

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Alena Fürstová

Žánrové podoby v historické próze Oldřicha Daňka
Forms of Historical Fiction in Oldřich Daněk's Proses

Poděkování

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování prof. PhDr. Jiřímu Holému, DrSc. za odborné vedení mé diplomové práce, za cenné rady, ochotu a trpělivost.

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem následující diplomovou práci vypracovala samostatně a veškeré použité prameny jsem citovala a uvedla v seznamu literatury.

.....

Podpis autorky práce

Abstrakt

Tato práce se zabývá čtyřmi prózami Oldřicha Daňka s historickými náměty (*Král utíká z boje*, *Král bez přilby*, *Vražda v Olomouci*, *Nedávno...*); vedle snahy o postižení některých konstantních rysů, které jsou pro tvorbu tohoto autora typické, se práce soustředí zejména na to, jak Daněk využívá prvky různých literárních žánrů (konkrétně historické prózy, apokryfu a detektivky).

Klíčová slova:

Oldřich Daněk, historická próza, apokryfy, detektivky

Abstract

The present thesis deals with four prose by Oldřich Daněk which use a historical setting (*Král utíká z boje*, *Král bez přilby*, *Vražda v Olomouci*, *Nedávno...*). In addition to detailing some constant features, which are typical for the author, the thesis aims primarily at showing how Daněk exploits conventions of various literary genres, specifically the historical novel, literary apocrypha and detective story.

Key words:

Oldřich Daněk, Historical Fiction, Literary Apocrypha, Detective Fiction

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Oldřich Daněk.....	8
3. Historická próza.....	10
3.1 Vymezení pojmu.....	10
3.2 Historická próza v šedesátých a v sedmdesátých letech.....	13
3.3 <i>Král utíká z boje, Král bez přilby</i>	17
3.3.1 Historické postavy.....	17
3.3.2 Aktualizace.....	21
3.3.3 Přístup k minulosti.....	24
4. Detektivka.....	28
4.1 Vymezení pojmu.....	28
4.2 Česká detektivka v šedesátých a sedmdesátých letech.....	31
4.3 <i>Vražda v Olomouci</i>	34
4.3.1 Prvky detektivního žánru.....	34
4.3.2 Prvky historické prózy.....	37
5. Apokryf.....	40
5.1 Vymezení pojmu.....	40
5.2 Vývoj žánru.....	43
5.3 <i>Nedávno</i>	46
5.3.1 Distance intertextová.....	47
5.3.2 Distance sebereflexivní.....	49
5.3.3 Distance kontextová.....	50
6. Závěr.....	54
7. Literatura.....	56

1. Úvod

Oldřich Daněk je známý především jako autor divadelních her, ponejvíce s historickou tematikou, nicméně to nebyla zdaleka jediná oblast jeho tvůrčího zájmu – psal také scénáře k filmům, televizním inscenacím a rozhlasovým hrám a je autorem několika prozaických děl. Právě na jeho prozaickou tvorbu se zaměřuje tato práce. Jejím cílem je především postižení toho, jak se v ní projevují různé žánry (konkrétně žánry historické prózy, apokryfu a detektivky), ale také postižení některých konstantních rysů, které jsou pro tvorbu tohoto autora typické. Předmětem analýzy jsou čtyři díla s historickým námětem (*Král utíká z boje*, *Král bez přilby*, *Vražda v Olomouci* a *Nedávno...*).

V úvodu práce je ve stručné kapitole představen život autora a zejména jeho dílo. Cílem této kapitoly není podat vyčerpávající přehled, ale pouze nastínit některé základní tendence autorovy tvůrčí činnosti a zejména pak sledovat, jaké místo mají jeho prózy v kontextu celé jeho tvorby.

Hlavní část práce je rozdělena na tři kapitoly, přičemž v každé je pozornost věnována vždy jednomu konkrétnímu žánru a jeho využití ve vybraných dílech. Prvky jednotlivých žánrů se v těchto prózách v některých případech i vzájemně prolínají, ale pro účely našeho rozboru jsme dílo vždy zařadili pod žánr, který považujeme v daném textu za nejvýraznější (s tím, že v případě potřeby se u konkrétního díla vyjádříme i k žánrům dalším). Tak jsme zařadili romány *Král utíká z boje* a *Král bez přilby* pod žánr historické prózy, novelu *Vražda v Olomouci* zkoumáme v kapitole věnující se detektivce (a pozornost věnujeme i využití prvků historické prózy) a povídky ve sbírce *Nedávno...* považujeme za apokryfy.

Vlastnímu rozboru využití daných žánrů ve vybraných dílech vždy předchází podkapitoly poskytující literárněteoretický a literárněhistorický kontext – v první je daný žánr za pomoci odborné literatury definován a jsou vymezeny jeho základní znaky, ve druhé je čtenář seznámen s tím, jaká byla podoba žánru v šedesátých a sedmdesátých letech, tedy v době, do které analyzovaná díla spadají.

V závěru popisujeme některé obecné tendence ohledně využití žánrů v Daňkově próze a také autorův přístup k minulosti, který všechna zkoumaná díla sjednocuje.

2. Oldřich Daněk

Oldřich Daněk se narodil 16. ledna 1927 v Ostravě a zemřel 3. září 2000 v Praze. V letech 1946–1950 studoval obor divadelní režie a herectví na pražské DAMU, který ukončil absolventským představením své dramatické prvotiny *Večerní fronta* na školní scéně v Disku. Po studiích působil v Krajském oblastním divadle v Hradci Králové jako režisér a poté v Divadle F. X. Šaldy v Liberci jako šéf činohry a režisér. Od roku 1956 začal pracovat pro Filmové studium Barrandov, nejprve jako scenárista, později také jako dramaturg a filmový režisér. V roce 1973 se stal spisovatelem z povolání a příležitostně se věnoval také filmové a televizní režii.

Jak už tento velice stručný přehled života Oldřicha Daňka napovídá, rozsah jeho aktivit byl značně široký. V této biografické kapitole se nicméně soustředíme zejména na jeho činnost autorskou. V tomto ohledu je pro něj typická neobyčejná tvůrčí produktivita spojená s využíváním různých literárních druhů i různých médií – je autorem scénářů divadelních, rozhlasových, televizních i filmových a také několika prozaických děl. Některé své scénáře i sám režíroval. Dalším typickým rysem jeho tvorby je „umění transpozice, s nímž převádí látku a téma z jedné komunikační podoby do druhé“.¹ Jeho scénáře tak volně přecházejí mezi prózou, dramatem, filmem či rozhlasovou hrou – ilustrovat to můžeme příkladem povídek ze sbírky povídek *Nedávno...* (1985), jejichž značná část byla zpracována již dříve, případně později,² také části dalších děl historické prózy byly autorem adaptovány: film *Královský omyl* (1968) vznikl na motivy druhé části románu *Král utíká z boje* (1967), divadelní hra *Bitva na Moravském poli* (1979) zase využívá dialogy, které byly původně součástí románu *Král bez přílby* (1971).

Nejvlastnější tvůrčí oblastí Oldřicha Daňka jsou divadelní hry. Zpočátku psal dramata v duchu oficiální ideologie padesátých let s politickým akcentem odehrávající se převážně v přítomnosti. Tato dramata inklinovala spíše k formě přímého zobrazení reality a ilustrovala „momentální stanoviska dramatika k některým otázkám tzv. socialistické morálky“,³ například hry *Umění odejít* (1955), *Čtyřicátý osmý* (1956), *Pohled do očí* (1959). Postupně se začal zaměřovat zejména na náměty z historie, přičemž však tyto hry neměly realisticky

¹ KUDĚLKA, Viktor. Oldřich Daněk mezi prózou a dramatickým uměním. In: *Česká historická próza (1945-1985)*. Opava: Slezské zemské muzeum, 1990, s. 71.

² Za všechny můžeme zmínit případ námětu, který autor nejdříve zpracoval jako televizní hru pod názvem *Dva útržky ze života muže* (1976), poté přepracoval pod názvem *Tři rozhovory muže* v povídku ve zmíněné sbírce a posléze v divadelní hru s názvem *Dvojděť* (1987).

³ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Dramatická podobenství Oldřicha Daňka*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004, s. 18.

zobrazovat určitou historickou dobu, nýbrž spíše tvořit paralelu k současnosti a zabývat se převážně nadčasovými otázkami lidské existence, často se v nich objevují zejména otázky mravní odpovědnosti jedince a etiky vůbec. Autor také postupně ustupoval od přímého zobrazení reality a začal uplatňovat některé principy epického divadla, například rozdělování jedné dramatické postavy mezi více interpretů. Z velkého množství her můžeme zmínit například *Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko* (1966); *Dva na koni, jeden na oslu* (1971, premiéra 1972); *Vévodkyně valdštejnských vojsk* (1981); *Vy jste Jan* (1988, premiéra 1987); *Jak snadné je vládnout aneb Karel IV – autoportrét* (1992, premiéra 1993).

Od druhé poloviny šedesátých let začal vstupovat i do oblasti prózy. Stejně jako ve svých hrách se i zde zaměřil převážně na historickou tematiku a stejné zůstalo i jeho pojetí minulosti. Jeho tvorba v této oblasti spadá do linie projekčního typu historické prózy, který jasně dominoval žánru koncem šedesátých let a byl velice produktivní i v následujících desetiletích, kromě Oldřicha Daňka mezi známé autory tohoto typu historické prózy patří především Vladimír Körner či Jiří Šotola. Oldřich Daněk je autorem volné trilogie odehrávající se za vlády posledních Přemyslovců a prvních Lucemburků, kterou tvoří jeho dva historické romány *Král utíká z boje* (1962) a *Král bez přilby* (1971) a krátká historická novela s detektivními prvky *Vražda v Olomouci* (1972). Dále napsal sbírku apokryfních povídek s názvem *Nedávno...* (1985). Vedle toho do jeho tvorby patří i dvě prozaická díla odehrávající se v současnosti – *Únosce: Podivný den herce Krapka* (1969), ve kterém autor využívá své znalosti divadelního a filmového prostředí, a román *Žhářky a požárnice* (1980), který popisuje jeden den na pražské požární stanici.

Pro úplnost na tomto místě ještě zmiňme Daňkovu činnost v oblasti televizní a filmové tvorby a rozhlasu. Nejenže byl autorem četných filmových a televizních scénářů, ale některé své scénáře i sám režíroval: filmy *Tři tuny prachu* (1960), *Pohled do očí* (1961), *Spanilá jízda* (1963), *Lov na mamuta* (1964), *Královský omyl* (1968), z televizní tvorby například *Druhá první dáma* (1979), *Žena z Korinta* (1986), *Španělé v Praze* (1988), *Opouštět Petrohrad* (1991) a *Kadeř královny Bereniké* (1993). Společně s Janem Otčenáškem se také autorsky podílel na scénářích k televizním seriálům *Byl jednou jeden dům* (1976) a *Dnes v jednom domě* (1979). Co se týče rozhlasových her, můžeme jmenovat například *Steelfordův objev* (1954), *Dialog v předvečer soudu* (1967), *Dialog s doprovodem děl* (1967), *Dialog ve spirále* (1968), *Přepadení Národní banky* (1969).

3. Historická próza

3.1 Vymezení pojmu

Pod pojem historická próza bývá zařazováno mnoho velice různorodých děl. Stěžejním pro její vymezení je především hledisko tematické – jedná se o prózu, která se odehrává v minulosti. Toto kritérium samotné je ovšem značně široké a nedostatečné. Josef Hrabák k němu přidává kritérium časového odstupu autora. Za historickou prózu jsou pak považována 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“.⁴ Blahoslav Dokoupil zmiňuje ještě přechodný útvar mezi historickým románem a románem ze současnosti, který nazývá „román retrospektivní“. Formální hranici stanovil na šedesát let, poté se události stávají uzavřenou a zhodnocenou historií.⁵

Toto vymezení žánru v odborné literatuře převládá, byť existují i odlišné možnosti, jak k této problematice přistupovat. Tak například pro Györgyho Lukácse je stěžejním tzv. historická věrnost, kterou definuje jako „odvodenie zvláštností konajúcich postáv z historickej osobitosti ich čias“.⁶ Díla, která tuto historickou věrnost nemají, pro něj nemají charakter historického románu. Podobně Světlana Šerlaimová sice uznává kritérium časového odstupu autora, ale podle ní musí historický román také reprodukovat historický proces, tedy nestačí, že se děj vztahuje k minulosti, ale důležité je, „aby se tato minulost netýkala výlučně osudů jedince, ale aby v ní člověk jednal tak, jak to odpovídá skutečností konkrétního historického období“.⁷ Jako poslední zmíníme názor Miloše Václava Kratochvíla, který považuje za historickou prózu díla zobrazující ucelený a již uzavřený úsek společenského vývoje, přičemž na vzdálenosti děje od současnosti nezáleží.⁸

My se v této práci přikloníme k vymezení z hlediska tematického spojeného s kritériem časového odstupu autora. Jako historický román tedy chápeme „každý román odehrávající se v době, již autor nezná z vlastní zkušenosti a svou fikci opírá

⁴ HRABÁK, Josef. O historické próze včera a dnes. In: *Úvahy o literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1983, s. 121.

⁵ DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945–1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 18.

⁶ LUKÁCS, György. *Historický román*. Bratislava: Tatran, 1976, s. 23.

⁷ ŠERLAIMOVA, Světlana A. Nový charakter tradičního žánru. O českém historickém románu sedmdesátých let. *Česká literatura* 30, 1982, č. 5, s. 413.

⁸ Jednota osobního a společenského (O dnešku historické prózy). *Literární měsíčník* VII, 1978, č. 4, s. 45.

o zprostředkované informace“.⁹ Nicméně některá ze zmíněných kritérií mohou být užitečná pro typologické rozlišení žánru. Protože je celek historické prózy značně různorodý, je namístě věnovat pozornost i této problematice.

Tak například Blahoslav Dokoupil považuje historickou věrnost za kritérium typologické, nikoliv za kritérium vymezující žánr nebo za kritérium hodnotící, jak je tomu u Lukáče. Pro odlišení ji nahrazuje termínem „historická konkrétnost“. Na jejím základě, tedy na závislosti fabule a charakterů na konkrétní a jedinečné historické situaci, vymezuje dva typy: román historický v užším slova smyslu a román historizující.¹⁰

Další hledisko, které Dokoupil používá, je hledisko vzájemného poměru historických faktů a autorské fikce. To úzce souvisí s historickou konkrétností, ale plně se s ní nekryje, historické konkrétnosti je podle Dokoupila možné dosáhnout při vysokém i nízkém stupni využití historických faktů.¹¹

Jako poslední ještě zmíníme míru aktualizace historické látky. Podle stupně a způsobu této aktualizace rozlišují Dagmar Mocná a Jaroslava Janáčková tři typy historické prózy:¹²

a) typ mimetický, který se snaží evokovat minulost co nejvěrohodněji a nejpravděpodobněji;

b) typ projekční, ve kterém „minulost slouží jako projekční plocha pro expozici morálních a ideových problémů a postulátů autorovy současnosti“;

c) typ atraktivizační („kostýmní“), ve kterém je minulost pouze ozvlášťujícím prvkem pro dobrodružný příběh.

Tyto typy korespondují s prvními třemi typy vymezení Blahoslava Dokoupila, který na základě několika spojených kritérií vymezuje pět typů historického románu: a) dokumentární (koresponduje s typem mimetickým), b) čistě epický (koresponduje s typem atraktivizačním), c) projekční, d) přechodný, ve kterém se podrobná historická dokumentace pojí s uplatněním tradičních epických postupů; e) syntetický, který ideálně spojuje přednosti

⁹ MOCNÁ, Dagmar – JANÁČKOVÁ Jaroslava. Historický román. In: MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2004, s. 239.

¹⁰ DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945–1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 20–22.

¹¹ Tamtéž, s. 26–28.

¹² MOCNÁ, Dagmar – JANÁČKOVÁ Jaroslava. Historický román. In: MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2004, s. 240.

všech předchozích typů.¹³ Pro toto dělení autor využívá spojená kritéria vzájemného poměru historických faktů a autorské fikce a historické konkrétnosti, v případě typu syntetického hraje roli i hledisko uměleckých schopností autora. Pro naši práci pokládáme za nosné pouze rozdělení na první tři typy, které tvoří výrazně kontrastní póly, a budeme proto používat terminologii Dagmar Mocné a Jaroslavy Janáčkové. Typ přechodný není třeba explicitně vymezit a v případě typu syntetického hraje roli i hodnotící hledisko.

