

POJETÍ HISTORIE V ČESKÝCH POVÍDKOVÝCH CYKLECH

MARTIN PILAŘ

Z literárního hlediska jsou dějiny souborem uzavřených příběhů, které se staly a jejichž svědci či aktéři tyto příběhy zaznamenali pro budoucnost. Po fixování fabulí, které obstály v procesu literární komunikace, a proto jsou tradovány, obvykle následuje fáze interpretace. Ta se v případě dějin velmi často opírá o didaktickou představu, že minulé události nabízejí poučení pro děje budoucí. Je obecně známo, že tento výchovný záměr velmi často selhává. Přesto zájem autorů i čtenářů o dávno minulé děje neustále trvá a svou roli v tom sehrávají stále stejné důvody:

- 1) Nejčastěji jde o volání po národní jednotě v dobách ohrožení.
- 2) Spisovatelé svým čtenářům často předkládají slavné činy jejich předchůdců, což je lichotivé a psychologicky motivující.
- 3) Spisovatelé často píšou o minulosti v dobách, kdy není snadné psát otevřeně o přítomnosti.
- 4) Příběhy odehrávající se v minulosti obsahují možnost dráždivého přehodnocování ustálených výkladů, např. formou historických apokryfů.¹

Ve svém referátu se nehodlám věnovat tomu, co je nazýváno „historická próza“, protože způsob definování specifík tohoto typu české prózy se mi jeví jako dostatečný. Raději se soustředím na žánrové rysy, týkající se vztahu mezi povídkou, románem a povídkovým cyklem, protože určitý přístup ke kategorii času (a tedy i k historii) patří ve všech těchto případech k rysům velmi podstatným.

Spíše než dějinami se ve svém referátu budu zabývat historiemi. Ve starší české literatuře se vyskytovalo nepříliš přesně vymezené žánrové označení „historie“, jež bylo používáno velmi často a vztahovalo se nejen k dějům dávno minulým. Novodobými ekvivalenty tohoto označení jsou téměř synonymická slova „příběh“ či „vyprávění“. Jako historie byly označovány epické prozaické příběhy spíše středního než krátkého rozsahu a narozdíl od současného chápání slova „historie“ v těchto příbězích nešlo vždy o popis objektivní historické pravdy. Ještě v době humanismu byly historie psány hlavně proto, aby bylo zaznamenáno to, co se skutečně stalo. Čtenářsky (a posluchačsky) úspěšné historie však byly především zábavného, až anekdotického rázu, a tak vývojový oblouk těchto tzv. „historií“ končí na počátku národního obrození, kdy tak byly označovány i některé útvary lidového čítiva. Termín „historie“ je výstižný v tom ohledu, že epika v tradičním slova smyslu se vždy odehrává v minulosti. Minulost je totiž konkrétním a relativně uzavřeným časoprostorem, o němž se nejsnáze referuje; přítomnost

je prostorem aktuální, a tudíž nejisté tvořnosti a budoucnost je málo konkrétním prostorem naprosté otevřenosti. Minulost je přirozeným prostorem vyprávění, a proto je historie ve svých dávných i novějších podobách základem produktivních žánrů epické prózy.

