

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Pedagogická fakulta

Katedra českého jazyka a literatury

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Eva Hrabinová

ŽIVOTOPISNÁ TEMATIKA V TVORBĚ AUTORŮ
MEZIVÁLEČNÉHO OBDOBÍ

Vedoucí práce: Mgr. Daniel Jakubíček, PhD.

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedení pramenů a literatury.

V Olomouci dne 23. dubna 2015

podpis

.....

Děkuji Mgr. Danielu Jakubíčkoví, Ph.D., za odborné vedení diplomové práce,
poskytování cenných rad a připomínek a materiálových podkladů k práci.

Obsah

ÚVOD	6
1 LITERATURA MEZIVÁLEČNÉHO OBDOBÍ	8
1.1 HISTORICKÁ LITERATURA	8
1.1.1 Vývoj historické literatury	10
1.2 ŽIVOTOPISNÁ LITERATURA	15
1.2.1 Vývoj životopisné literatury	16
2 VYBRANÍ AUTOŘI ŽIVOTOPISNÉ PRÓZY	20
2.1 FRANTIŠEK KOŽÍK: NEJVĚTŠÍ Z PIEROTŮ	20
2.1.1 Interpretace a kompozice díla	20
2.1.2 Postava Jana Kašpara Dvořáka	24
2.1.3 Fakta versus fikce	25
2.2 KAREL SCHULZ: KÁMEN A BOLEST	27
2.2.1 Interpretace a kompozice díla	27
2.2.2 Postava Michelangela Buonarrotiho	33
2.2.3 Fakta versus fikce	36
2.3 ANNA MARIA TILSCHOVÁ: ORLÍ HNÍZDO	38
2.3.1 Interpretace a kompozice díla	38
2.3.2 Postava Josefa Mánesa	43
2.3.3 Fakta versus fikce	45
2.4 EDUARD BASS: DIVOKÝ ŽIVOT ALEXANDRA STAVISKÉHO	47
2.4.1 Interpretace a kompozice díla	47
2.4.2 Postava Alexandra Staviského	50
2.4.3 Fakta versus fikce	52
3 VYBRANÉ MOTIVY ŽIVOTOPISNÉ PRÓZY	55
3.1 MOTIV SMRTI	55
3.1.1 Největší z Pierotů	56
3.2 MOTIV KRÁSY	59
3.2.1 Kámen a bolest	59
ZÁVĚR	62

LITERATURA.....64

ANOTACE67

Úvod

Údobí mezi dvěma světovými válkami má v české moderní literatuře významné postavení. Během dvaceti let se společnost vyrovnávala s doposud největším válečným konfliktem v dějinách a s novým politickým uspořádáním, aby následně přišla válka ještě ničivější a zbořila tak veškeré ideje a naděje v lepší budoucnost. Proces vyrovnávání se se společenskými změnami probíhá v nemalé míře také prostřednictvím kultury, a to především v literatuře. Její burcující charakter spočívající ve vyzdvihování domova, tradic a národního kolektivu hrál zásadní roli při budování národního povědomí v české společnosti. Spisovatelé pevně věřili, že stojí u zrodu nové literární epochy, která české literatuře přinese světový ohlas.

Na počátku dvacátých let byly pro českou literaturu typické především motivy radosti a štěstí, kdežto na konci druhé dekády převažovaly otázky po smyslu existence, na počátku třicátých let dokonce téma smrti. Životopisné tematiky si ve dvacátých letech všímalo stále více autorů, její vrchol však přišel až počátkem čtyřicátých let. V této době docházelo ke snahám o beletrizaci životopisu, které vyústily ve vznik žánru životopisného románu.

Meziválečné období je samo o sobě atraktivní svou dynamičností, což se odráží zejména v žánru biografického románu, který reflektuje tehdejší dobu z pohledu protagonistů. Tvorba autorů, jež v této práci řadíme do vzdáleného období (Schulz, Kožík), je v české odborné literatuře již poměrně kvalitně zpracována. Vzhledem k její důležitosti ji však nelze opomenout. Životopisná díla autorů období nedávného (Tilschová) a současného (Bass) nebyla doposud podrobena hlubší analýze. Tyto důvody byly rozhodující pro stanovení tématu práce. Další pohnutkou zpracování zvolené tematiky bylo osobní zaujetí pro daný literární žánr, zejména pak pro tvorbu Františka Kožíka.

Hlavním cílem práce je interpretovat vybraná díla českého biografického románu autorů meziválečného období. Nejprve se zaměříme na analýzu obsahové stránky, načež rozebereme kompoziční roviny, u nichž se zaměříme na význam titulu, kategorii času a jazykovou výstavbu díla.

Vedle hlavního cíle si stanovíme další tři dílčí:

1. Popsat hlavní postavy vybraných děl z hlediska pojetí jejich autorů.
2. Porovnat koncepci děl s dobovými reáliemi.
3. Analyzovat motiv smrti v díle *Největší z Pierotů* a motiv krásy v díle *Kámen a bolest*.

Text práce je rozdělen do tří částí, které na sebe plynule navazují. V první z nich definujeme pojem životopisná literatura, charakterizujeme její vývoj a její kořeny vycházející z historické literatury. Druhá, stěžejní kapitola. Představí čtyři nejvýznamnější autory meziválečného období a jejich životopisné romány, které v souladu s cíli práce podrobíme interpretaci. Diplomovou práci uzavře kapitola „Vybrané motivy životopisné prózy“, v níž analyzujeme motiv smrti v díle *Největší z Pierotů* a motiv krásy v díle *Kámen a bolest*.

1 Literatura meziválečného období

Konec první světové války s sebou přinesl mnohé politické změny, které se projeví v kulturním životě. Především literatura se významnou měrou podílela na boji o národní svébytnost a samostatnost, dokonce jej v určitých etapách svého vývoje chápala jako svou primární funkci. Silný národně buditecký rys, který sledujeme v náhlém obratu k národním tradicím, měl být českému národu posilou v těžkých dobách. Literatura v období mezi dvěma válkami byla společenskými událostmi citelně ovlivněna. Motivy jako národní boj, revoluce či válka se objevovaly snad v každém díle, které ve dvacátých a třicátých letech minulého století vzniklo. Autoři se snažili s citem a přesností vyjádřit nejnaléhavější potřeby soudobé společnosti. Jak v díle *Dějiny české literatury IV.* Mukařovský (1995, s. 156) uvádí: „*Otázky nového uspořádání světa, otázky sociální spravedlnosti, svobody a lidskosti, problém nových vztahů člověka k člověku, nového životního stylu – to jsou základní otázky, které hýbají poválečnou literaturou. V souvislosti s tím se znovu kladou i otázky vztahu umění a života, umělce a společnosti, smyslu umělecké tvorby. Potřeba sociální přestavby se promítá i do oblasti literární a umělecké jako požadavek podílet se uměleckou tvorbou na stavbě nového světa a zároveň přizpůsobit strukturu díla této funkci. Aktuální společenský aspekt, snaha spoluúčastnit se moderního řešení naléhavých otázek současné i budoucí existence lidstva je všeobecným rysem poválečného literárního povědomí a vyznačuje tvorbu převážné většiny autorů, ať už vyznávají revoluční řešení nebo ho neakceptují.*“

1.1 Historická literatura

Historická tematika je při tvorbě literárních děl využívána poměrně často. O tom, za jakých okolností můžeme dílo považovat za historické, se v minulosti vedlo mnoho diskuzí, názory však byly nejednotné. Literární teoretikové se dlouho neshodli na tom, zda je rozhodující vztah autora k časovému období, jež je v díle líčeno, nebo časová vzdálenost percipientů od doby, kdy probíhá děj. Později se přiklonili k prvnímu hledisku, což však vyvolalo další otázku: Kolik let by mělo uplynout od autora života a časového údobí, do něž je situován příběh daného díla? Josef Hrabák, český literární kritik a teoretik; byl toho názoru, že o historické dílo se jedná jen tehdy, pokud se jeho příběh odehrává v daleké minulosti. Podrobněji se touto problematikou zabývá Blahoslav Dokoupil ve své práci *Český*

historický román 1945–1965 (1987, s. 18), kde uvádí, že „jako nejvhodnější formální hranice mezi románem historickým a románem retrospektivním může posloužit časový odstup zhruba šedesáti let.“ Po uplynutí této doby ubývá pamětníků, tudíž se autor s dávnými příběhy seznamuje nepřímo z historických studií či dokumentárních podkladů.

Stejně jako u literatury životopisné lze i v tomto žánru vyzorovat různorodou kvalitu a odbornost. Díla psaná odborníky se zaměřují na faktickou stránku, naopak díla beletrizovaná jsou orientována na umělecký prožitek. Na základě tohoto určení se historická literatura dělí na dvě základní oblasti: historiografii a beletrii, která je dále rozčleněna do dalších skupin. Dokoupil ve své studii (1987) nabízí rozdělení historického románu podle míry skutečnosti v poměru k fabulaci, a to do tří skupin:

1. „*Historický román v širším slova smyslu*“ (všechna románová díla, kde děj probíhá v daleké minulosti)
2. „*Historický román v užším slova smyslu*“ (v díle má historie důležitou roli, chování postav je důsledkem historických poměrů)
3. „*Román historizující*“ (v díle nemá historie žádnou roli, vytváří pouze pozadí)

Historický román je spolu s historickou povídkou a dramatem základním žánrem historické prózy. V širším slova smyslu lze historický román popsat jako „epické dílo zábavného, moralistního či dějepisného zaměření s výraznými beletristickými elementy budované na chronologické ose.“ (Mocná, 2004, s. 248) Tato forma románu má u recipientů důležité postavení vzhledem k poznávání dobových reálií, což mnohé teoretiky a kritiky vedlo k posuzování důvěryhodnosti příběhu. Karel Polák a Václav Černý se shodli, že porušení tohoto aspektu je chápáno jako neznalost autora v oblasti historie, načež byla taková díla hodnocena jako brak. Odlišného názoru byl Blahoslav Dokoupil, který ve své studii (1987, s. 26) uvádí, že „historická próza má jiné poslání než historiografie, proto jí mohou být v podstatě lhostejná jména jednotlivců, přesná data bitev či korunovací, stejně jako to, zda měl některý panovník manželky tři nebo čtyři.“ Dále tvrdí, že by spisovatel neměl ustupovat od svých uměleckých intencí, současně by však měl fakticky popisovat podstatu dané doby. Josef Hrabák k této problematice používá termín „pravdivost“, kterým prosazuje hodnověrné zobrazení postav a děje, jež mají korespondovat se soudobou skutečností.

1.1.1 Vývoj historické literatury

Počátek historické literatury můžeme datovat již od období starověku a středověku, kdy vznikl jeden ze základních žánrů historické literatury – **kronika**. Tento literární žánr je typický spojením ústní tradice, psané literatury a vlastními prožitky autora. Kronikářská díla jsou psána v próze či ve verších. Příběhy jsou řazeny za sebou podle časové posloupnosti zaznamenávaných událostí.

Mezi nejznámější česká kronikářská díla řadíme *Kosmovu kroniku českou* (1125). Fakt, že toto dílo nebylo dokončeno, motivoval k doplnění chybějících informací mnoho autorů. Těmi byli například Mnich sázavský a Kanovník vyšehradský, kteří bývají spolu s dalšími nazýváni jako „Kosmovi pokračovatelé“. Velký význam má pro české kronikářství také *Dalimilova kronika* z počátku čtrnáctého století (o autorství i dataci se vedly četné spory). K vývoji kroniky dochází i za vlády Karla IV. (Přibík Pulkava z Radenína, Beneš Krabice z Weitmile), dokonce i v době husitské, kdy se díla věnovala dávné minulosti (*Kronika Vavřince z Březové*). Přední význam v rozvoji české literatury má *Kronika česká* (1541), jejímž autorem je Václav Hájek z Libočan. (Pavera, 2002)

Počátkem devatenáctého století vzniká samostatný žánr historické literatury **historický román**, za jehož zakladatele je považován skotský spisovatel Walter Scott. Zprvu byly historické události v těchto románech popisovány převážně romanticky až sentimentálně, k rozšíření exaktnějšího přístupu došlo až ve druhé polovině devatenáctého století. V tehdejší době plnil tento literární žánr jak funkci uměleckou, tak i národně buditelskou. Jeho primárním posláním bylo upevnit v lidech vlastenectví a naději v lepší budoucnost, na což se vzhledem k dobovým politicko-společenským okolnostem apelovalo především u nás. Za nejvýznamnější představitele české starší historické prózy jsou považováni Zikmund Winter, Václav Beneš Třebízský a Alois Jirásek, kteří ve svých dílech poukazovali na vývoj dějin a jejich hodnotu. (Hrabák, 1983)

V průběhu minulého století došlo v historické tvorbě k postupnému vývoji, který ovlivnil typ tématu a postavy, výběr doby, aktualizaci tematiky (modernizaci historie) a další složky děl. Mnohá z nich byla orientována na tehdejší etickou, politickou či filozofickou oblast a na životy autentických osob. Docházelo také ke změně vztahu mezi autorskou fabulací a dějinnými fakty. Důraz byl kladen na

posuzování kvality a autenticity díla, k čemuž sloužily literárně-historické a literárně-kritické metody. Počátkem dvacátého století byl v české historické literatuře zaznamenán zvyšující se počet děl komerční povahy, což spolu s dalšími aspekty vedlo k postupnému úpadku této tvorby. (Dokoupil, 1987)

Tehdejší spisovatele historické prózy můžeme rozčlenit do dvou skupin. Do první skupiny se řadí autoři starší generace, kteří se inspirovali minulostí různých okrajových oblastí. Za umělecky hodnotnou je v této kategorii považována chodská trilogie Jindřicha Šimona Baara čítající romány *Paní komisarka* (1923), *Osmáctyřicátníci* (1924) a *Lúsy* (1925). Naopak za brakovou tvorbu jsou považována díla, která po stránce tematické a ideové navazovala na Aloise Jiráska. Jejich kvalita je však nesrovnatelná. Mezi ně patřila například díla Františka Hamzy, Jana Vrby, Josefa Františka Karase či Čeňka Kramoliše, v nichž převažoval obraz husitství a národního obrození. Druhá skupina zahrnovala spisovatele, kteří při tvorbě svých prací upřednostňovali kvantitu před kvalitou. Zde můžeme uvést například Karla Herlssohna-Herloše, Rudolfa Richarda Hofmeistera, Josefa Svátka a především Františka Josefa Čečetku, jenž je se svými padesáti historickými prózami považován za nejproduktivnějšího ze zmíněných autorů.