V souvislosti s výše řečeným je ještě potřeba udělat poznámku k projekci současné problematiky do minulosti. Každá historická próza se nějakým způsobem k autorově současnosti vztahuje, souvisí to i s tím, že historická próza na sebe často bere i mimoliterární funkce. K projekci jako takové tedy nedochází jen v historické próze projekční.¹⁴ Její specifičnost spočívá v autorově přístupu k minulosti, kdy odmítá princip historické konkrétnosti, tato díla „nevycházejí ze sociální analýzy zobrazované doby ani z analýzy vztahu mezi postavou a dobovým společenským prostředím [...], nýbrž z autorské ideje, která teprve dodatečně hledá vhodnou minulostní kulisu pro své umělecké rozvinutí.“¹⁵

¹³ DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945–1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 29–33.

¹⁴ Jako příklad můžeme zmínit historickou prózu padesátých let, která se z převážné většiny řadila k typu mimetickému, ale vliv projekce současné problematiky v ní byl jasně patrný.

¹⁵ DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945–1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 32.

3.2 Historická próza v šedesátých a v sedmdesátých letech

Po období produktivity žánru nastal v první polovině šedesátých let značný útlum a nová historická próza téměř nevycházela. Nové období ve vývoji žánru nastalo ve druhé polovině šedesátých let. Tehdy se objevilo několik děl, která ho pojímala netradičním způsobem, a na tato díla a tuto linii historické prózy následně navazovali autoři i v dalších desetiletích. Jelikož se tato díla také výrazně vymezovala vůči podobě historické prózy v předchozím období, napřed zde krátce popíšeme, jak byla historická tematika pojímána v padesátých letech.

Typologicky v padesátých letech, zejména v jejich první polovině, převažoval mimetický typ historického románu, se snahou po co největší míře historické konkrétnosti, jak ji vymezuje Dokoupil. Vzorem a mnohdy až závaznou normou se stal historický román Aloise Jiráska. Docházelo k poměrné unifikaci historické prózy, a to jak po stránce stylové, tak i po stránce tematické (oblíbenými obdobími pro zpracování byly zejména husitství, pobělohorské selské rebelie, revoluce v roce 1848 a historie dělnického hnutí). Základním požadavkem na historický román bylo, aby „byl pravdivým, subjektivními předsudky a sklony nezkrasleným obrazem minulosti a aby jeho tématem byla především sama historie, samotné historické procesy, jež by sankcionovaly aktuální, v přítomnosti probíhající revoluční změny“.¹⁶

Minulost byla pojímána jako smysluplné dění, které postupně a nevyhnutelně směřuje ke stále dokonalejšímu společenskému uspořádání, nakonec až k uspořádání ideálnímu, za které byl považován tehdejší socialismus. Historická próza měla sloužit jako doklad toho, že se jedná o přirozené vyústění dějin. Proto také docházelo k rozostřování hranice mezi historickým románem a románem ze současnosti – únorový převrat byl chápán jako natolik zásadní událost, že vše, co se odehrálo před ním, bylo považováno za historii. Dějiny byly viděny jako předstupeň současnosti a současnost byla vyvrcholením dějin: „Přítomnost byla organickou součástí a vyvrcholením minulosti, zatímco minulost – či alespoň její progresivní část – byla předchůdcem dneška, jež potvrzoval dějinnou kontinuitu zvolené cesty a dodával legitimitu přítomným společenským proměnám.“¹⁷

Co se týče postav, bylo zde patrné oslabení individualizace a vývojové charakteristiky, postavy byly určovány spíše svou třídní příslušností. Člověk byl aktivním spoluvůrcem dějin,

¹⁶ DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945–1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 147.

¹⁷ JANOUŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989, II. 1948–1958*. Praha: Academia, 2007, s. 216.

podílel se na jejich vývoji, ale nikoliv jakožto jednotlivec. „Subjektem vystupujícím jako hybatel dění se stalo masové hnutí vystupující jako dějinná síla formující osudy lidí.“¹⁸

Od poloviny padesátých let se v souvislosti s kritikou dogmatické podoby socialistického realismu lehce přehodnocoval i žánr historického románu. Začínaly se objevovat prózy, které se pokoušely rozšířit tematiku žánru a které také více soustředily pozornost na jednotlivce a jeho psychologii.

Nyní se zaměříme na historický román v letech šedesátých. Už jsme zmínili postupný útlum, který vyvrcholil v jejich polovině. Počátek nového vývojového období žánru označuje vydání novely *Čest a sláva* Karla Michala v roce 1966, která byla první z řady netradičně pojatých historických próz a která nabídla nejvýraznější polemiku, hraničící až s parodií, s předchozí podobou žánru.

V první řadě se proměnila tematika, náměty nyní byly čerpány zejména z období pobělohorského a z doby vlády posledních Přemyslovců a prvních Lucemburků. Na rozdíl od jazykové a stylové unifikace minulého období byly teď hojně využívány nejrůznější jazykové a stylové formální prostředky – autoři „zvýrazňovali roli vypravěčského subjektu, převažující epickou dimenzi svých románů dynamizovali využitím prostředků analytické prózy (vnitřní monolog, proud vědomí, časové inverze) a vnášeli do historické beletrie prostředky od původu dramatické, filmové a básnické.“¹⁹

Výrazně se oslabil důraz kladený na využívání dějinných fakt a na věrohodné zobrazení dané doby. Obojí bylo odsunuto do pozadí a do středu zájmu se posunul člověk jako individuum, ne jako reprezentant sociální skupiny, a jeho obecný lidský úděl. Prostřednictvím minulosti se díla vyjadřovala k problémům současnosti a k nadčasovým otázkám, například morálním, noetickým či filozofickým. Jejich postavy připomínaly spíše současníky než osoby zobrazované historické doby. V žánru se tedy naplno prosadil typ projekční a romány historizující.

Hlavními konstitutivními rysy byly „historická skepse a koncepce člověka jako oběti dějinných mechanismů“.²⁰ Skepticismus a deziluze byly v souvislosti se společenským děním typické pro prózu šedesátých let obecně a v historické próze se mohly výrazně projevit. Za

¹⁸ HAMAN, Aleš. Člověk a dějiny v české historické próze 2. poloviny 20. Století. In: *Studia Moravica V. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica – Moravica*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007, s. 59.

¹⁹ DOKOUPIL, Blahoslav. *Čas člověka, čas dějin*. Praha: Československý spisovatel, 1988, s. 16–17.

²⁰ Tamtéž, s. 16.

prvé se jednalo o skepsi vůči samotné poznatelnosti dějin. Bylo poukazováno na relativitu hodnocení a možnost různých interpretací historických událostí, zároveň byly také vyjadřovány pochybnosti o jejich dosavadních výkladech. V tomto docházelo ke sblížení žánru s žánrem apokryfu.

Za druhé se skepticismus obracel vůči smysluplnosti dějin. Dějiny nebyly pojímány jako dění vedoucí k určitému cíli, ale jako nepředvídatelný běh událostí, jejichž smysl často nelze rozeznat. Skepticky bylo nahlíženo i na možnosti jedince zasahovat do historických událostí a ovlivňovat je a na to, do jaké míry v nich jeho čin zanechává stopy. Naopak jedinec je často událostmi ovlivňován a stává se jejich obětí. Tehdejší historické romány viděly historii jako „makrospolečenskou sílu tragicky ovlivňující osudy jedinců“.²¹ Větší pozornost začala být také věnována každodennosti postav, do které právě ona síla ničivě zasahuje.

Co se týče postav, výrazně se prohloubila jejich psychologie a individualizace. Na rozdíl od předchozího období nejsou nositeli třídních atributů, ale jedinci s bohatým vnitřním životem, kteří reflektují dění okolo sebe a snaží se najít své místo v dějinách, v čemž ovšem selhávají a na závěr nevyhnutelně podléhají deziluzi.

Mezi stěžejní díla žánru v tomto období můžeme zařadit romány *Král utíká z boje* (1967) Oldřicha Daňka, *Tovaryšstvo Ježíšovo* (1969) Jiřího Šotoly a *Písečná kosa* (1970) Vladimíra Körnera. Oldřich Daněk, Jiří Šotola a Vladimír Körner jsou typickými představiteli historické prózy tohoto období a historické prózy projekčního typu vůbec. Tento typ historické prózy tvořili i v následujícím období a právě z jejich děl vycházeli autoři té linie žánru, která navazovala na tendence historické prózy druhé poloviny šedesátých let.

V sedmdesátých letech se žánr těšil velké čtenářské oblibě a zažíval kvantitativní rozmach spojený s tematickým rozpětím a tvarovou diferenciací. Kromě čtenářské obliby byly příčinou tohoto nárůstu možnosti, které žánr nabízel autorům – historická tematika nabízela větší prostor pro fabulaci a fantazii a větší možnost vyjádřit se prostřednictvím alegorie k současnosti než tematika současná.²²

Celkově můžeme historickou prózu tohoto období rozdělit na tři proudy.

První navazoval na tendence období padesátých let, tedy kladl důraz na autentický obraz minulosti s co největší věrností historickým faktům a pro pojetí dějin byl typický

²¹ HAMAN, Aleš. Historické motivy a postmoderní próza. In: *Literatura v průsečíku pohledů: teorie, historie, kritika*. Praha: ARSCI, 2003, s. 140.

²² JANOUŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989, IV. 1969–1989*. Praha: Academia, 2008, s. 526.

historický optimismus a víra v to, že člověk je jejich aktivním tvůrcem. Sem můžeme z autorů zařadit například Miloše Václava Kratochvíla (např. romány *Evropa tančila valčík*, 1974 a *Evropa v zákopech*, 1977), Alexeje Pludka (*Rádce velkých rádžů*, 1975; *Nepřítel z Atlantidy*, 1981) nebo Bohumila Říhu (*Přede mnou poklekni*, 1971; *Čekání na krále*, 1977; *A zbyl jen meč*, 1979). Početnou součástí byla také biografická próza, jejímž hlavním představitelem zůstával i nadále zejména František Kožík (*Na křídle větrného mlýna*, 1977; *Neklidné babí léto*, 1979; *Fanfáry pro krále*, 1983; *Věvec vavřínový*, 1987).

Druhý proud tvoří díla, která navazují na tendence období šedesátých let a minulost chápou jako analogii, pomocí které se lze vyjádřit k údělu člověka, a pro která je typická skepse ohledně možností jedince zasahovat do dějin a ovlivňovat jejich směřování. Sem patří především další díla Oldřicha Daňka (*Král bez přílby*, 1971; *Vražda v Olomouci*, 1972), Jiřího Šotoly (*Kuře na rožni*, 1976; *Svatý na mostě*, 1979) a Vladimíra Körnera (*Údolí včel*, 1978; *Post bellum 1866*, 1986), ale nově sem můžeme zařadit například Václava Erbena, který se do žánru historické prózy uvedl dílem stylizovaným jako fiktivní paměti *Paměti českého krále Jiříka z Poděbrad* (tři díly 1974, 1977, 1981).

Do třetí skupiny spadá nejpočetnější část produkce historické prózy, tvoří ji konvenční díla převážně zábavného charakteru. Tato oblast zažívala opětovný nárůst, nabízela možnost jistého úniku od ideologických schémat a reality doby a také možnost lehkou formou se dozvědět něco o historii. Mezi autory tohoto typu prózy patří například Nina Bonhardová (*Královský úděl*, 1971; *Román o Doubravce České a Měškovi Polském*, 1980), Jarmila Loukotková (*Pod maskou smích*, 1977; *Doma lidé umírají*, 1981) a Ludmila Vaňková (*Král železný, král zlatý*, 1977; *První muž království*, 1983, *Královský nach tě neochrání*, 1984). Postupy čistě dějového historického románu, které zároveň paroduje, využil také Vladimír Neff ve své trilogii *Královnyn nemají nohy* (1973), *Prsten Borgiů* (1975) a *Krásná čarodějka* (1980).

Tyto tři proudy zároveň korespondují se třemi typy historické prózy, které jsme definovali v předchozí kapitole. Kromě toho v dobovém kontextu tyto proudy získávají specifický rozměr, kdy mohou vyjadřovat, jak se autor vztahuje k režimu: první jakožto souhlas s režimem, druhý jakožto jeho kritika a odmítání a třetí jako ideologicky neutrální.²³

²³ JANOUŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989, IV. 1969–1989*. Praha: Academia, 2008, s. 527.

3.3 *Král utíká z boje, Král bez přílby*

Historické romány Oldřicha Daňka *Král utíká z boje* (1967) a *Král bez přílby* (1971) mají zřetelně některé společné rysy. Jednotné je v nich pojetí žánru, stejně jako autorův pohled na minulost, paralely můžeme vidět i v charakteristikách některých hlavních postav. Rozhodli jsme se proto analyzovat oba romány v jedné kapitole. Společně s novelou *Vražda v Olomouci* (1972) tvoří volnou trilogii z doby posledních Přemyslovců a prvních Lucemburků, a přestože i v této novele můžeme vysledovat společné tendence, pracuje navíc s prvky žánru detektivního, a proto jí budeme věnovat pozornost v samostatné kapitole.

3.3.1 Historické postavy

V románech je pozornost věnována především skutečným historickým postavám, které se nacházely v centru historického dění. Tyto velké postavy dějin jsou zde viděny ve své civilní a lidské podobě, romány se soustředí především na jejich vnitřní život a psychologii, velké dějinné události jsou nahlíženy z jejich subjektivního hlediska. Příčinami těchto událostí se také často stávají čistě soukromé motivy jednotlivých postav – například příčinou nenávisti Elišky Přemyslovny k Jindřichovi z Lipé, která posléze ovlivňuje další události, je jeho dávná žádost o její ruku, která ji nesmiřitelně urazila. Myšlení a chování těchto postav není podmíněno danou historickou dobou, připomínají spíše autorovy současníky. V románech jsou nositeli diametrálně odlišných názorů a pohledů na život, které jsou vzájemně konfrontovány.

Autor hojně vycházel z historických pramenů a odborné literatury, děj obou románů tedy stojí převážně na historických faktech. Nicméně autor nabízí svou vlastní interpretaci těchto faktů a jejich příčin, někdy až polemickou oproti pojetí rozšířenému, a s tím současně nabízí i vlastní interpretaci historických postav. Podívejme se nyní, jak romány konkrétně pracují se zobrazením hlavních postav, tedy Jana Lucemburského a Václava II.

Oba spojuje jistá citlivost a vnímavost, neustále reflektují své vlastní činy a události okolo sebe a ptají se po jejich smyslu. To je pak také spojeno s jistou váhavostí a pochybnostmi o sobě samém. Připomínají tak spíše moderní intelektuály než panovníky ze středověku. Ostatní postavy, pro které tato přemýšlivost není typická, jimi pro tyto jejich vlastnosti většinou pohrdají:

*Eliška stojí nad zamyšleným, mlčícím Janem – a s údivem cítí, že jím trochu pohrdá. Jindřich z Lipé by neváhal poslat ho třeba pod katův meč, myslí si zlobně – a přistihne se, že to je právě to, co postrádá u Jana, že tahle myšlenka jako by nebyla pro Jindřicha z Lipé nelichotivá; její muž, král, o jehož království nikdy nepochybovala a jehož náruč milovala, přemýšlí příliš, než aby to bylo královské.*²⁴

Historická postava Jana Lucemburského se v obecně přijímané představě pojí s následujícími atributy: statečný bojovník a rytíř se zálibou v turnajích, ale také lehkomyšlný panovník se zálibou v pití a trávící čas raději v cizině než v Čechách. Tyto atributy odrážejí i známá přízviska „král rytíř“ a „král cizinec“.²⁵ Daněk ve svém románu tyto atributy přímo nezpochybňuje, ale spíše je relativizuje, a to tím, že román sleduje jejich vznik a interpretuje je jako následek Janovy deziluze a ztráty jeho snů, ke kterým dochází po zjištění, že politická moc je neslučitelná s jeho ideály a morálními zásadami. Jan v Daňkově podání je skutečně rytíř. Ilustrováno je to motivem boje procházejícím celým románem. Janova představa je boj rytířský, čestný boj s jasným nepřítelem. Ovšem postupem času přichází na to, že boj, který vede v Čechách, takový vůbec není. Kniha je rozdělena na tři díly a v každém z nich je boj o moc a konflikt vždy jádrem fabule, přičemž postupně dochází k posunu – zpočátku Jan bojuje proti nepřátelskému králi Jindřichovi Korutanskému, poté ale proti vlastnímu panstvu a nakonec stojí proti vlastní ženě a Praze, městu, které miloval a které bylo kdysi jeho spojencem. Rozplývá se tedy jasná hranice mezi nepřítelem a přítelem, nejedná se o boj rytířský, ale o boj politický, ve kterém všichni hájí jen své vlastní zájmy. Rozčarovaný Jan stále častěji odjíždí do ciziny, kde se účastní bojů, které více odpovídají jeho představám:

*[...] našel si své místo, na kterém byl plně a dokonale šťasten; pevně vzepřen v sedle a před sebou štít, to je jeho místo v životě, naproti přílbě, o níž nemusí uvažovat, kdo že je za ní, a do níž se dá uhodit pevně a se vši silou.*²⁶

V cizině si tak buduje svou pověst rytířského krále a odvážného bojovníka, zatímco v Čechách se tvoří legenda „krále cizince“, který se o svou zemi nestará, přestože na počátku své vlády si Jan Čechy velice oblíbil a chtěl být jejich dobrým panovníkem:

²⁴ DANĚK, Oldřich. *Král utíká z boje*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 184.

