

Historické motivy a postmoderní próza

ALEŠ HAMAN

Historická próza má v českém písemnictví svou tradici sahající hluboko do minulosti. Někteří historikové, např. Miroslav Hroch (1987), spojují její existenci s potřebou historického rozměru vědomí národní identity. Takové vědomí se podle Hrochových názorů pohybuje v dialektické polaritě a napětí mezi mýtem (ideologií) a historiografickým věděním. Beletrie je v tomto ohledu chápána jako jeden z významných faktorů přispívajících k utváření dějinného povědomí v daném společenství. Takto viděna se ovšem stává pouhou složkou zkoumaného předmětu, dějinného vědomí a její specifické estetické rysy pozbývají závažnosti.

Je však možné volit takový přístup, jenž respektuje zvláštnost uměleckého sdělení a dokáže přitom vypovídat o povaze zkoumaného jevu – historické prózy – z hlediska hodnotového vědomí, jež je v pozadí její produkce i recepce. Takový přístup nabízí hledisko žánrově tematické.

Historická próza (především historický román) se jeví jako součást žánrově tematického systému, tvořícího škálu žánrově tematických modifikací určovaných dominancí jedné ze složek uměleckého obrazu: postavy, děje, prostředí; rámeček systému tvoří polarita žánru psychologického na jedné a historického na druhé straně. Historická próza představuje žánrově tematickou oblast, v níž dominuje faktor dějinného prostředí, historického rámce. Ten také doposud do značné míry omezoval imaginační volnost tvůrců, vázaných na motivickou oblast dějinných fakt.

V poslední době vznikly diskuse o vztahu historické beletrie a historiografie.¹ Z vědomí relativity spočívajícího na poznání, že historické koncepty jsou konstrukty vědomí vznikající v určitém momentu a kontextu vyvodili někteří filozofové závěr, že tyto historické koncepty jsou vlastně také fikce svého druhu, což je přibližuje beletrii.

Není sporu o tom, že některé historiografické práce se čtou s podobným zaujetím jako romány (Hájkova *Kronika* ostatně byla inspirací pro řadu beletristů, Palackého *Dějiny* považují někteří literární historikové, např. Vladimír Macura, za výpravné dílo; srov. Macura 1995: 19), avšak tendence ke sblížení historiografie s beletristickou fikcí jsou spíše dokladem relativistické skepse vůči mož-

¹ Souborně se k této problematice vyslovil např. P. Ricoeur (1983–85); viz i Zima 1997.

nostem historiografického poznání (a poznání vůbec), prosazované dnes postmoderními filozofy, než projevem kritické sebereflexe historiků.

Sklon k estetizaci vědy a filozofie, k jejich sblížení s uměním, není totiž jevem novým ani ryze současným; prosazoval se vždy v dobách epistemologických krizí, od baroka přes romantismus až po Friedricha Nietzscheho.

Takovéto myšlení opomíjí zásadní rozdíl, jenž odděluje umění, jakkoliv jeho hranice jsou pohyblivé, od oblasti mimoumělecké. Ten vyplývá, jak prozřívavě ukázal už Mukařovský (1966), z rozdílu funkční dominanty. V umění je jí funkce estetická (podle Jakobsona funkce poetická; Jakobson 1995), ztvárňující artefakt v nositele estetických významů. V historiografii, ve vědě dominuje funkce noetická.

Přijmeme-li tedy myšlenku zvláštnosti historické beletrie odlišující ji od historiografie, můžeme z proměn postavení této žánrově tematické oblasti v dobově žánrově tematické struktuře beletristické produkce usuzovat i na proměny dobového hodnotového vědomí. V období romantismu byla historická beletrie v popředí zájmu, v generaci májovců naopak tato oblast ustoupila zájmu o současnost. Ani ve 20. století proměny postavení historické beletrie v žánrově tematické struktuře dobové produkce neustaly, což se promítlo i v jejích tvarových proměnách (Durychovo *Bloudění*, Vančurova *Markéta Lazarová* ad.).

