

HISTORIE A IMAGINACE

HELENA KOSKOVÁ

Ve svém referátu bych chtěla věnovat pozornost některým aspektům postupných proměn historického románu jako žánru a ilustrovat je na příkladech díla Vladimíra Kőrnera, Vladimíra Macury a Jáchyma Topola.

V průběhu dvacátého století ustupuje historický román jako neproblematizovaný beletristický záznam minulosti, doplněný poetickou licencí romanopisce, pozvolnému otvírání, rozbíjení tradičních forem románu a hledání výrazových prostředků k vyjádření nejistoty a mnohoznačnosti. Historie se stává látkou k položení existenciálních otázek, historická próza se otvírá na jedné straně směrem k filozofii (Musil, Broch) a na druhé straně k poezii (například u Vladislava Vančury, Jaroslava Durycha a Karla Schulze).

Výraznou vývojovou tendencí historické prózy je boření falešných mýtů a dekonstrukce tradičních žánrů. V české literatuře let 1948–1989 je inspirována také protestem proti marxistickému pojetí dějin a poetice socialistického realismu. Projevovala se snahou ironizovat a parodovat oficiální kulturní a historické stereotypy a kánony, stavět do protikladu velkou historii a osudy jedinců (například u Josefa Škvoreckého, Karla Michala, Oldřicha Daňka, Jiřího Šotoly). Paralelní tomuto vývoji bylo divadlo Jára Cimrmana a česká obdoba divadla absurdity (Ivan Vyskočil, Václav Havel, Milan Uhde a další).

Historická tematika se často stávala nástrojem hledání a utvrzování ohrožené národní identity. Dobrým příkladem je dílo Vladimíra Kőrnera, v jehož pojetí dějin dominuje tradice katolická a středoevropská. Historická látka je u něj důsledně transponována do poloh obecně existenciálních. Osamělost, vykořeněnost, odcizení je základní situací většiny jeho postav. Hledání kořenů vlastní i národní identity, sestup po časové vertikále je jedním z důvodů, proč se Kőrner už v polovině šedesátých let obrací k historické látce, která od osmdesátých let v jeho próze dominuje.

Jeho poetika je od počátku silně inspirována filmem a nepochybně také spoluprací s Vládičem na filmové podobě *Údolí včel* (1967). Kőrner pojímá historickou prózu jako umělecky sugestivní sled jednotlivých vizuálně vnímaných obrazů a scén. Tyto obrazy si nedělají nárok na historickou přesnost, vzdávají se jakéhokoliv ideologického přístupu, jsou záměrně mnohoznačné, evokují minulost, aby se snažily postihnout obecně lidské, existenciální problémy. Kőrner je důsledný individualista, verbálně racionální přístup ke skutečnosti je u něj nahrazen přístupem vizuálně imaginativním. Příběh je často povýšen do obecně platné, nadčasově mytické roviny, je svárem duše a těla, řádu Božího a lidského. Zaujetí konkrétními detaily

je jedním z prostředků básnické schopnosti vidět v detailu celé universum, celou kosmologii člověka a světa. Čas osobní, dějinný a mytický se prostupují, stírají se hranice mezi skutečností osobních příběhů, historických událostí a snem. Biblická symbolika i přímé aluze a citáty z Bible zdůrazňují tendenci vidět lidské osudy v jejich návratnosti a obecné platnosti. Motivy, témata i postavy jsou mytizovány, svým vztahem k biblickým příběhům a podobenstvím dostávají symbolickou platnost.

Jevový svět je údolím klamu a marnosti, je pouhým povrchem, v Körnerově próze i filmových scénářích se mění v soubor znaků, šifer, kterými promlouvá lidským rozumem a řečí nevyjádřitelné tajemství bytí. Jeho prózy tak už v šedesátých letech předjímají návrat k metafyzice, otázkám lidské podstaty, transcendence a náboženství, charakteristický pro mnoho mladších autorů (Sidon, Hodrová, Ajvaz a další).

V sedmdesátých a osmdesátých letech Körner sdílí a osobitým způsobem rozvíjí motiv zapomnění, ohrožení základních duchovních hodnot národní i evropské kultury, který je jedním ze společných motivů české prózy (Hrabal, Škvorecký, Kundera, Kliment, Sidon, Hodrová). Pojímá českou historii jako nedílnou součást historie středoevropské (*Lékař umírajícího času*, 1984), evokuje minulost technikou paměti míst, která bývá úzce spjata se vzpomínkou na oběti četných historických zvrátů (*Post bellum*, 1986).