²⁵ První je typické spíše pro evropské pojetí tohoto panovníka, druhé (zahrnující v sobě jistě negativní hodnocení) bylo rozšířené spíše v české historiografii. Pro úplnost můžeme zmínit, že existuje ještě jedno často používané přízvisko tohoto panovníka, rozšířené teprve v pozdější době, a to „král diplomat“. To pochází ze stejnojmenné monografie *Král diplomat* (Praha: Panorama, 1982) Jiřího Spěváčka. Můžeme říct, že toto je moderní pojetí, které nevnímá Jana Lucemburského jednoznačně negativně ani pozitivně a soustředí se spíše na jeho úspěchy v zahraniční politice.

²⁶ DANĚK, Oldřich. *Král utíká z boje*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 352.

Začalo se mu říkat „toulavý král“ a Rýňané to říkali s potěšením a on věděl, že v jeho Čechách se to říká s pohrdáním; zavíral to v sobě, obíhal kdejaký turnaj a jeho rytířská sláva rostla, neboť vkládal veškerou svou hořkost do špičky dřevce; v divokých jízdách létal krajinou, listy z Čech ho hledaly čím dál obtížněji – a on byl tomu rád.²⁷

Legenda o něm je v románu tedy prezentována jako důsledek jeho zklamání a deziluze.

V souvislosti s tím můžeme zmínit i název románu *Král utíká z boje*, který má jasně intertextový rozměr. Tento název odkazuje ke slavnému výroku, který je Janu Lucemburskému připisován: „Toho bohdá nebude, aby český král z boje utíkal.“; zároveň je v něm patrný významový posun, který naznačuje, že dané dílo bude to, co o této postavě víme, přehodnocovat. Odkazy k tomuto výroku ale nekončí u názvu. Věta „Český král z boje neutíká.“ prochází celým románem a objevuje se několikrát v různých souvislostech a je řečena různými postavami, tedy za okolností značně odlišných od těch, které jsou v běžném povědomí:

„Český král z boje neutíká,“ řekla Eliška jasně, zvonivě už k jeho zádům – a pán z Lipé se otočil, mlčky se na ni díval – a pak se jeho vousy rozvlnily a on se smál a Eliška nevěděla čemu, bylo to poprvé, co se takto dovolala svého manžela a zdálo se jí, že se to docela povedlo, že to byla dobrá věta a dobrá slova, tak co se tedy směje?²⁸

Danou změnou okolností se mění i význam této věty – boj, o kterém se v ní mluví, se stává bojem o vládu v české zemi. A právě tento boj Jan Lucemburský na konci románu vzdává a v ironické relativizaci známého výroku z něj utíká.

Osobě Václava II. nebývá většinou věnováno příliš pozornosti a zůstává trochu ve stínu svého otce Přemysla Otakara II. – to odráží i podtitul románu *Král bez přílby*, který zní *Příběh o králi, jehož si z dějin sotva pamatujeme*. Václav bývá často srovnáván se svým hrdinným a rytířským otcem a vychází z tohoto srovnání jako král nehrdinský, bojácný a neúspěšný.²⁹

²⁷ DANĚK, Oldřich. *Král utíká z boje*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 372.

²⁸ Tamtéž, s. 31.

²⁹ Tato interpretace tohoto panovníka převažovala v historiografii až do první poloviny 20. století. Poté se objevily práce, které vyzdvihovaly Václavovy úspěchy a ve kterých byla jeho vláda hodnocena pozitivně, toto pojetí nalezneme například v pracích Josefa Šusty.

Bojácnost je také jedním z povahových rysů románového Václava. Poprvé se výrazně projeví při jeho první bitvě, v níž musí nakonec místo něj velet Závíš z Falkenštejna. Tato událost významně ovlivní Václavův život. Právě od ní se totiž odvíjí Václavův sen být považován za statečného rytíře a vyrovnat se ve statečnosti svému otci. Zároveň je ale tato událost prvním impulsem, ze kterého postupem času vykrytalizuje Václavův osobitý pohled na to, jak vládnout. Právě po této bitvě si totiž Václav poprvé uvědomí, že král se nemusí sám bitev účastnit, stačí, když ví, jak dobře velet druhým, a když umí dobře plánovat:

Proč by musel král stát v lesklém brnění v čele svých rytířů, proč by je nemohl posílat před sebou a vědět leda, kam a proč je posílá? Vědět – rozumíš? Ted' vím – ted' třeba vím – a vědění je můj meč.³⁰

Postupně přestává být strach hlavním důvodem, proč se Václav neúčastní bitev, ze strachu se stává stále více spíše obezřetnost a diplomacie. Václav stojí osamocen mezi několika stranami s protichůdnými zájmy a toto své postavení si plně uvědomuje. Na rozdíl od Přemysla Otakara II. si ale také uvědomuje, že pro úspěšnou vládu potřebuje udržovat se všemi těmito stranami dobré vztahy. Během svého života se tedy učí kompromisům a diplomacii. Václavův způsob vlády je tak v románu neustále konfrontován se způsobem vlády Přemysla Otakara II. Obě postavy jsou ztělesněním dvou odlišných principů: Přemysl Otakar II. vlády rytířské, ve které se spory řeší čestným bojem; kdežto Václav vlády diplomatické, dávající přednost slovům a taktice. Václavovo okolí jednoznačně preferuje první princip a Václava dlouho považuje za zbabělce a nerozumného mladíka.

Paradoxně se ale Václavova vláda nakonec ukáže být úspěšnější než vláda jeho otce. Václavovi se podaří upevnit a rozšířit české území, získat polskou korunu a dát své zemi mír a prosperitu. Rozdíl můžeme také sledovat na paralele dvou rozhodujících bitev obou postav – zatímco Přemysl Otakar II. bitvu na Moravském poli prohrává, jelikož se od něj odvrátilo jeho vlastní panstvo, Václavovi se podařilo panstvo sjednotit, a tak vychází z bitvy s Albrechtem Habsburským (kterou nazývá „svým Moravským polem“) vítězně.

Všechno se zdálo být stejné jako před Moravským polem. Jen české panstvo stálo za svým králem jednotně a jejich korouhve se v této chvíli sjížděly poctivě u Kolína, kam svolal král svou hotovost.³¹

³⁰ DANĚK, Oldřich. *Král bez přílby*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 255.

³¹ Tamtéž, s. 291.

3.3.2 Aktualizace

Romány můžeme typologicky zařadit mezi projekční typ historické prózy. Sice se výrazně opírají o historická fakta a jejich děj se odvíjí podle doložené historické skutečnosti, nicméně záměrem nebylo realisticky postihnout danou dobou. Minulost zde slouží jako prostředek k vyjádření k nadčasovým otázkám. Sám autor svůj přístup k minulosti popisuje v jednom z doslovů takto: „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.“³²

K aktuálnímu světu se romány vztahují mimo jiné prostřednictvím postav. Ty zde totiž nejsou zobrazované jako osoby determinované historickou dobou. Jsou to nositelé výrazně protikladných idejí a postojů, které se navzájem střetávají. Zároveň jejich myšlení a chování je myšlením a chováním současníků, nikoli osob 14. století. Také jazyk románu je veskrze současný, není zde snaha o vyvolávání historické autenticity pomocí užití archaického či archaizovaného jazyka: „A tak používám v dialozích dnešního jazyka s vědomím, že duch doby není uložen ve zvláštностech, jimiž se čtrnácté století liší od století našeho, že leží naopak v tom, co je nám blíže pochopitelné a běžné a čím nám jsou blízcí ti lidé.“³³ Tímto způsobem je aktuálnost románu ještě zdůrazněna a pozornost se přesouvá na to, co je v něm nadčasové. Nyní budeme věnovat pozornost právě těmto nadčasovým tématům.

Hlavním tématem románu *Král utíká z boje* je neslučitelnost politické moci s ideály a morálními zásadami. Toto téma je ilustrováno vývojem, kterým projde postava Jana Lucemburského. Ten na počátku románu přijíždí do Čech s ideály a s plány vládnout spravedlivě a v jeho závěru z Čech odjíždí po četných bojích, kdy zjistil, že je zde velké množství protichůdných zájmů a všichni se starají jen o vlastní prospěch a úspěšná vláda znamená dělat i rozhodnutí proti vlastnímu přesvědčení. Výrazný je zde motiv deziluze, motiv typický pro prózu šedesátých let obecně. Kromě Jana Lucemburského prochází deziluzí a vystřízlivěním ze svých snů a ideálů i většina ostatních hlavních postav. Pro Elišku je ideálem sen o velikosti českého krále, který by měl obnovit slávu Čech, jaká bývala za doby přemyslovského rodu, a o moci, která je královským posláním i právem:

³² DANĚK, Oldřich. Doslov autora. In: *Král utíká z boje*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 464.

³³ Tamtéž, s. 465.

[...] *samota na Mělnice byla téměř klášterní – a ona není zrovna pro samotu a rozjímání, miluje moc, vždycky ji nejspíš milovala, a víc, pokládala to za svůj životní úkol, mít moc a udržet ji sobě, svému rodu, své zemi na prospěch.*³⁴

Pro udržení královské moci se Eliška dopustí i lži, když lže o zradě Jindřicha z Lipé, a přispěje tak k jeho uvěznění, což ji posléze odcizí Janovi. Poté, co je sama nespravedlivě obviněna ze zrady, se v posledním pokusu získat moc zpět spojí s měšťany proti Janovi. V tomto boji je nakonec poražena a zůstává bez jakéhokoliv vlivu.

Deziluzí prochází i postava Jindřicha z Lipé, nicméně trochu jiným způsobem než postavy ostatní. Zatímco ostatní hlavní postavy čelí neustálým prohrám, které je postupně dovedou až k úplné rezignaci, Jindřich z Lipé vychází z událostí vítězně. Nemá v sobě víru ve vyšší ideály, je pragmatikem, který dokáže události úspěšně manipulovat pro vlastní prospěch. Jeho jediným snem je pro něj sen o lásce Elišky. Tento sen se ale postupně během času sám rozplynul, což si uvědomí až ve chvíli, kdy má možnost ho dosáhnout. Jeho deziluze pak tkví v tom, že si uvědomí, že žádné ideály nemá:

*Padly sny a on, Jindřich z Lipé, je rozbil, je vítězem a přemýšlí teď proč. Snad proto, že v něm už léta není žádného snu? Byl, kdysi byl, jmenoval se Eliška – a byl dost bláznivý a dost veliký, nesplnil se, ale nebyl rozbit a nekončil v troskách, spíš se nepozorovaně vytratil, jako uplývá stéblo v proudu potoka, proud je pořád a zdá se stejný, jen stéblo už mizí v zátočinách, ještě je zahlédneš, ale pak voda připlaví něco jiného a sen je pryč a ty jsi příliš poklidně a líně moudrý, abys ještě dokázal stvořit si nové sny. A proto vyhráváš, neboť ti žádná nerozvážná touha nezastiňuje skutečnost. Ledaže už vlastně není proč vyhrávat.*³⁵

Stejně jako Jan Lucemburský stojí i Václav II. v románu *Král bez přílby* osamocen mezi několika stranami s protichůdnými zájmy, čehož si je dobře vědom.

Všechno je snadné, jen udržíš-li rovnováhu mezi pány a duchovenstvem. Ale ty váhy jsou tříramenné. Ještě jsou tu města se svým bohatstvím, jež je přece také mocí, se svými zprávami a věděním, jež přivážejí jejich vozy z celého světa. Rudolf se mýlí, ty váhy jsou tříramenné, a ještě se každé rameno větví. A já jsem uprostřed těch vah a kdo ví, jsou-li vůbec tříramenné, třeba je ramen víc, třeba jen nedokážu odhadnout, v čem a kde a mezi čím je

³⁴ DANĚK, Oldřich. *Král utíká z boje*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 354.

³⁵ Tamtéž, s. 458–459.

*třeba hledat rovnováhu, a já jsem uprostřed, Záviši, a mám tvořit měřítko a zobáček těch vah, mám srovnávat nesrovnatelné a nepochopen nikým a nenáviděn všemi mám hledat rovnováhu, nevěda dobře mezi čím.*³⁶

Ovšem na rozdíl od Jana Lucemburského, který je svým založením spíše rytíř, je Václav diplomat a z tohoto boje neutíká, naopak se naučí, jak i v této situaci dosáhnout svého. Dosáhne pak za své vlády četných úspěchů. I přes tyto úspěchy je ale neustále zmítán pochybnostmi o sobě a o své identitě. Neustále pochybuje o svém postavení krále a ptá se, co to vlastně znamená, být král. Ústředním bodem celého románu je jeho snaha svou vlastní identitu nalézt, přičemž se neustále vymezuje vůči svému otci. Na jedné straně svého otce obdivuje a touží se mu přiblížit, na straně druhé si neustále uvědomuje, že je to nemožné: *Jediný král, jehož jsem znal a jímž bych být chtěl, byl můj otec. Nedokážu-li jím být, musím být někým jiným. Kým?*³⁷

I v tomto románu je důležitým motivem deziluze. Václav celý svůj život stráví snahou vyrovnat se Přemyslu Otakarovi. Nicméně nedokáže překonat svůj strach a vyhýbá se všem bitvám. Toto symbolizuje motiv přilby, která patřila Přemyslu Otakarovi a kterou Václav opatruje a vozí s sebou na tažení do cizích zemí, ale nikdy si ji nenasadí. Na sklonku svého života, když se schyluje k bitvě s Albrechtem Habsburským, v sobě najde konečně dost odvahy, záhy však zjišťuje, že bude výhodnější tuto bitvu nepřipustit a že by se jednalo pouze o nesmyslné gesto:

*Jenže ve chvíli, kdy se domnívám, že se mi poprvé v životě podařilo dosáhnout velikosti, v téže chvíli pochopím, že jde leda o hlučné a prázdné gesto, jež dá zbytečně spolu se mnou přibít na kříž ještě desítky jiných. I já jsem dosáhl svého cíle, jako ty u toho děvčete. Vždycky jsem si myslel, že nikdy nedokážu být Přemyslem Otakarem. Ale dokázal jsem to, a vzešlo z toho jediné: že je totiž nesmyslné být Přemyslem Otakarem v říjnu roku 1304. A já jsem honil chybného jelena a Golgota byla jenom pahrbek a falešný cíl.*³⁸

Přesto se nakonec Václavovo Moravské pole svým způsobem odehraje, a to když Václav svede nepodstatnou bitvu s částí ustupujícího Albrechtova vojska. V závěru druhého dílu románu je tedy Václav vítězem, kterému se právě splnil jeho sen.

³⁶ DANĚK, Oldřich. *Král bez přilby*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 256–257.

³⁷ Tamtéž, s. 253–254.

³⁸ Tamtéž, s. 406.

Skutečná deziluze ovšem přichází v epilogu románu, který vypráví o událostech po výše zmíněné bitvě až do Václavovy smrti. Na sklonku svého života se Václav v symbolickém gestu zbavuje přilby svého otce, kterou ukládá do jeho hrobu, čímž se konečně smiřuje se svou vlastní identitou:

*Dva mniši snášejí na podušce do hrobky temnou, železnou přilbu Přemysla Otakara, jež provázívala Václava na všech jeho cestách. Tady, nedaleko odtud, v sakristii, mu ji kdysi slíbil Závíš z Falkenštejna, byl to danajský dar, dvacet let Václav tu přilbu uctíval, měl chvíle, kdy se jí posmíval, ale byl to jen výsměch vlastní nedostatečnosti. Dvacet let trvalo, než pochopil, že železná přilba patří k Přemyslu Otakarovi, do místa jeho posledního odpočinku [...]*³⁹

Zároveň si Václav uvědomuje, jak byla jeho snaha být někým jiným pošetilá, a lituje, že jí věnoval celý svůj život, ve kterém se mu kvůli tomu nepodařilo dosáhnout mnoha důležitějších cílů:

*Smrti se nebál, připadal si starý a opotřebovaný, dosáhl přece v životě, čeho dosáhnout chtěl. Dočkal se svého Moravského pole, dočkal se chvíle, kdy by byl dokázal nasadit si železnou přilbu Přemysla Otakara, a přece se vše, oč v životě usiloval, proměnilo ve chvíli naplnění leda v nicotu. Pobyl si na světě dlouho, dost dlouho na svůj vkus, a přece se mu zdálo, že za ním nezbyvá nic. Vždyť touha po vlastním Moravském poli byla jen pokleslostí ducha a chybně stanoveným cílem. Kdysi byl blízko skutečného cíle, vědění je moc, říkal Falkenštejnovi ve vězení, a co ví dnes o smrti, o lidech okolo, o vlastních dětech? Ani to vysoké učení nedokázal založit a nedočkal se psaných zákonů, krom svého královského horního práva, byly by mohly stvořit trvalejší vzpomínku na Václava Druhého než jedna nesvedená bitva u Kutné Hory.*⁴⁰

3.3.3 Přístup k minulosti

Zásadním rysem autorova přístupu k minulosti je pochybnost o tom, jestli můžeme minulost vůbec objektivně poznat. Události románu, byť mají základ v historických faktech a vycházejí z dostupných pramenů, jsou čtenáři prezentovány pouze jako možná verze, která se sice daným způsobem udát mohla, ale také nemusela, autor v doslovecích zdůrazňuje fiktivnost předkládaných textů:

³⁹ DANĚK, Oldřich. *Král bez přilby*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 436.

