem přicházel pan kaplan a potom dojel vůz. Z něho jukal žalářník, ozbrojen flintou.

„Tak,“ řekl soudce, „už jsme tady všichni. Můžeme začít. Konejte svou povinnost.“

Ma’o slezl z koně. Pomohl z vozu odsouzenci, jenž byl svázán na nohou, aby zbytečně nekopal.

„Pod’, bratko, tak len pod’. Bolieť to nebude. Pozri, šomlík. A nepozerať, hák.“

Odsouzenec zařval. Nejspíš to bolelo. Sudí zacpal uši loknami paruky.

„Credo in unum Deum,“ řekl pan kaplan, „creatorem coeli et mundi...“

Pan Zvolinay hápl ze sedla. Valil se pod čekan.

„Vydrž, chlapček, vydrž. Azda to musí byť. A predstav si teraz, ako ťa potom bude Jula ľúbiť, a predstav si, akú budeš mať vážnosť a slávu.“

„Bolí, Pišta báči,“ sténal popravenec, „čert vie, či si to viete predstaviť.“

„Neviem, Jurko,“ chlácholil tlustý poručík. „Či to vieš povedať? Teraz na to nemysli. Vydrž, posol ide. Podkovy cvakajú po ceste, teraz žblnkli, počuj, teraz prešiel cez potok. Už tu bude, už sem ide.“

Popravenec nařikal. Poručík vojsk župy, pán před hovny a hovno před pány, přistoupil k okénku kočáru.

„Pane bratře,“ řekl, „toho člověka to bolí. Dej mu milost.“

Soudce byl bledý jak svíce, jíž pečetil.

„Já nemohu,“ řekl. „Nesmím. Já odsoudil, bratře. Kdybych směl dát milost, dal jsem ji sobě sám. I tobě. Všem, věříš? Já jsem tu neměl být. Já jsem vůbec, bratře, neměl být. Věříš?“

„A psal jsi? Řekni, psal?“

„Co?“ vybuchl Géza Hóldósy de Nagylúka, „kdo se ptá? Cožpak jsem se našel na hnoji? Já jsem za své najal z pošty koně, já je oba slíbil hajdukovi darem, když dojde včas, nezmešká. Já! Já jsem slíbil, co není mé, já, licenciát práv, jsem to spáchal pro toho, kterého lituješ, ač jsem jen po právu vzal důkaz, který ty jsi proti právu dal. Co chceš víc?“

„Dej rozkaz!“

Mladší syn sňal z hlavy paruku a kůže pod ní se jevila podivná a holá.

„Vezmi si to,“ řekl. „Vem, nosíš práva meč.“

Pandurský poručík si sáhl na zadek, kam se mu při jízdě posunul jílec.

„Ma’o,“ křikl, „zves mi toho člověka!“

Pandurský desátník seděl zas na koni, zpříma jak v kordonu.

„Pišta báči,“ hlásil, „ja som toho človeka dal na hák z príkazu župného súda. Já som ho tiež súdil. Preto viem, kedy ho smiem sňať. Ja som len služobník.“

Nárek z čekanu střídavě sílil a slábl, jak stačil dech. Tlust’och chytil dvířka kočáru tlapou.

„Bratře,“ sípal, „slyšíš? Je spravdnost?“

„Je.“

„Můžeš se na to dívat?“



„To nemohu,“ řekl rytíř de Nagylúka. „Nedívám se, bratře. To mohu.“

„Zosadnuť,“ povel pandurský poručík, obrátiv se k řadě jezdců, a tasil. „A zvesit!“

Pandur Aladár Zvonár, vzpomenuv dvou tříd církevních škol, schýlil se k levému třmeni.

„Sed,“ křikl desátník, „kdo ti kázal?“

A pak už byl slyšet jen chropot člověka, kterému hák zvolna pronikal do plic.

„Vydrž, chlapček,“ řekl pán István Zvolinay, potulný poručík s třemi ošklivými dcerami.  
„Ja ťa v tom nenechám!“

Dopotácel se až k čekanu a ocel, jež snad pamatovala Moháč, roztříštil o dřevo popravního sloupu.

„Tak,“ řekl.

Pochva, teď už marná, cinkala o boty, když klopýtal z kopce. V polovině slyšel, jak suchem seschlou zem tepou poslovy podkovy.

