

Všetička, František

Historický román Aloise Jiráska

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. V, Řada literárněvědná bohemistická. 2004, vol. 53, iss. V7, pp. [77]-83

ISBN 978-80-210-4396-1

ISSN 1213-2144

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/104912>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

FRANTIŠEK VŠETIČKA

HISTORICKÝ ROMÁN ALOISE JIRÁSKA

Jiráskovo *Temno* (1915) je román vzdoru a poddávání se. Český čtenář za první světové války a v krizových obdobích pozdějších vnímal především jeho vzdornou složku, která pobízela a vzpřimovala. Tento dojem umocňovala i umělecká stránka románu, již ve své době ocenil ne jeden literární kritik. Přesto se však objevila jedna výjimka, představoval ji Arnošt Procházka, jenž mimo jiné napsal: „Jako budovatel románu prokázal A. Jirásek v *Temnu* až neuvěřitelný nedostatek tvůrčí potence, – nejen fabulí samou, ale veškerým jejím rozvedením, rozvleklým a roztepávaným do nekonečna v počátečních partiích, aby nakonec vše utál, jako by byl již sám znaven plaností dějovou, kdyžtž byl vyčerpal všechn materiál i zájem dobově dokladový.“¹

Arnošt Procházka jako příslušník a mluvčí dekadentního tábora, v druhé polovině desátých let v jeho případě již značně zkosnatělého a dogmatického, nemohl a ani nechtěl pochopit poetiku Jiráskova románu. Je přitom zajímavé, že s přibližně stejnou argumentací přišel po letech Procházkův generační druh F. X. Šalda, jenž krátce po Jiráskově smrti o tomto románě uvedl: „Ani *Temno*, plod spisovatele šedesátiletého, není poklesem jeho schopnosti vyvolati prostředí a ovzduší; naopak, právě zde se dopíná na některých místech barevné sytosti a náladové útočnosti, jichž se dříve nedobral. Ale ovšem, vlastní tvorba básnická i zde se obchází a místo struktury žulově vytvořené podává se ti umná dekorace a náladové ovzduší, složené z větších, menších konvencí a rekvizit psychických nebo v nejlepším případě z hodnot jen statických.“²

Alexandr Stich, když posuzoval Šaldův referát o Jiráskově hře *Emigrant*, poznamenal, že z něho „nepříjemně (...) zaznívají tóny generačně nevraživé, až závistivé“.³ Týž tón prostupuje i Šaldovu stat' o více než třicet let mladší. Vedle generační nevraživosti v Šaldových znehodnocujících postojích nepochybně jistou roli hrála i rivalita umělecká, neboť Šalda se dlouhodobě pokoušel o beletris-

1 Arnošt Procházka, *Diář literární a umělecký*, Praha, L. Bradáč 1919, s. 185–186.

2 F. X. Šalda, Alois Jirásek čili mýtus a skutečnost, *Šaldův zápisník* 2, 1929–1930, s. 250.

3 Alexandr Stich, *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi*, Praha, Torst 1996, s. 215.

tickou prózu, jeho pokusy byly však neúspěšné (zejména v oblasti drobné prózy).

F. X. Šalda postrádá v Jiráskově románě strukturu žulově vytvořenou. Jak to tedy se strukturou *Temna* je?

Základním stavebním principem Jiráskova románu z první poloviny 18. století je princip konfrontační. Jirásek průběžně a neustále konfrontuje svět katolíků a evangelíků, přičemž katolický svět vůči hledě reprezentuje kult blahoslaveného Jana Nepomuckého, na nějž se naráží v průběhu celého románu a jehož svatořečením se dílo uzavírá.

Metoda konfrontace vystupuje do popředí už na počátku románu v podobě dvou pobožností, evangelické a katolické. Evangelická pobožnost (v 19. kapitole) probíhá tajně v noci v lese za nočního klidu a káže při ní kazatel Moc, jezuitská pobožnost (v kapitole 24.) se naopak odehrává veřejně ve dne na náměstí v Dobrušce za blížící se bouře a její hlavní postavou je pater Koniáš. Na jedné straně klid a soustředění, na straně druhé davová psychóza a zastrahování.