Historická literatura se v druhé dekádě dvacátého století dočkala překvapivého rozmachu, a to především zásluhou Jaroslava Durycha a Vladislava Vančury. Oba se vydali jiným směrem než autoři realistické historické prózy, díky čemuž získal tento žánr novou podobu. Historie se stala zásobárnou témat, v nichž se každodenní problémy moderního člověka mísily s touhou po poznání vlastního poslání. Tito spisovatelé vytvářeli díla s neobyčejnými příběhy naplněnými citů a osobních rozporů. Moldánová (2009, s. 177) ve své publikaci charakterizuje takto pojatou tvorbu následujícími slovy: „*Historické téma umožňovalo vyjádřit vypjaté emoce bezprostředněji; to, co se dalo těžko snést v příbězích o současných lidech a působilo to nevěrohodně, křečovitě a nadsazeně, posunuto do kulis dávné minulosti se stává přijatelnou básnickou nadsázkou.*“

Nyní se pokusíme přiblížit historická díla výše zmíněných autorů, přičemž se nejprve zaměříme na tvorbu Jaroslava Durycha. Éra historické prózy u něj nastala až koncem dvacátých let, kdy psal díla inspirována obdobím třicetileté války se zaměřením na děj a životy kolem císařského vojevůdce Albrechta z Valdštejna. Valdštejnské téma poprvé nacházíme u jeho románu *Bloudění* (1929), v němž je

s dokumentární přesností popsán Valdštejnův životní příběh. Román byl následně doplněn triptychem *Rekviem* (1930), v němž je líčen rozruch v zemi po Valdštejnově smrti. Pro obě díla je příznačný barokní dualismus, spor duchovního a hmotného, který poukazuje na autorovu zálibu v kontrastech. Durychova historická tvorba se těšila četnému uznání, málokdy se však setkala s čistě kladnou kritikou. Protestantsky orientovaní kritikové mu například vyčítali uctívání vítězné protireformace, k čemuž Jan Blahoslav Čapek přišel s výtkou proti Durychově nenávislnému postoji k exulantům. Další dobová kritika uvádí, že jeho práce je spíše než vyobrazení teze o spojení českého národa s vítězným katolictvím projevem snahy o porozumění vnitřnímu rozporu, který český člověk prožíval po Bílé hoře. (Moldánová, 2009) Durychovu tvorbu oceňoval i F. X. Šalda, přesto o jeho práci napsal: „*Ale vedou od románu Durychova cesty do budoucnosti? Nevěřím tomu. Je to umění uzavřené a minulostné ve vším všudy, při všem svém žáru a při vši své síle*“ (Dokoupil, 1987, s. 49) Za silnou stránku jeho děl byla považována jedinečná hra s kontrasty uměle doplněná o ironii.

K tvorbě historické prózy se Durych vrátil koncem třicátých let, kdy vydal román *Masopust* (1938). Ten však byl kritikou zavržen kvůli svému expresionistickému projevu a vypjatosti narušující příběh. O dva roky později vychází dílo *Služebníci neužiteční* (1. díl 1940, ostatní 1969 v Římě, nyní i domácí vydání), v němž se věnuje historii jezuitského řádu v Japonsku. Kritikem Oldřichem Králíkem byla tato práce označena za Durychovo vrcholné dílo.

Dalším zlomem ve vývoji české historické prózy bylo vydání románu *Markéta Lazarová* (1931), jehož autorem je Vladislav Vančura. Tento počín nastolil novou vývojovou linii, která se od té tradiční výrazně liší. Pro historickou prózu již není prvořadá myšlenka vlastenectví a poučení, prosazuje se volnější přístup k látce. V dílech se postupně objevuje radost ze života a milostný motiv. Tomuto typu historické prózy se vymyká Vančurovo monumentální torzo *Obrazy z dějin národa českého* (3 sv., 1939, 1940, třetí nedokončený vydán posmrtně 1948, v úplnější verzi 1951). Původně se mělo jednat o osmisvazkovou kolektivní práci, nakonec se však úkolu zhostil Vančura sám. Obrazy vypráví příběhy z české historie plné hrdinů, zápasů, lásek a zášti v neklidných dobách počátku našich dějin. (Moldánová, 2009)

Koncem třicátých a počátkem čtyřicátých let nadále vznikala historická díla, která jsou i dnes čtenářsky živá. Uvést můžeme například „rožmberskou trilogii“

Jiřího Mařánka, v níž se zabývá historií jihočeského rodu Rožmberků. Trilogie *Barbar Vok* (1938), *Romance o Závěšovi* (1940) a *Petr kající* (1942) byla čtenářsky velmi úspěšná, což autora inspirovalo k napsání dalšího historického románu *Ohnivý déšť* (1944). Náměty z dějin ve své tvorbě později využil i František Kubka, který svá historická díla rozdělil do tří na sebe navazujících cyklů – *Skytský jezdec* (1941), *Pražské nokturmo* (1943) a *Karlštejnské vigilie* (1944). Smysl lidské existence hledal ve svých dílech Miloš Václav Kratochvíl, jehož triptych *Bludná pouť* (1939) v historii hledá ponaučení a povzbuzení pro přítomnost. V dílech se autor snaží o co nejpřesnější vykreslení skutečnosti, tudíž se u něj pouze zřídka setkáváme s fiktivní postavou či fabulací. Kratochvíl se ve svých románech často zabýval poměry ve vyšších společenských vrstvách, v padesátých letech se pro něj středem pozornosti stalo téma husitství, v následující dekádě pak role umění a vědy v životě národa.

Největšího rozkvětu se historická próza těšila ve čtyřicátých letech minulého století. Za nejpopulárnější žánr byla tehdy považována historická kronika, kterou tvořili například František Neuzil, Jan Knob, Zdeněk Rón, Antonín Šrámek či Zdeněk Bár. Celistvější tvorbu kronikářského typu uvádí Vojtěch Martínek, v jehož románech *Stavy rachotí* (1939) a *Kamenný řád* (1942) jsou líčeny historické a krajové oblasti. Stejně jako Martínkovy historické kroniky i trilogie Antonína Šrámka *Dubrovník* (1939), *Hořká léta* (1939) a *Vzpouza* (1940) trpěla nepoměrem mezi popisováním a povahokresbou. To ve své práci dokládá Jan Mukařovský (1995, s. 479), který tvrdí, že „*autoři etických historických próz příliš lpěli na tradiční struktuře historických vyprávění, nepokusili se radikálněji obměnit schéma realistické kronikářské prózy, spokojovali se s běžnou beletrizací historických skutečností sociálních nebo politických.*“

O líčení českých dějin se v buditelských historických prózách, podobajících se stylu Jirásky, postaral Karel Nový v díle *Rytíři a lapkové* (1940), později také Václav Kaplický v *Kraji kalicha* (1945). Historie měla v obou dílech vedlejší roli, byla spíše kulisou příběhu, jehož podstata spočívala ve zvýraznění lidské ušlechtilosti, dobroty a pravdy.

V prostředí pomnichovského zájmu o českou historii vznikla „lidová kronika“ Eduarda Basse *Čtení o roce osmačtyřicátém* (1940), v níž se autor soustřeďuje na dokumentární popis osobností či podrobné líčení atmosféry předbřeznového života. Stejného charakteru byla i práce Jaromíra Václava Šmejkal *Kavárna u nádraží*

(1941), jež se zabývala pražskou společností čtyřicátých let devatenáctého století. Pro jiný způsob zpracování se rozhodl Ivan Olbracht v díle *Ze starých letopisů českých* (1940), v němž převyprávěl některé pasáže takzvané legendy Křišťanovy a určité části kroniky Kosmovy a letopisů Václava Hájka z Libočan. Olbrachtovo další dílo *Dobyvatel* (psáno v posledních letech války, knižně vyšlo roku 1947) se řadí mezi historické prózy s jinotajným významem, v nichž jsou aktualizovány dobové konflikty a krajní situace národního vývoje. Tematicky *Dobyvatel* vychází z *Dějin dobytí Mexika* (1843) autora Williama Prescottta. Stejný typ historické prózy zvolil i Josef Kopta v knize *Ptáčník Ané* (1940) inspirované historií mandžuského boje proti Japoncům. (Mukařovský, 1995)

K vrcholům české historické prózy patří okupační román *Kámen a bolest* (1942) spisovatele Karla Schultze. Tento první díl plánované trilogie znázorňuje italské renesanční prostředí, jehož středobodem je Michelangelo Buonarroti, významný italský malíř, sochař a architekt. Román popisuje Michelangelův život do začátku 16. století, další pokračování mělo přijít s druhým dílem *Papežská mše* (1943), to však vzhledem k jeho zdravotnímu stavu nebylo dokončeno. (Moldánová, 2009)

Zájmu se historická próza těšila i v sedmdesátých letech, kdy vznikala díla varující před pochybením, které lidstvo spáchalo. Řadíme sem například tvorbu Alexeje Pludka, Jarmily Loukotkové či Josefa Tomana. Dějinám devatenáctého století se věnoval Norbert Frýd v románu *Císařovna* (1972), jenž byl kritikem Vítězslavem Ržounekem označen za „historizující literaturu faktu“. (Hrabák, 1983)

1.2 Životopisná literatura

Životopisnou neboli biografickou literaturu považujeme za typ rozšířené historické literatury, který sleduje beletrizované osudy jednotlivce. Životopisná literatura patří mezi nejstarší literární žánry, objevila se již na počátku čtvrtého století př. n. l. Již tehdy se psaly životopisy básníků, historiků či řečníků, později i významných politiků. Termín **životopis** neboli biografie je používán již od dob římských císařů a označuje „*vyprávění o životních osudech, činnosti a povaze určitého jedince, vytvořená na základě vyprávění, deníků a memoárů a jiných pramenů. Popisován bývá jak vnější průběh života, tak vnitřní vývoj vybrané osobnosti.*“ (Pavera, 2002, s. 51)

V moderní literatuře narůstá snaha o beletrizaci životopisu, což žánr staví na pomezí literatury faktu a literatury fikční, příkladem může být životopisný román. Biografický neboli **životopisný román**¹ je zvláštní druh románu, který na základě prostudovaných dobových dokumentů, deníků či memoárů popisuje životní peripetie významné osobnosti. (Pavera, 2002) S ohledem na vyhledaná fakta pak autor pomocí vlastní fantazie doplní „bílá místa“, čímž dotvoří ucelený obraz díla. Biografický román ve své podstatě představuje autorovu osobní interpretaci hlavní postavy, která se však u každého spisovatele může lišit. Hrabák (1984, s. 39) ve své práci uvádí, že „*umělecké dílo nežije stejně intenzivně všemi svými složkami, každá doba (a každé sociální prostředí) si z něho nemusí vybírat totéž, o „skutečnou“ podobu autora, zkrátka o pravdivost „autorského mýtu“ se vedou často spory, protože žádné velké dílo není zcela jednoznačné – a stejně nejsou jednoznačné autorovy výklady duševního života zobrazované postavy.*“

Přestože by se životopisná tvorba měla opírat o faktografické údaje, mnozí spisovatelé se této zásady nedrželi. Někteří se omezili na shromažďování dobových reálií a převyprávění cizích hodnocení, jiní osudy svých postav vykreslili pouze na základě vlastních smyšlenek. (Mukařovský, 1995) To, zda spisovatel vycházel z důvěrných dokumentů, nebo si jen domýšlel životní příběh, si samotný čtenář neměl jak ověřit. V básnických dílech ani v románech totiž není zapotřebí uvádět

¹ Označován také jako románová biografie.

zdroje, takže mohou být mnohé fiktivní údaje považovány za skutečnost. (Polák, 1941) Jak ve *Slovníku literární teorie* (1977) uvádí Vlašín, existují dva typy životopisného románu: tradiční, v němž se může autor inspirovat vlastní fantazií a ten, který se svým rázem řadí do oblasti literatury faktu. Je důležité, aby si sám čtenář uvědomil, po jakém z daných druhů sáhl, a tak k němu i přistupoval.

Opakem životopisného, beletristicky zpracovaného románu, je **životopisná monografie**, u níž jde „literárnost“ stranou a důraz je kladen na fakta. Monografie je pojímána jako podrobnější rozprava, která se vztahuje k řešení určitého vědeckého problému. Monografie, jež se zabývají autorem, znázorňují jeho život a dílo v chronologickém sledu, proto mají blízko k historickým prózám kronikářského typu. (Pavera, 2002)

1.2.1 Vývoj životopisné literatury

Jak již bylo zmíněno výše, životopisná literatura má dlouholetou a bohatou tradici. Z období starověku můžeme uvést Tacitův životopis *Agricoly*, ve středověku pak vynikal spis o životě Karla IV. V novější době byla životopisná tvorba celkově neuspořádaná, tudíž zde uvedeme jen pár významných životopisů, např. Jungmannův od Václava Zeleného, Brandlův o Josefu Dobrovském nebo tvorba Josefa Kalouska, který se zabýval Františkem Palackým.