Zabývá-li se člověk literární komparatistikou, občas se setká s překvapivou disproporcí v tom, jak jsou základní literární termíny a pojmy vnímány a interpretovány v jednotlivých národních literaturách. Na podobné terminologické nejasnosti jsem narazil již dříve, a to pokud jde o termíny povídka a novela.² V případě povídkových cyklů však nejde o pouhou disproporcí, ale o bílé místo v české teorii žánrů. Setká-li se český čtenář či badatel s pojmem povídkový cyklus, vybaví se mu zřejmě pojem rámcové vyprávění či Boccacciův *Dekameron*. V nejnovější příručce nabízející podrobný popis literárních žánrů se Dagmar Mocná v hesle o povídce zmiňuje o tom, že tento žánr „... má od počátku své existence tendenci ke sdružování do cyklů, zprvu zejména na principu rámcování [...], později i podle specifického autorského záměru“³. Tyto „specifické autorské záměry“ zde však nejsou blíže popsány. Povídkové cykly tedy dosud v českém žánrovém systému nemají své samostatné místo, byť některým kompozičním principům, jež jsou pro tento žánr příznačné, již v české literární teorii byla věnována značná pozornost – hlavně rámcování v podobě dekameronu a nalezeného rukopisu.⁴ Padne-li zmínka o moderním povídkovém cyklu, českému čtenáři se nejspíše vybaví nové podoby dekameronského vyprávění, které oživil např. Jaromír John (*Večery na slavníku*, 1920) a o něco později v modifikované, folklorem inspirované podobě Karel Čapek ve svých pohádkách a detektivních povídkách. Čapek se v úvaze „K teorii pohádky“ (v knize *Marsyas čili Na okraj literatury*, 1931) přihlásil k archetypální vyprávěcí situaci, kdy si lidé sedící v kruhu navzájem předávají vypravěčský part. Paralelně s tímto prastarým způsobem cyklizace vznikaly v meziválečném období povídkové cykly, v nichž nešlo o důsledné či doslovné pokračování v dekameronské tradici. Jako příklad může posloužit zvláště Durychovo *Rekviem* (1930), ale i Vančurův *Luk královny Dorotky* (1932). V prvním případě je dojem celku vytvářen přítomností jediné hlavní postavy, v druhém případě je boccacciiovský odkaz rozpoznatelný ve způsobu tematizace milostných situací; formální výstavba tohoto cyklu je však podstatně otevřenější a modernější. Nevýhoda důsledně využití metody rámcového vyprávění někdy spočívá v tom, že rámec může působit jako uměle, vnějškově dosazená struktura, pomocí níž se autor pokouší spojit často naprosto nesouvisející příběhy do jediného celku. Posun od tohoto tradičního způsobu cyklizace k modernějším podobám žánru lze pozorovat např. u Josefa Škvoreckého. Ve své juvenilii *Nové canterburské povídky* (napsáno 1947, vydáno 1996) se autor držel tradičního druhu kompozice až příliš doslovně. Jeho prvním uměleckým úspěchem v oblasti povídkového cyklu byl až mnohem později vydaný *Sedmiramenný svícen* (1964), v němž je rámec tvořen ostře vypointovaným příběhem milenecké dvojice a jednotlivé povídky spojuje topos a téma. Škvorecký své povídky rád uspořádal do určitého vyššího celku a jeho dílo nabízí neobvykle bohatou škálu žánrových variant povídkového cyklu. Zřejmě byl v tomto ohledu inspirován americkou literaturou, v níž je povídkový cyklus vnímán jako produktivní a vysoce hodnocený žánr, kterému byla na konci minulého století věnována řada kvalitních monografií.

Protože česká teorie povídkového cyklu neexistuje, bude užitečné zmínit o distinktivních rysech tohoto žánru v americkém pojetí. Odborný zájem o povídkové cykly je poměrně nedávnou záležitostí, přičemž za průkopnickou monografii je považována kniha Forresta L. Ingrama *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century* (Reprezentativní povídkové cykly

dvacátého století), jež vyšla v r. 1971 a až do současnosti našla řadu pokračovatelů, kteří dále rozvíjejí její impulsy. Za jakýsi prototyp daného žánru jsou zde považovány Turgeněvovy *Lovcovy zápisky* (1852), z amerických cyklů pak *Městečko v Ohiu* (1919) od Sherwooda Andersona. Na obecné úrovni Ingram povídkový cyklus definoval jako knižní soubor povídek, které jsou promyšleně uspořádány tak, aby vytvářely vyšší významový celek. Jednotlivé povídky přitom neztrácejí svou autonomitu, avšak nelze je plně pochopit bez znalosti celku. Ingram rozlišuje tři hlavní typy povídkových cyklů: komponovaný (*composed cycle*), uspořádaný (*arranged cycle*) a ucelený (*completed cycle*).⁵