⁴⁰ Tamtéž, s. 447–448.

Kladete-li si po přečtení otázku, jak to tenkrát bylo opravdu, přijměte prosím jedinou možnou odpověď spisovatele: Já jsem to tak viděl. A snažil jsem se být poctivý k vám i k postavám toho dávného století.⁴¹

Sebereflexivní prvky nalezneme i v samotných textech románů. Součástí kompozice jsou pravidelné vsuvky tvořené dialogem dvou postav. Většinou mají tyto dialogy formu konfrontace dvou výrazně protikladných názorů. V úvodu či závěru těchto dialogů se vždy nachází přesné časové a místní zařazení a pojmenování osob, mezi kterými se odehrál. Tyto přesné údaje kontrastují s neskryvanou hypotetičností dialogů, které jsou prezentovány pouze jako možnost, a to nejčastěji pomocí modálního slovesa „moci“. Zmíníme na ukázkou pouze jeden příklad z mnohých:

15. dubna 1312, tedy před třemi a půl lety, když Petr z Aspeltu dostal od císaře i Itálie konečně svolení složit svůj poručnický úkol a chystal se k odjezdu z Prahy, mohl mít na pražském hradě s Janem tenhle rozhovor.⁴²

V románech jsou s nemožností poznat minulost konfrontovány také samotné postavy. V těchto případech se nejedná o minulost ve smyslu vzdálené historie, ale o události relativně nedávné, jejichž pamětníci ještě žijí a mohou o nich vyprávět. Nicméně je zde naznačeno, že tito pamětníci ani zdaleka nejsou věrohodným zdrojem. Dopátrat se pravdy o minulosti je leckdy nemožné už v okamžiku uplynutí daných událostí, a dokonce tuto pravdu nemohou poskytnout ani lidé, kterých se ony události přímo týkají:

Po pravdě řečeno, vyprávění teď přestává být snadné, neboť je třeba přistoupit k výkladům, proč a jak se to stalo, a v tomto směru jediný pravdivý výklad by mohli podat ti dva, Alžběta a Štěpán Uroš, a možná ani ti ne, protože je známo, [...] že přímí účastníci událostí nezřídka zkreslují skutečnost, snažíce se především vylepšit svou vlastní úlohu v příběhu, nikoli snad před naslouchajícím obecnstvem, spíš sami před sebou. A tak se snadno stává, že takovému zkreslenému podání příběhu sami uvěří a jsou pak ochotni přísahat, že ve skutečnosti tomu bylo právě tak.⁴³

Nejde tedy jen o nemožnost poznání pravdy o minulosti, ale o nemožnost poznání pravdy vůbec.

⁴¹ DANĚK, Oldřich. Doslov. In: *Král bez přílby*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 454.

⁴² DANĚK, Oldřich. *Král utíká z boje*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 163.

⁴³ DANĚK, Oldřich. *Král bez přílby*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 95.

Nejvýraznější příklad nalezneme v románu *Král bez přilby*, ve kterém jsou důležitou součástí první části románu dialogy, které Václav vede s lidmi, kteří byli účastni bitvy na Moravském poli, a snaží se zjistit pravdu o smrti svého otce. Nicméně setká se pouze s mnoha protichůdnými svědectvími a názory, přičemž každý ze svědků nabízí pouze svůj pohled na události, který je značně omezený a s pravdou nemá nic společného:

„Co víš o Moravském poli?“

„Nic. Nebyl jsem na Moravském poli, neviděl jsem tu bitvu, nechci o ní nic vědět.“

„Nikdo o ní nic neví,“ řekl tiše král. „Dokonce ani ti, kteří tam byli. Vedro a prach, to je jediné, v čem se všichni shodují. A ještě zelené kříže a červené kříže, heslo Praha a heslo Řím, to je téměř vše, co se o té bitvě můžeš dovědět. A potom že Milota zradil, a naopak zase nezradil a bil se až do posledního dechu. Že Bertold z Emmerbergu vraždil, a zase nevraždil. Že bitvu vyhrála uherská lehká jízda nebo potom švábští jezdcí. Nebo nevěrnost českého panstva. Jisté je jediné. Že otec prohrál, a potom snad ještě, že bylo vedro.“⁴⁴

Na závěr musíme ještě zmínit jeden rys autorova pohledu na minulost. Už jsme zmínili, že dějiny byly v netradiční linii historické prózy šedesátých let viděny jako síla, která tragicky zasahuje do života jednotlivců, a ti nemají možnost je jakýmkoliv způsobem ovlivnit. Hlavní pozornost románů je věnována postavám, které stojí ve středu historického dění, můžeme tedy říci, že možnost ovlivňovat dějiny mají, byť jejich snahy mnohdy skončí neúspěchem. Součástí děje jsou ale také postavy stojící na okraji a právě na nich můžeme demonstrovat pojetí minulosti jako ničivé síly. Jsou to postavy vedlejší, některým z nich je věnováno poměrně dost prostoru, ale v některých případech se jedná o postavy s vyloženě epizodickou rolí. Romány pomocí nich nahlíží dění pohledem obyčejných lidí, pohledem „zdola“, čímž zpochybňují a ironizují jeho smysl. Tyto postavy totiž ono dění nemohou nikterak ovlivnit, v mnohých případech jim na něm vlastně nezáleží, ale jsou naopak událostmi ovlivňovány, a to bez výjimky k horšímu. Často se do víru dění dostanou pouhou náhodou, ale konec je pro ně vždy tragický.

Jako příklady z románu *Král utíká z boje* můžeme zmínit Eliščina zpovědníka Berengara a její služebnou Kedrutu. Berengar je prostý mnich, který se proti své vůli zaplete do vzpoury proti Jindřichu Korutanskému a nakonec je okolnostmi přinucen spáchat vraždu.

⁴⁴ DANĚK, Oldřich. *Král bez přilby*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 250.

Kedruta je mladá dívka, která se nestará o nic jiného kromě své lásky k mladému měšťanovi, ale ocitne se uprostřed sporu Jana a Elišky a posléze umírá Janovou rukou v mučírně, když se od ní Jan snaží získat informace o neexistující Eliščině zradě.

V románu *Král bez přilby* nám jako příklad poslouží postava, které je v první části románu věnováno poměrně hodně pozornosti, totiž postava Čenka z Kamenice. Čeněk se hned v úvodu románu dostává do středu historického dění, jelikož je to právě on, kdo zatýká Závíše z Falkenštejna. Je zobrazen jako ambiciózní mladý muž, jehož touhou je získat rytířské ostruhy a s nimi i lásku krásné dámy z královského dvora. Postupem času prochází i Čeněk deziluzí, když na vlastní oči pozná bídu obyčejných obyvatel království. Jeho život končí tragicky – je náhodou zajat bratrem Závíše z Falkenštejna a posléze zabit v odvetě za Falkenštejnovu popravu:

Čeněk z Kamenice se zmítal a zdálo se, že se dokáže zbavit i té přesily: „Já sem nepatřím, já tu hru nehraju, co je mi do vás, co je mi do Falkenštejna!“ řval zběsile, ale pohled na popravu dole pod hradem byl příliš čerstvý, aby nedodal dosti sil katům na vrcholku věže. Vítek z Hluboké sám uchopil Čenka z Kamenice za vlasy a přitiskl mu hlavu na kámen. Kat zvedl meč. „Já sem nepatřím!“ řval Čeněk a meč dopadl.⁴⁵

⁴⁵ DANĚK, Oldřich. *Král bez přilby*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 267.

4. Detektivka

4.1 Vymezení pojmu

Detektivka je jedním ze žánrů kriminální literatury, jejím ústředním tématem je tedy zločin a boj proti němu. Téma zločinu se v literatuře objevuje od nejstarších dob, nicméně v detektivce je pojato specifickým způsobem. Zločin je zde spojen s motivem tajemství a děj se soustředí zejména na objasnění tohoto tajemství. Pro detektivku je typická poměrně stabilní kompozice, ve které je zločin umístěn v expozici a tvoří výchozí premisu dalšího vyprávění, které spěje až k závěrečné řešící scéně. Základní konstrukční technika detektivky je tedy postup pozpátku – je znám závěr událostí a cílem je zjistit, jaké řetězce souvislostí k tomuto závěru vedly.⁴⁶ Zločin se tak stává výchozím kompozičním faktem. Detektivku tedy můžeme charakterizovat jako žánr „lícící proces objasňování ztajemněného zločinu“.⁴⁷

Pro objasnění zločinu bývají klíčové stopy – Břetislav Hodek definuje stopy jako „po celé knize roztroušené informace, jejichž správnou interpretací dospěje vyšetřovatel k vyřešení případu“.⁴⁸ V detektivce mají jediný správný výklad, který detektiv pomocí racionální dedukce odhalí a pomocí něhož dojde k řešení záhady. Děj detektivky tudíž spěje k závěrečné řešící scéně, ve které jsou veškerá tajemství úspěšně odhalena.

Dále je pro tento žánr typické zaměření na děj, kterému jsou podřízeny všechny výrazové prostředky. Styl detektivky tak bývá většinou značně oprostěný a obraznost omezená. Funkce detektivky je především zábavná. Proto je také většina děl tohoto žánru zařazována do literatury populární. Detektivka bývá také někdy ztotožňována s literárním brakem, jelikož se jedná o velice oblíbený a produktivní žánr konzumní literatury. Nicméně co se týče kvality, detektivní díla pokrývají všechny části spektra – Michal Sýkora vymezuje tři základní kvalitativní proudy:⁴⁹

a) psaní čistě pro čtenářské pobavení nevalné kvality, ve kterém se převážně rezignuje na logiku, psychologii a pravděpodobnost;

b) solidní žánrové psaní, ve kterém se autoři snaží dodržovat určitou jazykovou a stylovou kvalitu a pravděpodobnost děje, přestože nemají vyšší literární ambice;

⁴⁶ ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 21–22.

⁴⁷ MOCNÁ, Dagmar. Detektivka. In: MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2004, s. 106.

⁴⁸ HODEK, Břetislav. *Vraždy na dobrou noc*. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 18.

⁴⁹ SÝKORA, Michal. To složitě umění vraždy. *Host* 29, 2013, č. 3, s. 23.

c) literatura – hrátky s žánrem seriózních romanopisců (např. Škvoreckého *Lviče*).

Kromě ztajemněného zločinu je pro žánr detektivky dále důležitá přítomnost postavy detektiva. Podoba této postavy procházela postupem času vývojem, který úzce souvisel i s otázkou realističnosti detektivky.

Klasická podoba detektivky, jejímž zakladatelem se stal Edgar Allan Poe svými povídkami, je racionalistická a přísně analytická, zločin je zde pojat jako intelektuální hra či hádanka, apelující především na rozum čtenáře: „*Postupným řešením základního úkolu, to je případu svěřeného usuzovací a pátrací schopnosti detektivově, a tedy již svou stavbou, uvádí dobrá detektivka v činnost nejen naši obrazotvornost, ale rozehrává především i naše rozumové síly, síly logicky pracující, indukující a dedukující, analytické a kombinační.*“⁵⁰

Pro detektiva v tomto typu detektivky se používá označení „Velký detektiv“. Škvorecký považuje Velkého detektiva za vlastní smysl detektivky a zmiňuje, že je to právě tato postava, která z žánru vytlačila realismus.⁵¹ Předemslané záhady řeší především pomocí svého rozumu a racionálního uvažování. Bývá výrazně charakterizován, kromě výborných pozorovacích schopností a geniálního deduktivního talentu je pro něj typická i určitá výstřednost, odlišnost od průměru – ta se může projevovat například zvláštními zálibami, povahovými či fyzickými rysy či zdánlivou méněcenností a slabostí detektiva. Dále je pro tento typ detektiva důležitá jeho nezávislost na oficiálních institucích, které prosazují zákony, často se jimi tedy stávají soukromí detektivové či lidé, kteří se vyšetřování zločinů věnují jen ze záliby. Nezřídka mezi detektivem a oficiální policií panuje napětí a vyšetřovací metody policistů jsou viděny jako neefektivní. Tento typ detektiva má také často k ruce pomocníka, jehož deduktivní schopnosti jsou spíše podprůměrné a který slouží jako prostředník mezi detektivem a čtenářem.

Odklon od této klasické podoby nastal až v průběhu 20. století, kdy se začal od detektivky požadovat větší příklon k realismu a také to, aby více odrážela společenské poměry. Míra a způsob provedení se nicméně u různých autorů lišily. V Americe dokonce vznikla vlastní odnož žánru, proud realistických detektivek se sociálně kritickým podtextem, tzv. hard-boiled school (patří sem například díla Dashiella Hammetta a Raymonda Chandlera). V souvislosti s tímto rozrůzněním žánru se objevují i nová pojetí postavy vyšetřovatele – ať už je to tvrdý chlapík americké hard-boiled school, který bojuje nerovný

⁵⁰ SUS, Oleg. Slovo o detektivkách. *Host do domu* 6, 1959, č. 8, s. 371.

⁵¹ ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 59.

boj proti společenskému zlu, příslušník policie, nebo celý tým detektivů. Někdy role vyšetřovatele připadne postavě, které zločin úplnou náhodou zasáhl do života.

4.2 Česká detektivka v šedesátých a sedmdesátých letech

V souvislosti s rehabilitací populární literatury a jejích žánrů v šedesátých letech se i detektivka dočkala značného rozmachu. Dokonce se stala předmětem mnohých teoretických úvah, které se zamýšlely nad tím, jaká by měla být moderní podoba žánru, a zejména nad otázkou, jaký by měl být jeho vztah k realismu. Z těchto diskuzí vyplývají dva protikladné postoje, které korespondují se dvěma liniemi, na které se detektivní próza v šedesátých letech rozdělila.

Za prvé je to snaha o vytvoření „socialistické detektivky“, jakési vyšší podoby žánru, která by byla silně ukotvená v realitě a odrážela by společenské poměry a zároveň by měla výchovný a ideologický přesah.⁵² Ideálně by měly takové detektivky být „napínavou a poutavou sondou do minulé, ale hlavně do současné společnosti, měly by být diagnózou společenských neduhů a snad také varováním a prevencí společenských chorob“.⁵³ Tato linie navazovala na tendence v budovatelské próze padesátých let, ve které byl motiv zločinu velmi frekventovaným tématem, a vzorem jí byla sovětská literatura, především povídky Lva Šejnina. Zločin je zde pojat specifickým způsobem – je viděn především jako společenský jev a narušování socialistického řádu. Dále je zde oslabeno postavení detektiva, který ztrácí svou individualistickou výlučnost. Často je jednotlivec nahrazován týmem spolupracovníků a pozornost je věnována vykreslení práce tohoto bezpečnostního aparátu. Toto pojetí detektivky je nejsystematičtěji teoreticky zpracováno v monografii Jana Cigánka *Umění detektivky*⁵⁴. Mezi prózy tohoto typu patřily například soubory povídek *Okresní oddělení* (1962) Karla Tomáška nebo *Tady bezpečnost* (1966), *Bezpečnost zasahuje* (1967) Rudolfa Jánského (pseudonym Jana Vítka a Rudolfa Kalčíka).

Druhá linie vychází zejména z angloamerické tradice detektivky.⁵⁵ Je pro ni typická koncepce detektivního románu jako zábavy a duchaplné hry fantazie. V esejích Josefa Škvoreckého *Nápady čtenáře detektivek* je vyjádřen názor, že detektivka je ve své podstatě žánrem cizím realismu, jelikož jeho podstatou je spíše pohádkové podobenství o zápolení dobra se zlem než zobrazování konkrétního zločinu a skutečných metod jeho odhalování. Pokud se detektivka přibližuje k realismu, ztrácí svou poetickou podstatu.⁵⁶ Podobně vidí detektivku i Václav Erben – detektivka je podle něj hra, tudíž je nutně iracionální, se

⁵² JANOUŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989, III. 1958–1969*. Praha: Academia, 2008, s. 427.