Konfrontační charakter má dále řada dílčích scén, jednou z nich je např. smělé srovnání Jana Nepomuckého s Janem Husem ve 40. kapitole, jež deklamátor Svoboda předkládá Jiřímu Březinovi. Smělé proto, poněvadž je deklamátor pronese před studentem jezuitských škol a v atmosféře veřejného očekávání svatořečení Jana Nepomuckého.

Obdobný charakter mají i okolnosti kolem smrti strýce Mateřovského. Starý pán zemře ve skutečnosti jako heretik, jeho synovci však o strýcově smrti vytvoří legendu zcela opačného rázu, kterou dále traduje důvěřivý pater Daniel Suk. Konfrontace je o to zjevnější, že následuje hned za sebou – smrt v 65. kapitole, legenda v 66.

Jednou ze syžetových linií Jiráskova románu je narůstající milostný cit mezi Jiřím Březinou a Helenkou Machovcovou. I on je konfrontován, přesněji řečeno je v tomto vztahu konfrontována víra a láska, náboženská víra a osobní láska. V románovém příběhu z 18. století jde o hodnoty neslučitelné, zejména mezi měšťanským synkem a poddanskou dcerkou. Arne Novák považoval právě tuto syžetovou složku za nedostatek románu, za autorův nedostatečný smysl pro tragiku vůbec: „Nic nedotvrzuje pádněji, že Jirásek vyhýbá se úzkostlivě pravé tragice a že se na život dívá zjednodušujícími skly krajního dualismu, než právě tato podstatná složka románu. Oba sentimentální milenci, Jiřík Březina a Helenka Machovcová, kteří znají z lásky jako většina milenců u Jiráska pouze prvopočátečné tóniny něžných sympatií a citové touhy, nedovedou si vytvořit životních podmínek, které by rušily onu osudnou rozluku; neumějí z plnosti vnitřní síly vybudovat pro své spasení světa, kde dobro a zlo, povinnost a právo, blaženost zemská a zatracení duše by byly položeny jinak než v dogmatických zásadách jejich církevních vychovatelů. Jsou vším spíše než hrdiny plnými mravního sebeurčení, kteří by pracovali o svém osudu. Ani stopy toho, že by uprostřed tolika velkých vášní náboženských a mučednických mohl uzrátí erotický vztah muže a ženy také v *grande passion*...“⁴ Novák svoji argumentaci dále rozvádí

⁴ Arne Novák, *Zvony domova*, Praha, Fr. Borový 1916, s. 127.

a prohlubuje, pomíjí však jednu základní skutečnost, a sice tu, že v době dočasně upevňovaného feudalismu stěží mohl vzniknout hluboký a dlouhodobý osobní (tedy i erotický) vztah mezi synkem ze zámožné měšťanské rodiny, odchovaným navíc jezuitskými školami, a dcerkou poddanského stavu. Jinak řečeno, Arne Novák pomíjí ty stavovské rozdíly, jež byly v první půli 18. století v habsburské monarchii nepřekročitelné. Dvojnásobně tehdy, když touze milenecké dvojice vyjma jí samé už nikdo jiný nejen nepřál, ale zásadně se stavěl proti ní.

Jirásek navodil v románě ještě jinou konfrontaci, dosti závažnou, i když zasutou do pozadí příběhu. Děj *Temna* se odehrává v době baroka a Arne Novák jako první upozornil na to, jak do barokní strnulosti, zdůrazňované Jiráskem, postupně proniká rokoková mentalita. Novák v této souvislosti o Jiráskovi poznamenává: „V *Temnu* staví čtenáře teprve nad kolébkou tohoto kulturního hnutí mezinárodního, které západoevropské vlny přeplovují na českou půdu, připravenou hmotným vzestupem šlechty i měšťanstva. Jedna bytost přináší do starosvětských zátiší a chlubných slavnostních výjevů v pražském patricijském světě *Temna* rokokové ovzduší s sebou jako osobní parfum: paní Antonie Monika Březinová, rodem Vyšínová z Klarenburku, jejíž sňatek s pražským sládkem a měšťanem Johanesem Březinou jsou jakési zasnuby rokokové gracie s důstojností baroka. V mladé, trochu pobledlé maceše Jiříka Březiny dříme starší sestra Wertherova – v jejím melancholickém poměru k hudbě, v její sentimentální lásce k přírodě, v jejím vnitřním osamocení uprostřed společnosti měšťanské jihne cosi jako první bolestný úsměv romantiky.“⁵ Konfrontace dvou životních stylů není u Jiráska vyhrocena, má splývavý a zdánlivě nezřetelný charakter, přesto napětí mezi nimi existuje.