Člověk tam nahoře pootevřel ústa, z nichž kanula červená pěna. Chtěl cosi říct, krákl, naposled se vzepjal a hák prošel místem, jemuž říkají srdce.

## V. Oldřich Daněk: *Král utíká z boje* (1967)

(úryvek)

15. dubna 1312, tedy před třemi a půl lety, když Petr z Aspeltu dostal od císaře z Itálie konečně svolení složit svůj poručnický úkol a chystal se k odjezdu z Prahy, mohl mít na pražském hradě s Janem tenhle rozhovor.

„Pamatuj si, nikdy ti nikdo neřekne celou pravdu.“

„Proč? Protože není, strýčku Petře?“

„Protože ji sám nebude znát.“

„Jak to – nebude znát? Pán z Valdeka mi třeba včera říkal, že zabil na Žebráce takového kance, že celý hrad ho nesnědl za týden. Myslíš, že říkal pravdu? Celý hrad?“

„Spíš trochu přehnal, řekl bych, přehání rád.“

„Ale on přece musel znát pravdu, přece ho sám zabil!“

„V myšlenkách někdy i kanec naroste – a Valdek už pak ani neví, co je vlastně pravda.“

„Tak proč by o tom mluvil, kdyby nevěděl, co je pravda?“

„Každý si myslí, že před králem se mluvit musí. Mlčíš, hned vypadáš jako hlupák. Radši říkat nesmysly než mlčet.“

„Ale to je přece právě hloupost.“

„Myslíš? Většinou se ukáže, že hloupější je mlčet.“

„To není možné. Mlčet, třeba před Bohem, v chrámu...“

„Nemluvím o Bohu, mluvím o králi.“

„Ale vid', že to není hloupé, mlčet?“

„Ty jsi král – a král může mlčet. Oni nemohou, budou říkat pořád něco, o čem si budou myslet, že jeto pravda. Nejlíp, je-li to něco příjemného, například že kanci jsou v Čechách větší než jinde, hned to vypadá, že na tom mají taky trochu zásluhu. A nebude-li nic příjemného, pak si něco vymyslí.“

„Ale to by pak přece byla lež!“

„Nebude, vždycky v tom bude kousek pravdy a jenom to ostatní bude lež, ale i tomu ostatnímu oni hned uvěří a budou přesvědčeni, že je to čistočistá pravda. Příběhnou k tobě s nadšením a s otevřeným srdcem. Ale to, co ti řeknou, nesmíš brát příliš vážně.“

„A to nikdo, nikdo ti, strýčku, nikdy neřekl celou pravdu?“

„Jsou i takoví. Na ničem jim nezáleží, ani na tobě ne, ani na tom, že jsi král. A ti jsou zas nebezpeční. Pravdu se dovíš málokdy, protože je vždycky nepříjemná. A všichni se budou snažit vyvarovat se nepříjemností.“

„Nerozumím tomu, strýčku Petře. Bojím se, že tomu nerozumím.“

„K tomu budeš muset zestárnout.“

„Už je mi šestnáct!“

„Snad až ti bude třikrát tolik.“

„Chtěl bych znát všechno už teď. Poslouchám tě, strýčku.“

„Musíš vždycky vědět, že všechno je horší, než se zdá – a než ti říkají.“

„Horší?“

„Vždycky.“

„I když mi říkají, že je to zlé?“

„I tenkrát.“

„A co když se jim to hodí, aby to bylo zlé. Co když to potřebují – a proto to říkají?“

„Vždycky se najde víc těch, co budou říkat – je to dobré.“

„A nenajdou-li se? Nebudu-li s nimi o tom mluvit?“

„To musíš. Musíš mluvit se všemi a o všem, jinak se dovíš jenom to, s čím za tebou přijdou, například o kancích. Musíš mluvit se všemi o všem, kromě o tom, co si opravdu myslíš. A ničemu nesmíš věřit docela.“

„Kromě Bohu.“

„Kromě Bohu a kněží. Ti po tobě málokdy co chtějí, krom klidu a pořádku, mohou si dovolit říkat ti pravdu.“

„Rozumím. Bůh, Svatý otec v Avignoně...“

„Kliment Pátý ještě tak nejmíň. Kdyby mu měl věřit tvůj otec... Upřímně řečeno, Kliment Pátý... ale ne, zapomeň na to. Ovšem. Bohu, Svatému otci a kněží, těm můžeš věřit, nejsi-li zrovna arcibiskup.“

