

Historie v románu *Sedmikostelí* Miloše Urbana

SABINA PYTEL

Nejprve bych se chtěla zamyslet nad existencí hranice mezi historickou a fikční literaturou. Kdy můžeme ještě dílo zařadit k historické „pravdě“ a kdy už se v něm projevuje autorova *licentia poetica*? Tímto problémem se zabýval Roland Barthes a definoval historická díla jako formu diskurzu, v níž jsou přítomné typické jednotky jak formální, tak tematické. Hlavním cílem jeho eseje o diskurzu historie bylo zpochybnění opozice mezi historickým a fikčním narativem. V závěru pak rozvíjí dvoustupňový argument, podle něhož: 1. historická díla musí sahat k narativu jako k vyšší struktuře, aby učinila svůj diskurz smysluplným a přesvědčivým, protože sám jazyk v podstatě není schopen referovat k čemukoli mimo sama sebe, 2. historie si vypůjčuje narativ z fikce, a proto se historický narativ stává nerozeznatelným od fikčního. Což je vlastně prohlášení o smrti historické pravdy v literatuře (podle DOLEŽEL 2002: 341–342).

Na Barthesovou koncepci navazuje ve své *Metahistorii* Hayden White. Podle něj je nejdůležitější transformace, jíž prochází historická událost v literárním procesu – tedy kdy se z historických událostí utváří příběh a ten je přetvořen v syžet. Díky tomu je každá historická událost zakódována jako určitý druh příběhu, například jako romance, tragédie, komedie nebo satira (viz TAMTÉŽ: 344).

Barthesova a Whiteova koncepce, založené na tom, že mezi historický, literární a fikční narativ můžeme položit rovnítko, byla vytvořena na základě historie a literatury 19. století. Jenže historie 20. století byla bohatá na traumatické události, které spisovatelé chtěli nějak převést do literatury, a také historiografie je musela uzavřít ve slovech, podat svědectví o minulosti pro budoucí generace. Koncepce, že mezi historickým a fikčním narativem není rozdíl, tedy neobstála. White se pokoušel svou teorii zachránit a rozčlenil historický diskurz do dvou úrovní. První by měla obsahovat jenom fakta, druhou konstituují básnické a rétorické prvky, jimiž se seznam faktů přetváří v příběh. Zda lze tu kterou knihu zařadit k dílům historickým nebo fikčním, by rozhodoval vztah mezi první a druhou úrovní, tedy která je rozvinutější a v díle důležitější. Problém spočívá ovšem v tom, že hlavní kritérium, podle něhož by představené události měly být hodnoceny jako historická fakta nebo jako fikce, je „věrnost“ a „celistvost“ – což nejsou kritéria objektivní. A právě to bylo podle Doležela slabou stránkou Whiteovy teorie (TAMTÉŽ: 345–346).

Ve studii o fikčním a historickém narativu Lubomír Doležel dále vykládá pokusy o popsání toho rozdílu pomocí teorie fikčních a historických světů. Historická narace je podle něj omezena na světy reálné, fyzicky možné – a může se odehrávat pouze v minulosti nebo současnosti. Fikční narativ není omezený vůbec a každý svět je pro něj možný. V historických světech je počet činitelů určen množinou těch, kteří se zúčastňovali minulých událostí a jejichž existence je historicky doložená. Fikční svět nezávisí na odhalených dokladech a počet hrdinů je libovolný, dokonce většina jeho postav nikdy neexistovala. Pokud vedle sebe v nějakém díle žijí postavy fikční a historické, jedná se o historickou fikci, ne o historický svět. Dalším rozdílem je to, že historické světy závisí na stavu poznání historických pramenů, zatímco fikční pouze na autorově fantazii. A nakonec ani historické, ani fikční světy nejsou úplné, mají mezery, některé věci jsou zobrazeny jen zhruba, některé naopak popsány velmi podrobně. Ve fikčním světě ale přesnost popisu závisí na autorově fantazii, zatímco v historickém musí být vše podloženo doklady (TAMTÉŽ: 350–355). Realismus 19. století s důkladnými popisy je tak snahou maximálně vyplnit mezery a vytvořit dojem úplnosti popisu, chce se přiblížit historickému psaní. Tuto část svého eseje končí Doležel poznámkou, že: „Čtyři rozdíly v makrostrukturních vlastnostech fikčních a historických světů [...] se dají shrnout do často zmiňovaného obecného protikladu mezi svobodou tvůrce fikce a omezeními vloženými na historika. Vědomí těchto omezení vede vědce ke standardní formulaci, že historie je rekonstrukce minulosti. Z pohledu sémantiky možných světů je tato formulace nezávadná, pokud chápeme, že historická rekonstrukce znovu nevytváří minulost v její aktualitě, ale v reprezentované možnosti“ (TAMTÉŽ: 355). Rozdíl mezi historickou a fikční literaturou pak podle Doležela určuje pravdivostní funkce. Historická literatura „užívá psaní k tomu, aby konstruovala modely minulosti, která existuje (existovala) před aktem psaní“ (TAMTÉŽ: 357), zatímco fikční literatura „konstruuje možný svět, který neexistoval před aktem psaní“ (TAMTÉŽ).