Velmi zřetelný byl hierarchický posun této žánrově tematické oblasti i ve druhé polovině 20. století v naší próze. V padesátých letech byl historický román v roli tvůrce mýtu dějinného směřování ke komunismu na vrcholné pozici. Ovlivnilo to například i tendenci beletrie k tvorbě širokých románových fresk ilustrujících ideologický koncept dějin (Kubka, M. V. Kratochvíl ad.). V šedesátých letech, v době jistého ideového uvolnění a počátků uměleckého experimentování, ustupovala historická beletrie do pozadí (princip ilustrace ideologických koncepcí přežíval) a přesouvala se spíše do oblasti románu životopisného (Hanuš, Jeřábek ad.). V průběhu tohoto desetiletí ovšem vznikly již také první parodie historické prózy (Michal: *Čest a sláva*).

V závěru šedesátých let přinesl změnu pozice historické beletrie Šotolův román *Tovaryšstvo Ježíšovo*. Rehabilitace historické beletrie souvisela s proměnou perspektivy, z níž byly dějiny jako oblast makrosociálních pohybů nahlíženy. Jejím dialektickým protějškem se stala každodennost, konkrétní životní praxe, „všední den“, jaký vyzdvihli už autoři skupiny kolem časopisu *Květen* a jejich filozoficky zobecnil Karel Kosík v *Dialektice konkrétního* (Kosík 1963).

Pozornost se přesunula k oblasti každodenní životní praxe jedince, do níž ony makrosociální pohyby, motivované mocenskými zájmy, zasahovaly s ničivými důsledky. Šotola rozvinul toto své pojetí v řadě dalších próz z různých histo-

rických období (*Kuře na rožni, Svatý na mostě, Osmnáct jeruzalémků* ad.). Podobně pojnal historii jako makrospolečenskou sílu tragicky ovlivňující osudy jedinců i Vladimír Körner, motivicky čerpající ze zlomových období dávné i blízké minulosti (*Písečná kosa, Lékař umírajícího času, Post bellum* ad.).

Historicky deziluzivní povahy nabyly v té době i romány Václava Erbena (*Paměti českého krále Jiříka z Poděbrad*) či Oldřicha Daňka (*Král bez přílby, Vražda v Olomouci*). Všem byl společný rys opozice vůči stále ještě přežívající normě mýtotočkové funkce historického románu jako ilustrace ideologického konceptu (M. V. Kratochvíl: *Evropa tančila valčík, Evropa v zákopech*; B. Říha: *Přede mnou poklekní, Čekání na krále, A zbyl jen meč*). – Je třeba poznamenat, že demytizující trend se objevil i v tvorbě exilové, v románu Ferdinanda Peroutky *Poslední život Panny*, motivicky čerpajícím z životních osudů legendární Johanky z Arku.

Vedle antinormativní a demytizující linie se v tehdejší historické beletrii počaly prosazovat též rysy nového přístupu, jež někteří literární historikové spojují s nástupem postmoderny (Hoffmann 1995). Kromě exilové prózy Karla Michala *Rodný kraj*, pokračující v groteskní stylizaci z šedesátých let, to byla především trilogie Vladimíra Neffa *Královnynemají nohy, Prsten Borgiů a Krásná čarodějka*. Neff se rozhodl devalvovat historickou beletrii parodií žánru. Vytvořil románovou fikci dumasovského typu, jež se odhaluje ve své fiktivní konstruovanosti (Neff použil například metodu anachronismů). Bylo by ovšem přehnané vidět v těchto prózách vyjádření postmoderní teze o „definitivním selhání projektu pokroku“, jaké spatřoval v Neffových románech M. Skolil (1989). Spíše šlo o rafinovanou subverzi žánrové normy, což dokládá i skutečnost, že to nebyl Neffův první pokus – už v roce 1953 vydal román *Srpnovští páni*, založený na podobném filozoficky ironickém pojetí žánru.