⁵³ SIROVÁTKA, Oldřich. *Literatura na okraji*. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 63.

⁵⁴ CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.

⁵⁵ JANOUŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989, III. 1958–1969*. Praha: Academia, 2008, s. 428.

⁵⁶ ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. Praha: Ivo Železný, 1998, s. 8–13.

současností a skutečností je spjata pouze formálně. Zdůrazňuje také konstruovanost detektivky: „[...] detektivku, míním její zápletku a rozuzlení, nepíše život, ale autor“.⁵⁷

Autory detektivek se – pro žánr dosud netypicky – začali stávat spisovatelé umělecké literatury, jejichž hlavní zájem se soustředil především na jiné žánry. S tím souviselo zvýšení slohového standardu a žánrový posun směrem k umělecké próze. Často docházelo i k různým experimentům a autoři využívali i jiné žánrové postupy, převzaté například z historické, psychologické či humoristické prózy. S detektivkou je například spojeno jméno Josefa Škvoreckého, v tomto období patří k jeho dílům sbírka povídek *Smutek poručíka Borůvky* (1966) a trilogie napsaná společně s Janem Zábranou *Vražda pro štěstí* (1962), *Vražda se zárukou* (1964) a *Vražda v zastoupení* (1967). Dále můžeme zmínit Jiřího Marka a jeho *Panoptikum starých kriminálních příběhů* (1968). Někteří autoři se na detektivky začali specializovat – především Václav Erben se svou sérií o kapitánu Exnerovi (*Poklad byzantského kupce*, 1964; *Znamení lyry*, 1965; *Bláznova smrt*, 1967; *Vražda pro zlatého muže*, 1969) a Hana Prošková se svými psychologickými detektivkami s amatérským detektivem malířem Horácem (*Měsíc s dýmkou*, 1966; *Černé jako smola*, 1969).

Dále v šedesátých letech vyšlo několik próz na okraji žánru, které využily detektivního syžetu k závažné umělecké výpovědi – *Poslední večere* (1966) Hany Bělohradské, *Gypsová dáma* (1967) Karla Michala a *Lviče* (1969) Josefa Škvoreckého.

V sedmdesátých a osmdesátých letech se detektivka opět začala spíše vzdalovat od umělecké literatury, byť ještě vyšlo několik náročných próz využívajících kriminální žánr (Ladislav Fuks: *Příběh kriminálního rady*, 1971; Norbert Frýd: *Rukama nevinnosti*, 1974). Mnoho autorů se přestalo žánru věnovat a někteří se museli stáhnout z oficiálního proudu literatury (například Josef Škvorecký pokračoval v tvorbě detektivek v exilu – *Hříchy pro pátera Knoxe* [1973], *Konec poručíka Borůvky* [1975], *Návrat poručíka Borůvky* [1981]). Dokonce došlo k revitalizaci sešitové produkce kriminální literatury triviálního typu, a to zejména v periodické edici Magnet nakladatelství Naše vojsko, ale i v mnohých dalších (Napětí [Naše vojsko], Kapka, Smaragd [Mladá fronta], Spirála [Československý spisovatel], Románové novinky [Práce]).⁵⁸ Tato produkce především navazovala na trend socialistické detektivky s ideologickým a výchovným posláním. Důraz byl kladen na vylíčení práce kolektivu kriminalistů, zločin míval ideologický rozměr, pachatelé bývali lidé s nevhodným

⁵⁷ ERBEN, Václav. Detektivka jako hra. *Impuls* 3, 1969, č. 9, s. 671.

⁵⁸ JANOUŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989, IV. 1969–1989*. Praha: Academia, 2008, s. 704.

třídním původem (Jiří Hájek: *Území nikoho*, 1972; Ivan Gariš: *Cesty mužů*, 1973; Rudolf Kalčík: *Bartolomějská ulice*, 1980).

Hlavním proudem ale zůstali autoři, kteří pokračovali v detektivních sériích svých postav známých ze šedesátých let a uchovávali tak kontinuitu s detektivní prózou předchozího období a zároveň udržovali relativně vysoký standard původní detektivní četby – Václav Erben, Hana Prošková a Jiří Marek. Z nových autorů, jejichž tvorba se také vyznačovala vyšším standardem žánru, se svými psychologickými detektivkami prosadila Eva Kačírková (například *Masožravé rostliny*, 1975; *Po sezoně se nevráždí*, 1977; *Abchazský med*, 1981), dále Milena Brůhová (například *... aby svědek nepromluvil*, 1975; *Poslední noc*, 1980; *Potmě a potichu*, 1987) a v osmdesátých letech Břetislav Hodek (*Kočka. Případ starších pánů*, 1982; *Kocouři. Případ mladých žen*, 1985; *Případ dávno mrtvých kanonýrů*, 1987) a Jan Šmíd (*Deštivá noc*, 1985; *Na rohu dvaadevadesáté*, 1986).

4.3 *Vražda v Olomouci*

Historická novela *Vražda v Olomouci* poprvé vyšla roku 1972. Je poslední částí trilogie o posledních Přemyslovcích a prvních Lucemburcích na českém trůnu, a jak už její podnázev *Mezipříběh o králi, jenž nevládl dlouho* napovídá, chronologicky se její děj odehrává mezi událostmi, které zachycují dříve vydané romány *Král utíká z boje* a *Král bez přilby*. S ostatními díly trilogie ji spojuje autorský přístup k minulosti, nicméně zároveň jsou patrné některé rysy, které *Vraždu v Olomouci* odlišují. Na první pohled je to její rozsah – nejedná se o obsáhlý historický román jako v předchozích dvou případech, ale o kratší novelu. Nejvýznamnější rozdíl ovšem spočívá v tom, že autor v novele nevyužívá pouze žánr historické prózy, ale využívá i prvky žánru detektivního, se kterým pracuje svébytným způsobem. Novelu tedy můžeme nazvat i „historickou detektivkou“.

4.3.1 Prvky detektivního žánru

Děj se odehrává ve třech dnech po vraždě krále Václava III. v Olomouci. Hlavní postavou je purkrabí Tomáš z Náměští, který je pověřen úkolem vrahy najít a dopadnout. V souladu s detektivním žánrem se tedy v expozici objevuje ztajenný zločin a následně je líčen proces pátrání a objasňování tohoto zločinu. Větší část děje je tvořena dialogy s podezřelými, ze kterých Tomáš shromažďuje stopy a vytváří si na jejich základě hypotézy. Ovšem na rozdíl od klasické podoby žánru zde zůstane zločin na konci stejně záhadným jako na začátku. Tomáš totiž zjišťuje, že žádnou z potenciálních stop, které má k dispozici, není schopen interpretovat jednoznačně, informace získané z výslechů se mohou vyložit jako důkazy viny, ale i nevin. Detektiv tak nemůže vyloučit žádnou ze svých hypotéz a do konce novely mu chybí jakýkoliv důkaz, který by jednoznačně ukazoval na vraha. A tak každý další rozhovor pouze vytváří novou hypotézu a nového podezřelého a jediný závěr, ke kterému Tomáš dojde, je, že na králově smrti měli nějaký zájem téměř všichni – od cizích královských dvorů a bývalé snoubenky Alžběty Uherské přes kancléře českého království Petra Angelova či podkomořího Dobeše z Bechyně až po příslušníky českého panstva a potenciální následníky českého trůnu.

„Komu čin prospívá?! A najednou se ukáže, že každý druhý v tomto království netoužil po ničem tolik jako po bezživotí krále. Najednou ty tři rány dýkou prospěly kdekomu! Na každém rohu potkáš někoho, kdo div neskáče radostí, že už není Přemyslovců. Třeba jsem já celý život nesnil o ničem jiném, nežli že jednou budu vyšetřovat kralovraždu, a protože se

pořád nikdo neměl k tomu, zabít krále, posloužil jsem si sám, jen abych přišel k tomu vysněnému úřadu. Třeba za králem pronikl nějaký komediant s cvičenou veverkou a chtěl mu ji prodat pro obveselení. Jenomže král má sám dost cvičených veverek a odmítl tu koupí, a tak si komediant uvědomil, že král má všechno a on sám nic, jen cvičenou veverku a dýku. A nechce-li král veverku, tak ať má aspoň tu dýku! Jdi do háje se svým pitomým latinským příslovím.“⁵⁹

Můžeme říci, že k tomu, aby zločin zůstal i na konci příběhu neobjasněn, přispívá už samotný námět novely. Oldřich Daněk si pro svou historickou detektivku vybral skutečný historický zločin – vraždu posledního Přemyslovce Václava III. – a tato slavná záhada českých dějin nebyla do dnešní doby historickou vědou uspokojivě vyřešena. Tomášova role tak může připomínat roli historika, který má k dispozici různé interpretace historických událostí, ale žádný důkaz, na základě kterého by mohl jednu z nich označit za pravděpodobnější než ostatní. Tímto způsobem se v novele objevuje skepse vůči poznatelnosti dějin.

Tomášovo pátrání se nicméně neomezuje pouze na objasnění identity vraha. Další záhadou, kterou se během novely snaží objasnit, je osobnost oběti, tedy samotného zemřelého krále. Z četných rozhovorů s lidmi, kteří Václava osobně znali, totiž není možné tuto osobnost jednoznačně určit – každý viděl jinou Václavovu tvář a tyto tváře jsou k sobě leckdy ve vzájemném protikladu. Takže zatímco například pro podkomořího Dobeše z Bechyně byl opilcem, který pošpinil slávu českého království, pro královnu Violu je zbožňovaným mužem, kterého podle ní museli milovat i všichni ostatní. Také sám Tomáš má osobní zkušenosti se dvěma odlišnými tvářemi Václava – jednou ho viděl jako obyčejného malého chlapce hrajícího si s ostatními dětmi, podruhé jako důstojného uherského krále, když byl v Uhrách svědkem slavnostního setkání Václava a jeho otce.

„Kdybychom aspoň věděli, koho vlastně vrah zabil?“

„Jak to – koho?“ vytřeštil se mnich.

„Českého krále? Nebo polského? Nebo milence a manžela? Nebo nápadníka uherského trůnu? Nebo prchlivého chlapce, který jistě mnohým ublížil?“ Tomáš se narovnal,

⁵⁹ DANĚK, Oldřich. *Vražda v Olomouci*. Praha: Československý spisovatel, 1972, s. 99–100.

všiml si pozorného pohledu Hatavina a udiveného výrazu Tiburtiova, usmál se a řekl: „Moc rád bych věděl, kdo byl vlastně Václav Třetí.“⁶⁰

Nakonec v této otázce Tomáš dochází k jakési odpovědi, byť značně neuspokojivé – Václav byl ještě příliš mladý a mělo se teprve ukázat, čím všim mohl ve svém životě být, čemuž ale jeho vražda násilně zabránila:

„...všichni teď říkají, že král byl jenom mladý opilec a hýřil, a mezi námi, prý bůhvíčeho bychom se byli dočkali, kdyby žil. Jenomže já říkám – nebyl ještě nikým. Teprv měl být, teprve se měl stát králem. Teprv se jako král měl narodit. Zabili krále před jeho narozením, a takový čin by se měl trestat trojnásobně!“⁶¹

Nyní se zmíníme o postavě detektiva. V souladu s pravidly žánru je i zde nositelem příběhu. Tomáš je svým založením racionální a přemýšlivý a snaží se dobrat podstaty věci. Jeho kombinační schopnost se ale ukáže nakonec spíše jako překážka pro pátrání, jelikož před sebou vidí všechny možnosti a není schopen žádnou vyloučit. I zde má detektiv společníka nevalného rozumu – přízemního a žvanivého mnicha Tiburtia. Ke dvojici se ještě přidává lazebnice Hatava. Ta na několika místech prokáže překvapivý vhled do situace a deduktivní schopnosti, ale kvůli svému společenskému postavení je ostatními postavami neustále přehlížena, a tak nemá šanci své schopnosti plně projevit.

Ovšem zatímco v klasické detektivce detektiv nebývá na případu, který vyšetřuje, osobně zainteresován a zůstává jaksí mimo něj,⁶² pro Tomáše se hledání vraha stane příležitostí k vlastní seberealizaci. Jeho hlavním posláním se v průběhu novely stále více stává samotné vědění a hledání pravdy:

„Netoužím po pomstě, pane. Chtěl bych vědět. Stačilo by mi vědět.“⁶³

Nakonec je ochotný tomuto svému cíli obětovat i úřad purkrabího a plánuje mu zasvětit celý zbytek života. Postava Tomáše se tak dostává do kontrastu s ostatními postavami novely, pro které pravda nepředstavuje cennou hodnotu. Některé sice mají zájem na tom, aby se vražda vyšetřila, ovšem jejich cílem není zjistit pravdu a najít skutečného pachatele, ale odstranit případ za každou cenu. Tak například Albrecht ze Šternberka pověřuje Tomáše

⁶⁰ DANĚK, Oldřich. *Vražda v Olomouci*. Praha: Československý spisovatel, 1972, s. 85.

⁶¹ Tamtéž, s. 151.

⁶² Což neplatí u všech typů detektivky, například v případě americké hard-boiled school.

⁶³ Tamtéž, s. 147.

pátráním zejména proto, že byl král zabit v jeho domě a on chce předejít případným obviněním. S vyšetřováním ustává okamžitě, jakmile má pocit, že jemu osobně už nic nehrozí. Kapitulní rychtář Hynek ze Lstiboře chce zase vyšetřením vraždy předejít případným obviněním, že krále nedostatečně hlídal, a proto se pokusí přimět Švába chyceného při krádeži koní, aby se přiznal k tomu, že napomáhal vraždě.

4.3.2 Prvky historické prózy

Nyní se budeme věnovat tomu, jak je v novele pracováno se žánrem historické prózy. Už jsme zmínili, že novelu pojí s ostatními díly trilogie autorský přístup k minulosti. I pro ni je typické, že děj vychází z historických fakt, zároveň ale není cílem realistické zachycení dané doby, naopak je často zdůrazňována fiktivnost zobrazeného děje. Sebereflexivnost novely je zvyšována zejména častým použitím anachronických prvků. Nejvíce je to vidět v rovině fiktivních dokumentů, která pravidelně přerušuje rovinu děje. Jedná se o směs dokumentů různých žánrů, které vždy souvisejí s právě zobrazovaným dějem, nicméně kromě žánrů, které by v dané době teoreticky mohly vzniknout, se zde objevují i žánry veskrze moderní – můžeme jmenovat například úřední zprávu, novinové titulky či inzerát. Většine těchto dokumentů předchází komentář vypravěče explicitně zdůrazňující jejich fiktivnost, případně anachroničnost:

*Pokud by v oněch rabijátských časech vůbec vydávány úřední zprávy, pak by byl čtvrtého srpna roku 1306 zplodil kapitulní rychtář města Olomouce toto drobné dílko: [...]*⁶⁴

Fiktivnost těchto textů je navíc ještě zdůrazněna tím, že se v nich objevují i humorné či parodické prvky.

V souvislosti s těmito dokumenty nesmíme opomenout ještě jednu jejich funkci. Právě v těchto textech se totiž objevuje nejvíce faktografických údajů. Slouží tedy k zasazení fiktivního příběhu do historického rámce a zároveň poskytují informace o dějinných událostech, které jsou nutné k lepšímu pochopení zobrazeného děje – například informace o vládě Václava III. jsou stručně shrnuty v jeho nekrologu; postavy, které nejsou z historie tolik známé (například Petr Angelův, biskup Jan Šestý z Valdštejna), jsou pomocí těchto textů představeny.

⁶⁴ DANĚK, Oldřich. *Vražda v Olomouci*. Praha: Československý spisovatel, 1972, s. 10.

Novela se odehrává se vypjatém dějinném momentu vraždy posledního Přemyslovce. Když je hlavní hrdina pověřen vyšetřováním, ocitá se tak bez vlastního přičinění přímo ve středu historického dění, jehož dosah si jako jeden z mála plně uvědomuje:

Celá Olomouc šuměla tichou modlitbou, přehlušovanou duněním zvonů. A pak se všichni zvedli a takřka mlčky táhli uličkami blíž k děkanskému domu. Mnozí měli v očích slzy, a přece jen málokterí pomysleli zároveň na chmurnou budoucnost. Jen málokomu blesklo hlavou, že ve chvíli dunících zvonů mizí v nenávratnu víc než jenom duše Václava Třetího, jemuž Bůh a vrah dopřáli pouhých šestnáct let. Jen málokterí si uvědomili, že král je mrtev a není jiného krále, že nastává pochmurný čas bezkráleví, jenž zcela jistě dolehne na všechny krom nejvyššího panstva. Zatím šli většinou jen pomoci modlitbou duši svého krále, aby se jí lehčeji vznášelo k nebesům. Tomáš z Náměstí patřil k oněm málokterým.⁶⁵

Tomáš nicméně zjišťuje, že není v jeho moci jakkoliv do historických událostí zasáhnout nebo je ovlivnit. Už jsme zmínili, že jeho pátrání nekončí úspěchem, tedy odhalením vraha, důvodem ale není pouze nemožnost poznání pravdy. Tomášova podezření sahají totiž až k cizím královským dvorům či do nejvyšších kruhů českého království, a tak se jeho aktivita stává mnohým nepohodlnou. Je zde snaha mu v dalším vyšetřování zabránit, Tomáš je úkolu zbaven a v několika rozhovorech je dokonce varován před dalším pokračováním ve vyšetřování. Pro Tomáše se nicméně poznání pravdy už stalo jeho životním posláním, kterého se odmítá zříct. Novelu tak uzavírá další ztajemněná vražda – Tomáš je zabit neznámým pachatelem, a tím je znemožněno další vyšetřování i odhalení pravdy. V souladu s typickými motivy historické prózy šedesátých let je tak i zde snaha jedince o ovlivnění dějin neúspěšná a jedinec se stává obětí událostí a mocenského boje.