Ve 20. století byla pro životopis typická beletrizace, což vedlo ke vzniku nového žánru, životopisného románu. (Pavera, 2002) I přes vlnu kladných čtenářských ohlasů se tento žánr setkal s odmítavým postojem, a to především literárních kritiků a vědců. F. X. Šalda či Václav Černý autorům například vytýkali nepůvodnost koncepce. Příznivcem faktografie v biografických románech byl i Karel Polák, který o tvorbě románových biografii sepsal úvahu *O životopisném románě* (1941). Podle jeho názoru neexistuje mnoho českých životopisných románů, které by měly odpovídající úroveň. Tento úsudek dokládá tím, že si románoví životopisci mohou dovolit psát o svých postavách cokoliv, jelikož většina čtenářů nezná hlubší souvislosti spojené s jejich životy a kulturním prostředím. Ve své práci dále navrhuje, aby se životopisným tématům věnovali spíše literární historikové, kteří mají bližší vztah k vědeckému bádání než spisovatelé. Celkově má Polák k tehdejší tvorbě životopisných románů negativní postoj. V díle *O životopisném románě*

poukazuje na to, že se mnozí autoři přiklonili k žánru biografického románu poté, co jejich předchozí literární tvorba nedosáhla vytouženého úspěchu. Podezřívá také autory, že volí tento žánr primárně kvůli nedostatku fantazie. Život umělce či básníka je pro ně, podle Polákových slov, jednoduchou volbou – nacházejí v nich hotový základ děje, povah a prostředí. (Polák, 1941) S Polákovým názorem, že je nesprávné odhadovat životní události z uměleckých děl, souhlasí i Josef Hrabák. Ten však zdůrazňuje, že pokud se románu důvěřuje více než vědě, nedošlo k pochybení na straně autora, ale u čtenáře. (Hrabák, 1983)

Ačkoliv se u nás tvorba biografických románů ujala později než ve světě, vzniklo zde mnoho děl, která se však od sebe značně lišila kvalitou. Za „průkopníka“ českého životopisného románu můžeme považovat J. K. Tyla, jenž se v díle *Rozervanec* (1841) věnuje životnímu příběhu svého současníka, básníka K. H. Máchy. Velmi uznávaná je v české literatuře Tilleho monografie *Božena Němcová* (1911), u které se autor striktně držel zásad biografické metody. Jedná se o postup literární vědy, „jenž při analýze, interpretaci a hodnocení neklade tolik důraz na text, nýbrž na autorovu biografii jako hlavní a rozhodující moment tvorby.“ (Pavera, 2002, s. 51)

V předválečném a válečném období první světové války byl biografický román typický tím, že se upustilo od biografické metody a důraz byl kladen pouze na literární text. Znamenalo to, že se autor spíše než zvoleným postavám věnoval jejich intimním životům, což mělo následně neblahý dopad na realistickou stránku. Za předchůdce životopisných románů můžeme pokládat *Komedianta* (1861) Vítězslava Háška, *Peregrina* (I. díl 1881, II. díl 1882) Sofie Podlipské či *Drašara* (1914) Terezy Novákové. Své místo na poli životopisného románu našel také Antonín Zhoř, který v autobiografickém díle *Cestou ke svobodě* (1929) popisuje zážitky z legií, v románu *Poctivý Abe* (1939) se věnuje prezidentu Abrahamu Lincolnovi a událostem občanské války v USA. Dalším typem životopisného románu je například dílo Vladimíra Drnáka *Hlavou proti zdi* (1934), jehož klíčovou postavou je významný nizozemský malíř Vincent van Gogh². Přestože Polák dílu vytýká prvoplánový popis

² V románu vystupuje pod jménem Vincent van Hout.

soukromého života malíře, soutěžní porota oslovila jeho velkolepost, a autorovi tak byla udělena první „Májová“ cena velkého nakladatelství. O rok později napsal další biografický román s názvem *Španělská rapsodie* (1935), tentokrát o španělském malíři Goyovi. Drnák, vlastním jménem Jan Václav Rosůlek, našel v žánru životopisného románu zalíbení a do třetice napsal dílo *Manžel slavné ženy* (1938), jež se soustředilo na chotě Boženy Němcové. Úspěšně začal i Jaroslav Humberger, jehož *Mikuláš Dačický z Heslova* (1934) sice nevyvolal takový ohlas u čtenářů, porota mu však v soutěži věnovala druhou „Májovou“ cenu. Reputaci se snažil u čtenářů napravit o tři roky později vydáním *Prokopa Diviše* (1937), avšak bez úspěchu. Kýženého úspěchu se Humberger dočkal až s románem *Petr Brandl* (1938), v němž popisuje životní cestu českého barokního malíře. (Polák, 1941)

Největšího rozmachu se životopisný román dočkal až ve čtyřicátých letech dvacátého století. Připomenout můžeme například Sonju Špálovou, jež napsala dílo o Nerudovi *Černý Honzík* (1939) a román *Mánesové* (1940), obě díla jí však vynesla kritiku, především pak to o Nerudovi. Mánesově rodině se ve svém díle *Orlí hnízdo* (1942) věnovala i Anna Maria Tilschová, která knihu díky znalosti dobového prostředí posunula o úroveň výše než její kolegyně. Mezi autory, kteří své dílo postavili na vztahu osobnosti a doby, patří Jaromír Hořejš s románem *Pout' bez návratu* (1941), jehož protagonistou je J. K. Tyl. Tímto směrem se vydala i Františka Pecháčková se svým dílem *Chléb náš vezdejší* (1939), které vypráví o Tomáši Baťovi. Velké čtenářské pozornosti se dostalo románu Františka Kožíka *Největší z pierotů* (1939), jež se věnuje životním peripetiím věhlasného pařížského mima českého původu Jana Kašpara Dvořáka (Jana Gasparda Debureaua). Za toto dílo získal v roce 1939 první cenu ve světové soutěži. V porotě, jež měla zvolit nejlepší literární práci z české beletristické tvorby, usedli například Miroslav Rutte, Jan Mukařovský nebo Josef Hora. Ohlas zaznamenala i jeho další románová biografie *Básník neumírá* (1940) zaměřená na portugalského básníka Camõesa. Významným představitelem tohoto žánru byl i František Křelina, jehož *Dcera královská, blahoslavená Anežka česká* (1940) se nachází na pomezí hagiografie³ a historické prózy. S tímto románem souvisí i jeho druhé dílo *Amarú, syn hadí* (1942), které je

³ Souborné pojmenování pro díla týkající se životů světců a mučedníků.

psáno jako životopisná monografie. Vypráví o jezuitském misionáři žijícím mezi Indiány v Jižní Americe. Autor při tvorbě díla spojoval subjektivní tvrzení s dokumentárními doklady, aby vystihl rozmezí mezi skutečností a jejím odrazem. O typ románové monografie se pokusil také Edvard Valenta ve svém díle *Druhé housle* (1943). Dílo je svědectvím cest Emila Holuba po Africe. Vzhledem k monografickému zpracování se jedná o doklad z cestování ztotožňující se s odbornou literaturou a zdroji. Studium pramenů se zabýval i Josef Toman při tvorbě díla *Don Juan* (1944), v němž se snažil titulního hrdinu představit z jiného úhlu pohledu, než se tehdejší čtenářům nabízel. Středem pozornosti je Don Juan jako muž bojující za svobodu člověka, nikoliv jako volnomyšlenkář. V období čtyřicátých let vznikaly monografické romány přibližující se historickým prózám kronikářského typu. Zde můžeme zařadit například Ivana Krahulíka s dílem *Komu pochodeň?* (1944) věnujícím se významnému českému kronikáři Kosmovi, Vladimíra Drnáka a jeho práci o Janu Lucemburském *Král sloužím* (1940) či Vladimíra Müllera, který napsal dílo o Šimonu Lomnickém z Budče s názvem *Žebrák s erbem* (1941). (Mukařovský, 1995)

2 Vybraní autoři životopisné prózy

V následující části této práce představíme čtyři autory a jejich biografické romány, které se věnují různým etapám minulosti. Na základě vzdálenosti zvolených časových období od doby, kdy žili sami autoři, jsme definovali tři typy období: vzdálené, nedávné a současné.

Reprezentanty nejvzdálenějšího období jsou v naší práci František Kožík (*Největší z Pierotů*) a Karel Schulz (*Kámen a bolest*). Ani jeden z autorů sám neprožil dobu, o níž ve svém životopisném díle píše. Oba spisovatelé tudíž byli odkázáni na studium dobových reálií, memoárů a jiných historicko-biografických děl. Z uvedených důvodů je řadíme do takzvaného vzdáleného období.

Další autorkou, o níž v práci pojednáváme, je Anna Maria Tilschová. Ta ve svém biografickém románu *Orlí hnízdo* volí látku z minulosti nepříliš vzdálené. Jako primární pramen poznání tehdejší doby a společnosti jí posloužily výpovědi a vzpomínky žijící pamětnice. Tento román proto můžeme zařadit do období nedávného.

Posledním z vybraných autorů životopisné prózy je Eduard Bass, jehož biografický román *Divoký život Alexandra Staviského* pojednává o údobí, které sám autor zažil. Vzhledem k těmto skutečnostem jej řadíme do období současného.

2.1 František Kožík: Největší z Pierotů

2.1.1 Interpretace a kompozice díla

Biografický román *Největší z Pierotů* (1939) je Kožíkovým prvním životopisným dílem vůbec. Přestože se děj románu odehrával z větší části ve francouzském prostředí, nejednou nechal autor hlavní postavu zavzpomínat na svůj český původ a kladný vztah k Čechám. Tento životopisný román, jenž je oslavou vlasti a domova, krás české krajiny a řeči, je dodnes považován za jeden z nejvýznamnějších počinů meziválečné literatury.

Kniha se již krátce po jejím vydání těšila nečekané přízni čtenářů. Jen během dvou měsíců u nás byla vydána sedmkrát, v dalších dvou dekáдах pak dvanáctkrát. (Dokoupil in Schulz, 1986) V roce svého vydání bylo dílo zařazeno do Světové

románové soutěže, jejímž zástupcem bylo u nás nakladatelství Evropský literární klub (ELK) a František Borový. Do soutěže bylo přihlášeno 144 prací a právě Kožíkův román získal první místo. Kromě zmíněného uznání se toho roku dočkal ještě jednoho ocenění – vítězství v anketě Lidových novin. (Hrabák, 1984)

Tématem románu *Největší z Pierotů* jsou životní peripetie Jeana-Gasparda Deburaua (vlastním jménem Jan Kašpar Dvořák), francouzského mima českého původu. Ačkoliv by se mohlo zdát, že pro tehdejší čtenářskou veřejnost byla postava herce zcela neznámá, bylo tomu právě naopak. O herci pantomimy se ve své povídce *Pouť českých umělců* (1836) zmínil již J. K. Tyl, později i Jan Neruda ve studii *Český šašek v Paříži* (1862). Zároveň s Kožíkem psal o Deburauovi i Miloš Hlávka, který roku 1939 vydal rozhlasovou hru *Císař a paňáca*.

Děj románu se odehrává v Paříži první poloviny devatenáctého století. Na pozadí důležitých společenských a politických událostí, které se zapsaly do dějin, sledujeme osudy již zmíněného protagonisty Jeana-Gasparda Deburaua (Jana Kašpara Dvořáka) od jeho narození až po smrt. Rané dětství prožil v Kolíně, tíživé okolnosti dané doby však přinutily celou rodinu k odchodu z Čech. Na cestě do Amiensu, kde otec zdědil po svých předcích dům, se Deburauovi živili kejklířskými představeními. Jelikož nebyl malý Kašpar tak mrštný jako jeho sourozenci, spokojil se s rolí šaška. Po dlouhých cestách se rodina nakonec usadila v pařížském divadle Funambules, kde se Kašparovi postupně plnil sen. Stal se svojí vytouženou pantomimickou postavou – Pierotem⁴. Tehdejší pojetí sluhy se mu však zdálo hrubé a neomalené, postupně se tak na pódiu snažil prosadit Pierota chápavého, vynalézavého a toužícího. Tento přístup přinesl Kašparovi ocenění divadelního kritika Julese Janina⁵, díky čemuž se z něj stává hvězda divadla.

Přestože hlavní hrdina slaví na uměleckém poli životní úspěch, v osobním životě schytává jednu ránu za druhou. Postupně mu umírají rodiče a přátelé, opouští jej i jeho nevěrná manželka Désirée. Poté, co nalezne lásku a pochopení u Margot, jej

⁴ Pierot (Petříček) byl, stejně jako Kolombína (služka Colombina) a její milenec Harlekýn (Arlecchino), typickou postavou francouzské pantomimy. Pierot byl Harlekýnův nebohý a ušlápnutý sluha, jenž se od svého pána dočkal jen úderů a urážek.

⁵ Jules Janin (1804 – 1874) – divadelní kritik.

potká další neštěstí – ve snaze ubránit Margot od pomluv, způsobí útočnickovi smrt. Přestože nebyl obviněn, čin si neustále připomíná a pomalu chřadne. Deburau nakonec umírá osamocený a Funambules má nového Pierota – Kašparova syna Karla. (Kožík, 1986)

Pro název svého životopisného románu *Největší z Pierotů* zvolil Kožík protagonistický titul, jenž odkazuje na hlavní postavu, přesněji na jeho životní roli mima. (Lederbuchová, 2002) S příběhem francouzského herce pantomimy nás autor seznamuje pomocí vševědoucího vypravěče, jehož pásmo představuje značnou část narativního textu. Vypravěč do děje zasahuje až příliš často, někdy až bezvýznamně, čímž je narušena plynulost děje. Tímto nečekaným vtrhnutím vypravěče do děje navíc může být vyrušena čtenářova pozornost. Tuto skutečnost komentuje v *Kritickém měsíčníku* i Václav Černý (1939, s. 454) slovy: „*Jaká mnohomluvnost a přitom barvotisková banalita, řídkost! Na jediném místě ti není dovoleno, aby sis sám vylouppl smysl události, vše musí rozpríst autor, obšírně rozkomentovat, podat na talíři.*“ Celé dílo je zobrazeno z chronologického pohledu, čímž je zachována časová posloupnost probíhajících dějů.