Ve 20. století, kdy nejsou hranice mezi literárními žánry už tak zřetelné jako v předchozí době, spisovatelé často využívají záhady minulosti jako fabule pro své romány. Podle vztahu k historické látce rozděluje Doležel tato díla do tří skupin: 1. v „historické fikci“ se historické postavy a události se mísí s fikčními hrdiny; 2. „kontrafaktuální historie“ je variací na historická fakta, při níž tvůrce zajímá, co by bylo, kdyby..., historie je tu pouze východiskem pro jeho fantazii a v centru pozornosti nestojí fakt samotný, ale možnosti a alternativy, které nabízí; 3. „literatura faktu“ („faktuální narativ“) nakonec zobrazuje současnost a tváří se jako její přesný záznam, v rámci této kategorie Doležel vykládá tzv. „nový žurnalismus“ (TAMTÉŽ: 359–363).

Miloš Urban ve svých románech často využívá historická fakta, a to několika způsoby. Svou první knihu, *Poslední tečku za Rukopisy* (1998) označil přímo v podtitulu za „novou literaturu

faktu“ – měla by tedy patřit k Doleželem vymezené třetí skupině. Urban využívá některá všeobecně známá fakta týkající se rukopisného sporu a života Boženy Němcové. Vytváří pro čtenáře iluzi, že jeho cílem je definitivní rozluštění záhady Rukopisů, a proto hlavní hrdina, podobný spíš detektivovi než vážnému vědci, ještě jednou vstupuje do archivů a hledá pravdu. Aby pravděpodobnost ještě posílil, spisovatel pojmenoval hrdinu vlastním příjmením – a navíc využil okolnosti, že jeden ze současných významných účastníků sporu o Rukopisy se rovněž jmenuje Urban. Je tady řeč o Jiřím Urbanovi, zakladateli nakladatelství Neklan, které se specializuje na odbornou literaturu o Rukopisech (viz GAGAN). Miloš Urban, který *Poslední tečku* vydal pod pseudonymem Josef Urban, spletl touto mystifikací i nejednoho literárního kritika, kupříkladu Jaromír Slomek v *Mladé Frontě Dnes* psal, že: „Jméno Josef Urban si spojuji s urputnou, až fanatickou snahou vyvracet nyní, vskutku ‚po sezóně‘, dávno prokázané výhrady proti pravosti údajně staročeských památek, tradičně nazývaných *Rukopisy královédvorský a zelenoborský*. Ve svém nakladatelství Neklan vydává Josef Urban dosti bizarní obranářské publikace. A že by teď pronikl do Arga, podniku, který si vybudoval dobrou značku?“ (SLOMEK 1998: 22).

Kromě toho si Urban celou dobu hraje s fakty. Pokud čtenář dává bedlivě pozor, zjistí, že v *Poslední tečce* se popisuje scéna pohřbu Karla Havlíčka Borovského na Slavíně, přestože ve skutečnosti je pohřben na Olšanech. Dále Urban „cituje“ dopis Josefa Němce, který měl být napsán po Boženině smrti – i ten je samozřejmě mystifikací. Urbanův román má tak víc známek charakteristických pro kontrafaktuální historii než pro literaturu faktu.

Zcela jinak Urban zachází s historickou látkou ve svém druhém románu, *Sedmikostelí* (1999). Tady už neklame čtenáře, pokud jde o literární žánr – tentokrát označil knihu jako „gotický román z Prahy“, a nehraje roli dokumentátora. Gotický román – nazývaný taky černý nebo strašidelný, román hrůzy, krvavý román nebo krvák – jistě patří k fikční literatuře. Nový literární žánr vznikl v roce 1753, když Tobias Smolett vydal své dílo *Ferdinand Count Fathom* (ŠWIERKOCKI 2003: 9), ačkoli do dějin literatury se jako hlavní pramen gotické románu zapsal až o jedenáct let mladší *Otrantský zámek* Horace Walpola.