Ještě jednou pověřen úkolem zabít Alžbětu Uherskou ve Vídni, odcházel Tomáš z Náměstí od královny zmaten, a maje na mysli i rozhovor s Dobešem z Bechyně, poprvé zapochyboval nikoli snad o svých schopnostech najít vrahy – o svých schopnostech nepochyboval Tomáš nikdy – ale spíš o možnostech obyčejného šternberského purkrabího vyšetřit vraždu, jejíž kořeny možná sahají ke třem královským dvorům, k jednomu malému vídeňskému dvoru zhrzené královny snoubenky, o podkomořím království panu Dobešovi z Bechyně nemluvě.⁶⁶

⁶⁵ DANĚK, Oldřich. *Vražda v Olomouci*. Praha: Československý spisovatel, 1972, s. 42.

⁶⁶ Tamtéž, s. 79.

Stejně jako ostatní díly trilogie můžeme i *Vraždu v Olomouci* typologicky zařadit mezi historickou prózu projekční. Hlavním nadčasovým tématem je zde otázka hledání pravdy, která se explicitně objevuje zejména v závěrečném rozhovoru Tomáše a biskupa Jana Šestého z Valdštejna. Tento rozhovor je postaven jako střet dvou protikladných postojů – Tomáš zde má roli zastávce ideální a idealistické pravdy a ústy biskupa jsou pojmenována možná úskalí hledání pravdy.

„Pravda je krutá a nelidská, Tomáši. Člověk je takovým souhrnem malých a příjemných lží, jež si sám o sobě namluvil, a pravda ráda porušuje to pracně splétané pletivo. Je holá, chladná, bezcitná, a čím jsi starší, tím víc si kolem sebe stavíš hradbu proti pravdě, už jenom proto, aby sis neuvědomoval, jak jsi stár. Pravda nemá smysl, pokud neslouží. A ona sloužívá nerada, nemá to zapotřebí. Je hodnotou už sama o sobě, hodnotou mládí, Tomáši. Protože jenom mládí si ještě nestvořilo příjemný a pohodlný příbyteček z představ a drobných lží.“⁶⁷

Biskup sice přiznává pravdě hodnotu, ale tato hodnota je relativizována nebezpečím, které v sobě její hledání může skrývat. Je vyslovena otázka po smyslu Tomášova počínání, které by potenciálně mohlo vnést konflikt mezi české království a ostatní královské dvory, případně mezi samotné české pány, a to právě ve chvíli, kdy je pro království důležité v těžkých časech zachovat stabilitu a jednotu. Zároveň biskup upozorňuje, že boj za pravdu často jen ospravedlňuje osobní zájmy jednotlivců, případně že její hledání může i svést na scestí:

„Ale my přece mluvíme jenom o hledání pravdy. Hledá se tak úporně, že se při tom hledání stvoří nejméně čtyři lži, jimž se pak často uvěří, dokonce pevněji než pravdě na vrcholku té kupy stihomanů.“⁶⁸

⁶⁷ DANĚK, Oldřich. *Vražda v Olomouci*. Praha: Československý spisovatel, 1972, s. 144.

⁶⁸ Tamtéž, s. 146.

5. Apokryf

5.1 Vymezení pojmu

Slovem *apokryf* můžeme označit několik různých skutečností, termín zaznamenal postupem času značný posun a k původnímu významu se postupně přidávaly významy další. Pochází z řeckého „apokryfos“ čili *skrytý, utajovaný*. Původně označoval cenné kultovní spisy přístupné jen zasvěceným. Později se v souvislosti s křesťanskou církví a s kánonem Starého a Nového zákona začal používat pro texty, „které se sice obsahově týkají biblických událostí, postav a jejich výroků, ale které se nestaly součástí kánonu bohoslužebných textů, a to z různých důvodů: z důvodu jejich fragmentárnosti, nejasnosti původu a doby vzniku, pochybnosti o autorství nebo z důvodu spornosti teologie obsahu“.⁶⁹ Ve středověku se pak termín stal synonymem pro výrazy literární falzum nebo podvrh, nejčastěji v případě, kdy dílo jeho skutečný autor označoval za dílo určité jiné doby, převážně doby dávno minulé, mytické, nejslavnějším příkladem v české literatuře je případ Rukopisů královédvorského a zelenohorského.⁷⁰

Tím se dostáváme k významu chronologicky poslednímu, kdy je termín obrazně přenesen na dílo moderní literatury a označuje „literární útvar založený na demonstrativně odlišném, polemickém pojetí obecně známých témat, syžetů, postav či textů“.⁷¹ Petr Hrtánek pro apokryf v tomto moderním slova smyslu používá označení „literární apokryf“.⁷² Apokryf v tomto smyslu se výrazněji rozvinul pouze v českém a slovenském, popřípadě polském literárním kontextu, jinak se setkáme s užitím termínu apokryf pouze ve starších významech tohoto slova.

Tento specifický literární útvar je poměrně složité vymežit. Petr Hrtánek zmiňuje značnou rozvolněnost v užívání slov *apokryf* či *apokryfní*, kdy jsou jako apokryfy označovány texty, které se od sebe navzájem mohou hodně lišit.⁷³ Jako jakési zakládající dílo a prototyp funguje Čapkova *Kniha apokryfů* a zdá se, že to, zda některé dílo bude, či nebude označeno jako apokryf, mnohdy závisí právě na jeho podobnosti s apokryfy Čapkovými. Ani odborná literatura se až na pár ojedinělých studií literárním apokryfům a jejich konkrétnějšímu vymezení příliš nevěnuje, pozornost je spíše věnována apokryfům jakožto nekanonickým

⁶⁹ HRTÁNEK, Petr. *Literární apokryfy v novější české próze*. Brno: Host, 2014, s. 10.

⁷⁰ PETRBOK, Václav. Apokryf v české literatuře 19. a 20. století aneb Od Ahasverova slavjanofilství k Ježíšovu perestrojkovému krédu. *Souvislosti*, 1995, č. 1, s. 103.

⁷¹ KUPCOVÁ, Helena. Apokryf. In: MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2004, s. 22.

⁷² HRTÁNEK, Petr. *Literární apokryfy v novější české próze*. Brno: Host, 2014.

⁷³ Tamtéž, s. 12.

knihám Starého a Nového zákona. Jedinou monografií věnovanou apokryfům v nejnovějším slova smyslu je již výše zmíněná publikace Petra Hrtánka *Literární apokryfy v novější české próze*. Autor se v ní na základě práce s konkrétními texty vydanými od druhé poloviny minulého století do současnosti snaží vymezit architekt žánru,⁷⁴ přestože uznává, že je to systém dynamický a do jisté míry neuzavřený.

Hrtánek ve své monografii vychází zejména z teorie a typologie transtextuality Gérarda Genetta. Genette vymezuje pět typů vztahů, které mezi sebou mohou texty navazovat.⁷⁵ Jedním z nich je výše zmíněná architextualita. Pro žánr apokryfu je ale nejdůležitější čtvrtý typ – hypertextualita, kdy pozdější text (hypertext) překrývá text původní (hypotext) a je z něho odvozen. Hypertextualita implikuje některé žánry, které můžeme definovat na základě jejich vztahu k jiným textům, Genette zmiňuje šest základních žánrů hypertextuality: pastiš, karikatura, padělek⁷⁶, parodie, travestie a transpozice.⁷⁷ Hrtánek zkoumá vztah apokryfu ke všem těmto žánrům a snaží se vymezit jeho postavení mezi nimi. Závěrem definuje apokryf jako specifický žánr hypertextuality mající některé styčné body s ostatními žánry sem zařazenými.⁷⁸

Konstitutivní žánrové rysy, které tvoří hledaný architekt, Hrtánek vymezuje pomocí výrazové figury, která je podle něj pro literární apokryfy nejvíce příznačná – vyjádření distance. Ta podle něj nabývá v žánru apokryfu trojí formy: jde o distanci intertextovou (hypertextovou), distanci sebereflexivní a distanci kontextovou.⁷⁹

Distance intertextová je z těchto tří nejzřetelnější a nejvýraznější. Určujícím rysem apokryfu je specifický vztah hypertextu k hypotextu – hypertext svou předlohu významně přehodnocuje a vytváří si od ní odstup, nabízí její jinou, alternativní verzi, kterou prezentuje jako pravdivější. Tato polemičnost je přítomna vždy, ale její míra se v různých dílech liší. Stejně tak může být různá i míra explicitnosti této polemičnosti, od děl, která svou předlohu přímo označují za lživou a sebe jako pokus uvést věci na pravou míru, až po ta, ve kterých je tato polemika skrytá. Modelovým čtenářem je čtenář s alespoň základní znalostí hypotextu,

⁷⁴ Pojem architekt přitom definuje jako „systém či komplex abstraktních, implicitních mezitextových relací, na jejichž základě je každý text produkován a také recipován“. (HRTÁNEK, Petr. *Literární apokryfy v novější české próze*. Brno: Host, 2014, s. 13.)

⁷⁵ GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, s. 1–7.

⁷⁶ V anglickém překladu „forgery“.

⁷⁷ GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, s. 10–30.

⁷⁸ HRTÁNEK, Petr. *Literární apokryfy v novější české próze*. Brno: Host, 2014, s. 142–146.

⁷⁹ Tamtéž, s. 186–191.

nejčastěji se předlohami apokryfů tedy stávají takové příběhy, které jsou obecně kulturně známé. Hrtánek zmiňuje, že hypotextem nemůže být vlastnost postavy či jednotlivý motiv, ale pouze relativně celistvý text, základem je „narativní sekvence“.⁸⁰ Tematicky apokryfy často čerpají například z biblických příběhů, dále z antické mytologie, světové literatury, pohádek a v neposlední řadě jsou velkou tematickou oblastí látky z minulosti. V tomto případě jsou hypotextem narativy, které „vznikají na základě výkladů a interpretací historických událostí a vstupují v relativně ustálené podobě do historického povědomí“⁸¹. Zvláštní pozornosti se přitom dostává těm, které se časem staly reprezentanty určité ideologie a získaly až povahu mýtu, oblíbeným tématem apokryfů tak bývá například husitství.

Druhou distancí je distance sebereflexivní. Apokryfy se nevymezují jen vůči svému hypotextu, ale vytvářejí si i sebereflexivní odstup, distanci vůči sobě samým. Apokryfy se snaží přehodnocovat svou předlohu a nabízet její pravdivou verzi, ukázat, jak se události staly doopravdy, nicméně jedná se pouze o „hru na pravdu“, modelový čtenář ví, že se jedná pouze o literární stylizaci. Apokryf pak často přímo ve svém textu zpochybňuje různými prostředky svůj vlastní obsah a dává najevo, že je právě a jen literárním dílem. Mezi tyto prostředky patří například metanarativní komentáře vypravěče, kterými se kriticky vyjadřuje k vyprávěnému příběhu, případně různé motivy, které zpochybňují vyprávěné, např. motivy zapomínání, psychické poruchy fiktivního autora nebo snu.⁸² Text tak naznačuje, že události se vůbec nemusely odehrát zobrazeným způsobem.

Poslední je distance kontextová. Apokryfy se vztahují nejen ke svému hypotextu, ale také ke světu aktuálnímu, a to buď explicitně, nebo v alegorické rovině textu. Někdy se může jednat o vyjádření ke konkrétním dobovým reáliím současnosti hypertextu, ale častěji je apokryfní text ilustrací obecných společenských jevů a tendencí a řeší se v něm například otázky noetické či etické. Zvláště minulostní látka se často využívá k tomu, aby se na ní demonstrovalo to, co je v lidských osudech neměnné.

Pro tuto práci si tedy vymežíme apokryf jako žánr, jehož hlavním rysem je specifický vztah apokryfního textu k předloze, na kterou navazuje, přičemž tuto předlohu apokryf nahlíží novým úhlem pohledu, často až polemicky oproti běžnému pojetí. Dalšími důležitými rysy žánru pak je jednak jeho alegorický rozměr a vztahování se k aktuálnímu světu a jednak sebereflexivita textu, který se nesnaží zakrývat, že se jedná pouze o literární dílo.

⁸⁰ HRTÁNEK, Petr. *Literární apokryfy v novější české próze*. Brno: Host, 2014, s. 28.

⁸¹ Tamtéž, s. 32.

⁸² Tamtéž, s. 162–165.

5.2 Vývoj žánru

Přestože tradice využívání historické látky a její aktualizace je mnohem starší, počátek apokryfu jako takového v české literatuře je spjat se jménem Karla Čapka. Už jsme zmínili, že právě jeho apokryfy jsou pro podobu žánru stěžejní a že často na základě podobnosti s nimi jsou díla pozdějších spisovatelů jako apokryfy zařazována. Čapkovy apokryfy vycházely časopisecky v letech 1920–1938, celkem se jedná o 29 povídek. Knižně vyšly poprvé ve sbírce *Apokryfy* z roku 1932, do které Karel Čapek zařadil pět povídek s biblickou tematikou. Všechny povídky vyšly až po smrti autora v roce 1945 ve sbírce *Knihapokryfů*, kterou uspořádal Miroslav Halík. Je zde tedy otázka, do jaké míry tato sbírka sledovala autorův záměr, nicméně povídky zařazené do tohoto souboru bývají vnímány jako specifický literární žánr a pozdější autoři apokryfů se právě jejich podobou inspirovali.

Tematicky jsou Čapkovy apokryfy velice bohaté, náměty čerpají téměř ze všech oblastí, které jsou pro tento žánr typické a které jsme zde už zmínili. Najdeme v nich také typické znaky apokryfu, které vymezuje Hrtánek. Mojmír Otruba definuje Čapkův apokryf jako „vyprávění, které je jakoby druhou, odlišnou, dotud veřejně utajovanou verzí významných událostí historických a velkých symbolů kulturního odkazu, verzí, která sleduje všední, obvyklou, lidskou skutečnost, nutně ukrytou pod zněním známým a oficiálním“.⁸³ Je zde tedy patrný vztah předlohy a navazujícího textu, kdy povídky nabízejí novou perspektivu, kterou můžeme předlohu nahlížet. Peter Steiner proto považuje Čapkovy apokryfy za variantu multiperspektivního narativu, jehož průkopníkem Čapek byl, ovšem na rozdíl od jeho románů, kde je různost hledisek zjevná, zde je tato polyfonie skrytá – nová perspektiva, kterou povídky nabízejí, je postavena proti hledisku, které čtenář už dobře zná a nemusí být tedy řečeno přímo.⁸⁴ Dalším důležitým rysem Čapkových apokryfů je jejich alegoričnost – jednak v době svého vydání často sloužily ke komentování nějaké konkrétní společenské události,⁸⁵ ale zejména jsou dobově aktuální i tím, že zobrazují to, co je nejedinečné, opakovatelné a typické pro člověka jako takového. V souvislosti s aktuálností povídek v nich také není snaha po historické autentičnosti, spíše se iluze dějinné věrohodnosti ruší, a tak například postavy mluví ryze současným jazykem a nalezneme i jiné anachronismy.

⁸³ OTRUBA, Mojmír. Epická řeč drobných próz (Apokryfy, bajky a podpovídky Karla Čapka). In: *Znaky a hodnoty*. Praha: Český spisovatel, s. 103.

⁸⁴ STEINER, Peter. Opomíjená sbírka: Čapkova *Knihapokryfů* jako alegorie. *Česká literatura* 38, 1990, č. 4, s. 307.

⁸⁵ Vztahy Čapkových apokryfů ke konkrétním společenským událostem zkoumá Peter Steiner, viz STEINER, Peter. Opomíjená sbírka: Čapkova *Knihapokryfů* jako alegorie. *Česká literatura* 38, 1990, č. 4.

