

IRONIE DĚJIN, IRONIE VYPRÁVĚNÍ (SRPNOVŠTÍ PÁNI VLADIMÍRA NEFFA)

ROMAN KANDA

Historický román si v genologickém systému novodobé české literatury udržuje svébytné postavení minimálně od časů Aloise Jiráska. Sám žánr (přesněji žánrový typ)¹ namnoze zahrnoval – nahlíženo z diachronní perspektivy jeho vývojových proměn, sahajících do hloubky 19. století – vedle dominantní funkce estetické také některé důležité funkce další, zejména funkci výchovnou, potažmo národně uvědomovací, a v neposlední řadě též funkci zábavnou. Z toho vyplývá, že genologické označení náleží k hodnotově neutrálním, že neimplikuje pozici žánrového typu na ose vertikální diferenciacie literatury. Banálně řečeno: historickým románem může být jak dílo svrchovaně umělecké (např. Schulzův *Kámen a bolest*), tak i dílo pohybující se na území tzv. literatury populární² (např. několikasvazkový cyklus z období napoleonských válek z pera F. J. Čečetky).

Sledujeme-li vývoj literární struktury v časovém rozmezí padesátých až šedesátých let 20. století, zjišťujeme, že zmíněné postavení žánrového typu v rámci genologického systému zůstává nadále nepominutelným. Nicméně v první polovině padesátých let můžeme zaznamenat relativně výrazný kvantitativní ústup děl historické beletrie.³ Především ovšem dochází k proměně celkového pojetí uvedeného žánrového typu. Historický román reaguje na pohyby v literární i mimoliterární sféře, na posuny v hodnotovém systému. Zhruba od poloviny šedesátých let, počínaje rokem 1966 a novelou Karla Michala *Čest a sláva*, můžeme hovořit o zřetelném odvratu od jiráskovského modelu historické prózy a někdy dokonce o alegorizaci historické látky. V takovém případě pak způsob, jakým bývají dějiny narativně zobrazovány, umožňuje následné interpretační rozkrytí jinotajných vrstev textu, čímž dochází k jeho sémantickému „zahuštění“, ale i k dobovému „zaktuálnění“ jeho čtenářských konkretizací. Dějiny se stávají jakýmsi alegorickým zrcadlem současnosti nebo (nedávné) minulosti, látkou, jejímž traktováním lze tematizovat základní otázky moci, svobody, útlaku apod. Tento trend, patrný u děl, jako je *Pravda o zkáze Sodomy* Ivana Kříže (toto dílo však nemůžeme považovat za typický historický román,⁴ jedná se o román-apokryf) nebo *Tovaryšstvo Ježíšovo* Jiřího Šotoly, předznamená do jisté míry už román Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice* z roku 1963, který svými tvárnými postupy nicméně spadá spíše do literárního kontextu desetiletí předchozího.

Jiným pólem žánrové inovace historického románu je umělecky tvůrčí zpochybnění jeho kanonizované jiráskovské formy, v padesátých letech nadto umocněné ideologicko-estetickou

zásadou socialistického realismu, prostřednictvím parodizace. Jedním z prvních děl své doby, které přetvořilo historický román do parodické podoby, jsou *Srpnovští páni* Vladimíra Neffa z roku 1953.⁵

Vladimír Neff patří vedle Jaromíra Johna či Milana Kundery k našim snad nejvýraznějším vypravěčům-ironikům. Mohli bychom jmenovat ještě Jaroslava Durycha nebo Vladislava Vančuru; u prvního se však ironie vyskytuje v neodmyslitelném sousedství s transcendentní vážností a religiózní zaniceností, u druhého potom – zejména coby autora *Obrazů z dějin národa českého* – je částečně odsouvána zřetelným gestem monumentalizujícím. Naproti tomu u Neffa, a to jej spojuje jak s Johnem, tak se světově proslulým Kunderou, se ironie stala tvůrčím rysem v podstatě určujícím. Ironická distance a parodizace ustálených žánrových typů stojí už u Neffových literárních počátků, nesoucích se ve znamení parodií detektivní prózy.⁶

Parodizace žánrového typu historického románu v *Srpnovských pánech* protíná všechny výstavbové vrstvy díla. Její princip však nejlépe zachytíme, zaměříme-li se na analýzu narativní struktury románu. Podstatou této parodizace je ironický pohled na dějiny i na postavy v románu vystupující. Ohniskem tohoto ironického pohledu je ironický vypravěč, jehož přítomnost je v textu vydatně signalizována řadou rozmanitých prostředků. Dává o sobě vědět převážně (a nevšedně) první osobou plurálu, tedy gramatickou formou, s níž se obvykle setkáváme spíše ve vědeckém diskursu, např. v literárněvědných metatextech, než ve sféře beletristické tvorby. Z hlediska genettovské typologie jde o vypravěče heterodiegetického, tj. vypravěče stojícího „nad“ světem fiktivních postav, který se přímo neúčastní vypravovaného příběhu Díky němu a díky jeho výsadnímu postavení v textu⁷ před námi ruiny srpnovského hradu, hlavního dějiště románu, doslova „oživají“, povstávajíce z přítomného „ne-bytí“:

„[...] stačí jen nepatrný myšlený odklon od přítomnosti, tohoto myšleného předělu mezi tím, co už není a co ještě není, abychom v šumotu větví a v kvákotu kavek, rozčilených naší přítomností, zaslechli ohlas dalekých hlasů a kroků stejně zřetelně jako vrčení automobilu, který právě dole zajel do petrovického údolí a teď už zmizel za kopcem. A tu, hle, ony stromy a keře, jejichž šumot maličko překážel tvému vnitřnímu zření, počnou se rozplývat a odplývat, jak jinak ani nesmí být, protože kopec musil být přísně holý, aby se útočící nepřátelé, oblehatelé hradu, nemohli nikde skrýt. Osvobozené zdivo pak začne horlivě vzrůstat do přátelského poledního slunce, mohutnět a pevnět, těžknout a hmotnět.“⁸

Nejde přitom o iluzi úplného pohybu proti proudu času. Vypravěč se ostentativně nezabývá svého zakotvení v přítomnosti (a je z hlediska interpretace lhostejné, zda se jedná o dějinnou přítomnost empirického autora či nikoli), v oné až přeludné „skulině“ mezi minulostí, dějinami, a očekávanou budoucností. Naopak si s paralelností obou časových dimenzí pohrává a vyjádřením této hry je občasné užití anachronismů („začínal Tóma nanovo jako gramofonová deska se strženou rýhou“,⁹ zmínka o Gogolově povídce, renesanční tragédii¹⁰ apod.) nebo ironických aktualizací známých úsloví („boží mlýny dovedou někdy mlít tak rychle, že nestačíš mrkat“).¹¹ Tyto jazykově i stylisticky vyjádřené průniky jednoho časového kontextu do druhého můžeme chápat jako součást antiiluzivního gesta, jímž vypravěč obnažuje strukturní pravidla narativní fikce, upozorňuje na jejich existenci, na „udělanost“ románového vyprávění. Mnohdy máme pocit, jako by dějiny byly před námi přímo předváděny, jako by se vypravěč opájel jejich bohatostí, pestrostí a nepřeborností jejich detailů. Jako příklad můžeme uvést začátek třetí kapitoly, kde je nám přibližována slavnostní atmosféra královské korunovace

Václava II. Slavnostnost okamžiku je sugerována rozbujelými enumeracemi a kupením výrazů označujících barevnost:

„Knižata a vévodové, hrabata a baroni, obklopeni houfy rytířů, panošů a jízdních lučištníků, z nichž každý byl v livreji svého pána, tu blankytné, tu rumělkové, tu žluté, tu švestkové modré, pod pestrými praporci na konci kopí vztyčených k jasné obloze a k slunci, jež metalo zlaté blesky na jejich špice, střídali se s vozy o vzácných koberecích místo plachet, z nichž občas vyhlížely vyholené tváře církevních hodnostářů, nebo s dámskými nosítky, podobnými vzácně malovaným šperkovnicím, jež vlekli za vyšíváné popruhy drobní, popelaví koníci se zavalitýma nohama a silně vyvinutými, jakoby oteklými pysky. Vesničané se rozbíhali z rozměklých zelinářských políček ke krajům cest, a poklesávajíce v kolenu, pokorně přijímali přečetná požehnání, jež dobrou vůlí zářící biskupové, opati, převoři a proboštové štědrě rozdávali bílýma rukama, mžourajíce do mladého sluníčka.“¹²

Na jedné straně, jak záhy uvidíme, jsou dějiny v románu ironizovány, na straně druhé, jak dokládá citovaný úryvek, se vypravěč se zjevným zalíbením pozastavuje nad jejich osobitou poetičností, krásou, pohrává si s jednotlivými umně vykrouženými detaily. Nejčastěji ale dochází k prolnutí obou vypravěčských kódů, detailního vidění a ironizující distance. V románu se objevuje celá galerie různých portrétů postav, vykreslených začasto do nejmenších podrobností, přitom působících někdy až dojmem karikatury. Tak se o jedné z nich, Hroznavovi, dozvíme, že „byl tak rozčilen, že mu kořen jeho rozplácělého nosu zřetelně zezelenal“.¹³ Za připomenutí nepochybně stojí rovněž popis mstivého měšťana Orlieba Geunarungen, Epíkova osudového protihráče:

„Byl to muž zavalitý, s mocným trupem na krátkých neběhavých nohou. Bradu měl vyvstalou jako pěst, ústa tenká se svislými koutky, plnými plavého chmýří, a uprostřed těžkých tváří maličký, vždy ušmudlaný nosík s chřípěmi, posetými černými tečkami. Jeho malé, tmavošedé oči pod kostnatými oblouky, porostlými málem chloupků, byly dokolečka obkrouženy žlutým vráskovím, což zdáli vypadalo, jako by měl v důlcích zaklesnuto po zlatém penízku.“¹⁴

Dlouhá, široce rozvětvená souvětí – přičemž některé periody vyplňují valnou část odstavcové plochy – nemají po vančurovsku sloužit monumentalizaci vyprávění ani nechtějí být faulknerovsky zhuštěným prolnutím různých časoprostorových úrovní. Působí spíše jako vypravěčova schválnost, šibalský úskok nastražený na čtenáře, tj. mají funkci ironicko-parodickou.¹⁵

Patrně jedním z nejparadoxnějších míst v románu, pojatých ovšem opět ironicky dvojnásobně, je otázka úlohy ďábla ve světě. Významu tohoto prvku v Neffově próze si povšiml již Josef Galík: „Kompozičním svorníkem románu, myšlenkovým i skladebným, je úsloví o ďáblu, který zaplétá člověka do příčin.“¹⁶ Stává se předmětem Epíkových úvah i dlouhých disputací potulného studenta Ciacca. Zatímco Bůh je ve své nekonečnosti ne-lidský, věčný, je (levinasovsky řečeno) oblastí „jiného“, ďábel má k člověku až nečekaně blízko. Má blízko k jeho dějinnému zakoušení struktur světa. Tím, že je, dává člověku možnost svobodné volby mezi dobrem a zlem. To je pohled filozoficko-teologický. Z hlediska naratologického ďábel tím, že nás vplétá do „protože“, do složité sítě kauzálních vztahů, vlastně osnuje zápletky. Představuje jakousi záruku vyprávění. Poukazuje k časovosti,¹⁷ je hybným, přímo dějotvorným elementem.

Jak rozumět polaritě ironie dějin a ironie vyprávění v románu *Srpnovští páni*? Dějiny zde nejsou představovány jako výsledek působení „zákonitých“ sil, nejsou ani romanticky hero-

zovány. Jsou naopak zesměšňovány, plny trapností, malicherných sporů, bloudění, zbytečných krutostí a lidských slabostí. Například spor mezi Přemyslem Otakarem II. a Rudolfem I. Habsburským je Odolenem, zakladatelem srpnovského hradu a jistě jednou z nejmýznejších a současně nejrozpornějších postav románu, zúžen v dilema znejistěného prospěcháře: na kterou stranu se přidat? Důležité je, že z toho všeho nevyplývá tíživý pocit deziluze, jaký na nás doléhá kupříkladu během četby výše vzpomenuté novely Karla Michala. Naopak, u Neffa nejsou dějiny všemocné, nelze je přirovnat k příslovečnému mlýnku na maso. Nad jejich drtivou a mnohdy zdrcující silou má vždy navrch radost z vyprávění, osvobodivá i osvobozující. A tato radost z vyprávění činí z románu *Srpnovští páni* dílo dodnes čtenářsky živé. Ostatně sám autor jej považoval za svůj vrcholný umělecký výkon¹⁸ a my mu po více než půlstoletí můžeme dát plně za pravdu.