Kniha je rozdělena do dvou dílů, přičemž první sestává z devatenácti a druhý z třiatvacesti kapitol. V prvním díle pozorujeme protagonistu od narození až po mladou dospělost, kdy se postupně přibližuje ke svému hereckému snu. Tehdy se poprvé setkává s mladou dívkou Margot (její jméno je současně názvem čtrnácté kapitoly) do které se zamiluje. Tato vedlejší postava hraje v knize důležitou roli, což se však čtenář dozvídá až ve druhé části. První díl je ukončen kapitolou s příznačným názvem *Sebevražda*, která má v díle zásadní význam nejen po stránce dějové, ale i symbolické. Klíčovou scénou, kdy se Kašpar vrhá do hlubin Seiny, doprovází tři neznámé postavy, které sám protagonista komentuje takto: „*Důstojný doprovod v této chvíli. Nad hnijící vodou i lidé takoví, oplzlí, špinaví.*“ Paradoxně jej právě tyto osoby – prostitutka Justýna a zloději Adolf a Kryštof – zachrání a stanou se jeho nejbližšími přáteli a rádci. Autor se tímto snaží poukázat na kontrast mezi pařížskou smetánkou a chudinou, přičemž v jeho hodnotovém žebříčku stojí druhá vrstva výše. Na začátku druhého dílu prožívá Kašpar nevídaný úspěch, a to jak v profesním, tak v osobním životě. Ve třinácté kapitole, nesoucí název *Na barikádách*, líčí Kožík Červencovou revoluci: „*Z věže Notre Dame vlaje trojbarevný prapor. Po patnácti letech! Do ulic se sbíhají lidé a jdou nyní vskutku vedle sebe: studenti, žurnalisté ve*

fracích, proletáři v hadrech. Ženy vybíhají na balkóny a na chodníky a tleskají mužům. Objevuje se víc a víc trikolór. Než se dostal Deburau do města, bylo již dobyto radnice a banky. Ze všech stran přibývalo lidí. Přicházeli, družili se, postupovali dál. Šli staří dělníci, šli poctiví a dobří hoši z předměstí, prostovlasí, se svými ženami a milenkami. [...] Druhý útočný proud naráží na barikády. Zde se neustupuje. Kašpar střílí z pistole. Občas zahlédne Margot, která nosí náboje. Proti vojenským šikům bojuje střelba, horko, žízeň. Nikdy tak nepražilo slunce jako toho červencového poledne. [...]

Třetího dne našlo slunce v úzkých uličkách už na šest tisíc barikád. A lid nezůstával za nimi. Studenti z polytechniky se dostali do kasáren v Tournonské ulici. Pak přišlo na řadu Dělostřelecké muzeum. Jeden vezme luk krále Karla, druhý helmu rytíře z Bouillonu. Za chvíli vyhlíží celý dav jako statisté z opery, když se hraje rytířská hra; ale jde z něho hrůza. V poledne bylo dobyto Louvru. [...] Lid vítězil na všech stranách a vojáci se k němu přidávali po celých četách. I důstojníci přecházeli ke vzbuřencům, lámali své kordy a strhávali epolety. Řadové pluky se dávaly na pochod s prapory i hudbou a mísily se mezi lid. Odpoledne se rozšířila zpráva, že Karel X. je ochoten jednat s lidem. Ale lid již nechtěl jednat s Karlem X. Nešlo už o ministra. Šlo o Bourbony. Karel X. uprchl do Anglie. Náměstí i bulváry zaplavily jásající davy. Pánové tiskli ruce dělníkům, bratřili se s nimi, objímali je. Navečer byli pohřbeni mrtví u barikád. „Francouzům padlým za svobodu,“ pravily nápisy.“ (Kožík, 1986, s. 311–315)

Na barikádách se Kašpar po letech setkává se svojí první láskou – Margot, s níž se po odchodu své manželky⁶ ožení. K dějovému zvratu dochází v devatenácté kapitole *Neštěstí*, ve které Kašpar ve snaze ubránit Margot urážek, usmrtí agresora holí. V díle sledujeme soudní přelíčení, v němž Kašpara obhajuje Delangle, pozdější ministr spravedlnosti, který Kašpara hájil slovy: „Každý nám tu chválil Deburauovu povahu. Je dobrý manžel, výtečný otec a dnešní doba mu jistě přičte jeho zásluhu, že je také svědomitým národním gardistou. [...] Kdo koná svědomitě službu v gardě je poctivý občan. Máme tu žádost podepsanou třemi sty devíti důstojníky a vojíny

⁶ Nevěrná Désirée je v románu popisována jako plytká a malicherná postava, kterou Kašpar (jak připouští sám autor) nikdy skutečně nemiloval.

druhého praporu šesté legie. Ti všichni se zaručují za nevinu obžalovaného.“ (Kožík, 1986, s. 381–382) Soud trval jen několik minut a Deburau byl uznán nevinným. Tuto životní událost pak Kašpar vložil do své hry „Pařížská revue“, v níž se s pravdivostí jeho činu mísí komika lidské bezmocnosti. Obecenstvo brzy pochopilo, že se zde Deburau vyzpovídává ze svého činu. V poslední kapitole pojmenované *Daleká cesta* umírá největší z Pierotů, jehož umělecký odkaz přetrvává po staletí. Knihu autor uzavírá epilogem, v němž se Kašparův syn Karel vydává v otcových šlépějích a stává se novým Pierotem

2.1.2 Postava Jana Kašpara Dvořáka

S osobností Jana Kašpara Dvořáka neboli Jeana Gasparda Deburaua se autor poprvé seznámil v brněnském divadle, kde v hromadě knih našel hru *Deburau* od Melchiora Vischera. Neobyčejná postava komedianta jej natolik zaujala, že se ji později rozhodl prostudovat. V doslovu *Největší z Pierotů* (Kožík, 2009) autor uvádí, že si nejprve pořídil jeho biografii od Julese Janina a později navštívil jeho dům v Paříži. Kožík dále zmiňuje, že jej pro dané pojetí francouzského herce inspirovala návštěva divadelní komedie *Pařížský blázen*, při níž „*si ověřil, co znamená herec, který ví, co musí lidé slyšet, i když si to sami neuvědomují.*“ (2009, s. 416)

Jan Kašpar Dvořák neboli Jean Gaspard Deburau trpí v Kožíkově pojetí patrnou simplifikací a schematizací, která se projevuje hrdinovým pasováním do role zachránce spodiny a nuzných žen. Zřejmé je to například v hrdinově přístupů k pařížským nevěstkám, které jsou podle něj čestnější, citlivější a spravedlivější než ženy z vyšších společenských vrstev. Protagonista je v románu vylíčen jako prostý a laskavý člověk s až sentimentální náklonností k lidem, chybí ale hlubší vykreslení vnitřního rozporu a jeho lidského uměleckého vývoje. Také o jeho vzezření se čtenář dovídá pouze to, že má „*přilehlé, tmavé, lehce kadeřavé vlasy, vysoké čelo s několika předčasnými vráskami, hluboko vpadlé šedomodré oči, prohloubené tváře a úzké rty nad hranatou bradou*“, což můžeme považovat za poměrně povrchní a ledabylý popis. (Kožík, 1986, s. 229)

Přestože je v románu hlavní postava líčena jako lidumil a dobrodinec, v některých momentech náhle působí odtažitě až chladně. Povšimnout si toho můžeme například v pasáži, kdy jeho první žena Désirée potratí a Kašpar se místo lítosti raduje – autor jeho pohnutky hájí tím, že vzhledem k manželčiným nevěrám

by dítě nemuselo být jeho. Poněkud lhostejně se protagonista chová i ke svému synu Karlovi, který chce být hercem. Místo, aby jej otec podporoval a k vysněné kariéře mu dopomohl, snaží se mu v dosažení cíle spíše zabránit. Je škoda, že se autor nepokusil o podrobnější rozpracování charakterových nedokonalostí hlavního hrdiny, čímž mohl zabránit poněkud plytkému portrétu jeho osobnosti. To by se však sám autor musel nejprve odpoutat od osobnosti Jana Kašpara Dvořáka pojatého jako světce.

Za koncepci svého životopisného románu byl Kožík často kritizován, především kvůli jeho snaze o pojetí jak z hlediska psychologického, tak sociologického. Výsledkem tohoto úsilí však byla v obou případech neúplnost, což Václav Černý komentoval v Kritickém měsíčníku (1939, s. 449) slovy: [...] „jeho pojetí lidské duše je běžné, ač matné, bez původnosti; umění vidí značně primitivně, ač citlivě, ne-li citlivůstkářský růst z vrozené geniálnosti, již krutá a nechápavá společnost zúrodňuje bolestí. [...]“ Hlavního hrdinu dále označuje za „muže z populistického románu“, který je autorem vykreslen poněkud nevěrohodně. (1939, s. 449) Často se při četbě setkáváme s pocitem, že mnohé Kašparovy útrapy vznikají nahodile až samoučelně, na což poukazuje i František Götz (1939, s. 6): „*Je to důsledný zákon osudu – téměř až mechanický. Básnickým úkolem bylo ten mechanismus oživit a zastavit v kyprém osudovém dějství. Ne vždy se to Kožíkovi podařilo.*“

2.1.3 Fakta versus fikce

Kožíkův román *Největší z pierotů* byl vydán ve třech podobách – roku 1939 vyšla jeho první verze, o pět let později upravená a roku 1954 přepracovaná. Sám autor přiznal, že při tvorbě prvotní podoby díla nejenže spěchal, ale neměl ani potřebnou znalost historických pramenů. Té se mu dostalo až v padesátých letech, kdy ve svém zpracování objevil některé omyly. Knihu poté doplnil o důležité údaje ze soukromého života Deburaua, citace libret němoher a kritických ohlasů. Mylně byla v románu uvedena například informace, že Kašparovy české kořeny pochází z otcovy strany. Vojtěch Prášek, který působil na kolínském městském úřadu, zveřejnil údaje o Filipu Deburauovi z pluku francouzského hraběte Michala Walise. Deburau se později oženil s Kateřinou Gráfovou z Čáslavi, tudíž byl Kašpar Čech po matce. (Kožík, [doslov], 2009)

Jelikož Kožík při tvorbě svého díla zcela nerespektoval historická fakta, stala se jeho práce terčem kritiky. Černý mu vytýká vydávání bratrů Ludvíka XVI. a Ludvíka XVIII. za předka a potomka, či Chateaubrianda za stoupence Napoleona, ačkoliv byl jeho protivníkem. Dále se mu nezamlouvá pasáž, kdy se Kašpar setkává se samotným císařem a je pozván do jeho kočáru, kde debatují o francouzské tragédii a společenské situaci. Že by se vladař bavil či se dokonce radil s chudým paňácou, je podle Černého velmi nepravděpodobné, Kožík se však hájí tím, že tuto informaci podal sám Kašpar svému životopisci Janinovi. Černý ve své kritice také poukazuje na historickou nesrovnalost, podle níž se v knize Viktor Hugo v roce 1815 těší velké slávě, což je vzhledem k jeho věku nepravděpodobné – tehdy mu bylo teprve třináct let.

Na negativní kritiku Kožík reaguje prohlášením, že tvořil román, ne článek do naučného slovníku, tudíž si mohl dovolit určitou svobodu v pojetí historických událostí. To však Černý považuje za neodpustitelné přestupky proti historickým skutečnostem a v *Kritickém měsíčníku* (1939, s. 453) tvrdí, že „*Kožík obrací věc na ruby a situace a perspektiva je beznadějně pokroucena!*“ Mírněji Kožíkova *Největšího z Pierotů* posuzoval František Götz. V ročence *Čteme* (1939, s. 6) vyzdvihuje spisovatelův „*vypravěčský elán, jímž staví minulé lidi do prudkých situací a přetavuje epizody do smělych dějů.*“ Uznává i autorovo vylíčení postav Klementa Longvala (Sanson) a Evžena Huga (bratr Viktora Huga), který „*žárlil na bratra Viktora. Obdivoval se mu a zároveň mu nenáviděl. Dostává odměny od slavných mužů, jimž posílá své ódy. I matka ho má raději a Evžen zůstává stále v pozadí, stále bezvýznamný. [...] Evžen se chtěl jevit velkým; zklamání ho naplnilo raněnou ješitností a pocitem nespravedlnosti.*“ (Kožík, 1986, s. 69)

2.2 Karel Schulz: Kámen a bolest

2.2.1 Interpretace a kompozice díla

Román *Kámen a bolest*, s podtitulem Michelangelo Buonarroti, je považován za jeden z vrcholů české i světové prózy. Schulz původně dílo zamýšlel jako trilogii, avšak jeho špatný zdravotní stav mu nedovolil dokončit všechny části románu. Podklady k jeho tvorbě shromažďoval již koncem roku 1940 – první část plánované trilogie *V zahradách medicejských* (1942) vznikla během deseti měsíců, z druhého dílu *Papežská mše* (1943) před svou smrtí stačil napsat pouhé dvě kapitoly. Souhrnně byly oba díly poprvé vydány roku 1947. Při četbě románu *Kámen a bolest* by si měl čtenář uvědomit, že se jedná o torzo díla, do nějž autor nestihl vložit všechny své myšlenkové intence. Na důležitost uzavírajícího dílu trilogie poukázal sám autor v interview⁷ s redaktorem Ladislavem Jehličkou, kde uvádí: „*Třetí díl bude, jak doufám, dovršením obou dílů předchozích, oslavou Církve.*“ (Skoumal in Schulz, 1942, s. 115) Tento poslední díl plánované trilogie nazvaný *Matka Sedmibolesná* měl líčit události od roku 1527 až do sochařovy smrti v roce 1564.

Jedinou dokončenou částí románu je jeho první díl *V zahradách medicejských*. Ve třiatřiceti kapitolách je působivě předložena část florentských dějin přelomu patnáctého a šestnáctého století spolu s tehdejšími vrcholnými italskými umělci v čele s Michelangelem. Na necelých sedmi stech stranách autor popisuje dramatické společenské a politické změny ve Florencii té doby – od moru či spiknutí Pazziů až k úpadku římského papežství – a Michelangelův myšlenkový, citový a umělecký vývoj – od jeho prvního sochařského díla Faun po vrchol jeho tvorby v podobě sochy biblického Davida.