Maria Janion při charakterizování „románu hrůzy“ vysvětluje několik determinant tohoto žánru. Jedním z nich je specifický čas a prostor, události se dějí ve středověku (odtud název gotický román), v tajemném zámku, klášteře nebo opatství (JANION 1962: 43–74). Pro Walpola byly nejdůležitější emoce vyvolávané podivným a strašidelným příběhem odehrávajícím se v gotickém zámku. Strach a zvědavost lákaly čtenáře a vedly je po stopách tajemství a zločinů (KUPCOVÁ 2004: 219–222).

Zde bychom tedy měli dílo z Doleželovy první skupiny, v němž historická fakta existují vedle fikčních postav a událostí. Jenže Urban z této systematiky opět vyklouzává, protože jeho

román se odehrává v Praze na přelomu 20. a 21. století, a ne ve středověku, jak by si žádal pravý gotický román. A pokud jde o prostor – celý příběh, až na malé výjimky, je lokalizován do Nového Města pražského, založeného Karlem IV. V centru všech událostí se nachází šest, vlastně sedm, gotických chrámů. Na začátku románu je autor popisuje jako stavby ve velmi špatném stavu, které však budou obnoveny díky Matyáši Gmündovi, mecenáši a obdivovateli gotického slohu. Jedinou rytířovou podmínkou (tento titul mu náleží jako potomku Jindřicha z Házmburka, který zasedal v městské radě Lübecku) byl při obnově kostelů návrat k čistotě gotického slohu a k původní katolické víře. Stavby pak začínají žít vlastním životem a jejich špatný stav popsaný na začátku se radikálně mění i bez opravy:

Jak podivné – omítka, která ještě před pár týdny v puklinách hostila šváby, byla nyní zcela neporušená. Zmizely i skvrny vzlínající vlhkosti, stejně jako zelený mech dole u země. Kostel zářil novotou a kypěl zdravím, svítil do mléčného oparu jako nabitý sluneční energií. Věž se zdála tak vysoká, že jsem nedohlédl vrcholu. Stačilo zavřít oči, abyste spatřili širokou otcovskou náruč, kterou před vámi Apolinář otvírá.
(URBAN 2004: 283)

Děje se tak postupně. S každou chvílí, kdy Matyáš a tajemné Bratrstvo Božího těla nabývají na síle – i kostely získávají účinek i krásu. Díky postupně přibývajícím vraždám gotické zdi získávají znovu moc a začínají plnit svou funkci. Tak jako v středověku jsou svatyně zase centrem života. Chrámy vždycky byly dominantou prostoru a krajiny vůbec, díky nim je Praha dnes stověžatou. Podle Urbanových hrdinů dnešní stavby nemají charakter, jsou neosobní. Paneláky v Ostravě se podobají panelákům v Brně nebo v Praze. Světská architektura je univerzální a neidentifikuje města. Oproti tomu staré stavby, zvláště ty posvátné, dodávají místům specifickou tvář.

Urban nejednou vyjadřuje, že právě kostely jsou stavbami, které se budují pro budoucí generace, a proto jsou to nejen nejtrvalejší budovy, které se zachovaly bezmála v každém městě i ve většině vesnic, ale i nejstarší svědkově historických událostí. A právě této vlastnosti spisovatel využívá ve svém románu.

Hlavní hrdina, Květoslav Švach je člověk pokud jde o dějiny velmi citlivý. Dokonce studoval dějepis na univerzitě, jenže univerzitní způsob zacházení s historií jako povinným učivem a látkou pro zkoušky se neshodoval s jeho názorem na minulost. Nebyla pro něj důležitá data pro biflování, ale živá historie. Zajímalo ho, jak lidé žili, jaké měli názory, co dělali a proč, co pro ně bylo významné a co ve své existenci naopak zcela pomíjeli. Dějepis není podle něj seznamem bitev, pohrom a katastrof, které zasáhly lidi během staletí. A kolektivní historie lidstva je vlastně historií individuálních životů:

V tom, co nám předkládali jako dějiny, jsem nespatořoval víc než výčty politických rozhodnutí a jejich důsledků, soupisy panovnických rodů a statistiky válek, které s jinými

rody vedly. Já hledal historii jinou, živou; historii – časoprostor, v němž bych se pohyboval se stejnou jistotou jako ve svém každodenním bytí. Co s ním mají společného jacísi králové, jakési bitvy? Co mají společného se mnou? Ano, právě sem mne vedl můj zájem. Hledal jsem historiografii, jejímž předmětem zkoumání budou ti, kteří jako já nemají jméno. Hledal jsem dějiny sebe sama, bezejmenného a nedobrovolného příslušníka lidského rodu.