Konfrontační tendence zasahuje i architektoniku románu. Jirásek jednotlivé kapitoly svého díla zpočátku jen zřídka štěpí do podkapitol, poprvé se tak stane v 26. kapitole, v níž na Skalku nečekaně dorazí jezuité Koniáš a Firmus. Konfrontace s poklidným prostředím okamžitě následuje – nejprve konfrontace s vrchností a posléze s rodinou myslivce Machovce. Kapitulu 26., již začíná jezuitská rachie na Skalce, zvýraznil Jirásek architektonicky ještě jinak – uzavřel jí první třetinu románu (*Temno* má celkem 76 kapitol). Právě na tomto švu dochází také k velkému syžetovému zlomu – k útěku myslivce Machovce za hranice a k zásadní změně v životě jeho dětí.

Konfrontace ovlivňuje i výstavbu dalších kapitol. Tak např. 62. kapitola se skládá ze dvou podkapitol – v první rozmlouvají jezuité Suk a Mateřovský o perzekuci nekatolíků, v druhé nekatolíci Svoboda a Fiala spolu hovoří o Tomášově a Vostřého útěku. Oba stěžejní světy jsou tak na malé ploše konfrontovány a obnažovány. V první podkapitole je navíc ukázán vztah jezuitů k funkci a neblahé budoucnosti českého jazyka. V 65. kapitole postupuje Jirásek poněkud jinak, staví do protikladu radost a smutek, život a smrt – v první podkapitole oslavují v Březinově rodině silvestra, v druhé umírá starý pan Mateřovský.

Štěpení jednotlivých kapitol do podkapitol jako odraz konfrontačního principu se projevuje zejména v závěrečné části románu. Počet podkapitol v konco-

⁵ Ibidem, s. 130.

vých kapitolách zjevně narůstá – 70. a 73. mají po čtyřech podkapitolách, 71. a 75. dokonce po pěti. Pouze poslední kapitola je jednodílná až strohá, to proto, aby její poselství náležitě vyznělo. Šlo v něm o nezbytnost odchodu za hranice, což v kontextu první světové války mohlo být chápáno také jako důrazný aktuální apel.

Podobné konfrontace se Jirásek podjal už v prvním dílu *Bratrstva*, kde proti sobě postavil zavilého nepřítele husitů Jana Kapistrána a husitského kněze Lukáše Luka. Uvedená konfrontace spočívá také v tom, že věhlasný kazatel je srovnáván s řadovým příslušníkem husitského houfu.

Do konfrontačního řádu *Temna* zapadá i motiv obřadního kalicha, jehož evangelici tajně používají při svých bohoslužbách. Kalich je jimi nejen tajně používán, ale také se tajně dostává na románovou scénu. V 36. kapitole zahlédne Jiřík Březina při nečekané návštěvě u deklamátora Svobody v almaře divnou podlouhlou skříňku, deklamátor zareaguje tak, že almaru okamžitě zavře. Teprve dodatečně se čtenář dozví, že skříňka ukrývá obřadní kalich, jenž se nakonec v předposlední variantě motivu dostává do rukou jezuitů. Tajná evangelická bohoslužba je prozrazena a deklamátor Svoboda umírá s kalichem v rukou. Zcela paradoxně se v závěru románu stává kalich součástí oslav Jana z Nepomuku, anebo – jak praví přechoťný Florián Mariánek – „ten kalich teď upravený a posvěcený byl prezentován sv. Janu Nepomuckému“. Kalich, jenž byl symbolem vzdoru a odporu, se stává znakem oficiality. Závěrečná proměna napovídá, že motiv obřadního kalicha je motiv paradoxní. Jeho paradoxnost odpovídá historické situaci a davové psychóze, která propuká kolem svatořečení Jana Nepomuckého.