Významnou roli v díle hrají mimo jiné osobnosti, které výrazně ovlivnily Michelangelův myšlenkový či umělecký směr – Lorenzo Medicejský, Leonardo da Vinci, Machiavelli a především mnich fra Timoteo. Ten byl Michelangelovi již jako malému chlapci velmi blízký. Často odpovídal na jeho zvědavé otázky o životě a

⁷ Rozhovor uskutečněný po vydání prvního dílu, vyšel v *Lidových listech* 8. 11. 1942.

pravdě, nejvíce však Michelangela zajímalo, „*co je to opravdová radost.*“ Fra Timoteo odpověděl tak, jak to pravil svatý František svému bratru Lvů: „*Víš, to je velké tajemství pokory. [...] Velké tajemství. Vše, co nám sestřička bolest dá, a ta nás má tak ráda, že je vždy s námi, máme snášet s láskou a odevzdaností. A pak všechno utrpení člověka se promění v dokonalou radost.*“ (Schulz, 2002, s. 99–100) Mnohdy se Michelangelo zamýšlel nad tím, zda opravdová radost může být bolestí, jelikož právě onu bolest důvěrně znal. Utrpení jej provázelo již od dětství, kdy se ze strany rodiny setkával jen s nepochopením a urážkami. Zavrhovali jej za jeho touhu stát se umělcem, která jej však vábila ve snech a nemohl jí uniknout: „*Co je to za hudbu? A pak již tuší: to mluví kámen. Kámen má srdce a ono volá a zpívá. V kameni je sen a síla, dřímají tam moci zlé a temné i oslava Boha, kámen uhnětený rukou boží, jako z hroudy hlíny byl ztvárněn člověk a vdechnut mu byl život, nebo opět kámen strážný z velehor pádem andělským, kámen, který sténá, který by rád promluvil zřetelněji, kdyby našel ruku člověka, jež by mu zasadila první rány, neboť jen v ranách je pravda života. Hmota, která byla sražena a zmrskána obrovskými vichřicemi a bouřemi, zda z moře vyšly či z lidského srdce, nevím, ale byly to bouře a vichřice, které ji zjizvily pod patu lidskou či vyvýšily ve tvar kříže. Kámen žijící hlubokým, skrytým, vášnivým životem, kamenný spánek [...]*“ Zde se poprvé setkáváme s motivem kamene, který je spolu s bolestí základním pilířem románu, o čemž vypovídá i samotný titul. Kámen je v díle povýšen na živou hmotu, která nabízí neomezené množství podob: „*[...]tisíce tvarů je zakleto v tomto kameni, tisíce životů čeká pod jeho zraňujícím povrchem. Je třeba rány kladivem, aby se rozezvučely tyto zkamenělé nervy, je třeba rány, která by se prosekla v trýznivém úsilí až k rytmickému srdci hmoty a dala jí bezbolestnou řeč, břemeno lidského zoufalství a krásu lásky. [...] Nikdy neuniknu kameni a kámen bude na všech mých cestách, samotách a smutcích.*“ (Schulz, 2002, s. 97–98) V ukázce se současně nachází motiv bolesti v podobě ran dlátem, které vedou k výslednému tvaru sochařova díla.

Prvním kamenem, kterému dal Michelangelo život, byl zvířecí polobůh Faun. Za jeho zpodobnění byl knížetem Medicejským pochválen, až na menší výhradu – byl upozorněn, že faunové jsou starší polobohové, tudíž by socha neměla mít všechny zuby. Na výtku Michelangelo hbitě zareagoval a úderem dláta Faunův úsměv zničil, což vladaře velmi pobavilo. O několik let později pak sochař

s odstupem vzpomíná na svoji první sochu, která jej s úšklebkem a značnou ironií přivedla do světa umění.

V románu je kladen důraz na Michelangelovu postupnou změnu postoje ke hmotě – z jeho prvotní pasivity a podvolení se kamenu se postupně stává promyšlená tvorba, jejíž podobu určuje umělec sám. Kámen se pomalu stává Michelangelovým rovnocenným soupeřem – hmotu si podmaňuje a udává jí tvar. S Michelangelovou nabytou zkušeností vznikají například díla *Madona na schodech*, mramorový *Anděl se svícem* či *Opilý Bakchus*. Jeho uměleckým vyvrcholením je pak mramorová socha Davida, „ *který hleděl do dálky, připraven k boji. Právě spočíval na jeho ramenou, stácel se po zádech, strhne ho jediným pohybem a vloží kámen. To není Donatellův⁸ něžný, polo dívčí a polo chlapecký David v pastýřském klobouku, tvář tanečníka, levá ruka v bok, pod útlou nohou utátá hlava jako pro ozdobu vítěze. To je David výzvy, znající své poslání, který vyšel, aby sňal pohánění a zničil obludu, věda, že to bude boj na život a na smrt. Je zdánlivě klidný, ale celé jeho mladické nahé tělo se chvěje prudkým vnitřním napětím, každý sval je nabit silou, která vytryskne v jediném úderu. Postoj klidný, nevzrušený, odhodlaný, jeho drama je uvnitř, v srdci.* (Schulz, 2002, s. 600). Stvoření Davida bylo pro Michelangela dvojitým vítězstvím – z hlediska jeho novátorského pojetí a užitím daného materiálu. Mramor, z něhož byla socha vytesána, zakoušel před lety využít mistr Agostino di Duccio⁹, kámen se však rozštípl a byl označen za nemocný, mrtvý, či dokonce prokletý. Tentýž blok mramoru Michelangelo použil k tvorbě Davida a překonal jej: „*Síla už není v kameni, nevysál ji ze mne [...] já přemohu tento kámen a zvítězím, vyzval jsem jej k zápasu a je to silný, mocný soupeř, byl poznamenán patou d'ábla, sražen z velehor pádem andělským, pak po čtyřicet let se zde živil nečistotou a temnými silami podzemí, ale přišel jsem já a vyzval ho k boji, já zvítězím. [...]*“ (Schulz, 2002, s. 600) Při popisu sochy Davida se autor snaží o co nejbližší vyložení nejen jeho podoby, ale i duševních prožitků postavy a Michelangelova tvůrčího postupu. K tomu Schulz používá slovesa senzuálních vjemů, která při četbě zvyšují čtenářův vizuální, akustický či hmatový obraz, jako například při Michelangelově seznamování se

⁸ Donatello (1386–1466) – florentský sochař.

⁹ Agostino di Duccio (1418–1481) – italský sochař.

s mramorem: „Život kamene se prodíral k němu na povrch a bil svými neviděnými, cítěnými vlnami do pokožky jeho rukou. Tyto dlouhé jemné vlny se slučovaly v jeho dlani, mohl je rozhodit jako paprsky a kámen byl by je opět do sebe vsákl. Jeho povrch byl mrazivě chladný, jeho povrch byl nahý. Ale pod ním, jako pod chladnou pokožkou vášnivé krásky, trýznivě vysílené svými touhami, prahnou a dychtí všechny rozkoše, mučivé až ke křečím smrti. Nahý a mrazivě studený, spaloval se uvnitř nejprudším žárem. Jeho cévy, jimiž byl prostoupen, byly napjaty a naplněny pulzující mramorovou krví, suché napovrch a horké uvnitř. Celé toto žilobití se chvělo při doteku jeho dlaně. Posunul ruce o něco výš. Zde záchvěvy tichly, zde byl nalezen skrytý klid, ale i ten byl temný, tam asi byla velká hlubina, tuň se souzvukem tvarů, vzájemně se zde prolínajících jak vlny. [...]“ (Schulz, 2002, s. 589 – 590) V ukázce autor využívá personifikace, čímž je kamenu přisuzována životnost. V celém díle nacházíme různé umělecké jazykové prostředky, zejména metafory, paradoxy, hyperboly, řečnické otázky a další. I přes tuto pestrou plejádu uměleckých prostředků se Schulzovi podařilo udržet koncept díla a pozvednout jej na vyšší úroveň.

Pro román *Kámen a bolest* je typický především Schulzův osobitý barokní jazyk, který nalezneme v pásmu vypravěče či některých postav. Nejzřetelněji se objevuje v hlásání fanatického kazatele Savonaroly, jehož promluva je navíc stupňována užitím anafory: „*Ďábel hledá všechny cesty k lidským duším, všechny, d'ábel napodobuje Boha. Chtěl být sám Bohem a stal se jeho křivým zrcadlem. Ale po všem, co by mu patřilo jako Bohu, vztahuje svůj křivý pařát. [...]Ďábel má také své hrdiny jako Bůh. Ďábel má také své učení, také posílá vidění a sny jako Bůh. [...]*“ (Schulz, 2002, s. 208) Díky tomuto častému opakování motivů se román stává literární symfonií, ke které Schulz směřoval již dlouhou dobu.

Za nejvýraznější umělecký prostředek románu je bezpochyby považován kontrast, a to tematický (radost s bolestí, krása s nelibostí, hojnost s chudobou) i psychologický (protikladnost postav vzhledem k jejich charakterovým vlastnostem a přesvědčení). Osobnostní kontrast je nejpatrnější u postav Michelangela Buonarrotiho a Leonarda da Vinciho, kteří se rozcházejí jak v názorech, tak v pojetí umění. Pro Leonarda je nejdůležitější zachycení vnějšího povrchu a barva, která je podle něj „*silou díla a jeho duší*“ (Schulz, 2002, s. 116). Michelangelo při tvorbě naopak upřednostňuje samotnou hmotu, přizpůsobuje se její individualitě a Leonardovi oponuje tím, že „*barva není tvar*“ (Schulz, 2002, s. 117), načež

dodává, „že jest třeba jediného: poznat život hmoty, její tvar. Obnažit srdce kamene, ještě teplé, pozorovat jeho záchvěvy, záškuby, jeho křečovitě pulzování.“ (Schulz, 2002, s. 117)

Rozdílnost těchto dvou umělců nakonec vyústí v konflikt. Michelangelo se netají svojí záští k o generaci staršímu Leonardovi a tehdejší zkažené době, která je v kontrastu s Michelangelem základní myšlenkovou linií díla: „*Nenávidím vás – a vím, proč vás nenávidím, - protože jste jedním z těch – z těch ostatních [...], to velké stádo, které se mi hnusí - - - Doba! Vy všichni, kteří děláte tuto dobu! [...] Dusím se, zalykám se vašimi životy, a vašimi vůněmi – vším tím, odporným, co přinášíte s sebou, - dusím se v této době, válí se na mne jako potopa – někdy se domnívám, že jsem již ztracen. Stále vězím až po ramena v jakémsi blátě, v kalu a špíně, nemohu vyváznout a stále je ti patrně ještě málo – válí se to, zadusí mne to, nestane-li se nějaký zázrak - „Co mne trýzní? Nikdy jsem to dříve nemohl poznat, domníval jsem se, že je to má vlastní slabost, ne, není tomu tak, mne bolí a trýzní tato doba – jako jiného bolí hlava či noha, mne bolí tato doba, nemohu z ní utéci – musím v ní žít – musím ji ale nějak přemoci, jinak budu jí rozdrcen – zaskočila mne jako záškodník, zchromila mne, ohlušila, chci být nasycen a napojen naprosto něčím jiným, než mi ona dává, - projít z ní nějakou velkou bránou – cítím její zkázu kolem sebe, všude cítím její hrozný konec [...].“ (Schulz, 2002, s. 612–613). Tímto Michelangelovým monologem se autor snažil o vylíčení protagonistova nesouladu s okolím a dobou, nad níž chtěl zvítězit uměním, bojem o dílo a pátráním po cestě vedoucí k jeho niterným vizím. (Dokoupil in Schulz, 2002, s. 758)*

Schulzův první díl proponované trilogie, *V zahradách medicejských*, popisuje etapu Michelangelova života od jeho narození roku 1475 po nástup papeže Julia Druhého a umělcova následného odjezdu do Říma roku 1505. Na toto období pak autor navazuje ve druhé části románu s názvem *Papežská mše*, v níž zamýšlel vylíčit Michelangelovo vrcholné umělecké období až do roku 1527. Vzhledem k Schulzovu zdravotnímu stavu však dílo zůstalo fragmentem skládajícím se pouze ze dvou kapitol – *Vladaři nad propastmi* a *Cestou San Gallovou*¹⁰. Stěžejní událostí této

¹⁰ Giuliano da San Gallo (1443 – 1516) – renesanční sochař a architekt.

románové části se stává Michelangelova tvorba náhrobku pro Julia Druhého, jehož podobu sochař přibližuje majiteli takto: „*Nebude to příšerný náhrobek, jaké se dělají. [...] Žádný plochý výklenek, vyplněný sarkofágem a anděly. Chci, aby to byla samostatná stavba, rozvinutá do čtyř průčelí, rozdělená do tří různě rozlehlých poschodí. Mramorová hora. Čtyřicet soch a velmi mnoho reliéfů. Nejdolejší část bude rozčleněna výklenky mezi pilastry. A ve výklencích i před pilastry sochy, znázorňující jednak různá umění, svobodně se rozvíjející pod ochranou Vaší Svatosti, jednak všechna Vaší Svatostí dobytá města a území. Na nárožích ochozu druhého poschodí budou čtyři obrovské sochy: Mojžíš, svatý Pavel, dále postava Života činného a postava Života rozjímavého. Mramorové stěny budou ozdobeny bronzovými reliéfy. Vrchol třetího poschodí utvoří sochy dvou andělů nesoucích rakev s tělem Vaší Svatosti. Jeden z andělů se bude radovat nad věčnou slávou, druhý truchlit nad zemí, které Vaše Svatost byla odňata. [...]*“ (Schulz, 2002, s. 731) Z druhé kapitoly *Papežské mše* stačil autor napsat jen necelých šest stran, na nichž popisuje mor sužující Řím.

Ačkoliv nebylo dílo *Kámen a bolest* dovedeno do konce, autor svým holistickým pojetím doby a životního i uměleckého růstu Michelangela Buonarrotiho dosáhl toho, že text můžeme číst jako samostatný román. Na tuto skutečnost ve své práci poukazuje František Křelina (1953, s. 17), který oceňuje autorovu literární zralost: „*Je to dílo neuvěřitelně definitivní, hotové, ale přitom horké, planoucí, vržené jako jedním dechem pod velikým přetlakem nitra. Nejsme tu již svědky žádného tápání, žádného zkoušení, jeho umění však není ničemu tak vzdáleno jako chladu, nějaké bezkrevné akademičnosti, naopak, všechno v něm žije ve stavu zrodu, stále vám připadá, že jeho věty, scény, vidění, monology i dialogy, že to všechno vyvřelo pod takovým napětím jako láva a teprv potom ztuhlo ve svých tvarech, jejichž vyvřelá, planoucí podstata zůstala nedotčena.*“ Upozorňuje dále na kompozici díla *V zahradách medicejských*, kdy jsou jednotlivé kapitoly myšlenkově i stavebně ucelené. Křelina také připomíná, že první dílo románu *Kámen a bolest* sestává ze závislých dílčích próz, obsahujících nové prostředí a postavy, „*že vrací román k jeho původní podobě, což byl cyklus novel*“ (Křelina, 1953, s. 23).