(TAMTÉŽ: 58)

Švach je běžný člověk, pro kterého je zajímavé, jak vypadal život jiných běžných lidí před stovkami lety. Chodí po kostelech, aby prozkoumal lidská díla, a díky nim se může něco dovědět o mentalitě svých předků. Chrámy pro něj nejsou jen surovými zdmi s troškou výzdoby uvnitř, ale právě tyto budovy mohou říct nejvíc o svých stavitelích, o jejich vkusu, pojetí krásy a ošklivosti, o jejich majetku a velkorysosti, významu místa a města, v němž jsou budovány atd. Právě zdi chrámů jsou pro hrdinu knihou, ze které se čte. Při procházce v katedrále sv. Víta tak vidí, čte minulost:

[...] kamenné kružby protínaly sklo v roztodivných obrazcích, přípory šplhaly po sloupech a vysoko nade mnou přecházely v klenební žebra, jež se ohýbala v poslušné, a přece radostné úkloně, svědomitě podpírajíce strop, podkroví a střechu svatyně. Měly v sobě vtesánu pokoru středověkého člověka, od kněze a vojáka po dělníka – ale i tvůrce katedrál.

(TAMTÉŽ: 56)

A toho využije Matyáš Gmünd, když odhalí Květoslavovy schopnosti stát se médiem. Při příznivých okolnostech Švach upadá do transu a vidí minulost a zvláště věci důležité pro stavbu, v níž právě je. Jednou to je útok v době husitské, jindy návštěva Karla IV. atd. Díky fenomenálním schopnostem bývalého policisty rytíř poznává osudy svého předka Václava Hazmburka. Dosud věděl jen o přízni, kterou císař rytíře zahrnoval, a také že jej pak kvůli nějaké události dal Karel IV. popravit. Teprve Květoslavova vize mu vysvětlí záhadu minulosti.

Sedmikostelí ale není jen román o minulosti. Příběh samotného Švacha nebo inženýrky Pendelmanové je také svědectvím proměn poslední doby, začátku devadesátých let. Pro oba hrdiny to byl čas neobvyklý. Květoslav si vždycky myslel, že v klidu vystuduje dějepis, obhájí magisterskou práci a bude pracovat v nějakém nezajímavém zaměstnání, ale dál bude rozvíjet své pojetí historie:

A tu se změnilý časy, má smutná země už byla jinou zemí, kolem ní jiná Evropa a kolem té jiný svět.

(TAMTÉŽ: 59)

Kvůli proměnám v národním hospodářství a příchodu kapitalismu musí hledat jinou práci a jinou cestu ve svém životě. Také inženýrka Pendelmanová, v době komunismu zaměstnaná na prominentním pracovišti, musí odejít do penze a smířit se s novým řádem. Příznačný je i osud samotného Matyáše a jeho rodičů, kteří před druhou světovou válkou bydleli v Česku, ale v roce

1948 emigrovali do Anglie, kde rytíř studoval a bydlel. Teprve po politických proměnách se vrátil, ale nežádá vrácení svého původního majetku na Novém Městě.

Sedmikostelí nám ukazuje ještě jeden model historie. Jedná se mi teď o názor, že dějiny jsou jako kolo a po nějaké době se události opakují, možná v jiném prostředí a s jinými výsledky, ale neexistuje na světě věc, která by se už dřív nestala. I Miloš Urban navazuje na tento způsob myšlení. V poslední scéně knihy tak sledujeme návrat středověku. Matyáš odlišuje Nové Město od ostatních čtvrtí Prahy a zavádí tam nový starý pořádek podle vzoru řádu ze 14. století. Dějiny přetočily plný okruh a vrátila se minulost.

Vztah Miloše Urbana k dějinám v *Sedmikostelí* je dosti komplikovaný. Používá některá historická fakta a samy dějiny se v jeho tvorbě objevují na čtyřech úrovních. Jednak je nedávná minulost charakterizována v osudech hrdinů románu. Nejdůležitější události poslední doby měly významný vliv zároveň na život Matyáše, Švacha nebo Pendelmanové. Dále pak velmi vzdálená minulost je v Urbanově románu přítomná díky popisům středověkých staveb, zejména chrámů. Důležitou úlohu tu hraje Květoslav a jeho vize minulých událostí. Ke třetí úrovni patří Švachova koncepce živé historie a pátrání po zdrojích vlastní totožnosti v minulosti. A konečně na čtvrté úrovni se odehrává návrat středověkého způsobu života a jeho ideologie, jak jej zakoušejí obyvatelé Nového Města.