Vedle konfrontačního a motivického principu hraje v *Temnu* důležitou roli také prostor, který má u Jiráskova kontrastní, konfrontační ráz. Zapadá Skalka je dávána do protikladu s Prahou, venkov je konfrontován s městem. Prostor *Temna* je tedy prostor kontrastní. Přesné rozlišení na město a venkov se začne v románě stírat od toho okamžiku, kdy jsou Tomáš a Helenka Malovcovi posláni do Prahy.

V další části *Temna* zastoupí skalecký prostor pražské vinice, vznikne tak protiklad mezi Prahou a jejich vinicemi. Pražské vinice v tomto vztahu zastupují venkov, venkovský živel. I tato prostředí se začnou postupně proplétat, a to oběma směry.

S pražskými vinicemi je od počátku spjat Tomáš, po jeho útěku za otcem není tento prostor opuštěn, zaplňuje jej především Helenka, a po jejím odchodu truchlící Jiří. Viniční prostor je tedy naplněn jistou posloupností postav, která má antiklimaxový ráz – Tomáš utíká bez jakýchkoli rozpaků, Helenka opožděně a se zdráháním, vzdor Jiřího se projeví alespoň v tom, že nevstoupí do jezuitského řádu a stane se řadovým knězem.

Pokud jde o pražské prostředí, dosti podstatná část děje se odehrává v pivovare u Březinů, kde se scházejí pražští sousedé. Jirásek si vytvořil takovéto prostředí proto, že potřeboval společenský miniprostor, v němž by se křížovaly nejrozumnější zájmy a podávaly nejrozmanitější informace, charakterizující dobové události a společenskou atmosféru. Autor touto šenkovní společností dosahuje maxima informovanosti, zároveň však také sociální charakteristiky, poněvadž toto prostředí – příznačný vzorek tehdejší Prahy – svědčí o malosti a přizemnosti

měšťanské společnosti, která spíše než rozmáchlé a vzepjaté baroko připomíná tuctový *biedermeier*. Proto také Jirásek tuto šenkovně družinu karikuje, byť je to karikatura jemná a nevyhrocená. Karikaturně a přizemně vyhlížejí její příslušníci v konfrontaci s důslednými a nepoddajnými zjevny pronásledované a opovrhované evangelické obce. Všeobecná prázdnota je zaplňována vnějším pobožnůstkářstvím a okázalými světskými a církevními obřady.

Podstatným způsobem se prostorové relace promění v poslední kapitole, která se už neodehrává v Čechách, ale v Sasku, v Žitavě. I tento posun má konfrontační ráz, neboť do Sas se uchylují ti evangelíci, kteří už nemohou snášet útlak, ohrožení a nesnášenlivost ze strany vítězné katolické moci. Je-li v Čechách temno, neplatí to pro tento kout světa.⁶

Závěr románu je stroze useknut, zcela jiný ráz má jeho začátek. Introdukce *Temna* je zpočátku statická, postupně však do ní začínají pronikat dynamičtější prvky: setkání pana Lhotského s dvojicí jezuitů, správcovo pozorování myslivcových zavřených okenic, Helenka nepolíbí obrázek Jana Nepomuckého a další. Narůstající dynamické prvky svědčí o tom, že venkov toho času zdaleka nebyl jen idylickou a poklidnou sférou.

Román začíná incipitem, jenž má datační charakter: „Antonín Josef Mladota ze Solopysk, pán na Skalce, měl na slavný vjezd Karla VI. do Prahy v červnu roku 1723 trvalou památku: znamenitý dluh, který udělal v Praze pro ten slavný vjezd a pro korunovaci Karla VI. po tom vjezdu.“⁷ Datační incipit je příznačný zejména pro historickou prózu. V daném případě se hned ze vstupní věty čtenář dozvídá, v kterém roce děj *Temna* začíná. Čtenář je časově orientován.