„Zdá se mi to hrozné, nevěřit nikomu.“

„Nevěřit docela. Přitom můžeš i věřit všem, jen nesmíš docela.“

„Ani tobě ne, strýčku?“

„Možná ani mně ne. Třeba se mýlím, kdo ví. Jsem starý člověk. Tolikrát už jsem si myslel, že se nemýlím – a vždycky přijdu na to, že asi nejsem dost starý.“

„Každý se přece může mýlit.“

„Ty ne. Ty nesmíš.“

„Ale... přece se to někdy stane.“

„Pak to nesmíš připustit. Král se nemůže mýlit. Rozvažuj dlouho, vyslechni všechny, ale nikdy nepřiznej, že ses mýlil, jinak si budou říkat – zmýlil se jednou, sám to přiznává, může se zmýlit podruhé. Tisíckrát ti budou říkat – jsi veliký král. A ty tomu nesmíš věřit docela, ale říkat musíš – ano, jsem veliký král, a nikdy se v tom nesmíš zmýlit, ani když budeš poražen.“

„Ale já chci opravdu být velký král.“

„A myslíš si, že jsi?“

„Říkáte všichni, že jsem příliš mladý.“

„Nejde o stáří. Myslíš si, že jsi velký král?“

„Myslím, že ne. Ještě ne.“

„Ode dneška to už nikomu neříkej. Mysli si to, ale neříkej. Pokud jde o toho kance, byl určitě menší, než jej dnes vidí pán z Valdeka.“

„Myslel jsem si to, strýčku.“

„A neřekl?“

„Neřekl.“

„Tak je to dobře.“

Vyzbrojiv Jana takovými a podobnými polopravdami, odjel Aspelt tenkrát z Prahy.

Ale vídali se pak ještě často, snad i víc, než jim bylo milo. Na velikost ulovených kanců si Jan už od té doby vždycky uchoval svůj vlastní názor.

## VI. Jiří Šotola: *Tovaryšstvo Ježíšovo* (1969)

(ukázka z 19. kapitoly)

Mše byla u konce, svítilo slunce, seřadil se průvod a kráčel zvolna dolů po schodech a ze stráně, k místu, kde už byla vykopána zem a čekal ozdobený kámen. A jenom páter Had a otec Křížulka si všimli, že skoro nikdo z venkovských s nimi tam ke kameni nešel; ačkoli tam místa bylo dost a žádný dráb tam nehlídal. Zůstali nahoře, skoro všichni, přešlapovali a dívali se za průvodem. Provinciál pak kámen posvětil, byl k tomu zpěv, hudba, zvonění a žebrákům se rozdávaly denárky, a šlo se na Košumberk, dávno byl čas k obědu.

Oběd byl jaksi ponurý. V čele Marie Maximiliána, černé šaty až ke krku, jí po pravici arcibiskup se zlatým křížem, po levici provinciál, bůhvíproč čím dál zapšklejší a jízlivější, má asi jaksepatří katzenjammer, pak umořený biskup sufragán, ospalý probošt, unuděná Lamberkovna, snaživí sodálové, řádně doma vyspalí, jen Lamberk klidně ujišťoval Radvanovského, že takových je dost, kdo ještě rád koupí Košumberk. Paní Zuzana i tady stála u dveří a pozorovala vzácnou společnost a jediná se tvářila, jako by nebylo pokojnějšího božího poledne, nežli je dnešní.

Po obědě se všichni sešli v salóнку. I otec Křížulka se krčil v koutě. A písař přečetl text fundace. A podepsali a provinciál se uklonil před hraběnkou a odevzdal jí krásně vázaný výtisk Nového zákona, nedávno vyšel, českou řečí, vytištěn univerzitní tiskárnou v jezuitské koleji na Starém Městě pražském. V čele knihy bylo pozdravení laskavému čtenáři od arcibiskupa Jan Bedřicha z Valdštejna. Potom se provinciál s vážnou tváří obrátil k páteru Hadovi.