Dílem podobně subverzivní povahy byl též Fuksův román *Vévodkyně a kucharka*; ten nesl již zřetelnější rysy postmoderní hry s fikcí zavádějící čtenáře neustále do mystifikačních pastí a mísící různé stylové postupy (realismus, dekadence apod.). Jako příznaky postmodernismu bychom mohli chápat četné literární i mimoliterární odkazy a narážky obnažující konstrukci fikce.

Historie ve své fakticitě tu ustoupila do pozadí, dějinné motivy pouze navozují prostorový rámeček, v němž se rozvíjí imaginativní hra s fikcí vytvářející bohatě zvrstvenou a neurčitou významovou „nadvstavbu“ umožňující různé interpretační přístupy od společensko-historických až po symbolické (Haman 1993).

Fuksův román se stal předzvěstí další proměny tohoto žánru, k níž došlo v souvislosti s postmoderní krizí dějinného vědomí a která vedla k zmíněné relativizaci hranice mezi historiografií a historickou beletrii.

Dokladem této proměny jsou zejména prózy tří autorů – V. Macury, V. Vokla a M. Urbana. Na prvním místě je třeba uvést tetralogii předčasně zemřelého Vladimíra Macury, literárního historika a beletristy, jehož činnost jako by potvrzovala tezi o relativnosti hranice mezi historií a beletrií. Jako celek vyšla jeho románová tetralogie pod názvem *Ten, který přijde*. Už sám název celku jako by skrýval ironický odstup od zaměření na budoucnost, příznačného pro modernu a její představu pokroku. Macurův pohled je zaměřen do minulosti, do dějin národní kultury. Rámecem je život české společnosti od doby předbřeznové, předcházející bouřlivému roku 1848, až po šedesátá léta 19. století. První díl (Informátor) je zasazen do doby vlasteneckého kvasu čtyřicátých let, druhý (Komandant) je zarámován dobou revoluční, třetí (Guvernantka) se přenáší do Vratislavi, místa působení F. L. Čelakovského a jeho druhé ženy Antonie Reisové-Rajské a uzavírá se úmrtím Čelakovského (1852); konečně čtvrtý díl nazvaný Medikus doplňuje dějový rámec obdobím obnoveného národního ruchu v šedesátých letech až po prusko-rakouskou válku (1866).

Už recenzenti konstatovali, že spisovatel zvolil specifický způsob zrcadlení minulosti prizmatem literárních forem. Výstižně to zformuloval například B. Dokoupil v recenzi románu *Guvernantka*: „Macuru přitahuje rozpor mezi aktuálně žitým a životem reflektovaným, prošlým již *filtrem záměrných a bezděčných stylizací* [...] Jeho postavy se vesměs pohybují v *poněkud umělém prostředí literatury a literátů* [...] vnímají dění v sobě a kolem sebe tak trochu *jako soubor textů*“ (Dokoupil 1998; zvýraznil A. H.). Recenzent postihl podstatný rys, jenž vymezuje postmoderní rysy Macurovy historizující beletrie – totiž její znakovou zprostředkovanost, sémiotizovanost. Souvisí to zřejmě s celkovým autorovým pojetím života jako kontextu znaků podmíněných kódy společenských předsudků a iluzí, jež určují chování jedinců. Respektování těchto pravidel jim umožňuje rozumět těmto znakům a reagovat na ně. Toto Macurovo sémiotické pojetí života potvrzují i jeho další knihy „sémiotických“ fejetonů (*Masarykovy boty* ad.) a esejů (*Český sen*).

Vize vžitého světa jako (kon)textu znaků má vliv také na pojetí románových postav. Autor tetralogie jako by pokračoval ve Fuksově nebo Kunderově pojetí románové fikce jako aplikace určitých, někdy možná jen tušených, jindy zřetelně reflektovaných relativizujících postojů.