Hned na začátku románu Jirásek vytváří základní konfigurační uskupení, jež představuje tříčlenný rodinný celek. Je jím rodina myslivce Machovce, jejíž soudržnost je jezuitskou misíí rozbita a oslabena tím, že otec musí utéci za hranice a jeho děti zůstanou ohroženy v cizím, nábožensky jinak smýšlejícím prostředí. Jirásek ve svém románě sleduje průběžné úsilí evangelických bratří o scelení a zachování rodiny. Nejprve utíká za otcem Tomáš a s jistým zpožděním také Helenka. Stěžejní etický moment spočívá v tom, že rozbijena a znásilňována je rodina, jež právě z náboženského hlediska má tvořit nerozborný celek.

Sloučení rodiny se staví do cesty nejrůznější překážky – při prvním útěku Helenka odmítne jej nastoupit a Tomáš se při něm dopustí několika neprozřetelností, jako je troubení na valhornu při útěku a ztráta Kleychových modliteb. Touha a úsilí po celistvosti Machovcovy rodiny naznačují, že jde o konfiguraci skupinovou.

Z pražského prostředí u Březinů na sebe upoutává pozornost dvojice měšťanů Filečka a Samečka, kteří jsou si podobní málem jako dvojčata: „Tak v mnohém podoba mezi oběma komorníky; i v obleku. Oba chodili v kaštanových kabátech

⁶ Jirásek má smysl nejen pro prostorové relace, ale také pro relace časové; mnohou událost dovede temporálně akcentovat. Tak např. Koniáš objeví Machovcovu skryš zakázaných knih v pravé poledne: „Venku z vížky na zámecké střeše rozklínal se zvonek oznamující poledne. V myslivcově jizbě žádný ho nedbal.“ Podobně je tomu se smrtí starého pána Mateřovského, jenž umírá v poslední den roku 1727.

⁷ Cituji z 9. vydání – Alois Jirásek, *Temno*, Praha, J. Otto 1921 (Al. Jiráskova sebraná spisy).

a cajkové kamizole téže barvy, oba jako měšťané v poloviční španělské paruce, španihelskou hůl v ruce. Kdo jich neznal, měl je za bratry blížence, neboť i tváří se hrubě nelišili; nízké čelo, ústa, brada, všecko u nich stejné, obzvláště nos, hodně dlouhý nos, na konci bambulový. Sumou, jako dvojani.“ Dvojice blíženců ztělesňuje v románě lidskou malost a přizpůsobivost. Jirásek dal této dvojici karikaturní vzhled. V téže kapitole, kde jsou oba poprvé představeni, Florián Mariánek poznamenal o jednom nebožtíkovi, že byl „humoru pokojného“; totéž v podstatě platí o Jiráskově karikování.

Vedle dvojice blíženců a dvojice sourozenců vytváří Jirásek svůj syžet také pomocí dvojic postav. Představují je bratři Mateřovští, hradecký a pražský, a bratři Svobodové, kopidlanský myslivec a pražský úředník. První jsou zaťatí jezuité, druzí tajní evangelíci. Bratři Svobodové jsou stíháni (zejména první z nich) světskou a církevní mocí, bratři Mateřovští naopak svým bláznivým strýcem, který se nakonec projeví jako evangelický heretik. Oba Svobodové nakonec umírají, Mateřovští přežívají jako temní vítězové. Obě dvojice postav tvoří součást konfrontačního principu.

Okrajová postava strýce bratří Mateřovských, „starého knížete“, má přes počáteční komičnost osudové vyznění – umírá poslední den roku 1727. Naplněním roku se naplní i jeho truchlivý život. Zpočátku komické figurce se na konci jeho existence dostává málem monumentálního završení. Z trojice Mateřovských je postavou nejen nejzajímavější, ale především nejsympatičtější.

Prostor pražských vinic v sobě tají také anticipaci, již ztělesňuje pád starého dubu, věkem přemoženého, k němuž dochází v 51. kapitole. Plně si to uvědomuje Helenka, která tuto událost komentuje slovy: „A je to zlé znamení!“ Přímými svědky pádu stromu jsou Helenka a Jiří a k nim dvěma se přírodní předjetí vztahuje. Tato náповeď naznačuje, že nejvnitřnější vzájemné tužby, které oba mají, se z nejrůznějších důvodů (společenských, stavovských ad.) nemohou nikdy naplnit. V tomto smyslu je konec starého dubu anticipací přímou.