- 1) V komponovaném cyklu si je autor od samého počátku psaní vědom, že vytváří cyklus a všechny jeho složky se podvolují předem stanovenému záměru. Příkladem může být Škvoreckého detektivní cyklus *Hříchy pro pátera Knoxe* (1973), v němž je fabule jednotlivých povídek založena na porušování konvencí detektivního příběhu. Jednotlivá myšlenka může být také čistě ideologického rázu, jak je tomu například v Markových budovatelských povídkách *Z cihel a úsměvů* (1953). Ideovým (a ideologickým) středem všeho dění je zde staveniště NHKG, které je místy personifikováno takovou měrou, že se stává hlavní literární postavou, k níž směřují osobní i společenské dějové linie jednotlivých povídek.
- 2) V uspořádaném cyklu autor komponuje povídky tak, aby se buď navzájem doplňovaly, nebo stály v opozici. Příkladem je Škvoreckého *Sedmíramenný svícen*, který byl uspořádán z povídek, jež vznikly již dříve, a to samostatně nebo jako součást jiného celku. Princip kontrastu je úspěšně využit např. v Nenadálově cyklu *Rakvářova dcera a jiné prózy* (1985), ve kterém je ctěna jednota místa a vystupuje zde řada postav i figurek, jež jsou si podobné svým podivinstvím, ale vědomé disproporce se vyskytují v kategorii času.
- 3) Za ucelený cyklus považuje Ingram celky, které nejsou ani přísně komponovány, ani pouze uspořádány. Zpočátku mohou mít podobu nezávislých povídek, ale autor je nakonec podřídí jednotlicímu principu, jež si uvědomuje teprve při procesu psaní. Tento typ cyklu Ingram považuje za určující, centrální variantu daného žánru, ke které náleží větší část kánonu světově významných povídkových cyklů. V českých podmínkách lze za ukázkový – možno říci zakladatelský – text žánrového kánonu považovat Nerudovy *Povídky malostranské* (1878), jež zpočátku vznikaly nezávisle a teprve později z nich autor vytvořil pečlivě promyšlený celek.

Ingram dále hovoří o způsobech uspořádání cyklu a konstatuje, že statické vzorce dané vnějškovou strukturovaností (např. rámcové vyprávění) jsou stále méně produktivní. Moderní povídkový cyklus se mnohem častěji vyznačuje dynamickými vzorci uspořádání a vnitřní strukturovaností. Mezi dynamické vzorce patří především princip návratnosti (motivů, témat, hlavních postav apod.) a princip vývoje, který může mít lineární nebo polycentrický charakter.⁶

Ponechme však na chvíli teorie a pokusme se výše uvedené postuláty aplikovat při krátké analýze dvou náhodně vybraných povídkových cyklů, které spojuje pouze to, že byly poprvé vydány v exilu. Prvním příkladem bude *Rodný kraj* (1977) od Karla Michala, druhým *Strip-tease Chicago* (1983) od Jana Nováka. Michalův cyklus se skládá ze tří krátkých historických apokryfů a autorského dovětku, v němž reflektuje první roky svého exilu. Beze zbytku zde platí teze, že jednotlivé části povídkového cyklu sice mohou existovat samostatně, ale pravý smysl se vyjeví, teprve když jsou uspořádány v celek, který má svou skladebnou a myšlenkovou logiku. Byť jde o relativně krátké texty, vznikaly poměrně dlouho – první dvě povídky byly