Zatímco Körner reprezentuje v české historické próze linii existencialistickou, dílo Vladimíra Macury má velice blízko k postmoderně. Základním rysem jeho umělecké imaginace je už od počátku intelektuální kombinační hra motivů, point a paradoxů. V Macurově poetice prózy je tato hra jedním ze základních nástrojů ironie a sebeironie, způsobu reflexe a analýzy jazykových znaků, literárních stylů a žánrů a zároveň pokusem se jejich poznáním osvobodit a vymanit z relativity a omezenosti nejen dobových, ale i svých vlastních kulturních kódů. Jako příslušník své generace je si současně vědom, že se člověk vždy pohybuje mezi řádem norem a oblastí nepředvídatelného, které stejnou měrou ovlivňují jeho jednání.

Tematizace složitého poměru a vzájemné interakce mezi historií a uměleckou imaginací, aktuálním a fikčním světem, zdůraznění rozdílu mezi diskursem vědeckým a literárním, mezi signifiant a signifié (znakem a označovaným), je jedním z klíčových motivů jeho tetralogie *Ten, který bude* (1999). Zdánlivě realistický záznam jednotlivých epizod formou historického románu či obrozenských literárních žánrů je částečně mystifikací. Historická a literárně historická látka je sice důsledně respektována všude tam, kde může být vědecky doložena, ale je pouze východiskem hravé intelektuální imaginace, která klade otázky o kořenech osobní i národní identity.

Ve *Znamení zrodu* (1983) charakterizuje Macura národní obrození jako dobu, kdy hrála důležitou roli mystifikace a hra, která měla filologický charakter. V tetralogii se velice šťastným způsobem spojuje sémiotik a literární historik s prozaikem, jehož fantazie je také především filologická, založená na hře s jazykem a literaturou. Jednotlivé motivy a zdánlivě realistické pasáže nabývají neustále nových významů ve vztahu k celku, proces hledání smyslu příběhu je dynamický, proměnlivý, mnohovýznamný a otevřený různým interpretacím.

Topos národního obrození má v tetralogii mnoho variací: reflexe o zrodu novodobého národa je zároveň reflexí o vzniku textu a zviditelňuje, jak je udělán. Každý ze čtyř dílů tetralogie odkazuje k jednomu z oblíbených žánrů obrozenské literatury. Už tento odkaz je však zároveň také trochu mystifikací. Macura respektuje pravidla žánru jenom velmi volně, snad mimo

jiné i proto, aby ukázal, že i pojetí literárních žánrů a forem je součástí dynamického procesu neustálých proměn. Literární žánr je v každém z dílů také jedním z prostředků odkazujících k faktu, že i nejosobnější výpověď je ovlivňována jazykovými a literárními formami, kterými k nám promlouvá tradice minulosti, často aniž si to uvědomujeme.

Opakované odkazy k žánru jsou jen jedním z vláken složitého přediva textu, ve kterém se protkávají historická fakta, osudy skutečných postav se smyšlenými, fabulovanými příběhy a postavami. Nastává tak literárně velmi zajímavé napětí mezi na jedné straně badatelsky pečlivou prací s historickými fakty, podrobným studiem pramenů, generačně novým, mezioborovým pohledem na obrození, a na druhé straně zvolenou poetikou antiiluzivní literární hry, do které je čtenář vtahován jako aktivní účastník. Především tím, že se Macura ve své fabuli opírá o fakta a mýty, které jsou součástí společného českého kulturního povědomí a tedy i asociačního pole a sémiotického horizontu českého čtenáře. Odkazy ke známým historickým faktům a postavám tvoří výchozí bod, ze kterého se odvíjejí příběhy jednotlivých dílů. Přes jejich zdánlivou samostatnost je celek velice úzce spjat a vytváří zajímavý experiment v oblasti historického románu svou polyfonní kompozicí, složenou ze čtyř různých žánrů: novely, živých obrazů, elegie a paměti.