POZNÁMKY

- 1 Pracujeme s pojmovou hierarchií literární druh (pro pojmenování tradičního aristotelovského rozdělení na lyriku, epiku a drama), literární žánr (pro román, povídku apod.) a žánrový typ (pro užší specifikaci konkrétního žánru). Historický román tedy chápeme jako žánrový typ. To znamená, že neakceptujeme pojem žánrová varianta (viz např. Eduard Petrů: *Úvod do studia literární vědy*. Rubico, Olomouc 2000, s. 74), neboť neumožňuje hovořit o žánrové typologii, kupř. typologii románové (srov. Vladimír Svatoň: „Typologie románu a román historický“, in též: *Proměny dávných příběhů. O poetice ruské prózy*. Univerzita Karlova, Praha 2005, s. 121n.). Nesouhlasíme ani s označením žánrová forma (Blahoslav Dokoupil: *Český historický román 1945–1965*. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 11–39.) pro jeho poněkud zavádějící „formalistické“ konotace. – K literárně-sociologickému vymezení historického románu viz Georg Lukács: *Historický román*. Přel. Július Albrecht. Tatran, Bratislava 1976. Ze slovníkových publikací jmenujeme *Encyklopedii literárních žánrů*. Eds. Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol. Paseka, Praha–Litomyšl 2004.
- 2 Neaxiologické vymezení populární literatury jako moderní ne-literatury, které je inspirováno Foucaultovým pojetím diskursu, obsahuje publikace Pavla Janáčka *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení 1938–1951*. Host, Brno 2004, zejm. s. 20–32.
- 3 Blahoslav Dokoupil: *Historický román 1945–1965*. Op. cit., s. 114.
- 4 Formulovat přesnou definici historického románu je obtížné. Vladimír Svatoň (op. cit.) v této souvislosti upozorňuje, že jednostranné akcentování tematického aspektu při rozvrhování románové typologie znemožňuje vytváření korelačních vazeb, a tím zabraňuje systémovému uchopení vytčeného problému. Zmíněné jednostrannosti se při snaze o určení historického románu snaží uniknout také Blahoslav Dokoupil (op. cit.) kombinací čtyř aspektů: hlediska časového odstupu, hlediska tematického, hlediska vzájemného poměru historických faktů a autorské fikce a hlediska kompozičního.
- 5 První vydání: Československý spisovatel, Praha 1953.
- 6 V tomto příspěvku se nezabýváme beletristickým vývojem Vladimíra Neffa, zájemce odkazujeme na studii Josefa Galíka „Próza Vladimíra Neffa“, in *Sborník jazykovědných a literárněvědných prací*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1981, s. 145–173.
- 7 O tomto až vančurovsky výsadním postavení vypravěče svědčí mj. i jeden zajímavý jev stylistický: řada dialogů mezi postavami je převedena do diegetické roviny, do vypravěčova pásma nepřímé řeči, ačkoli bychom očekávali jejich „scénické“ (mimetické) předvedení v řeči přímé.
- 8 Vladimír Neff: *Srpnovští páni*. Op. cit., s. 7.
- 9 Tamtéž, s. 140.
- 10 Tamtéž, s. 153 a 156. Výčet anachronismů a dalších jazykově stylistických jevů uvádí Josef Galík, op. cit., s. 153–154.
- 11 Tamtéž, s. 155. Na tomto místě patrně netřeba nijak zvlášť zdůrazňovat, že s konfrontací vypravěčovy přítomnosti a vyprávěné minulosti pracuje často tzv. postmoderní próza (John Fowles ve *Francouzově milence*, Salman Rushdie v *Hanbě* atd.).
- 12 Tamtéž, s. 165–166.

- 13 Tamtéž, s. 55.
- 14 Tamtéž, s. 203–204.
- 15 Zřejmě nejdelší souvětí románu se rozkládá na s. 141–142. Josef Galík (op. cit., s. 152) upozorňuje na reakci soudobé kritiky, týkající se spletité syntaxe Neffova románu. Upozorňuje rovněž, že sám autor při přípravě druhého vydání díla provedl několik změn, které měly přispět k větší přehlednosti textu, a uvádí jejich typologii (tamtéž, s. 152–153).
- 16 Josef Galík, op. cit., s. 157.
- 17 Paul Ricoeur uvažuje o vztahu mezi dějinami a vyprávěním jako o dvou možnostech uchopení časovosti. Moderní historická věda se snaží zachytit kauzalitu dějinných událostí v jejich „zákonitosti“, zatímco fiktivní vyprávění stojí na kauzalitě dějové zápletky (*mythos*), tedy na konstrukci „imaginárně pravděpodobného“. Historiografie a narativní fikce tedy představují dvě strany téhož, dvě podoby narativního diskursu. Viz Paul Ricoeur: *Čas a vyprávění I. Zápletka a historické vyprávění*. Přel. Miroslav Petříček jr., Oikoymenh, Praha 2000, s. 17.
- 18 Josef Galík (op. cit., s. 151) připomíná rozhovor Vladimíra Neffa s Janem Wenigem, v němž spisovatel označil *Srpnovské pány* jako „nejlepší román jeho života“.

Summary

Roman Kanda: The Irony Of History, The Irony Of Story-Telling (Srpnovští páni by Vladimír Neff)

The novel *Srpnovští páni* (The Lords of Srpnov, 1953) by Vladimír Neff is one of the works of its time pursuing the innovation of the genre (genre type) of historical novel, resp. its model created by Alois Jirásek. The work parodies and mocks both the genre of historical fiction itself and history whose overwhelming power is opposed by the freeing power of story-telling. The short study takes notice of some of the narratological aspects of Neff's prose (e.g. the position of the story-teller, the use of anti-illusion elements including anachronisms etc.).