PRAMENY

URBAN, Miloš. *Poslední tečka za Rukopisy*. Praha: Argo, 2005 [poprvé pod pseudonymem Josef Urban, 1998]

URBAN, Miloš. *Sedmikostelí. Gotický román z Prahy*. Praha: Argo, 2001 [1999]

LITERATURA

DOLEŽEL, Lubomír. „Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou.“ *Česká literatura* 50, 2002, č. 4, s. 341–367

JANION, Maria. *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*. Warszawa: Wiedza Powszechna 1962

KUPCOVÁ, Helena. „Gotický román.“ In Mocná, Dagmar – Peterka, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha–Litomyšl: Paseka 2004, s. 219–224

SLOMEK, Jaromír. „Prvotina, která se přečte s potěšením.“ *MF Dnes* 9, 1998, č. 264 (11. 11.), s. 22

GAGAN, Jaroslav. „Kdo je kdo v rukopisném sporu.“

<http://kix.fsv.cvut.cz/~gagan/jag/rukopisy/kdojekdo/kdojekdo.htm> [přístup 2009-04-02]

ŚWIERKOCCI, Maciej. „Magia gotycyzmu.“ In Gazda, Grzegorz – Izdebska, Agnieszka – PLUCIENNIK, Jarosław (edd). *Gotycyzm i groza w kulturze*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2003, s. 9–14

RESUMÉ

Východiskem několika poznámek k funkci historie ve dvou románech Miloše Urbana – *Poslední tečka za Rukopisy* (1995) a *Sedmikostelí* (1999) – jsou koncepce R. Barthesa a H. Whitea pojednávající rozdíly mezi historickou a fikční

historickou literaturou. Ukazuje se, že již v průběhu 20. a zvláště na začátku 21. století se zásadně změnil přístup spisovatelů k literárním žánrům; v důsledku toho Barthesova teorie ztrácí svou zřetelnost.

V *Poslední tečce* Urban si hraje s konvencemi literatury faktu, obratně využívá některá všeobecně známá fakta, aby zmátl čtenáře – a jak ukázala kritická recepcce, dosáhl tohoto účinku i u literární kritiky. Zcela odlišně zachází s historickou látkou ve svém druhém románu, *Sedmikostelí*. Knihu označil jako gotický román z Prahy a už na počátku tak signalizoval, že jde o fikční literaturu. I tentokrát se však k dějinám vrací, a to na čtyřech úrovních. Zprv je to nedávná minulost a její vliv na osudy protagonistů románu (Matyáše, Švacha či Pendelmanové). Vzdálená minulost je v románu zpřítomněna prostřednictvím popisů středověkých staveb, zejména chrámů; důležitou úlohu zde hraje postava Květoslava a jeho vize dávných událostí. Ke třetí úrovni patří Švachova koncepce živé historie a pátrání po zdrojích vlastní totožnosti v minulosti. Na čtvrté úrovni se odehrává návrat středověkého způsobu života a jeho ideologie, jak jej zakoušejí obyvatelé Nového Města.

SUMMARY

The point of departure for a few remarks on the function of history in Miloš Urban's novels (*Poslední tečka za Rukopisy*, 1995, and *Sedmikostelí*, 1999) are Barthes' and White's theoretical concepts of the differences between historical and fictional writing. Obviously, the attitude of the writers to literary genres changed significantly during the 20th and particularly in the beginning of the 21st century; as a result, Barthes' theory has lost its distinctness.

In the novel *Poslední tečka za Rukopisy* Urban employs notorious facts and conventions of non-fiction in a playful way in order to bewilder his readers; the critical reflection of his work proved that he had even succeeded in misguiding some renowned literary critics.

In his second novel, *Sedmikostelí*, which he refers to as a "gothic novel from Prague" (i. e. a fictional work of literature), Urban employs history in quite a different way. He recurs to history on four levels, the first one being the contemporary events of the past few years that have significantly influenced the lives of the protagonists (Matyáš, Švach and Pendelmanová). The medieval past is represented in the descriptions of the gothic buildings, particularly churches, connected with the character Květoslav and his visions of the past. Švach's concept of the "living history" and his search for his own identity in the past belongs to the third level. On the fourth level, the middle ages are restored in the New Town and the adequate ways of life and ideology adopted by its inhabitants.