Sakralizovaná část národní historie, která se stačila proměnit v soubor falešných mýtů a kýčovitě zjednodušených banalit, je stále výrazněji posunována do roviny musilovské a kunderovské ironie, zdůrazňující paradoxní vztah člověka a historie. Příběh není jen zobrazením historických událostí, ale především textem, jazykovou šifrou, jejíž smysl se kontextem neustále proměňuje a vymyká se tak jednoznačnému výkladu.

Tak jako Musil v *Muži bez vlastností* počítá autor s tím, že ve čtenářově konkretizaci díla budou spolupůsobit jeho znalosti historických faktů i tradovaných falešných mýtů. Macura činí čtenáře účastníkem své hry a zároveň předpokládá, že si bude vědom, že je recipientem postmoderně hravého, mnohoznačného textu.

Macura je výrazným představitelem obecné tendence historické prózy druhé poloviny dvacátého století, kterou Lubomír Machala výstižně charakterizuje jako „typické stálé usouvztažňování minulých dějů se současnými a v neposlední řadě žánrový synkretismus“.¹

Rozostřená hranice mezi historickou vědou a románem není pouze fenoménem českým. Například ve Francii se od sedmdesátých let mnoho historiků stalo autory bestsellerů:

„Pro velkou čtenářskou obec nahradili tito noví historikové autory románů tím, že popisují život a představy lidí v minulosti... Zajímají se více ‚o to, co se odehrávalo v hlavách lidí‘ než o vnější politické události... Jejich představivost, způsob jakým laborují s kódy, perspektivami a interpretacemi, částečně vymazal hranici mezi vědou a uměním.“²

Jeden z významných francouzských historiků, Georges Duby, píše: „V poslední době používám stále častěji ve svých knihách slovo ‚já‘. Je to můj způsob jak upozornit čtenáře, že si nedělám nárok sdělit mu pravdu, ale popsat to, co je pravděpodobné, postavit do popředí obraz, který sám považuji za pravdivý.“³

V souvislosti s touto novou vlnou zájmu o historii se v druhé polovině dvacátého století objevil i nový žánr románu, který vytváří autentické románové světy, které zároveň pracují s pozměněnými, alternativními historickými událostmi. Lubomír Doležel ve své studii „Protifaktová imaginace“ hovoří o tom, že se tato imaginace objevuje ve všech oborech vědy a ve všech druzích umění. Protifaktové přetvoření minulosti, alternativní historii, konstruovanou jak

historiky, tak tvůrci fikcí, definuje Doležel následovně: „mění aktuální dějinnou událost v její opak... a potom předvádí, jak by se lidské dějiny mohly vyvíjet po takovém obratu.“⁴⁴ „Protifaktová historie je spuštěna převrácením nějaké důležité historické události a poté autorova imaginace konstruuje alternativní svět, který by mohl být důsledkem takového zvratu.“⁴⁵

Jáchym Topol ve svém novém románu *Kloktat dehet* (2005), především v jeho druhé části pod názvem „Tankové vojsko“, používá postupu blízkého protifaktové historii. Ve fikčním světě jeho románu se v roce 1968 česká armáda postaví na odpor sovětským okupantům a napadne dokonce Německou spolkovou republiku, aby vyprovokovala vojenský zásah NATO:

„Ohně dvacátého století se spekly, okovaná kladiva doby svištěla vzduchem a třískala do kovadlin všude kolem nás a já ve svém pelechu z hadrů na pancíři čelného tanku pochopil, že jsem jako tlumočník tankové kolony Veselá písnička vklouzl přímo do největší události dvacátého století, do česko-ruský války.“⁴⁶

Na rozdíl od historiků, kteří v protifaktovém přetváření minulosti hledají různé alternativy dějinných možností, aby pochopili hlubší souvislosti, u Topola je protifaktová historie jen jedním motivem v jeho bachtinovské karnevalizaci historických událostí v duchu blízkém soudobým trendům divadla krutosti, zastoupeného na české scéně díly například Maria von Mayenburga a Martina McDonagha.