U Macury se to projevovalo v loutkovitosti postav jeho fiktivního světa, o níž se zmínil také Dokoupil: „Zpravidla zakoušejí pocit, že nejsou strůjci svého osudu [...] že jejich kroky jsou kýmsi nebo čímsi ovládány a režirovány“ (Dokoupil 1998). Příznačné pro tyto postavy je vystřízlivění nebo smíření s porážkou snah vzdorovat oně osudové síle, jež si s nimi pohrává (na rozdíl od Šotoly nebo Kőr-

nera tato síla nemá podobu makrospolečenských pohybů zasahujících do všední existence, nýbrž lhostejného hráče usmívajícího se nad hemžením figurek).

Právě v posledním díle tetralogie se s motivem loutek setkáváme v několika-
ré rovině: v podobě loutkových představení pro mentálně retardovaného excísa-
ře, organizovaných českým dvorním lékařem. Ten chce hrát roli historického
„režiséra“, jenž manipuluje svého pacienta a činí z něho loutku svých pošetilých
vlasteneckých intrik. To je druhá rovina loutkovitosti. Sám se ovšem jako reži-
sér dalekosáhlého spiknutí, jež má za cíl osamostatnění českého království, na-
konec odhalí jako loutka svých fantasmagorických představ, jež mu diktuje je-
ho chorý mozek. Svě paměti píše v blázinci v Kateřinkách.

Postmoderní hravost ve vztahu k historickým reáliím (které autor, profesí lite-
rární historik, dokonale ovládal) se projevila ještě jinak: jako v recenzích zmíněný
literární „filtr“, přesněji řečeno žánrový kód, který výslovně zdůrazňuje literárnost
fikce (není to ovšem kód jediný: Macura užívá i hudebních „předznamenání“ udá-
vajících náladovou atmosféru jednotlivých příběhů). Pro první díl je takovým kó-
dovým principem novela, vytvářející přeludnou hru literární fikce ve fikci „reálné“
(Francouzi pro to mají výraz „mettre en abime“); druhý díl je určen žánrem tzv.
„živých obrazů“, dekorativních scénických instalací dramatických výjevů z národ-
ních dějin, oblíbených v 19. století. Zde se prolínají horečnaté sny a radikální uto-
pie mladého bouřliváka J. V. Friče s životopisnými faktickými motivy. Třetí díl je
vystaven na principu elegie, prostupující „život a báseň“ druhé manželky F. L. Če-
lakovské Antonie Rajske. Závěrečný díl pak prozrazuje nejzřetelněji Macurův
přístup k historické motivice jako repertoáru prvků, s nimiž si lze pohrávat při tvor-
bě fiktivního světa. Kódovým principem je tu žánr paměti. Nápadný je důraz, jež
postava-pisatel klade na přesnost datace fiktivních i faktických událostí, jež ovšem
na pozadí jeho narušené psychiky působí tím paradoxněji.

Tu se projevil autorův skeptický vztah nejen k schopnostem lidské paměti,
jež může reprodukovat zažitá fakta pouze v subjektivním zkreslení (Macura vy-
chází z *Paměti Fričových*), nýbrž i vůči historiografii, jejíž koncepty jsou z je-
ho pohledu rovněž vždy již manipulovány dobovým kódem diskursu (foucaul-
tovské „epistémé“).

Tetralogie navazuje na někdejší modernistický vzdor vůči minulosti a v opo-
zici vůči mytizujícím „vyprávěním“ o velkých dějinách v odporu proti ideolo-
gizaci dějin ho dovádí až k dekonstruktivistické skepsi a ironii, v níž vidí jedi-
ný způsob, jak se s minulostí vyrovnat. Jeho vztah vystihují slova Umberta Eca
v poznámkách k románu *Jméno růže*.²

² „Postmoderní odpověď na modernu spočívá v názoru uznávajícím, že minulost, jelikož není možné ji zničit,
neboť by to vedlo k mlčení, musí být pojata novým způsobem – ironicky, bez nevinnosti“ (Eco 1986: 78).