Při pokusu o určení literárního žánru narážíme na skutečnost, že dějové linie tohoto díla jsou někdy až přednostně věnovány dějinám či jiným umělcům tehdejší Florencie – v některých kapitolách dokonce Michelangelo v příběhu buď chybí (viz

Hadí náhrdelník), nebo převezme roli vedlejší postavy (viz *Tak jako tančil David král*). Jak ve svém díle uvádí Justl (1966, s. 23), „[...] nejde o úzce pojatou biografii, ale o mohutnou fresku zabírající vertikálně i horizontálně samu duchovní i politickou podstatu renesančního světa – jde tedy také o obraz syntetický.“ Vzhledem k uvedeným faktům nemůžeme *Kámen a bolest* jednoznačně označit za životopisný román, přesto Michelangela Buonarrotiho nepochybně považujeme za centrální postavu románu.

2.2.2 Postava Michelangela Buonarrotiho

V této podkapitole se pokusíme objasnit Schulzův motiv k napsání románu o renesančním sochaři Michelangelovi Buonarrotim a jeho pojetí postavy. Již koncem třicátých let autor toužil po velkém tématu, zobrazení významné historické osobnosti, která přežila svoji dobu. Rozhodujícím faktorem byl dozajista autorův blízký vztah k renesanci, o níž se v jednom z rozhovorů vyjadřuje následovně: „*Renesanční doba, vedle empiru, byla vždy, odedávna mou velkou láskou a zabýval jsem se jí již za dob gymnasiálních studií... Románské době nerozumím, gotika mne nutí k uctivé chladnému obdivu, baroku jsem nikdy nemohl přijít na chuť. Ale renesanci jsem si zamiloval tím prudčeji, čím více jsem vnikal v její myšlenkové, umělecké i politické bohatství, z jehož odkazu vlastně žijeme všichni dosud ještě dnes.*“ (Justl, 1966, s. 22) Schulzova koncepce renesance se podstatně liší od jejího tradičního chápání. Renesance byla pro Schulze dynamickým a rozporuplným obdobím, jež na sebe vrstvil jen protiklady a kontrasty. Přínos daného období autor shledává v postupném osamostatnění člověka a v důrazu na empirické zážitky ve vědě. Tento svůj postoj autor podpořil zmíněním postavy florentského vědce P. Epipoda Epimacha, jenž Michelangelovi povolil zkoumat anatomii člověka na mrtvolách. Na základě této zkušenosti pak sochař získal vědomí o mechanice lidského těla, díky které se naučil ztvárňovat pohyb. (Wittlich in Schulz, 2002)

Podnět k výběru postavy vzešel od Schulzovy partnerky, kterou uchvátila Karstenova reportáž¹¹ o životních peripetiích a díle významného renesančního umělce. Schulz postupně shromažďoval výstřižky zmíněné reportáže a studoval potřebnou literaturu. Čím více se seznamoval s osudy Michelangela a dobou, v níž žil, tím jistější si svou volbou byl: „*V tom Michelangelovi, jehož život a dobu studuji jako v horečce, řeknu víc, než bych mohl říci v deseti románech, ano, tam je moje cesta, k Michelangelovi, rýsuje se mi to stále zřetelněji.*“ (Skoumal in Schulz, 1947, s. 10)

Autor v románu klade důraz na pojetí postavy Michelangela jako umělce. Umělecká tvorba nebyla pro významného renesančního sochaře vidinou potenciálního výdělku, ale jakousi cestou k překonání vlastního odcizení se době a společnosti. Asketický život, pocit vykořeněnosti a neustálý tvůrčí boj jsou základními atributy Michelangelova života. Jádro protagonistova zápasu s okolním světem nacházíme již v jeho raném dětství, kdy kvůli své touze stát se umělcem čelil řadám urážek od členů rodiny, především ze strany strýce Francesca. Jeho názor na hochův sen je nejpatrnější v rozhovoru s Michelangelovým otcem Lodovicem: „*Štětec nebo dláto, ozdoba přenáramná! Hůl na něho, hůl, aby se z něho vytloukla ta prokletá bezbožná posedlost a touha býti umělcem, býti žebrákem, býti neznabohem, býti příživníkem, býti hanbou!*“ Otec si také nepřál, aby se jeho syn stal umělcem, v jeho očích bylo umění nejistotou a příživnictvím. Nechal se pak slyšet, že by syna „*raději zabil, než aby mu dovolil býti umělcem*“ (Schulz, 2002, s. 93–94). Nepříznivá rodinná situace měla na Michelangelův psychický vývoj neblahý vliv, což se později odrazilo i ve vývoji uměleckém. Tuto skutečnost v komentáři k románu *Kámen a Bolest* (Wittlich in Schulz, 2002, s. 779) Wittlich dokládá takto: „*Michelangelovo umění bylo nutně výrazové, protože bylo prostředkem vyjádření a odbavování složitých citových komplexů, jedinou možností podstatného překonání duševní osamělosti, diktované nikoliv jen běžnými životními okolnostmi (nedostatkem peněz nebo komplexu méněcennosti z fyzického vzhledu), ale hlouběji, zakotveným pocitem rozporu s okolní a dosavadní skutečností společenskou a uměleckou.*“ Michelangelo je Schulzem prezentován jako mimořádně nadaný umělec, umělec tvořící, strádající a

¹¹ Reportáž na pokračování vycházela roku 1940 v Českém slově.

vítězící, na což po vydání románu autor znovu odkazuje: „*Dvěma věcmi zvítězil Michelangelo nad svou dobou: kamenem, mramorem, a bolestí. [...] ...doba, v níž žil a tvořil, ho nepřetržitě bolela, překonával ji jen bolestí a zvítězil jen touto bolestí.*“ (Justl, 1966, s. 22) Bolest Michelangela provází na každém kroku jeho životní poutě, stává se jeho hybatelem. „*– Ale mne tato doba bolí. Jen tím ji překonám a nebudu stržen tím kalným prudkým proudem. Ano, bolí. Bolestí ji překonám. Bolestí. Jak kdysi vyřkl staříčkový mistr Bertoldo to staré sochařské pravidlo: Vulnera dant formam – Jen rány dávají tvar věcem. I životu. Rány mne utvářejí a formují, jako já kámen. Jen rány dávají tvar. Rány a kámen, bolest a kámen, život.*“ (Schulz, 2002, s. 561) Kromě bolesti a tvorby Michelangela ovlivňuje blízký vztah k Bohu, který je podle něj původcem jeho mimořádného nadání. Již v počátcích jeho umělecké tvorby mu fra Timoteo kladl na srdce, aby ke svým dílům přistupoval s pokorou, jako by chtěl vzývat Boha. (Schulz, 2002, s. 246) Z Michelangelova počátečního zápasu s kamenem se postupně stávala díla pravdivá a „neposkvrněná“, která se pod jeho rukama měnila v modlitbu či k ní vyzývala: „*Ve jménu Otce i Syna i Ducha svatého, amen. Včera jsem dokončil reliéf Madony. Poprvé jsem tvořil dílo o Matce Boží. Nebyl to již kámen nečistý. Pracoval jsem, přemáhal jsem, bil jsem a dokončil. [...] Bože, vyslyš modlitbu mou – Otče náš, jenž jsi na nebesích, posvět' se jméno tvé, Matka Boží na mém kameni hledí jinam, ne na lidi, kteří se k ní modlí, ale do prázdna, ale přece ne do prázdna, přece ne nikam, tak jsem to udělal, aby věděli, aby byli pamětliví, aby se každý musil ptát, kam hledí Matka Boží, přijď' království tvé, buď' vůle tvá jako v nebi tak i na zemi, ptali se mne, proč sedí na schodech, nevím, nevíte vy? Kam vedou ty schody? Žebračky sedávají na schodech. Chléb náš vezdejší dejž nám dnes. Sedí vznešená a vztyčená, je to královna, každý pozná, že je to královna, královna na schodech! A usnulo dítě. Boží Syn spí a Matka bdí, hledíc jinam než na lidi – Odpusť' nám naše viny, jakož i my odpouštíme našim viníkům, kam vedou ty schody? Boží Syn byl unaven a usnul, Matka hledí vážným, přísným pohledem, před sebe hledí, Maria chrání dítě, chrání božího Syna, který je unaven. Kam vedou ty schody? A neuved' nás v pokušení, ale zbav nás od zlého, amen.*“ (Schulz, 2002, s. 211–212)

2.2.3 Fakta versus fikce

Nyní se budeme zabývat otázkou skutečnosti a fabulace v románu *Kámen a bolest*. Za historicky přesná jsou v díle považována Michelangelova životní data, jeho díla a okolí, jak místa pobytu, tak řada osob, jež jeho život jakkoliv ovlivnila. (Skoumal in Schulz, 1947) Jako zdroj přesných informací o životě florentského umělce Schulzovi kromě již zmiňované Karstenovy reportáže vycházející v Českém slově posloužila také práce Ascania Condiviho¹² *Život Michelangela Buonarrotiho* (1553) či biografická kapitola z díla *Le Vite du piu eccelenti architetti, pittori et scultori italiáni* (1550), jehož autorem je Giorgio Vasari¹³. Zmíněné prameny nabídly Schulzovi mnoho příběhů a perliček ze života renesančního sochaře. Jednalo se sice o informace pravdivé, ne však kompletně propojené. Schulz se rozhodl pro jejich volné podání, tudíž je obohatil o své vlastní intence – přidal k nim nové události a postavy. Jak je v doslovu k románu *Kámen a bolest* uvedeno (Wittlich in Schulz, 2002, s. 768): „*Tento přístup, živě spojující autorův požadavek koncepce s rozmanitou a poutavou skutečností historického dění, zaručil myšlenkovou a emocionální bohatost románu. Ve snaze odpovědět na znepokojující obecné problémy vztahu umělce ke světu hledá autor skutečnost své odpovědi a jeho záměr se konkretizuje v Michelangelově osudu.*“ Takto Wittlich akcentuje Schulzovo historické zasazení příběhu do románu, jelikož pouze podrobným popsáním historických událostí může být zhotovena odolná základna pro další autorovy reflexe.

Jak již bylo poznamenáno výše, historické údaje v románu korespondují se skutečností, počítaje nemilosrdnosti panovnických rodů, ukrutnosti tehdejšího života obyčejného lidu i zvrácenosti církve. Schulzovo ztvárnění dané doby se značně liší od líčení jiných autorů, kteří vykreslovali renesanci jako dobu rozmachu a harmonie. Jeho popis renesančního období se spíše blíží apokalypse, které se nelze bránit ani jí utéci. Za toto novátorským pojetí se však Schulzovo dílo stalo terčem kritiky některých katolických spisovatelů. (Wittlich in Schulz, 2002)

¹²Ascanio Condivi (1525–1574) – italský spisovatel a malíř.

¹³Giorgio Vasari (1511–1574) – italský architekt a životopisec florentských umělců (například Michelangela, Leonarda da Vinciho či Raffaela).

O největší rozruch se zasloužil jeho přístup k papežství, jenž vzbudil především v kruhu náboženského časopisu *Na hlubinu* značnou kritiku. Napadáno bylo nejčastěji Schulzovo „líčení renesanční bídy Církve“, jak v časopise zdůraznil literární kritik Silvestr Braitto (1943, s. 255), který kritizoval také autorovo neadekvátní vyličení Savonaroly jako fanatického duchovního a veskrze negativní postavy. Tuto výtku však považujeme za nepřiměřenou, jelikož Schulzovo ztvárnění tohoto renesančního kazatele nabízí pohled z obou hledisek (poukazuje na kladné i záporné stránky), a proto nelze pochybovat o Schulzově objektivitě. Sám autor již na začátku své tvorby předesílal, že román *Kámen a bolest* má být jako celek oslavou církve a věčným odkazem na období renesance. Opět je tedy nutné na román nahlížet jako na torzo, v němž mělo být řečeno mnohem více.

Nyní se zaměříme na románovou fikci, která se projevuje především v individuálním pojetí postav a jejich vnitřních pocitů, což ovšem představuje nevyhnutelnou součást každého životopisného románu. Za nehistorické v díle považujeme například Michelangelovo niterné vnímání světa, chápání umění a přístup k vlastním dílům. Jak v předmluvě k románu (Skoumal in Schulz, 1947, s. 13) Skoumal píše, „[...]nehistorická je báseň, tj. vyšší pravda o tom, jak plamen jeho života hořel, čím se živil a čím uhasínal.“ K fabulaci se Skoumal vyjádřil již v doslovu k prvnímu vydání díla (Skoumal in Schulz, 1943, s. 118), kde připustil možnou nevoli dějepisců: „Odborní historikové umění nebudou možná souhlasit se Schulzovým románem ani co do pojetí, ani co do detailů. Dáme jim ochotně za pravdu v jejich vědním oboru, ale jejich výtky se sotva dotknou románu jako autonomního uměleckého celku, který nechce být pouhým životopisem historicky ověřeného renesančního malíře, sochaře, stavitele a básníka. Je zajisté i tím, ale nadto je ještě něčím více. Je obrazem renesančního člověka, ale zároveň je podobenstvím člověka kterékoli doby, je podobenstvím jeho tápání, bídy, úzkosti, osamělosti, jeho pohrdání dobou. [...]“

Skutečnost, že v románu nalézáme určité historické překlepy a omyly, je vzhledem ke krátkému časovému horizontu, který měl Schulz na jeho napsání, pochopitelná. Na autorův časový deficit poukazuje Skoumal v předmluvě k druhému vydání *Kamene a bolesti*, v níž čtenáře seznamuje se zápisky z autorova deníku a románovým rukopisem. Od prosince roku 1940 sháněl Schulz materiály k dílu, o půl roku později již začal psát. První část dokončil za pouhých deset měsíců

a dvanáct dní, tedy v dubnu roku 1942. Tvorbu jeho životního díla provázely zdravotní problémy, o nichž ve svém deníku píše: „*Třikrát jsem chtěl práci opustit a třikrát jsem se k ní vrátil. Nemohu zde vypsat, za jakých nocí a v jakých trýzních bylo psáno. Nyní první díl dokončen s vypětím všech sil. To neudělal jsem já, já bych toho nebyl schopen, to udělala bolest.*“ (Skoumal in Schulz, 1947, s. 11) Během dokončování prvního dílu proponované trilogie trpěl Schulz velkými bolestmi a zápallem pohrudnice. Umřel v únoru roku 1943.