napsány ještě v Československu (1966, 1967), druhé dva texty již v zahraničí (Elba 1971, Basi-
lej 1972). Jednotčím principem jsou úvahy nad tím, že se obecně známé historické události
mohly ve skutečnosti odehrát úplně jinak, než jak jsou tradovány. Jde tedy vskutku o přístup
apokryfní, neboť takzvaným svatým pravdám zde není uvěřeno a dějinné epizody, jež jsou
považované za hrdinské, jsou převyprávěny jako cosi banálního a nedůstojného. Vypravěč
těchto příběhů se vzdává komentářů – v textech převládá scénické zobrazení dialogů. Karel
Havlíček Borovský je v úvodní povídce (*Elegie*) vyličen jako unavený stárnoucí bohem, který
mrhá čas popíjením vína s policejním komisařem. Když je mu naznačeno, že v noci bude
zatčen a odvezen do vyhnanství, rozhodne se Havlíček, že půlnoční scénu – později slavnou
a často zobrazovanou – sehraje v patetickém vlasteneckém duchu. Ani Jura Jánošík ve druhé
povídce (*Rapsódie*) není vyličen jako ideální mučedník. Mnohem spíše jde o důvěřivého, pro-
stoduchého dobrodruha, který vrchnosti bláhově uvěří, že když se přizná k zabití a zboji, bude
mučen tak, aby ho to nebolelo, a nebude popraven. Třetí apokryf (*Tragédie*) pojednává o tom,
jak mohlo vypadat dobytí hradu Sionu. Obě bojující strany jsou unavené, husitské myšlenky
jsou vyčpělé a chabá obrana je nakonec ke všeobecné úlevě poražena pomocí zrady. Oba zrádci
však císaři líčí tuto událost jako výsledek nadměru statečného boje, a tak později vstupuje do
dějin. Společným tematickým základem tří historických povídek je tedy krajní skepticismus,
vycházející z autorova přesvědčení, že to, co se jeví jako vysoké, je ve skutečnosti nízké, že
čím déle je obraz určité události tradován, tím více se vzdaluje realitě. Dalším dynamickým
principem tří historických apokryfů je návratný, několikrát variováný motiv rozporu mezi
úřední mocí a možností svobodné individuální volby, který volně přesahuje i do závěrečného
textu souboru, kde je zasazen do aktuální přítomnosti a má formu fiktivního dopisu „přemilým
sousedům“, avšak svou myšlenkovou skladbou má spíše ráz vnitřního monologu. Radikální
změna času i stylu dynamizuje strukturu celku a působí jako ostrý kontrast. Jakožto závěrečný
a myšlenkově silně zatížený závěr cyklu tento text připomíná tradiční básnické posláni (ve
smyslu villonského *envoi*) a autor v něm naznačuje, že mezi minulostí a přítomností není
podstatného rozporu.

Zatímco Michalův cyklus je založen na pevném myšlenkovém i stavebním řádu, který
může připomínat pevnou strofickou nebo hudební formu, jednotlivé texty Novákova cyklu
Striptease Chicago se podobnému řádu vzpírají. Soubor má polycentrický charakter – u jed-
notlivých povídek se mění rozsah a styl, střídají se vypravěči a každý z nich zaujímá různý
postoj ke skutečnosti. Všechny šest povídek cyklu je spojeno postavou mladého Čechoameričana
Petra Svojsky, který prožívá manželský rozvrat svých rodičů a zároveň se pokouší osamostatnit
a vybudovat si vlastní život. Třetí epická linie je nejméně rozvinutá, avšak nese nejvážnější
téma. Při jízdě motorovým člunem Petr vážně zranil neznámého plavce, avšak nevrátil se
a neposkytl mu pomoc – bál se, že by ho to stálo hodně peněz. Povídky jsou tedy promyšleně
provázány předivem dějových linií, z nichž žádná není dovedena k rozuzlení, avšak jejich
paralelní přítomnost je zdrojem napětí a groteskních kontrastů. Dalším dynamizujícím prin-
cipem je střídání vypravěčských partů, při němž zároveň dochází k relativně pravidelnému
střídání vyprávěcí situace prožívajícího a vyprávěcího já na jedné straně, a vševědoucího já
na straně druhé. V Novákově cyklu je beze zbytku naplněn Ingramův teoretický postřeh, že
vývoj hlavních postav spočívá v principech návratnosti, opakování s variacemi a asociativ-
ností, zatímco vedlejším postavám je často věnována pozornost v určité jednotlivé povídce
cyklu. Přesto ovšem bývají propojeny s ostatními postavami, a to buď na úrovni kontrastu,