Fikční svět románu je vnitřním světem vypravěče, který postrádá vlastní identitu i jméno. Úvodními slovy románu je představen následovně: „Říkali mi Ilja, všechny sestry, pěstounky a ochránkyňe naše, tehdy v Siřemi, protože jako malé dítě jsem na lidi volal: iá, iá, a protože iá je české slovo pro osla, říkaly mi Ilja.“ (s. 7)

Realita aktuálního světa a historie dvacátého století proniká do textu v pokřiveném, groteskním proudu vypravěčova vědomí, ve kterém se volně mísí s jeho sny a fantaziemi. Název románu *Kloktat dehet* akcentuje motiv pravdy a lži, morálky a její naprosté absence, dobra a zla. Řádové sestry, které se staraly o opuštěné děti, a které je trestaly za lež tím, že musely kloktat dehtovou vodu, byly brzy vystřídány panem Vyžlatou, správcem, vychovatelem a velitelem, který své chovance označoval jako „syny syfilitiků, alkoholiků a vrahů, kurev a cizinců“ (s. 59) a převychovával je k obrazu svému:

„Velitel vyprávěl o synu palká, který byl nejen opuštěn, ale navíc byl i bit a odháněn a urážen vesničany i lidmi ve městech. Jeho rodiče, kurvy a cizinci, se na něj vysrali. Chlapec se vlekl světem na vlastní pěst a jednoho dne, kdy uprchl požáru, spatřil do požáru vjíždět tank a na tom stál vojín Fedotkin... s vojínem Fedotkinem nastaly [chlapci] skvělé časy.“ (s. 70)

Četné aluze na Katajevův román tvoří východisko opakovaných ironických variací příběhů syna pluku, ve kterých je patetická a sentimentální rétorika socialistického realismu kontrastována s krutostí reality. Synem pluku se stává po příjezdu sovětských tanků i sám vypravěč:

„...vzduch zasyčí a jeden z tanků projede hořícím stavením, tank s lomozem a skřípěním zastaví přímo přede mnou, na tanku se tyčí obrovitá postava muže v uniformě a taky proti mně zdvihne ruce, a já se smyknou přes pásy jak lasička a už jsem na tanku u svého tatínka, dupem proti sobě po pancíři tanku a smějem se radostí ve tmě a kouří a dunění výstřelů... žasnu údivem, že jsem svého tatínka našel přesně tak, jak nám to vykládal velitel Vyžlata. Kolem štekají výstřely, pořád je slyšet křik, ale můj tatínek mě drží pevně a mně hlavou bleskne, že i kdyby tenhle chlápek mým fotrem nebyl, určitě je lepší stát na tanku, než se jako rozstřílená mrtvola válet pod ním. To mi přijde jasný.“ (s. 134–135)

Citovaná pasáž je dobrou ilustrací typického narativního postupu románu, který zdůrazňuje kontrast mezi jazykem čerpaným z literárních zdrojů, jenž se dostává do kontrapozice s dějovými epizodami, osudy a činy postav. Hra s cizími texty i s reinterpetací historie je východiskem černého humoru. Pro Topola už od *Sestry* typický, neobyčejně bohatý jazyk, volně mísí různé stylové roviny a inspirační zdroje: katolickou dějepravu, pohádky, pověry a mýty, denní sny a fantazie, slang vojáků a lidí na dně společnosti. Vedle rétoriky socialistického realismu a politické propagandy jsou v konfrontaci s praxí zesměšněna i klišé vytvářející českou národní mytologii. Emblematická podoba malého českého člověka, která je jako postava Baarovy životopisné kroniky *Jan Cimbura* v *Lexikonu české literatury* charakterizována jako představitel „síly, statečnosti a odvahy, ale také životní moudrosti a bohobojnosti“ (díl I, s. 102), je u Topola důsledně obrácena naruby. Cimbura se vydatně podílel na vyhnání jeptišek, vraždě kněze i na tragickém osudu vypravěčovy rodiny. V roce 1968 v Sifěmi, která se „měla stát vzornou kolaborantskou obcí, ale stala se symbolem celonárodního odporu“ (s. 216), vystupuje v roli národního hrdiny ve scéně, která je dobrým příkladem Topolovy hry s literárními texty:

„Najednou na náves vjede Cimbura na kolečkovém křesle, tlačí ho nějaká babka, Cimbura mává berlí a zařve: Na Moskvu!... a Cimbura trošku poodjede od babky a poleje se hořlavinou a před všemi se zapálí a vjede přímo do tribuny.“ (s. 216) Po své hrdinské smrti se stává „velkým zvířetem“, zatímco skutečný organizátor povstání je popraven jako zrádce. (Jeho jméno Žinka, které jen změnou jedné souhlásky může být změněno na Žizka, je dalším z příkladů Topolovy jazykové vynalézavosti.) Cimbura svou hrdinskou smrt bez úhony přežil a nemá žádné výčitky svědomí, když jménem národa vítá vypravěče po jeho návratu do Sifěmi a současně odhaluje jeho identitu:

„Tak ty si chtěl svý obci, hochu, utýct na tanku, no, jako ten tvůj tatík, ten chtěl zase zdrhnout letadýlkem.“ (s. 242)

„No, hošku, nejvíc vochrany si potřeboval, když komunisti rudý zradili český lid a přimkli se k Moskalům, to by ti, jako vzrostlýmu šlechtickému sirotkovi, šlo o kejhák, bylo lepší být zavostalým klukem, dobře sme to měli vymyšlený! A lid dupnul na Moskala a teďka je naše vítězství rozdrcený, ale my všechno přečkáme. Takhle ve sklepích se příkrčíme a přečkáme to. Někdo dycky zůstane, to už je vyzkoušený. No, hochu, vyrost si v Jonáka Čechie, zdatnýho vojína český věci, daleko si z rodný Sifěmi na tanku neutek. A teď seš zase tady, vítej doma!“ (s. 243)

Je otázkou, zda je možno *Kloktat dehet* označit za historický román, Topolova básnická imaginace a velice osobitý humor nesporně překračují a rozbíjejí hranice tohoto žánru. Ve světové literatuře můžeme najít jeho obdobu u Garcii Márqueze v románu *Sto roků samoty* (1967), v *Satanských verších* (1988) Salmona Rushdieho či v románu Carlose Fuentesese *Christophe et son oeuf* („Kryštof a jeho vejce“; 1987). Mikrosvět románového fikčního světa je v povrchové rovině zábavným, v hlubších polohách mnohoznačným, ale velice působivým podobenstvím o makrosvětě historie dvacátého století. Topol má blízko k českým autorům, kteří bývají označováni za fantaskní či metafyzické (Kratochvil, Ajvaz, Hodrová), ale obnovuje epickou tradici příběhu, o které svědčí mimo jiné i pseudoepická záhloví jednotlivých kapitol. Hra s historií, s cizími texty a s vyprávěním je propojena bohatou básnickou imaginací, inspirovanou mytickými a pohádkovými rysy a symbolickou a metaforickou funkcí jednotlivých obrazů a epizod.

Ve čtenářské konkretizaci se tak, podobně jako v zážitkové sféře naší generace, tematizuje historie dvacátého století jako směsice reality a hrůzostrašné fantazie.

Závěrem můžeme tedy konstatovat, že český historický román ve dvacátém století nepodléhal nikdy zcela kulturně politickému tlaku, sledoval obdobné tendence jako román evropský a světový. Vztahoval historickou tematiku k obecným existenciálním otázkám, rozrušoval a překračoval hranice žánru a byl výrazně poznamenán uměleckými směry existencialismu a postmoderny.

POZNÁMKY

- 1 Lubomír Machala: *Literární bludiště*. Bilance polistopadové prózy. Nakladatelství Brána, Praha 2001, s. 124.
- 2 Åke Erlandsson: *Modern fransk prosa*. (Moderní francouzská próza). Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm 1993, s. 35.
- 3 Citováno podle: Åke Erlandsson: *Modern fransk prosa*, s. 35–36.
- 4 Lubomír Doležel: *Identita literárního díla*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno, Praha 2004, s. 30.
- 5 Tamtéž, s. 30.
- 6 Jáchym Topol: *Kloktat dehet*. Torst, Praha 2005, s. 142. Všechny citáty odkazují k tomuto vydání.

Summary

Helena Kosková: History and Imagination

The paper deals with the development of the Czech historical novel in the 20th century. The most important trends became the deconstruction of traditional genres and the search for expression of ambiguity, uncertainty and existential questions. The destruction of false myths formed sometimes part of the protest against the poetics of socialist realism.

This process is illustrated by the work of Vladimír Körner, Vladimír Macura and Jáchym Topol. Körner represents the catholic, Central European tradition and the poetics of literary existentialism. Macura's never ending experiment with various forms and genres and his use of intertextuality are some of the typical features of postmodern art. Topol is part of the sceptical wave of world prose which is distinguished by its marked content and expressive originality. The grotesque effect of acutely intensified absurdity is achieved by ostentatious satirization of the pseudo-rhetoric phrasing mechanism.