2.3 Anna Maria Tilschová: Orlí hnízdo

2.3.1 Interpretace a kompozice díla

Dílo *Orlí hnízdo*, s podtitulem *Román o životě Josefa Mánesa*, vyšlo původně roku 1941 jako první až sedmé číslo v šestém ročníku Knihovny Lidových novin v Brně. O rok později se román dočkal druhého otisku v nakladatelství Františka Borového¹⁴. (Trochová in Tilschová, 1978) Jedná se o celkově první románovou biografii věnovanou životu Josefa Mánesa. Autorka zde věrně vykresluje atmosféru a společnost devatenáctého století, které bylo obdobím zrodu mnoha českých uměleckých velikánů, mezi nimi i malíře Josefa Mánesa. Přestože je příběh primárně zaměřen na život a vývoj hlavního hrdiny, značná část díla je věnována celé rodině Mánesů, o čemž se čtenář přesvědčí již v první výmluvně pojmenované kapitole *Rodina Mánesova*. V ní nás autorský vypravěč pomocí vnitřní i vnější charakteristiky, která je silně prostoupena celým románem, detailně seznamuje se všemi členy Josefovy rodiny – s otcem Antonínem jakožto učitelem malování a kreslení, se svéráznou matkou Lénou, melancholickým strýcem Václavem, pedantickou Amálií či s nejmladším bratrem Quidem.

Postava významného českého malíře Josefa Mánesa je v první kapitole zachycena ve věkovém rozpětí dvanácti až dvaadvaceti let, kdy se z chlapce stává muž. V pasáži, kde Josef svými karikaturami baví všechny kavárenské návštěvníky,

¹⁴ František Borový (1874–1939) – český nakladatel a účastník protirakouského odboje.

jej bedlivě zkoumá přítel rodiny Josef Kranner¹⁵ a posuzuje jeho charakter: „[...] *Tu našel jako skrývačku na hlavě Pepiho dva jiné obličej. Syn Antonínův a synovec Václavův! Našel tam věčně ustaraného otce, tak puntičkářského a zas zírajícího bůhví kam mimo zem, našel elegického vzdychálka, který tak opovrhoval dnešním režimem historického realismu. Tak hmatal a dotýkal se v mladém muži přímo jeho kořenů. Ale něco mu chybělo do celku! To nebyl jen rozdíl let a dvou generací, to bylo něco, co nebylo ani v tatínkovi, ani ve strýci: ta smyslná ústa, otevírající se žíznivě k stále novým polibkům, ten neuhasitelný lesk v očích a ta světáckost, ten fešný a lehkovážně nasazený klobouček, který vrhal tak zajímavý stín do obličej už pobledlého k ránu. Vida, orlík z hnízda vyletěl.*“ (Tilschová, 1985, s. 48) Poslední věta evokuje Josefovo dospění a odpoutání se od mužských vzorů – otce a strýce. Mimo to také odkazuje na titul samotného díla, o čemž se více dovídáme ve druhé kapitole s názvem *Cizina*. V ní se protagonista stává úspěšným díky svému obrazu „*první setkání Petrarky s Laurou*“¹⁶, na což v časopise *Česká včela* poukazuje Ferda Náprstek¹⁷: „[...] *Když Mánes na této cestě pokračovati bude, začez jeho přísná snaha umělecká ručí, v této době nového rozkvětu českého umění pro všechny časy se ctí jmenován bude [...].*“ (Tilschová, 1985, s. 77)

Za povšimnutí stojí pasáž reflektující Josefovy dojmy z kladných ohlasů na své dílo, v níž Tilschová uvádí, že se cítil „[...] *svobodný jako pták, skoro jako král vzduchu a skal, jak ho ještě za otcova živobyetí zpodobil v romantickém obraze Orlí hnízdo.*“ (Tilschová, 1985, s. 82) Právě zde zjišťujeme, že název díla je motivován Josefovým obrazem vznikajícím roku 1840 ze zážitků z cest po Krkonoších. Při dočtení knihy si však uvědomíme, že titul románu nepředstavuje jen Mánesův obraz, ale celou podstatu románové kompozice, založenou na příběhu rodiny. Ačkoliv se již koncem první a počátkem druhé kapitoly loučíme s oběma Mánesovými rodiči, důraz na význam a funkci rodiny je v románu ponechán. Role živitele zpočátku připadá na nejstarší Amálii, jejíž životní úlohu poněkud břitce vystihuje Karel Krejčí ([doslov]

¹⁵ Josef Kranner (1801–1871) – český architekt.

¹⁶ Název podle originálu – *Setkání Petrarky s Laurou v Avignonu roku 1327*.

¹⁷ Ferdinand Náprstek (1824–1887) – národní buditel a překladatel z francouzštiny.

in Tilschová, 1961, s. 234): „*Amálie Mánesová patří k těm nešťastným bytostem, reálně, ale prozaicky myslícím a cítícím, které osud postavil do blízkosti velkých lidí; ti pak ve svém rozletu cítí se domněle či skutečně brzděni jejich nechápavou přízemností a průměrností; beletrizující životopisci vidí v nich často „černé ovce“, jež činí odpovědny za životní hořkosti velikánů.*“ Přestože byla Amálie svému bratrovi velkou oporou a povětšinou i jeho jedinou jistotou, osud „černé ovce“ brzy naplnila. Její ochranné pudy ji dovedly ke zničení Josefova vztahu s jejich služebnou Fanynkou¹⁸, která byla ze dne na den vypovězena ze služby. Mánesův poměr se sedlčanskou dívkou je v díle líčen velmi taktně a platonicky. S o to větším překvapením se tak později dočítáme o narození jejich dcery. Jakkoliv byl Amáliin čin bezohledný, nelze ji označit za negativní postavu románu. Autorce se v díle podařilo vystihnout její kladné i záporné rysy a nestranně vymezit její postavení v rodině umělců. Její vlastnosti a temperament Tilschová (1985, s. 144) charakterizuje v románu těmito slovy: „*Amálie, zapálená ohněm pro umění, byla nesobecká, nehysterická jako tuze málo žen tehdy jako dnes. Ale při těch skutečných přednostech byla skoro měšťáckým svědomím malířské rodiny a nebyla tak povznesena nad lidský soud a řeči, jak by se dalo očekávat od ní, která vyrostla mezi umělci a nejvzdělanějšími lidmi, a ne mezi filistry. Znala oba bratry, ale jen do výšky, kam sama dosahovala pohledem, idealizujícím i zas přísně soudícím. Dívala se na Pepiho a na Bubiho¹⁹ jako na své chlapce: peskovala je, vysmívala se, zbožňovala, jednala za ně a za ně rozhodovala jako matka, která myslí, že má na zřeteli prospěch dítěte, když mu něco zakáže nebo nebezpečnou hračku zavře do skříně.*“

Výrazným tématem prostupujícím celé dílo je láska nejen „klasická“ a příbuzenská, ale i platonická, přesněji řečeno láska z okouzlení. Ta se v románu objevuje v podobě obdivu krásy a temperamentu mladé Jindřišky, dcery Josefova přítele Rittersberga. Tato dívka, „[...] *tak podivně složená z kontrastů, z bouřlivého smíchu a z pláče plnými potoky, ze zloby a z dobroty, z nadšení a zase z tvrdých odsudků jako nožem [...]*“ (Tilschová, 1985, s. 162), byla pro Josefa připomínkou

¹⁸ Františka Šťovíčková (1824–1909).

¹⁹ Bubi – přezdívka nejmladšího bratra Quida.

lehkomyšlnosti a volnosti, tedy vlastností typických pro dospívající jedince. Její živost mu připomínala vlastní mládí, touhy a vášně.

Mánesovou životní vášní bylo umění, které mu bylo živobytím, radostí i únikem před realitou. Jeho umělecká tvorba zaujímá v příběhu přední místo. Tilschová zručně líčí zrod a význam jednotlivých malířových prací – od zmíněného *Setkání Petrarky s Laurou* přes podobizny významných i méně významných osobností tehdejší doby (například císaře a krále Františka Josefa I.) až po *Prapor svatého Jiří*²⁰ a jeho životní dílo *Orloj*, jemuž se autorka věnuje v páté kapitole románu.

Josefovou slávu autorka předesílá ještě před jeho rozhodnutím, že bude pracovat na opravě středověkých věžních hodin: „*Bylo chladno, bylo smutno, sláva a utrpení se Mánesovi proplétaly, že zlostně vstal, psaní nedopsal a sfoukl svíčku nad marnými úvahami. Zhasil svíčku, ale ne vlastní plamen, kterým hořel; netušil, že právě po příkrých schodech hořkých zklamání stoupá dále výš, nevěděl sám, že stojí už pod vrcholkem, ukrytým mu v hustých mračnech vlastní bolesti.*“ (Tilschová, 1985, s. 172– 173) Význam práce na Orloji si Josef uvědomoval a věřil, že díky této tvorbě na něj bude Praha vzpomínat. Jeho nadšení však nesdílel jeho blízký přítel Josef Worlíček²¹, který mu domlouval, aby se takové práce vzdal, protože „*[...] každý, kdo s orlojem něco dělal, buď umřel, nebo se nakonec zbláznil*“ (Tilschová, 1985, s. 177). I přes tuto pohružku vzniklo roku 1866 ojedinělé výtvarné dílo, do kterého malíř zasadil veškeré své kresebné a kompoziční mistrovství. Po tomto nevídaném úspěchu se Josef (také díky finanční podpoře od přítele Vojtěcha Lanny²²) vydává na cestu do Říma, o níž od mládí snil. Tato pouť však zdaleka nesplňuje malířovo očekávání, ba naopak se stává hořkým zklamáním. Stesk po rodině, nedostatek peněz a pocit deziluze z velkého města Mánesa stále více deprimují a my se na posledních stranách knihy stáváme svědky malířova blouznění. O Josefově nemoci vypovídá jeho silná touha po nalezení žluté plané růže, o níž se

²⁰ Název podle originálu – *Prapor jednoty Říp v Roudnici* (1863 – 1864).

²¹ Josef Worlíček (1824–1897) – řezbář a sochař.

²² Vojtěch Lanna (1836–1909) – mecenáš umění, na sklonku života získal šlechtický titul – rytíř.

mu zdálo již dříve. Poslední věta románu, kdy se Josef za bílého dne prochází s rozžatou lucernou v ruce, již značí rychle se stupňující vývoj nemoci. Román *Orlí hnízdo* je ukončen tam, kde Mánesova tragédie dosahuje vrcholu.

Celá románová kompozice je postavena na krátkých scénách, ve kterých se žertovné vyprávění střídá s literárním přepisem obrazu. Tilschové se podařilo dosáhnout toho, že do sebe jednotlivé scény jasně zapadají, takže dílo představuje mozaiku epizod. Tímto zpracováním autorka dosahuje postupného zpřesňování příběhu jako celku, což nabízí čtenářům dostatečný prostor pro vlastní fantazii a předběžné vyvozování závěrů. Dílo *Orlí hnízdo*, které se nachází na hraně esejistiky, beletrie a literární historie, je psáno spisovným jazykem, pouze v některých dialozích autorka volí nespisovnou formu jazyka, především hovorovou řeč a obecná čeština. Příkladem může být pasáž románu, v níž Josef kárá sestru za vypuzení jeho lásky Františky:

„Jak jenom jsi ji mohla vystrčit ze dveří? Udělat to sama, o své újmě a na vlastní pěst? A mě se jediným slovem nezeptat, jako bych byl chlapec? [...]

Já vím... láska, to je ukrutný cit, řekla místo všeho, jak těšivala nebohé komtesky, když se jí svěřovaly s marnými láskami a aristokratičtí rodičové je nutili do sňatku s jiným.

Po těch slovech vyskočily Mánesovi dvě červené skvrny na bledých tvářích: cítil, že slepá mluví o barvách, a příšerně ho popouzel křivý a přísný pohled neprovdané sestry[...].

Kdyby se ty ženské na tebe jenom tak nelepily! Otrásla se mravním odporem nad ženskou lačností [...]. Tady u nás nemohla zůstat už ani den... ale divím se upřímně jednomu, že sama nepomyslela na konec? Co nebo nač čekala? [...]

Co by čekala?

Co všecy ženské! [...] Čepec! Mladý pán si povede k oltáři děvečku! [...]

Aťsi děvečka! Přece stokrát milejší a tisíckrát krásnější než lecjaká komtesa... Máli, kde se v tobě najednou bere ta hrozná pejcha k chudému děvčeti?“ (Tilschová, 1985, s. 108–109)

Na této ukázce si můžeme všimnout, že nespisovné mluvy se dopouští jen Amálie, zatímco Josef užívá pouze jazyka spisovného. Vzhledem k nižší frekvenci

dialogů mezi sourozenci, ve srovnání s literárním obrazem, je hovorový jazyk dílem prostoupen poměrně řídké. Kromě nespisovných výrazů „pejcha“ a „všecky“ se v úryvku objevuje i expresivní výraz „ženské“, jenž v tomto případě evokuje urážku žádostivých žen. Vedle zmíněných skutečností zde nalézáme také paradox, konkrétně v Amáliině sdělení: „*Já vím... láska, to je ukrutný cit.*“ Vzhledem k jejímu samotářskému životu a dobrovolnému vzdání se lásky, nelze tomuto „konejšivému“ výroku přiřkládat větší váhu, jak také sám Josef v románu podotknul.