nebo juxtapozice.⁷ Na tematické úrovni jsou povídky rovněž sjednocovány titulem celé knihy – slovo *striptease* v doslovném překladu znamená „dráždivé obnažování“. V Novákově případě jde o obnažení rozporu mezi českou představou amerického snu a všedním životem krajské komunity. V úvodní povídce cyklu je ve spontánní, hrabalovsky inspirované promluvě podán velmi panoptikální obraz české historie. Vypravěčem je chlapec, jehož rodiče po srpnu 1968 emigrovali do USA. Informace o českých dějinách a o významných osobnostech získává nesystematicky od rodičů, a hlavně od starších vrstev krajské komunity. Česká realita mu je však vzdálená – kusé a chaotické informace mu splývají v jakési fantaskní pásma událostí, v němž vedle sebe paralelně a bez potřeby rozlišování plynou historické anekdoty, starší i novodobé mýty, zlovolné klepy i střípky skutečných událostí. Od dětského vyprávěcího subjektu nelze očekávat hodnotící odstup, a tak to, co od starší generace slyšel jako nadsazenou či ironicky podanou pravdu, přejímá jako sumu faktů, které jsou však pro něho méně důležité než všední události v jeho americkém domově. Aniž si to malý vypravěč uvědomuje, vytváří groteskní obraz české minulosti, v níž za sebou panoptikálně defilují praotec Čech, Žižka, legionáři, Masaryk, Baťa, Čapek, Palach aj. (Např.: „...Masaryk si v pokročilém věku nechal voperovat opičí žlázy, aby si s dámama užil svoji reputaci státotvůrce...“; „Baťa vystavěl svůj Gottwaldov na Moravě, aby byl dál od Prahy a nemusel platit daně. /.../ Baťa taky obul svět, a proto bylo jeho město znárodněno.“; „...dědeček Czech tahal řípu a za živého boha ji nemohl z té hory vytáhnout.“)⁸

Na tomto místě si ještě jednou připomeňme, že povídkový cyklus v českých podmínkách není vnímán jako samostatný žánr a že tohoto pojmu je užíváno více či méně spontánně. Žánrové napětí mezi povídkou a románem však stále existuje, což např. dokládají terminologické nejasnosti spojené s možnostmi exaktního žánrového zařazení některých próz Milana Kundery. Autorův mnohokrát opakovaný názor, že definitivní verze *Směšných lásek* (1991) je románem, nebyl v Čechách přijat bez výhrad. Ingramově definici uceleného povídkového cyklu *Směšné lásky* odpovídají tím, že jejich původní počet byl zredukován a že je autor zkomponoval ve významově vyšší celek. Pro takové případy, jako je Kunderova *Knih smíchu a zapomnění* (1981), pak Ingramovi pokračovatelé zavedli žánrové označení „kompozitní román“ (*the composite novel*). To je termín poměrně nový, neboť stejnojmenná monografie byla publikována teprve v r. 1995,⁹ ale začíná se ujímat pro označení próz, jež lze považovat za žánrový útvar, který má zároveň vlastnosti povídkového cyklu i románu. *Knih smíchu a zapomnění* obsahuje na rozdíl od *Směšných lásek* jednotící epickou linii, byť jde pouze o dva komponenty sedmidílného celku. Osud emigrantky Taminy je sice zobrazen ve dvou příbězích, ale je tak výrazný, že celek tohoto kompozitního románu působí dojmem jednoty nejen tematické, ale částečně i příběhové. V případě *Knih smíchu a zapomnění* současní literární historikové přejímají autorovo žánrové označení „román“ bez větších komentářů. Vrátime-li se k Novákovu povídkovému cyklu *Striptease Chicago*, nalezneme zde mnohem více jednotících principů než u zmíněného Kunderova románu – všechny povídky se týkají jedné rodiny, v případě hlavní postavy (Petra Svojsky) je zde náznak příběhové linie typické pro vývojový román, všechny povídky spojuje variování tématu amerického snu v podmínkách exilu. Podle nově zaváděné terminologie je tedy Novákův povídkový cyklus mnohem více románem než Kunderova *Knih smíchu a zapomnění*. Tyto terminologické nejasnosti a disproporce jsou znepokojující, protože jedním z hlavních úkolů literární vědy je vytváření terminologického aparátu, jímž lze pojmenovávat stavy i proměny literárního procesu. Česká próza 20. století obsahuje