Obdobím, kdy se žánr apokryfu začal těšit většímu zájmu a oblibě, byla druhá polovina šedesátých let. To souviselo s tehdejší skepsí vůči velkým příběhům a s tendencí k jejich demytizaci, která se projevovala i v próze ze současnosti a nedávné minulosti (například v takzvaných „románech deziluze“ – Ludvík Vaculík, Milan Kundera, Jaroslav Putík). Zde bychom měli zmínit také otázku vztahu apokryfu a historické prózy. Zdá se totiž, že tyto žánry mohou k sobě mít za určitých okolností velmi blízko, a právě v souvislosti s historickou prózou druhé poloviny šedesátých let bývají v odborné literatuře apokryfy často zmiňovány.⁸⁶ Částečně se oba žánry kryjí tematicky – ovšem zatímco tematické hledisko je stěžejní pro vymezení historické prózy, v případě apokryfu je stěžejním kritériem jeho specifický vztah k předloze a jeho alegorický rozměr, přičemž tematicky pokrývá mnohem větší oblast než jen oblast historických příběhů. Historická próza druhé poloviny šedesátých let umožnila nahlížet na historii z jiného, alternativního úhlu pohledu a byla pro ni typická skepse a nedůvěra k mýtům, které se v souvislosti s dějinami vytvořily. Takovéto pojetí ji sblížovalo s žánrem apokryfu a toto sblížení ještě umocňovala její tendence k aktualizaci. Podobnost s apokryfy tak nastává především u historických próz, které můžeme zařadit pod typ „projekční“,⁸⁷ jenž využívá postupu aktualizace a vztahuje se více ke čtenářově současnosti než k zobrazované minulosti a jenž zažíval velký rozmach právě ve druhé polovině šedesátých let.

Mezi díla tohoto období, která jsou zařazována mezi apokryfy, patří například časopisecky vydané povídky Karla Michala *Elegie* (1966) a *Rapsodie* (1967), později vydané ještě s apokryfem *Tragédie* a neapokryfním textem *Přemilí sousedé* ve sbírce *Rodný kraj* (1977), apokryfy je i většina povídek ze sbírky Milana Uhdeho *Záhadná věž v B.* (1967),⁸⁸ dále můžeme zmínit *Antipašije* (1966) Karla Eichlera a sbírky *Trubači z Jericha* (1965) a *Kapitolské husy* (1969) Iljy Hurníka. Přestože nejtypičtější formou apokryfu je krátká povídka (v čemž hraje roli jednak inspirace Čapkovými krátkými povídkami, ale i větší vhodnost této formy pro tento žánr – v krátké povídce spíše vynikne nový, alternativní pohled na původní příběh než v textu delším), existují i apokryfní romány, v tomto období například

⁸⁶ Viz například DOKOUPIL, Blahoslav. *Čas člověka, čas dějin*. Praha: Československý spisovatel, 1988, s. 9–26 nebo JANOŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989, III. 1958–1969*. Praha: Academia, 2008, s. 314–321.

⁸⁷ MOCNÁ, Dagmar – JANÁČKOVÁ, Jaroslava. Historický román. In: MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2004, s. 240.

⁸⁸ Petr Hrtánek ještě ve své studii *Apokryfní přepisy fikčních světů: trojí zpracování příběhu o babylonské věži v současné české próze* (*Česká literatura* 59, 2011, č. 5, s. 713–725) titulní povídku sbírky *Záhadná věž v B.* označuje jako apokryf. V monografii *Literární apokryfy v novější české próze* (Brno: Host, 2014) nicméně tutéž povídku explicitně za apokryf nepovažuje, ale označuje ji za variaci, ve které se hypotext přenesl do rozdílného fikčního časoprostoru, ale nebyl nikterak zpochybňován. Na rozdíl od variace apokryf „svým dějem zůstává (přínejmenším navenek) v původních časoprostorových souřadnicích děje předlohy“ (s. 113).

dílo Ivana Kříže *Pravda o zkáze Sodomy* (1968), přinášející pomocí biblického města alegorický obraz české společnosti padesátých let.

V dalších obdobích zájem o žánr apokryfu pokračoval. Zde můžeme zmínit z delších textů *Pozdější život Panny* (1980) Ferdinanda Peroutky, postavený na prolínání roviny odehrávající se v současnosti a roviny historické, *Paměti českého krále Jiříka z Poděbrad* (1989) Václava Erbena či *Apokryf o hraběti Šporkovi a Epilog* (1988) Jana Žáčka. Ze sbírek povídek sem patří právě námi analyzovaný soubor Oldřicha Daňka *Nedávno... (útržky z běhu času)* (1985), vůbec celá tvorba Oldřicha Daňka zabývající se historickou tematikou značně využívá apokryfní postupy. Dále můžeme zmínit dílo Viktora Fischla *Figarova zlatá svatba* (1987) či Františka Nepila *Apokryfy z éteru* (1989).

5.3 *Nedávno...*

Sbírka povídek *Nedávno...* s podtitulem *Útržky z běhu času* poprvé vyšla roku 1985. Velkou část povídek nicméně už předtím autor zpracoval jako divadelní hru nebo televizní inscenaci.⁸⁹ Kniha obsahuje celkem devět povídek čerpajících své náměty z historie, mezi které je vloženo osm krátkých textů nazvaných „mezihříčky“.

Námětově jsou povídky velice různorodé, čerpají z historie různých zemí (místo, kde se příběh odehrává, je předznamenáno v podnázvu každé povídky – *Útržek flanderský*, *Útržek německý* atd.) a pokrývají velké časové období, od antiky přes středověk až po šedesátá léta 20. století. Povídka *Muž v pralese* se odehrává v roce 1966, v tomto případě se tedy přísně vzato nejedná o námět z historie. Nicméně spolu s ostatními povídkami tvoří jednotný celek, jelikož všechny povídky souboru vypovídají více o současnosti než o historii a přesouvání v čase a prostoru jen zvýrazňuje neměnnost lidského charakteru – k tomu odkazuje jak název souboru *Nedávno...* naznačující, že historie je současnosti blíže, než by se zdálo, tak podnázev souboru *Útržky z běhu času*.

Stěžejní roli ve všech povídkách má dialog, tři povídky (*Kronikář*, *Zdaleka ne tak ošklivá*, *Múza*) dokonce stojí výhradně na dialogu dvou osob. Nejčastější formou je povídka, ve které se děj odvíjí za pomoci dialogů a která obsahuje úvodní a závěrečné poznámky vypravěče. Ty seznamují čtenáře s historickým kontextem tím, že buď uvádějí do děje, nebo naopak seznamují s tím, co se v historii stalo po odehrání konkrétního příběhu. Kromě toho slouží ke zpochybnování předkládaného příběhu.

Výrazně jinou podobu mají dvě povídky vyprávěné v ich-formě: *Tři míle od Damašku* a *Socha v katedrále*. Nicméně v povídce *Tři míle od Damašku* nalzáme určitou paralelu k tomu, jak jsou vyprávěné ostatní povídky. Postava, která má funkci vypravěče, totiž popisuje podrobně i dialogy, u kterých nebyla přítomna, pouze si představuje, jak asi mohly probíhat (podobně jako si vševědoucí vypravěč jiných povídek přiznaně představuje, jak se mohly odehrát různé dialogy v minulosti). Například takto si vypravěč představuje, co říkal dozorce při cestě Římem svému vězni:

Tak tedy dozorce říká – líbí se ti Řím, proti tomuhle všemu jsi chtěl bojovat, všiváku („nebojoval jsem proti Římu“) – *to říká každý a nikdo není schopen pochopit, že Řím je věčný*

⁸⁹ Můžeme zmínit například televizní inscenaci *Muž v pralese* (1971) nebo divadelní hry *Příští léto v Locarnu* (premiéra 1982) či *Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo* (premiéra 1983) (obsahuje čtyři povídky tvořené dialogem muže a ženy v různých historických dobách, z nichž tři pocházejí právě z knihy *Nedávno...*).

*a já jsem Řím, rozumíš, já taky jsem Řím! vykřikuje v mých představách ten dozorce vězňů, a vykřikuje to hrdě a pyšně a velice, velice oprávněně, nebo on taky je Řím, a ačkoli jsem si to za Claudiových časů nikdy nemyslel, teď, za Neronových, se mi zdá, že on především je Řím.*⁹⁰

Abychom zjistili, jak Oldřich Daněk pracuje ve svých povídkách s žánrem apokryfu, budeme sledovat, jak jsou v nich konkrétně vyjádřeny tři podoby distance, pomocí kterých definuje žánr ve své monografii Petr Hrtánek (viz výše).

5.3.1 Distance intertextová

Jako první se budeme zabývat tím, jak Daňkovy apokryfy přehodnocují své hypotexty (*distance intertextová [hypertextová]*). Hypotexty jsou zde historické události, které z většiny nejsou příliš obecně známé, tedy nemůžeme říct, že by patřily do historického povědomí běžného čtenáře. I proto se v nich často objevují komentáře seznamující čtenáře s konkrétními historickými fakty a událostmi potřebnými pro pochopení příběhu.

Ve všech povídkách se vzájemně prostupují velké a soukromé dějiny, a to několika způsoby. První se týká těch povídek, ve kterých vystupují historické postavy. Ty zde nejsou zachyceny v ikonických dějinných okamžicích, ale ve chvílích ryze soukromých, dějinami nezaznamenaných, ve kterých reflektují svůj život a události, kterých byli svědky. Tyto povídky můžeme rozdělit na dvě skupiny podle míry polemičnosti s hypotexty.

Jedna skupina povídek, která má nejbliže ke klasickému pojetí apokryfu, prezentuje svůj hypotext přímo jako nepravdivý. Fikční čas těchto povídek neodpovídá fikčnímu času hypotextu, je mezi nimi určitá distance, o událostech hypotextu je s odstupem (převážně let) vyprávěno. Je o nich ale vyprávěno postavami, které byly očitými svědky a aktéry oněch událostí, a ve svém vyprávění prezentují jejich pravdivou verzi. Tyto události totiž ve fikčním čase povídek už mají vytvořený jakýsi status kultu – například v povídce *Múza* je příběh o soudu s hetérou Fryné tak známý, že za večer s ní se platí pět set drachem: „Ale pět set drachem se neplatí za večer se sebekrásnější hetérou. Takové nestydaté částky platíte za večer s národní řeckou pamětihodností.“⁹¹ Do této skupiny můžeme zařadit povídky *Tři míle od Damašku*, *Socha v katedrále* a *Múza*.

⁹⁰ DANĚK, Oldřich. *Nedávno...* Praha: Československý spisovatel, 1985, s. 69.

⁹¹ Tamtéž, s. 242.

Druhou skupinou jsou povídky, ve kterých jsou události reflektovány z pohledu historických postav, které v nich sehrály nějakou úlohu, ale hypotext není přímo prezentován jako nepravdivý: *Kronikář, Tři rozhovory muže, Zdaleka ne tak ošklivá, Večer u kardinála*.

Co se týče povídek, ve kterých nevystupují historicky doložené postavy, ty stojí na konfrontaci malého člověka a velkých dějin, do kterých nemá naději zasáhnout. Jedná se pouze o dvě povídky: *Příští léto v Locarnu* a *Muž v pralese*. Tyto dvě povídky se sice odehrávají na pozadí historických událostí (v případě povídky *Muž v pralese* se jedná o události jen o pár let mladší než vydání knihy), ale jejich postavami jsou pouze lidé neznámí a obyčejní. Jejich životní osudy jsou pak vnějšími událostmi ovlivňovány, byť oni sami nemají možnost do nich zasahovat. Viz příklad povídky *Příští léto v Locarnu*, která vypovídá o čtyřech mužích, kteří se sešli v jednom pokoji v Ženevě, kde je právě zakládána Společnost národů. Každý z nich zde sleduje své vlastní soukromé záležitosti – jeden se například pokouší upozornit na situaci slavíků, kterým hrozí vyhynutí, druhý se pokouší o audienci, aby mohl přednést svou žádost o vrácení Ameriky indiánům. Všechny tyto záležitosti ke konci ztroskotají a nepodaří se prosadit, velké dějinné události se nepodařilo ovlivnit. To, že naopak dějinné události ovlivňují životy obyčejných lidí, a to mnohdy spíše negativně, můžeme doložit následující ukázkou:

„Řekněte mi, prosím vás, proč? Proč nechcete vidět skutečnost? Národy se poprvé sjednotily. Mír je dnes nesporně jistější než byl před měsícem. Proč... proč třeba to děvče, ta pokojská, nemá ráda Společnost národů? Jenom proto, že měla tenhle měsíc víc práce?“

„Opravdu chcete vědět proč?“ zeptal se Berg.

„Ano, zajímá mě to. Všichni ti lidé se sem přece sjeli také pro ni.“

„Když není v Ženevě zrovna Společnost národů,“ řekl Berg věcně a suše, „patří tahle krabička od sardinek personálu. Hezké děvče si v takovém hotelu může slušně přivydělat. Má snoubence, víte? Elektromontéra – a chtěli by si jednou zařídit dílnu. Z platu? Tyhle postele, pane Kosare, jsou výrobní prostředek – a tenhle měsíc dost zahálely. Spali na nich blázni se slavíky a spolupracovníci ministrů.“⁹²

Zde musíme ještě zmínit, že postavy, které se dostaly bez vlastního přičinění do středu historického dění, se objevují i v některých dalších povídkách společně s postavami

⁹² DANĚK, Oldřich. *Nedávno...* Praha: Československý spisovatel, 1985, s. 142.

historickými. Často to jsou postavy nevěstek (nevěstka v povídce *Zdaleka ne tak ošklivá* a trojice nevěstek v povídce *Večer u kardinála*).

5.3.2 Distance sebereflexivní

Výrazným prvkem povídek je jejich sebereflexivita (*distance sebereflexivní*). Povídky se nesnaží skrývat svou fiktivnost, jsou prezentované pouze jako hypotetická verze historických událostí. Nejčastěji je k tomu využito komentářů vypravěče. Všechny povídky jsou přesně datovány (v některých případech nejen rokem, ale celým datem), ale v některých případech je konkrétní datování zpochybněno, například v povídce *Kronikář* už vsuvkou v podtitulu *Někdy kolem roku – dejme tomu – 1367*, a následně čas i místo zpochybňuje komentář vypravěče:

*Není-li vročení tohoto příběhu příliš určité, pak místo, kde se mohl přihodit, je už docela nejasné. Někde v Hennegavsku nebo v Lucembursku nebo nejspíš ve Flandřích.*⁹³

Tímto zpochybňováním místa a času se v nemenší míře zpochybňuje i samotný fakt, že se příběh vůbec odehrál. Příběh se pouze odehrát „mohl“. Dále je v povídkách častým sebereflexivním prostředkem přímá konfrontace historického příběhu tak, jak je zachycen v povídce, a skutečných historických faktů – vypravěč čtenáři přímo prozrazuje, co přesně je v povídce vymyšleno a co naopak vychází ze skutečnosti. Například na závěr povídky *Příští léto v Locarnu* vypravěč popře pravděpodobnost právě zobrazeného děje a následně čtenáře seznámí s historickými fakty:

*Ne, nemohlo se to takhle odehrát. V tehdejší Ženevě byl sice opravdu francouzský profesor, bojující už tenkrát o slavíky... a důvěřivých pomocníků ministrů i falešných hráčů se tam sešlo mnoho. Ale Siouxové byli ve skutečnosti dva – a své poslání nijak netajili, naopak, snažili se o reklamu své záležitosti mohutnými čelenkami indiánských náčelníků. Takže kromě koktajlu „Ženevský protokol“ (ten recept tenkrát jeden slavný barman opravdu rozšiřoval – a memoárová literatura jej zachovala), kromě citátů z projevů ministrů zahraničí (jež zachoval tisk té doby), je příběh vymyšlen. Ale mně se zdá důležitější, jestli bylo možné, aby se opravdu všichni zase sešli příští léto, léto 1925, v Locarnu. A myslím si, že to bylo možné. Že se sešli. Že se pořád scházejí.*⁹⁴

⁹³ DANĚK, Oldřich. *Nedávno...* Praha: Československý spisovatel, 1985, s. 9.

⁹⁴ Tamtéž, s. 148.

Ojedinělý sebereflexivní prvek nalezneme v závěru povídky *Múza*, kdy vypravěč vede dialog s jednou z postav.

5.3.3 Distance kontextová

V teoretické části již bylo řečeno, že apokryfy se vztahují nejen ke svému hypotextu, ale zejména ke své současnosti, což je jedním z jejich výrazných rysů (*distance kontextová*). V případě Daňkových apokryfů je tento rys zvýrazněn i jazykově – jazyk je čistě současný, bez jakékoliv snahy napodobovat jeho podobu v dané historické době, ve všech povídkách stejný. Historické kulisy jsou přítomny minimálně. Tím jsou všechny povídky navzájem spojeny, přestože se odehrávají v dobách od sebe v některých případech až staletí vzdálených. A spojeny jsou tak i se současností.