– Až postavíme rezidenci, bude jmenován i její superior. Myslím, že nikdo z nás nepochybuje, kdo bude košumberským superiorem. V té době já už provinciálem nebudu a jenom Bůh ví, kde budu. Přeji vám proto už teď mnoho zdaru, otče. Být superiorem je těžká povinnost. Věřím, že vykonáte nemálo užitečného. Přeji vám, abyste byl užitečný superior a abyste jím zůstal co nejdéle. Celé Tovaryšstvo se na vás bude dívat. A přísně soudit. Pomodleme se za zdar košumberské rezidence.

Když se rozcházeli, páter Had Tannera ještě zastavil.

– Co vás, to, prosím, napadlo? Nechci být superiorem, otče Tannere. Chci zůstat řadovým členem Tovaryšstva. Neodříkám se žádné práce. Budu sloužit až do smrti. Kdekoliv. I na Košumberku, jestli je to potřeba. Ale superiorem být nechci.

– Já vím, že nechcete. Aspoň si zatím myslíte, že jím nechcete být. Nicméně jím budete.

– Žádám, abyste mě nejmenoval košumberským superiorem!

– Já vás nebudu jmenovat. Tovaryšstvo vás bude jmenovat. A základem Tovaryšstva je poslušnost. Vy myslíte, že není?

– Ano, ale ne slepá. Tovaryšstvo není vojsko.

– Pozor na jazyk, otče Vojtěchu. Počítejte nejdřív aspoň do pěti, než něco řeknete. Mějte se tady dobře, superiore. Uvidíte, že se vám to zalíbí. Bývalý provinciál na vás bude vzpomínat.

A za chvíli už Tanner seděl v kočáře a odjížděl. Měl ještě předtím krátký hovor s arcibiskupem. Krátký a věčný. Žádné vtipy; jen jména, hodnosti, statky, úřady zámeckých zpovědníků, uprázdněná opatství, tiskárny, katedry, i peníze. Valdštejn pohleděl na provinciála s tajným obdivem, když se loučili. Oslňující teolog. Nádherně drzá hlava. A jak si zvykl, jak ho baví být provinciálem, kardinálem, generálem, čímkoli takovým. On chce. On ví, kam jede. Ne, určitě nepůjde do Číny. Čína je daleko; a tenhle páter míří spíš do výšky než do dálky. A už také ví, že se musí hodně změnit. Ani ne tak Tovaryšstvo; především on se musí změnit. Už došel pokory. Už ví, že musí mnohé zapomenout, na mnohé se upamatovat,

mnohé smlčet a mnohé říkat hlasem pronikavým. On už ví, co to je mít strach. Už také ví, co to je nahánět strach. Nepůjde do Číny. Protože už to všechno ví.

Pak odjel Pešina, páter Had se držel za rám okénka a vyprovázal ho až pod pivovar a dlouho se ještě díval za kočárem a mával, i kdyby hlavu vystrčil, už mě neuvidí, už se neuvidíme, kočár se leskne jako rakev, sbohem, ovečko.

Pak odjeli Lamberkovci, Lamberk jen sedl do kočáru a už usínal, Terezie Rozálie se pro něco vztekala, Marie Maximiliána stála na nádvoří, dcera křičela, služebnictvo běhalo, nebuďte směšná se svou slepicí, já vím, ale to bylo poslední, cos ještě ode mne jakžtakž potřebovala, čím jsem ti mohla připomínat, že žiju, kočár se nějak divně leskne, sbohem, dcerunko.

A všichni odjížděli, jen Valdštejn stále neodjížděl, už se stmívalo, Martinic obcházel a ptal se po něm, prý šel na Chlumeck, ano, je v kapli, klečí, modlí se, Marie Maximiliána se zavřela ve svém pokoji, už byla tma, zvedl se vítr, zamračilo se, hejtman šel zrovna dolů ke staré bráně a potkal arcibiskupa, oba se zastavili a dívali se na sebe.

– Je jasná paní doma?

– Ano. Mám ji zavolat?

– Jste čím dál nevychovanější, hejtmane. Běžte si po svých, půjdu za ní sám.

A došel k zámku a prošel lodžii a už byl v půli schodiště. A najednou se otočil, vyběhl na nádvoří, křikl na kočího, poručil zapřáhnout, sehnat probošta a odjet, rychle, hned.

Byli teprve v Luži, když se spustil liják. Kočí zastavil, slezl a zeptal se, co teď?

– Nic. Jedem dál.