Podobným způsobem, ale na poněkud jiném principu je budována i próza Václava Vokolka *Cesta do pekla*. Také v ní se vracíme do poloviny 19. století, do období končícího romantismu a nastupujícího věku techniky a průmyslu. Historickým motivickým rámcem je stavba železnice spojující severní drahou Vídeň s Berlínem přes Prahu v úseku z Děčína do Drážďan.

Na tomto pozadí rozvinul autor fantasmagorický děj, jenž je tentokrát stylizován výtvarně (autor sám je také výtvarník). I u Vokolka jsou postavy bytostmi ovládanými fatálními silami. Na rozdíl od Macury nemají povahu vyložené loutkovitou, nýbrž stávají se nástroji dáblského spiknutí manipulujícího lidmi při realizaci záměru zničit dílo boží a upevnit panství zla na zemi. Navenek má toto spiknutí rysy špionážní hry různých výzvědných centrál v politicky citlivém pohraničí.

Fiktivní „realita“ je tu jen jednou rovinou obrazné výstavby; druhou je groteskní, fantasmagorický svět dáblů schopných měnit podobu od živočišné (nejčastěji jsou havrany – odkaz na Poeovu báseň) až po lidskou či mytickou. Hra proměnlivých podob se týká i bytostí lidských (ženy se mění v kočky, muži v kocoury). Proměny rolí a funkcí jsou tu v centru pozornosti a zatlačují do pozadí příběh, děj, respektive jeho historickou motiviku (dokončení tunelů v Děčíně a zahájení provozu železnice jako symbol nástupu nové doby).

Postmoderní rysy posilují v románu citáty a odkazy (např. jedna postava nese jméno převzaté z Kafkova *Procesu* – inženýr Titorelli). Vyskytují se tu i scény bakhchanálních orgií vedle žánrových idylek. Román je kaleidoskopem různých stylů. Celková estetická stylizace není však literární, nýbrž výtvarná: jednotlivé kapitoly jsou esteticky „kódovány“ jmény různých dobových umělců, většinou německých (také obálka knížky nese pérovku typického romantického malíře Moritze von Schwinda a navozuje tak dojem stylového rázu díla).

Podobně jako u Macury se tu setkáváme s ještě silnějším důrazem na umělost a fantaskní hravost. Motivy historických reálií se stávají součástí hry s fikcí podněcující představitost čtenáře a ukazující konstruovanost fabulace. Na rozdíl od agnostického „skeptika“ Macury tu však lze v hloubce příběhu sledovat fabulační plán dějinného procesu založeného metafyzicky jako spiknutí zla proti božímu stvoření.

Třetí prozaické dílo, Urbanovo *Sedmikostelí*, lze k předchozím prózám přičlenit jen s jistou licencí. Vnější děj se totiž odehrává ve fiktivní přítomnosti, jež je pouze konfrontována se světem gotické minulosti. Spíše než k historické próze se autor hlásí k tradici hrůzostrašného „gotického“ románu a k dalším romantickým dílům.

V Urbanově próze rovněž nalézáme kódová určení jednotlivých částí v podobě motto, která naznačují emotivně obraznou atmosféru. O většinu z nich se podělil účastník surrealistické Velké hry Richard Weiner s apokalyptikem T. S. Eliotem. Úvodní citáty na předsádce usměřňují čtenáře jednak k žánrovému rázu díla, jednak – citátem z Nietzscheho – ke zdůraznění umělcevo znechucení přítomností (Nietzsche ovšem mířil přes středověk k antice, kdežto Urban se zastavil u gotiky).