velké množství typologicky rozrůzněných povídkových cyklů a nabízí dostatek argumentů k tomu, aby se tento žánr na úrovni reflexe začal (byť s jistým zpožděním) osamostatňovat. Výše uvedené příklady z tvorby Milana Kundery a Jana Nováka ukazují, že i užívání pojmu kompozitní román by mohlo vést k upřesnění české literární terminologie.

Pokud jde o téma této konference, tak doufám, že stručné analýzy dvou moderních českých povídkových cyklů alespoň v základních rysech prokázaly, že se obraz historie v tomto žánru liší od povídky i románu. Povídkové cykly nabízejí osobitý, pluralitní obraz historie, jejímž podstatným principem není linearita, kauzalita a idea vývoje (jak tomu je v tradičním realistickém románu), ale paralelnost dějů, opakování zápletek a situací a jejich neustálé variování. To jsou podle mého názoru dostatečné důvody k tomu, aby moderním českým povídkovým cyklům byla věnována podstatně větší a systematictější pozornost, než tomu bylo dosud.

POZNÁMKY

- 1 Srov. W. Schamschula: „The contemporary Czech historical novel and its political inspiration“, in Bristol, Evelyn (ed.): *East European Literature*. Berkeley Slavic Specialities, Berkeley 1982, s. 58.
- 2 M. Pilař: *Pokus o žánrové vymezení povídky*. Sfinga, Ostrava 1994.
- 3 D. Mocná; J. Peterka: *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka, Praha-Litomyšl 2004, s. 517.
- 4 D. Hodrová a kol.: *...na okraji chaosu... (Poetika literárního díla 20. století)*. Torst, Praha 2001, s. 432–450.
- 5 F. L. Ingram: *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. Mouton, The Hague-Paris 1971, s. 17.
- 6 Tamtéž, s. 20–21.
- 7 Tamtéž, s. 22.
- 8 J. Novák: *Striptease Chicago*. 68 Publishers, Toronto 1983, s. 7–8.
- 9 M. Dunn; A. Morris: *The Composite Novel – The Short Story Cycle in Transition*. Twayne Publishers-Maxwell Macmillan, New York-Toronto 1995.

Summary

Martin Pilař: Understanding history in Czech short story cycles

The present essay consists of two parts. In the first one, the main features of the short story cycle are discussed, because it is not common in the Czech literary context to think of it as a specific genre. This characteristics is based mostly on the ideas of F. L. Ingram (1971) and M. Dunn with A. Morris (1995), because their terminology seems to be extremely inspirative for Czech literary criticism. In the second part of the essay, two samples of Czech short story cycles are analyzed in detail. Both of them were created in exile and their autors were not dependend on Boccaccio's *Decameron*. Karel Michal's *Rodný kraj* is seen as a traditional sample of „arranged cycle“ (Ingram), but Jan Novák's *Striptease Chicago* is understood as the „composite novel“ (Dunn; Morris). The vision of Czech history in short story cycles differs from traditional Czech historical novels based on patriotism and using classical narrative techniques. The element of historical absurdity is much more stressed in the cycles, and in Czech samples of the given genre there seems to be more place for playfulness and bitter irony. The most important principles in the analyzed short story cycles are not linearity, causality and the idea of development (as in realistic novel), but parallelism of events, repetition of almost identical situations and their unceasing variations.