– Do Prahy, Vaše arcibiskupská Milosti?

– Proč do Prahy?

– Já nevím.

– Nevíš? Tak jed'.

– A kam?

– Co se ptáš, když to sám víš líp? Jed' do Prahy.

Liják stříkal až do pokoje. Marie Maximiliána zavřela okno, klekla a modlila se.

Klečel i páter Had, ale nemodlil se, ani myslet už na nic nemohl, jen klečel, díval se do stěny, tlusté zdi má tenhle hrad, studené, kamenné, když venku takhle prší, je jako veliká kamenná past. Zaskřípaly dveře, vzkouzl otec Křížulka, sedl si na postel, vypadal spokojeně.

– Co, otče Jene? Už je tady líp, když panstvo odjelo?

– Copak panstvo. Ale vy budete superiorem, Vojtíšku. A když budete superiorem vy, pak já už vůbec nemám strach. Už mě přešlo i špatné tušení. Já už se zase skoro těším, považte.

– Jen nespěchejte. Ještě dávno nejsem superiorem. A spoléhám, že nikdy nebudu.

– I budete. A právem budete. Provinciál to mazaně navlékl. Nejmenoval vás, a přece už vás jmenoval.

– Dost času. Z rezidence stojí teprv jeden kámen.

– A všiml jste si, otče Vojtěchu?

– Čehopak?

– Že lidi s námi nešli světit kámen.

– Všiml.

– A víte, co se povídá?

– Co se povídá?

– Takové... věci. Ošklivé. Nebudu vám je teď před spaním vykládat. Dobrou noc, otče superiоре.

Ani ten jeden kámen už ale nestál. Když ráno přišel baumistr na staveniště, posvěcený kámen byl svalený, ležel v louži. Nechal ho být; stejně nakonec přijde jinam, tady byl jen pro slavnost. Kámen tam ležel v blátě několik dní. Kromě pátera Hada a otce Křížulky se toho nikdo nelekl.

## VII. Vladimír Körner: *Písečná kosa* (1970)

(úryvek z druhé kapitoly první části knihy)

Alwin ze Sovince se loučil s matkou.

Když se probudil, bylo v domě ještě ticho. Klidná mlha naplňovala vzduch a na opuštěném nádvoří bublala studna. Alwin šel za tím zvukem, později ve dne by tak slabý šelest možná už nevnímal.

Bylo těsně před úsvitem. Za noci narazil na hradní zdi pár sov a hýbaly se teď v prachu. Snažily se vzlétnout, ale na počátku dne už nenacházely sil.

Alwin se vyplížil ze své komory bosý, v náruči si nesl meč. Byl to dobrý meč, ještě po otci. Za dobu, co visel na stěně, se neuchytilo v ostří zrnko rzi, vlhkost prošlých podzimů nepoškodila oka drátěné košile. Záhy ji na sebe natáhne.

Scházel po ochozu tiše, aby nezapraskalo ohlazené dřevo, aby neprobudil matku. U dveří, za kterými spala, se pozastavil. Okenice měla otevřeny, byla tedy vzhůru. Čekal, že uslyší pláč, ale z komory se nic neozývalo.

Neplakala ani včera, když bral otcův meč ze zdi, neřekla slovo, když oznámil, že půjde na výpravu proti pohanům. Nic. Sotva se pohnula a pohladila Alwina po vlasech, snad tím říkala: Tak si jdi, chlapče! A kolem krku mu zavěsila křížek, aby jej nosil stále, aby ho chránil před neštěstím.

Bosý šel přes dvůr. Skupina prastarých stromů kryla a chránila hradní pramen. Usedl jenom na okraj roubení a zaposlouchal se. Voda prýštlící dřevěným korytkem přepadávala do útroh studny.

Až tady, při východu slunce, napadlo ho, nastane loučení. Sotva se probudí hrad. V takové studni asi spatřil Jidáš svého Mistra vždy, když zatoužil napít se.

V dětství stávala matka nad Alwinem s kovovou čelenkou ve vlasech a vyčkávala, až usne. V domě se zavíraly dveře, zaklaply okenice, světla pohasínala a teprve v naprosté temnotě odkládala matka čelenku na noc a uléhala pod kožešinu k němu. Společný dech je oba hřál a chránil, pokud trvala noc a mezi okenice nevníkly paprsky slunce.