Děj je budován na principu detektivního románu (odhalování trojnásobné vraždy), ale zároveň naznačuje postmoderní zálibu v tzv. „pokleslých“ žánrech, v míšení náročné a triviální roviny stylizace. Další stylovou vrstvu představují populárně-vědné výklady z oblasti architektury (architektonicky je vymezen i prostorový půdorys obrazu – stavbami sedmi kostelů na území Nového Města pražského – sedmá stavba se ovšem nedochovala).

Právě tyto výklady jsou neseny výrazným staromilským patosem odmítajícím „barbarskou“ moderní architekturu jako symbol konzumní společnosti necitlivé nejen k duchovním hodnotám, nýbrž i k estetickým kvalitám života (ostatně i vraždy v příběhu jsou motivovány esteticky jako pomsta modernistům). Okázale konzervativní obdiv ke gotickým chrámovým památkám karolinské epochy (umocněný v závěru idylickou rekonstrukcí středověkého života v Sedmikostelí, tvořícím enklávu v okolním moderním světě) však v sobě skrývá osten ironie pohrávající si s myšlenkou návratu do idealizovaného, mytizovaného světa středověku, jak ho viděla romantika.

Jde tedy i v případě prózy Urbanovy o ironický vztah k minulosti, jejíž podoba k nám přichází již v určité znakové stylizaci, v určitém estetickém „překlada“ – v případě Urbanovy prózy ve stylizaci architektonické.

Společným rysem všech tří autorů se pak jeví právě jejich estetizující přístup k minulosti; estetické „kódování“ historických motivů odkrývající jejich fiktivnost. Zdaleka tu nejde o historickou prózu v pojetí Lukácsově, kdy měla usilovat o „odvození chování lidí z historické zvláštnosti jejich doby“; nejde však ani o výše zmíněnou antinormativní opozici vůči oktrojovanému žánrovému kánonu. Historická próza v postmoderním pojetí se stává esteticky stylizovanou mystifikační hrou s historickými reáliemi. Dějiny jsou pro postmodernisty repertoárem partikulárních motivů, s nimiž je možné si ironicky pohrávat. Historická zkušenost je pro ně zastřena filtry diskursů, které mění fakta ve znaky, jejichž kódem je ideologický koncept. Obava z ideologizace vede k estetickému „překódování“ historických motivů odhalujícímu jejich fikcionalizaci. S tím souvisí i rozklad dějového „vyprávění“, jenž historickou prózu mění v groteskní labyrint; v něm dění ztrácí smysl a vědomí historický rozměr. Význam těchto jevů zhodnotí ovšem zase jen historie.

Literatura

DOKOUPIL, Blahoslav

1998 „Bolestně, citlivě“, *Tvar*, č. 4, str. 20

ECO, Umberto

1986 *Nachschrift zum Namen der Rose* (München)

HAMAN, Aleš

1993 „Ladislav Fuks: Vévodkyně a kuchařka“, in *Český Parnas. Literatura 1970–1990* (Praha), str. 264

HOFFMANN, Bohuslav

1995 „O postmoderní české próze a dramatu postmoderně“, in *Přednášky 37. a 38. běhu LŠSS* (Praha: FF UK), str. 149–67

HROCH, Miroslav

1987 *Die historische Belletristik als Vermittlerin des nationalen Geschichtsbildes* (Bielefeld)

JAKOBSON, Roman

1995 *Poetická funkce* (Praha: H & H)

KOSÍK, Karel

1963 *Dialektika konkrétního* (Praha: Nakladatelství ČSAV)

MACURA, Vladimír

1993 *Masarykovy boty a jiné sémi(o)fejetony* (Praha)

1995 *Znamení zrodu*, 2. vyd. (Praha: H & H)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in J. M.: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), str. 7–65

RICOEUR, Paul

1983–85 *Temps et récit 1–3* (Paris)

SKOLIL, Marek
1989 „Modernismus u konce s dechem“, *Svědectví*, č. 88

ZIMA, Petr
1997 *Moderne/Postmoderne* (Tübingen–Basel)