Sbírka je tematicky velice bohatá, a to nejen jako celek, ale i jednotlivé povídky se zabývají často mnohými nadčasovými otázkami a není jednoduché jejich témata přehledně shrnout. Naproti tomu mezihříčky jsou především kvůli své nevelké délce povětšinou spíše monotematické. Tyto mezihříčky vycházejí z jakýchsi historických anekdot, vtipných či nějakým způsobem paradoxních vyprávění, která se tradují o různých slavných historických osobnostech – jako příklad můžeme zmínit *Mezihříčku o nevědomcích*, která využívá příběh o zajetí Caesara, během kterého svým věznilům předčítá svá díla a tomu, kdo není dostatečně nadšen, vyhrožuje, že ho za to později ukřižuje, což po svém propuštění také udělá. Ovšem tyto historiky nejsou v mezihříčkách pouze převyprávěny. Tato vyprávění o nějaké v dějinách ojedinělé události jsou posléze nahlížena z netradičního úhlu pohledu a vztáhnuta k obecným lidským problémům. Tak například vyprávění o Caesarovi je vztáhnuto k situaci spisovatelů, jejichž dílo je někým kritizováno:

Ukřižovat! Jak nádherná myšlenka pro naši uraženou pýchu. Caesar netrpěl pochybami. Jenže asi měl sílu nazvat ty, kdož nerozumí, pravými jmény jenom proto, že nikdy nechtěl být opravdu mužem slova, kladoucím na papír písmenka pro jiné. Toho totiž, kdo to opravdu klopýtavě zkouší, v zaprášeném koutečku duše a silně potlačena, bude už vždycky pronásledovat pochyba, zda nakonec on sám není jen barbar a nevědomec a nezaslouží kříž.⁹⁵

Jedním z témat, které se v povídkách objevuje častěji, je hledání pravdy. V první řadě hledají pravdu postavy, které se snaží pod nánosem legendy, která se o skutečné události

⁹⁵ DANĚK, Oldřich. *Nedávno...* Praha: Československý spisovatel, s. 177.

vytvořila, najít její skutečnou podstatu, stejně jako se vypravěč apokryfů snaží najít skutečnou podstatu příběhů z minulosti. Stěžejním tématem je to především v povídce *Kronikář*, ve které je jednou z dvojice postav kronikář Jean Froissart, který se snaží ve své kronice stoleté války zachytit události tak, jak se opravdu sebehly. Toto hledání pravdy je ovšem zároveň zpochybňováno tím, že je poukazováno na její relativitu.

„Kronika!“ rozpomněla se. „Zkrátka, buď ji píšeš tak, abys – jestliže prohrajem – se mohl se ctí přesunout na dvůr francouzského krále – nepřerušuj mě! – anebo se dopouštíš něčeho ještě horšího. Že totiž hledáš pravdu. Pravdu bitvy u Kresčaku, dokonce i pravdu mého skotského tažení. Řekla jsem ti, abys mě nepřerušoval! – A to nejde, Jeane Froissarte. Už proto ne, že žádnou pravdu nenajdeš. Jaképak rozhovory s účastníky? Každý se ti leda vytahuje, jak skvěle bojoval. Před chvílí jsi mi řekl do očí – český král opravdu prý se dal připoutat ke koním svých šlechticů. Co to je opravdu prý? Tak prý? Nebo opravdu? Celá tvoje bitva u Kresčaku je takové prý opravdu.“⁹⁶

Pravda je relativní, jelikož záleží na úhlu pohledu. Hledání pravdy nemůže být tedy nikdy zcela úspěšné. A proto existuje i možnost vybrat si z pravdy to, co se právě hodí nějakému účelu. Toto možné přizpůsobování pravdy bylo velice aktuální v šedesátých letech a je to otázka neméně aktuální i dnes.

Dále se hledání pravdy vyskytuje v situaci, kdy hlavní postavy pravdu nehledají, ale jsou s ní konfrontováni prostřednictvím jiné postavy. Často pak přijdou na to, že jim sdělenou pravdu dávno znají, pouze si ji nechtěli vědomě přiznat. Zde se tedy jedná o otázku vnitřní pravdy člověka. Tak zde máme kardinála Zabarellu, který se v povídce *Večer u kardinála* odehrávající se večer před upálením Jeronýma Pražského vyrovnává se svými výčitkami svědomí. Rozhodnutí koncilu obhajuje pragmatickými důvody a nutností toho, uchovat sílu církve:

„Má koncil říci – ano, jsme možná hlupáci, běžte si a hlásejte, že koncil jsou omylní lidé?“ Kardinál vstal. V malém pokojíku bylo horko od světla svic, večery v Kostnici bývají v pozdním máji teplé. Rozhalil si hábit, nedýchalo se mu dobře. „Pak by neplatilo nic, Poggio, pak jsem svolával zbytečně světská a církevní knížata do Konstancie, pak by se námořní lupič, jenž se stal papežem, mohl odvolávat, že jeho sesazení je dílo bloudících a omylných lidí. Nepřišel jsem do Konstancie hájit kacíře, byť i to byli skvělí filozofové, jimž se obdivuji. Přišel jsem odstranit papežské schizma a obnovit jednotu církve – a to mohu leda

⁹⁶ DANĚK, Oldřich. *Nedávno...* Praha: Československý spisovatel, 1985, s. 16.

*s koncilem a proti kacírům, i kdybych stokrát pohrdal takovými členy koncilu, kteří teď sedí dole pod námi, či snad už ani nesedí a opravdu šli k čertu.*⁹⁷

S jiným úhlem pohledu ho konfrontuje postava svatovítského kanovníka Jana Náze, která mu předvede jeho vlastní pokrytectví a připomene, že je smrtí Jeronýma vinen stejně jako ostatní, jen na nich nechal špinavou práci:

„To jenom vy nevíte, kardinále svatého Kosmy a Damiána, že budete-li papežem, sám mi tu biskupskou mitru dáte. Budete mnou opovrhovat, ale dáte mi ji. Protože já jsem sloup, na kterém stojíte, a takovým sloupem se dá opovrhovat, ale nedá se podříznout. Já tu budu vždycky a vždycky věrný, vždycky připraven zahnat nějakého toho kacíře na hranici, abyste vy si mohl po straně odplivnout a politovat toho kacíře. Co byste dělal, kdybyste nás neměl? Pustil byste Jeronýma?“

„Táhněte!“

„Nepustil. Jenom byste si špinavou práci musel udělat sám! A to se nehodí, to se ani nesluší na purpur, dělat špinavou práci. A tak nás musíte mít, nás, podpěry a sloupy, my jsme ten tmel, jímž stavba drží pohromadě – a biskupská mitra mi bude slušet, co říkáte?“⁹⁸

S pravdou jsou konfrontovány i tři hlavní postavy povídky *Muž v pralese*. Ty jsou také konfrontovány s vlastním pokrytectvím, jelikož brání zákony v zemi, ve které jsou zákony už jen iluze. Zde pro postavu odhalujícího končí události tragicky – je ostatními zastřelen: *„Lež je lepší než pravda. Umřelo pro ni daleko méně lidí. Měl se držet toho svého francouzského úsloví. Neměl nám o nás říkat pravdu.“⁹⁹*

Trochu jiným způsobem je toto hledání pravdy uchopeno v povídce *Tři míle od Damašku*. Zde je historicky doloženou postavou Pavel z Tarsu a přehodnocována je zde legenda o zjevení Boha a s ní i samotný vznik křesťanství. V základu vzniku křesťanství byl podle této povídky milostný příběh dvou lidí. Jejich nedorozumění a touha po pomstě vlastně podnítily založení církve. Pavel je v průběhu povídky konfrontován s pravdivou verzí události prostřednictvím postavy své bývalé milenky, která mu slibuje, že když její verzi události potvrdí, přimluví se za jeho propuštění z vězení u císaře. Pavel ale pravdu odmítá přiznat, jelikož to, co vzniklo na základě banálního nedorozumění, se časem stalo příliš cenným a velikým:

⁹⁷ DANĚK, Oldřich. *Nedávno...* Praha: Československý spisovatel, 1985, s. 167–168.

⁹⁸ Tamtéž, s. 173.

⁹⁹ Tamtéž, s. 233.

„Naše dílo je větší než my sami.“

„Tu větu nech svoje věřící vytesat do kamenů a můžete ji prodávat. Hřbitovy na Via Appia za takové vytesané věty prý docela dobře platí.“

„Dílo se neptá na malichernost počátků. Vždycky přece začínáme z malicherných pohnutek. A teprv práce nás poučí o hodnotě díla. Už proto, že začínáme mladí, a mladí podléhá náhodě a touze vyniknout...“¹⁰⁰

¹⁰⁰ DANĚK, Oldřich. *Nedávno...* Praha: Československý spisovatel, 1985, s. 89.

6. Závěr

Předmětem této práce byly žánrové podoby prózy Oldřicha Daňka. Stěžejním pro jeho prozaickou tvorbu je především žánr historické prózy. Jelikož jsme k analýze vybrali prózy s historickými náměty, které tvoří většinu jeho prozaického díla, všechny se dají právě pod žánr historické prózy zařadit (vzhledem k tomu, že je tento žánr definován právě na základě hlediska tematického, tedy toho, že se děj daného díla odehrává v minulosti).

Můžeme také říci, že ve všech těchto prózách je využíváno též prvků žánru apokryfu. Silným sjednocujícím prvkem procházejícím celým autorovým prozaickým dílem je totiž specifický přístup k minulosti, který má blízko právě k přístupu apokryfnímu.¹⁰¹ Tento autorův pohled na minulost si zde nyní shrneme.

V první řadě je to nahlížení historických událostí a historických postav netradičním způsobem a přehodnocování běžných interpretací těchto událostí a postav. To se děje několika způsoby. V některých případech jsou známé události dějin přímo prezentovány jako nepravdivé a čtenář je seznámen s jejich „pravdivou“ verzí (zejména v několika povídkách ze sbírky *Nedávno...*). Dalším způsobem je celkové zcivilňování historických událostí a konfrontace velkých a soukromých dějin. V případě známých postav dějin se text zabývá především jejich vnitřním životem a dějinné události jsou nahlíženy z jejich subjektivního hlediska. Autor respektuje sled těchto událostí a základní fakta, ovšem významně relativizuje či rovnou přehodnocuje motivace a pohnutky těchto známých postav (nejvýrazněji je to vidět na zobrazení postav Jana Lucemburského a Václava II.). V případě postav z historie neznámých je líčeno, jak dějinné události zasahují do života „obyčejných“ lidí a jak jsou těmito lidmi vnímány. Tento střet s velkými dějinami pro ně většinou dopadá tragicky (mnohé postavy z románů i z povídek, můžeme sem zařadit také Tomáše z novely *Vražda v Olomouci*).

Dalším výrazným rysem zkoumaných próz je sebereflexivnost. Daněk vychází z historických faktů a opírá se o dostupné prameny, v případě potřeby i čtenáře s některými fakty seznamuje, cílem však není iluze dějinné věrohodnosti, nýbrž je zdůrazňováno, že se jedná pouze o potenciální verzi událostí, která je zcela fiktivní. K tomu využívá zejména četné metanarativní komentáře vypravěče, které se v různých podobách objevují ve všech

¹⁰¹ Viz například vyjádření v *Encyklopedii literárních žánrů* pod heslem *Apokryf*: „Apokryfní zaměření charakterizuje celoživotní dílo – historickou dramatikou i historickou prózou – O. Daňka.“ (KUPCOVÁ, Helena. Apokryf. In: MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2004, s. 24.

zkoumaných dílech. V prózách je také použit ryze současný jazyk a současné je také chování a myšlení historických postav.

Události jsou tak vytrženy z konkrétní historické doby a spojeny s čtenářovou současností, čímž je zdůrazňována neměnnost lidského charakteru. To souvisí s posledním rysem, který chceme zmínit, a tím je aktualizace látky. Daněk se ve svých prózách pomocí minulosti vyjadřuje především ke čtenářově současnosti či přímo k otázkám nadčasovým. Můžeme říci, že tyto prózy pokrývají skutečně velké množství témat. Nicméně jedno se zde v různých obměnách objevuje pravidelně, totiž otázka pravdy – možnost či nemožnost jejího poznání, její hodnota a možná úskalí jejího hledání.

Specifický v autorově tvorbě je žánr detektivní. Jeho prvky nalezneme pouze v novele *Vražda v Olomouci*, ve které je zároveň využito prvků historické prózy, popřípadě apokryfu. Zatímco v případě historické prózy či apokryfu Daněk v zásadě dodržuje žánrové konvence, v případě detektivky je naopak na několika místech významně porušuje (v tom hraje jistou roli patrně i to, že právě detektivka se vyznačuje velkým množstvím jasně definovaných žánrových pravidel).

7. Literatura

Prameny

DANĚK, Oldřich. *Král bez přílby*. Praha: Československý spisovatel, 1971.

DANĚK, Oldřich. *Král utíká z boje*. Praha: Československý spisovatel, 1967.

DANĚK, Oldřich. *Nedávno...* Praha: Československý spisovatel, 1985.

DANĚK, Oldřich. *Vražda v Olomouci*. Praha: Československý spisovatel, 1972.

Odborná literatura

CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.

DOKOUPIL, Blahoslav. *Čas člověka, čas dějin*. Praha: Československý spisovatel, 1988.

DOKOUPIL, Blahoslav. *Český historický román 1945–1965*. Praha: Československý spisovatel, 1987.

ERBEN, Václav. Detektivka jako hra. *Impuls* 3, 1969, č. 9, s. 670–672.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

HAMAN, Aleš. Člověk a dějiny v české historické próze 2. poloviny 20. století. In: *Studia Moravica V. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica – Moravica*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007, s. 57–64.

HAMAN, Aleš. Historické motivy a postmoderní próza. In: *Literatura v průsečíku pohledů: teorie, historie, kritika*. Praha: ARSCI, 2003, s. 138–146.

HODEK, Břetislav. *Vraždy na dobrou noc*. Praha: Československý spisovatel, 1989.

HRABÁK, Josef. O historické próze včera a dnes. In: *Úvahy o literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1983, s. 121–156.

HRTÁNEK, Petr. Apokryfní přepisy fikčních světů: trojí zpracování příběhu o babylonské věži v současné české próze. *Česká literatura* 59, 2011, č. 5, s. 713–725.

- HRTÁNEK, Petr. *Literární apokryfy v novější české próze*. Brno: Host, 2014.
- JANOŮŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989, II. 1948–1958*. Praha: Academia, 2007.
- JANOŮŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989, III. 1958–1969*. Praha: Academia, 2008.
- JANOŮŠEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989, IV. 1969–1989*. Praha: Academia, 2008.
- Jednota osobního a společenského (O dnešku historické prózy). *Literární měsíčník VII*, 1978, č. 4, s. 40–47.
- KUDĚLKA, Viktor. Oldřich Daněk mezi prózou a dramatickým uměním. In: *Česká historická próza (1945-1985)*. Opava: Slezské zemské muzeum, 1990, s. 70–72.
- KUPCOVÁ, Helena. Apokryf. In: MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2004, s. 22–25.
- LUKÁCS, György. *Historický román*. Bratislava: Tatran, 1976.
- MOCNÁ, Dagmar. Detektivka. In: MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2004, s. 106–114.
- MOCNÁ, Dagmar – JANÁČKOVÁ, Jaroslava. Historický román. In: MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2004, s. 239–248.
- OTRUBA, Mojmír. Epická řeč drobných próz (Apokryfy, bajky a podpovídky Karla Čapka). In: *Znaky a hodnoty*. Praha: Český spisovatel, s. 94–124.
- PETRBOK, Václav. Apokryf v české literatuře 19. a 20. století aneb Od Ahasverova slavjanofilství k Ježíšovu perestrojkovému krédu. *Souvislosti*, 1995, č. 1, s. 103–111.
- SIROVÁTKA, Oldřich. *Literatura na okraji*. Praha: Československý spisovatel, 1990.
- SPĚVÁČEK, Jiří. *Král diplomat*. Praha: Panorama, 1982.
- STEINER, Peter. Opomíjená sbírka: Čapkova Kniha apokryfů jako alegorie. *Česká literatura* 38, 1990, č. 4, s. 306–320.

SUS, Oleg. Slovo o detektivkách. *Host do domu* 6, 1959, č. 8, s. 370–374.

SÝKORA, Michal. To složité umění vraždy. *Host* 29, 2013, č. 3, s. 20–23.

ŠERLAIMOVÁ, Světlana A. Nový charakter tradičního žánru. O českém historickém románu sedmdesátých let. *Česká literatura* 30, 1982, č. 5, s. 411–418.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. Praha: Ivo Železný, 1998.

ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Dramatická podobenství Oldřicha Daňka*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004.