To teplo ztracené, dětské noci.

Alwin si omýval dlaněmi oči v proudící vodě a pod sebou zachytil na okamžik odraz svého obličej. Skoro se polekal přízračné podoby vylézající z hlubin. Kdosi jiný se zdola díval. Smutné, v černi skoro neznatelné oči, litovaly ho a přitom zároveň něco vyčítaly, vprostřed čela našel strmou rýhu, kterou nikdy dřív neviděl. Dotkl se čela, aby se přesvědčil, že tam dole je to skutečně on. Nebylo pochyb. Tep na čele necítil, rýha však nezmizela, nevryl ji do jeho obličej ani stín padající z věže, ani odraz pohaslé hladiny.

Takový měl být ve skutečnosti? Ztracené oči a stín vražený do středu čela, zbývá mu jen tma, aby stín odehnal? Zakryl si obličej a kapky prchaly mezi prsty a kapaly na roubení. Nesnažil se je udržet v dlani. Hladina studny ztmavla, v hloubce zmizel i veškerý smutek a výčitky, také šelest dopadajících krůpějí ustal.

Tak tedy, uvědomil si Alwin, jenom ve tmě najde opět blaženost dětské noci, není jiné naděje, ani světla. Mohl se mýlit. Ten pravý svit jde přece přímo z očí, a ty pod sebou nenašel. Dosud se neosvítily, muselo by samo slunce ozářit hladinu, aby docela nepohasly. Vždyť není mrtvý, odchází jenom z domu a teprve nastává loučení.

Nad protějším kopcem se prosvětlovaly mraky. Alwin vyčkal, až slunce přelege zubatou věž a sletí do dvora. Voda ve studni pak zazářila.

A jas Alwina přitahoval.

Jako v zrcadle našel vzdalující se rodný hrad i ženskou siluetu na horním ochozu. Bude tam stát, je to jeho matka. Po bradu zakrytá bělostným plátnem, znamením nevinnosti a čistoty, bude se zmenšovat proti kamenné hradní zdi, až se docela vytratí. Vrať se, bude chtít

aspoň zašeptat, zůstaň tu s námi! Chtěla by dokonce zvolat, ale slovo jí neprojde mezi rty. Syn by ji stejně už neuslyšel. Odejde po staré zemské cestě, po které odešlo už tolik poutníků, a ještě se žádný z nich nevrátil. Odejde opačným směrem, než táhl před léty otec, jen v tom bude rozdíl. Bere si sice také dýku a meč, ale nezanechává doma ani statek, ani ženu, nic nemůže získat a nic mu nebude odpuštěno, protože ještě nemá žádných větších hříchů. Opouští pouze vlastní matku a oba budou vědět proč. Snad najde spásu a jiné štěstí v cizí zemi.

Rozhodnutí, které Alwin očekával a které leželo dávno připravené v jeho nitru, ho teď, kdy se blížilo, přesto naplňovalo úzkostí. Bylo mu líto víc matky než sebe. S prosbou se naklonil k zářící vodě studny. Jestliže jsi, doufal naléhavě, jestliže ještě kdekoliv žiješ, pak se mi ukaž a usměj se, abych mohl zůstat doma. Veď mne, zjev se mi tak, jako se ukázal Jidášovi náš Pán, i když jsem to nebyl já, kdo tě zradil.

Voda se třpytila před Alwinem bez odpovědi. Čerčící se hladina nezjevovala žádnou jinou tvář kromě jeho vlastní – odrazem přízračné – podoby. Rýha na čele zmizela, oči poodhalilo slunce. Byly to bezbranné a ulekané oči.

Odstoupil od studny a oťrel si tvář.

Tisíce falešných hvězd, které ho zradily v rodném domě, teď klesaly do hloubky, nad chlévy se zvedla jediná hvězda, ta nejjasnější: samotné slunce. Brzy ho pozdraví hromy smrti a brzy se otevře jáma propastná a to nebeské slunce ho povede k jinému cíli...

Jako otce?