Jirásek v *Temnu* nejen předjímá, ale rovněž rámuje. Rozsáhlý románový text zarámoval dvěma okázalými slavnostmi probíhajícími v Praze. Na začátku je to korunovace Karla VI., na konci oslavy svatořečení Jana Nepomuckého. Každé z těchto akcí se zúčastní jeden ze skaleckých Mladotů – starý pan Lhotský je přítomen korunovaci, slečna Polexina oslavám nového světce. První slavnost je podána většinou nepřímou (formou vyprávění regenta Lhotského), druhá přímo, bezprostředně. Při tomto zarámování klade Jirásek důraz na činitele početní, mnohostní, jde proto o zarámování kvantitativní.

Jiným rámujícím prvkem je v románě hřbitovní scéna – ve vstupní části je to židovský hřbitov na Skalce, v závěrečné části hřbitov pražský. V obou případech se Helenka setkává s predikantem, který přišel ze Sas; v závěru je tímto predikantem její vlastní otec. Hřbitovní scéna je na začátku dosti odsazena, nachází se až v 10. kapitole, což není v daném případě v rozporu s rámující tendencí, neboť Jiráskův román je neobyčejně rozsáhlý, má zmíněných 76 kapitol. Rámující oprávněnost 10. kapitoly stvrzuje také skutečnost, že je to poslední kapitola vstupní partie skaleckého prostředí, v kapitole 11. se už děj poprvé přenáší do Prahy; 10. kapitolou se tak uzavírá počáteční část Jiráskova románu.

Temno připsal Alois Jirásek památce J. V. Sládka a Zikmunda Wintra, kteří oba zemřeli roku 1912. Svým zájmovým zaměřením je Jirásek úzce spjat především se Z. Wintrem, s nímž byl už literárními historiky nejednokrát srovnáván. Při těchto komparacích byly zdůrazňovány zejména rozdíly mezi nimi. Je tomu tak většinou i v oblasti morfologické. Jiráskovo *Temno* má např. statickou introdukci, jež se teprve postupně stává dynamičtější. Zcela jinak postupuje obvykle Winter. V novele *Peklo* kupř. vpadá okamžitě do děje, čímž už na začátku navozuje ústřední téma pekla. Rozdíl mezi introdukcí Jiráskovou a Wintrovou je dán především žánrem jejich děl – *Temno* je rozlehlý román, kdežto *Peklo* je nerozsáhlá novela. V tom je také jeden ze základních rozdílů mezi oběma prozaiky, neboť Jirásek je zejména romanopisec, kdežto Winter převážně povídkář a novelista.

Alois Jirásek vybudoval *Temno* především na konfrontačním principu, což je stavebný prostředek v české literatuře dosti sporadický. O jeho modernosti svědčí např. skutečnost, že jej použil také Karel Čapek v *Kritice slov*. Sám Čapek měl v tomto případě ulehčen svůj postup tím, že jej pojal jako záležitost architektonickou, konfrontoval totiž jednotlivé sloupky své knihy mezi sebou, kdežto u Jiráska je tento princip záležitostí syžetovou, vnitřně kompoziční, záležitostí dějového kontinua. Jirásek není tedy tradicionalista, ve společensky vypjaté době, za první světové války, přichází nejen s aktuálním tématem, ale volí také pro jeho vyjádření neběžný a navýsost emotivní stavebný prostředek modernizující ražby.

F. X. Šalda postrádal v *Temnu* žulově vytvořenou strukturu, Alois Jirásek však prostřednictvím několika působivých komponém, zejména pomocí konfrontačního principu, paradoxního motivu, kontrastního prostoru a osobité konfigurace, románovou strukturu vytvořil. Mohla by být právem označena jako žulová.

LE ROMAN HISTORIQUE DE ALOIS JIRÁSEK

A. Jirásek construisit son roman *Les Ténèbres* (1915) sur le principe de la confrontation et de la binarité. Il y appliqua la méthode de l'espace contrastant, de l'incipit de datation, de la configuration en groupe de personnages (jumeaux, couples), de l'anticipation directe et de l'encadrement quantitatif. A la fin de son texte l'auteur compare A. Jirásek à Zikmund Winter et à Karel Čapek.