V zákrutu zemské cesty už čeká strom, stará opršela vrba. V jejím stínu leží železní rytíři a meče mají zabodnuté do kořenů stromu, vyhlížejí nového jezdce a listí v koruně vrby šelestí nad jejich hlavami, vzduchem se vracejí divoké labutě a čápi, táhnou na sever. A jezdci vstanou z trávy, až k nim přijde Alwin, vytáhnou meče z kořenů a spolu nasednou a potáhnou stejným směrem jako ptáci a onen starý strom v ohybu cesty oddělí nenávratně Alwina od vzpomínek a domova i ženy, s kterou se dnes loučí, z toho místa už nespattí svit měděnkových věží. Kopce s oběma pomezními hrady se budou zmenšovat, ztrácet, stezka se točí dál k severu a rodný Sovinec, ukrytý na pevném a osiřelém návrší, zanechá za sebou v ztraceném jasu.

Otče, volám tě, modlil se chlapec, z hlubokostí tě volám, kamkoliv chceš, půjdu, veď mne! Do tvých rukou vracím svůj život. Požehnej mi! Ne k žití, ani k umírání mi nežehnej, ale doprovázej mě tmou života a doved' k spasení věčnému...

Prsty, které se tak naléhavě přimkly k modlitbě, se mimoděk dotkly vody a při tom šplouchnutí pocítil Alwin zamrazení, jako by si ho něco smutného, dávno vychladlého chtělo stáhnout k sobě dolů. Chlapec se tahu nebránil, chlad studny ho neděsil. Naopak, jeho ruce se otevřely a bez odporu se ponořily do světélkující vody. Tam tedy půjde, až dolů, do tmy!

To tedy chceš? civěl na uklidňující se hladinu studny. Mám se ti tolik podobat, tatínku, copak je tak pozdě? Ne, řekl si a ustoupil od studny i korýtko, to po něm nesmí chtít. Ještě ne.

Lesk hladiny přestal Alwina přitahovat. Hrad se probouzel, zanařikaly krávy, klapla závora pod ochozem a vzápětí zapleskaly po zápraží bosé nohy. Kdosi vylil špínu na zeď a Alwin slyšel matku, jak napomíná služky, a její hlas se mu zdál klidný a laskavý jako kterýkoliv den dříve.

Čekal zbytečně. Nikdo za ním nepřicházel. Po dvoře se ploužila jenom stará služka se džberem kravského mléka. Bylo jistě ještě vlhého. Jako dítě chodil s miskou do chléva, když služky dojily, a pil první ze všech. Služka se pokřižovala, jako by mýjela prašivého psa, šlápla přitom do bláta a zmizela v chlévě.

Obvyklý hluk probouzející se tvrze posilovali ptáci. Slétali se ke korýtku a čiperně namáčeli zobáčky i křídla a cvrlikali. Byli to samí malí ptáci, červenky, strnadi a sýkorky, nebáli se ozbrojence, jen ho obletovali a jedna pěnka poskočila po okovu a usadila se na rukojeti otcova meče. Zaťukala do kovu. Alwin ji neodháněl.

Začal se oblékat. Háčky železné košile zavěsil přes okov a pak poklekl a bez cizí pomoci si spustil zbroj přes hlavu. Vše bylo přichystáno na začátek cesty. Víc nemohl otálet. Pro cizí hřích si odnese kříž přišíty k plášti. Pro jedinou noc, kdy se probudil a šel hledat matku.

Pletivo sjelo ke kolenům a dotklo se země. Utáhl si řemínky kolem zápěstí, připjal drátěný límec k hrdlu a jen opasek a proužek se znakem vodního kvítku na lemu rukávu byly ozdobou, kterou si odnášel z domu. Ten mu vyšívala ona.

Nenašel ji tenkrát v noci na chodbách, na ochozech, nebyla v domě. V zahradách se ozývaly výkřiky cizích hostů, v křovinách byly cizí ženy. Bylo to druhý rok po otcově odchodu na jih a Alwin bloudil chodbami a opuštěnými dvorci, dokud neviděl světlo. Zavedlo ho k podkroví věže, kam se přes léto ukládaly kožešiny a v zimě ovoce. Dveře byly pootevřené a pod svící zaraženou do spáry ve zdi se bělala dvě nahá, potem svítivá těla. Matka ležela tváří k zemi, oči zavřeny, rty zaťaty a prsty zabořeny do kožešin, tvář cizího muže byla ukryta, jen ruce i záda se svíjely v přísvitě světla.

Tu noc se již matka k Alwinovi do komory nevrátila; jako by v domě někdo za noci zemřel a Alwin se stal dospělým.