2.3.2 Postava Josefa Mánesa

Důvody, které přivedly Tilschovou k vytvoření biografického románu o významném malíři devatenáctého století, nebyly dány jen skutečností, že žádné románové dílo podobného druhu do té doby nezpracovalo životní osudy Josefa Mánesa. Již ve svých předešlých dílech se spisovatelka věnovala tématu výtvarného umění, žádné z nich však nepostihovalo tak významnou osobnost. Podnětem k volbě postavy Josefa Mánesa byl také fakt, že se autorka přátelila s malířovou pamětnicí Růženu Pokornou-Purkyňovou, dcerou malíře Karla Purkyně. Ten byl Josefovým blízkým přítelem, tudíž byla celá rodina Purkyňových v bezprostředním kontaktu s významnou malířskou osobností a jeho okruhem přátel. Na základě podaných výpovědí o životě malíře vznikala příběh odrážející konkrétní vzpomínky na osobnost Josefa Mánesa. (Krejčí in Tilschová, 1961)

V líčení tohoto významného českého malíře klade autorka důraz na umění, které je Mánesovou nedílnou součástí: „*Mánes, přes vysokou postavu tělesně tak křehký a tak složitý ve svém citění, nikdy nedělil život od umění: mísily se, tekly a splývaly už cévami v koloběhu jeho horké krve.*“ (Tilschová, 1985, s. 118) Umění spolu s životními krizemi tvarovalo Josefovou osobnost, na niž Tilschová poukazuje přímou vnitřní a vnější charakteristikou. Tyto popisy jsou prostoupeny celým dílem, od chlapcova dospívání až po jeho tragické onemocnění. O Josefovi se dovídáme, že „*se jednou pŭlkou sice utápěl světácky v zábavách a eleganci, ale na druhé straně se v nesmírné citlivosti básnický zasněného chlapce choulil jako svlačec do sebe: byl uzavřený.*“ (Tilschová, 1985, s. 36) Takto je v románu popisován sedmnáctiletý Josef, jehož osobnostní charakter se až do doby jeho onemocnění výrazně nemění. Progresivní paralýza, jak byla jeho choroba diagnostikována, zapříčinila malířovu

úzkost, depresivní stavy a v pozdějším stádiu dokonce rozpad osobnosti. (Hlaváček, 1988, s. 193)

Na malířovo vzezření poukazuje autorka v průběhu celého románu, pokaždé však popisuje jen určitou část těla. Podobu Mánesovy postavy nám tak postupně přibližuje detail po detailu, tudíž je jen na čtenářově pozornosti, aby dospěl k výslednému vzhledu protagonisty. Zaujmut nás může například jeho vznešené držení těla, které by si mohl čtenář mylně splést s nadutostí, či hubené tváře a ostrý nos, podílející se na ušlechtilém profilu. Mánes byl považován za galantního muže, obdivovatele a ochránce žen. Jeho neskrývané erotické zaujetí autorka líčí velmi taktně: „*Když maluju krásné oči nebo rty, musím někdy nechat všeho a utéci pryč! Přiznával se tu upřímně mladému příteli (Karlů Purkyňovi, pozn. autorky), jak mocně ho vzrušuje sličnost žen při portrétování.*“ (Tilschová, 1985, s. 143)

Tilschová vykresluje Mánesovu postavu ryze kladně, s přisouzeným citem pro spravedlnost a lidské pochybení, což se nejvíce projevuje v jeho odpuštění Amálii za vyhnání Fanyinky. Vedle malířovy skoro až světsky působící povahy stojí v kontrastu zášť, která se v něm zrodila po zradě rodinného přítele Thuna²³. Toho spolu s ředitelem umělecké Akademie Rubenem²⁴ obviňoval z úmrtí otce Antonína, který se po vypovězení z pražské Akademie zhroutil a nedlouho poté zemřel. Tilschová nechává na tuto proradnost protagonistu vzpomenout na poslední stránce románu, kdy už u malíře naplno propuká nemoc: „*Asi mu v hlavě už neutkvívala slova ani souvislé dějové řady, ale jen zkratky, jen symboly všech životních ran, které utrpěl, když někdy doma mezi sestrou a Quidonem vyrazil půl výčitku a půl vzdech: Thun! To byl symbol zrazeného přátelství, to byla těžká výčitka osudu, který ho v mládí okradl o víru v člověka, to byla nikdy docela nezacelená rána citlivé duše, která se občas zas otvírala.*“ (Tilschová, 1985, s. 210) Ačkoliv je Josef v románu charakterizován jako senzibilní a soucitná postava, při vzpomínce na zemřelou matku působí naopak necitelně a sobecky: „*Nestýskalo se mu, ani mu nechyběla, jen občas se zamyslí, že nebyval dost trpělivý a laskavý syn, a když spatřil její šaty na hřebíku,*

²³ František Thun (1847–1916) – hrabě a místodržitel korunní země Čechy.

²⁴ Kristián Ruben (1805–1875) – tehdejší ředitel Akademie výtvarných umění v Praze.

necítil žal, ale výčitku.“ (Tilschová, 1985, s. 123) Jeho vztah k matce se během jejího stárnutí měnil, často synovi vytýkala nezájem či touhu po její smrti, což se Josefa dozajista hluboce dotýkalo. Dysfunkci jejich vztahu sám Josef přisuzoval matčině věku a sužující nemoci, které brzy podlehla.

2.3.3 Fakta versus fikce

Životopisný román *Orlí hnízdo* se, díky spisovatelčiným vědomostem o dobových reáliích a jejímu zodpovědnému přístupu k nim, pyšní historickou věrohodností. Tvorbě tohoto díla předcházelo pečlivé studium historických pramenů, konzultace s profesory a odborníky na historii či pořízení zápisů z výpovědí pamětnice Růženy Pokorné-Purkyňové. Ta se tehdy přátelila s Jindřiškou Slavínskou²⁵, temperamentní dcerou Ludvíka z Rittersbergu. Díky informacím od této přítelkyně a vlastním vzpomínkám Pokorná-Purkyňová poskytla autorce informace z Josefova soukromého života, které byly do té doby skryty. Na základě tohoto podrobného studia vznikla práce, kterou sama Anna Maria Tilschová výstižně označila za polohistorickou.

Velmi podrobně a především realisticky je v románu vyličen Josefův zjev a osobnostní charakter, na který jsme poukázali již v předešlém oddílu. Autorka zdůrazňuje malířův vznešený postoj, kvůli kterému jej někteří jeho současníci považovali za povýšence. Z Hlaváčkova odkazu na tohoto významného malíře se dovídáme, že se Mánes nejednou se setkal s přezdívkou „*Pan Baron*“, jež měla narážet na jeho aristokratické vystupování. Za historicky pravdivé považujeme také vykreslení dalších členů umělecké rodiny a jejich působení na poli uměleckém.

Věrohodně autorka vyličila i tehdejší společensko-kulturní pozadí, rámuující osudy Josefa Mánesa. Zásadní význam má v díle únorová událost roku 1848, kdy se ve Stavovském divadle konal pod záštitou česko-německého intelektuálního spolku Concordia maškarní ples. Vrcholem večerního představení byl průvod, jehož členové představovali reprezentanty básnické či malířské pocházející z různých národů a století. Středem pozornosti byl Dante Alighieri, představován Josefem Mánesem,

²⁵ Jindřiška Slavínská (1843–1908) - vlastním jménem von Rittersberg.

jehož nápadná podoba se středověkým básníkem byla obdivuhodná. „*Za přízrakovitým Dantem přicházeli už pozemštění zjevy, rozpustilý Boccaccio se skvostně vázaným Dekameronem, Josef Jiří Kolár, a veselý Aorist, věnčený vavřínem. A přítel umělců, hrabě František Thun, si vykračoval ve zdařilé masce Petra Pavla Rubense, jemuž je velmi podoben, aj. V. Frič jako Hynek, bujný a rozmařilý syn krále Jiřího z Poděbrad. Škrétu, Hollara, Brandla a Rainera hráli žáci malířské Akademie; po nich se hrnuli muzikanti, Pergolesi, Sebastián Bach, Gluck, Mozart a Beethoven, ukázali se spolu Voltaire s Rousseauem, do jednoho tak skvěle líčení a maskování, že z lóží neustávaly mávat šátky a sypat se květiny na dlouhý průvod sta s dvaceti postav, které kráčely důstojně hledištěm, provázeny potleskem i pochodem.*“ (Tilschová, 1985, s. 92) Tento karneval se svojí velkolepostí stal mezníkem české kultury i historie, což zapříčinila zpráva o revoluci ve Francii, která se v pozdních nočních hodinách divadlem šířila. Tilschová celkem podrobně líčí reakce pražské smetánky na událost, méně však již klade důraz na její globální dopad. „*Tak vpadla tehdy dvacátého devátého února do bujného karnevalu jako bomba vzrušující zpráva, že ve Francii vypukla revoluce, že Louis Philippe, čili král Hruška, se vzdal trůnu, a znepokojila těžce všechna peněžnická srdce strachem o pokles cenných papírů. Ale jako se vlny zavrou nad kamenem hozeným do vody, tak dále vyhrávaly obě kapely, dále vířily valčíky na příkaz gubernátorův. Hlediště, před chvílí vyklizené, začalo se zase plnit tančícími páry, rozjařenými a rozbujněnými po půlnoci tím více, když se někteří účastníci skvělého průvodu umělců vmísili do mumraje masek. A hudba hrála, sladce se kolébala do rozkoše, do milostné touhy a dobrodružství.*“ (Tilschová, 1985, s. 93) Za poněkud lehkovážné označujeme autorčino vykreslení daných okolností, v němž chybí naléhavost tísnivé obavy lidí a dopad důsledků na Prahu a celé Rakousko.

2.4 Eduard Bass: Divoký život Alexandra Staviského

2.4.1 Interpretace a kompozice díla

Ve třicátých letech minulého století se do dějin Francie negativně zapsal Alexandr Stavisky jako jeden z největších podvodníků historie. O jeho finančních aférách mezinárodní velikosti a dobových společenských podmínkách předkládá Eduard Bass pravdivou reportáž *Divoký život Alexandra Staviského*. Jejím knižnímu vydání předcházela verze tzv. senzačních reportáží, jež vycházely v Lidových novinách od ledna do května roku 1934. O knižní přepracování se stejného roku postaralo vydavatelství Františka Borového.

Příběh zločincova života Bass rozčlenil do čtyřiatřiceti kapitol, jejichž názvy svojí bohatostí předem prozrazují obsah děje. Samotná jejich délka je poněkud atypická, jako ukázkou zde uvádíme jednu z nejdelších, kapitolu dvanáctou: „*Tlupa Staviského pracuje – Krádeže a podvody v bankách – Popovici a Smilovici – Útěk od soudu – Smrt otcova – Ministr spravedlnosti pomáhá Staviskému – Úkryt v Marly – Galmot udavač.*“ (Bass, 1973, s. 68) Neobvyklý je také rozsah jednotlivých kapitol, nejkratší čítá tři strany, nejdelší maximálně osm.

V úvodu tohoto životopisného románu, jímž se Eduard Bass zařadil mezi zakladatele české literatury faktu, pokládá autor základní otázky díla, které vždy začínají formulí „*Jak se mohlo stát, že...*“ Jak se mohlo stát, že jednotlivá oddělení jedné a té samé pařížské bezpečnostní služby nepolapila podvodníka dříve, než provedl své největší kousky? Jak se mohlo stát, že tomuto *hochštaplerovi*, jak je Stavisky v díle často nazýván, každý podlehl? Tyto otázky si po odhalení korupcí a machinací, do nichž byli spolu s Alexandrem Staviským zapleteni i někteří přední představitelé politického života, včetně premiéra Camilla Chautempse, pokládala i pařížská společnost. Jedním z mnoha důsledků Staviského afér, jak byly finanční skandály později nazvány, byl pád Chautempsovy vlády.

V románu je na životní peripetie francouzského podvodníka pocházejícího z Kyjeva nahlíženo z několika prolínajících se časových rovin. V první kapitole – *Krásný Alexandre se představuje* – je titulní postava prezentována v období své největší slávy, v kapitole následující se pak retrospektivní sondou dovídáme o dětství a dospívání již tehdy problémového chlapce: „*Sergej Alexandr měl se ovšem podle přání rodičů státi rovněž lékařem, a proto dán do lycea, které mělo velmi dobrou*

pověst výchovnou. Ale synáček neprospíval, synáček byl nejdivočejší a nejnezkrotnější temperament celé třídy a staří zkušení pedagogové condorcetští byli úplně bezradní z jeho rváčské bujnosti a předčasné protřelosti.“ (Bass, 1973, s. 14) Více se o období jeho dětství dovídáme až v poslední kapitole, v níž jsou objasněny okolnosti, které mu umožnily dojít ve svých letech tak daleko – blíže se budeme této problematice věnovat v dalším oddíle (viz Postava Alexandra Staviského).

Kromě retrospektivních pasáží je v díle užívána také anticipace; kterou autor zdůrazňuje kontrastem mezi stavem, v němž se protagonista aktuálně nalézá, a tím, kam budou události směřovat později. Zřetelné je předjímání příběhu v kapitole páté, v níž Bass pojednává o Alexandrově svůdcovském umu, který stál za jeho četnými podvody a intrikami: *„Sergej Alexandre Stavisky uměl patrně okouzlovat ženy na všechny způsoby; krutě a drsně jako Jeanne Darcy, jemně a uhlazeně jako Winifred Huntovou. Dovedl být vyděrač, ale dovedl být i kavalír. A jeho kavalírství mělo někdy gesto zcela neslýchané. Což nezůstalo v pařížském tisku nevyvráceno houževnatě opakované tvrzení, že v jednom z minulých kabinetů seděl ministr, jehož žena zcela neostýchavě nosila prsten s briliantem, který stál rovný jeden milión franků a jež jí daroval pan Alexandre tak prostě, jako by jí podal kytičku karafiátů?“* (Bass, 1973, s. 31) Vševedoucí vypravěč čtenáře následně upozorňuje na dějový přesah: *„Ale to bychom už příliš předbíhali svou historií; je nutno se vrátit do údobí, kdy se končila epizoda Jeanne Darcyové.“* (Bass, 1973, s. 31) Tímto častým vypravěčovým předvídaním událostí dochází k pozastavení či přeskočení probíhajícího děje, což však díky upozorňování nenarušuje pozornost. Mohli bychom naopak říci, že se mu pomocí skoků v čase podařilo dosáhnout napínavého rázu knihy, čímž čtenáře podněcuje k pokračování v četbě.

Na osudy Alexandra Staviského nahlíží autorský vypravěč objektivně, bez jakéhokoliv názorového či emocionálního zaujetí. Nijak nehodnotí Alexandrovu činy, spíše se snaží nalézt odpovědi na výše uvedené otázky. Postava vypravěče, jehož promluvy formují veškeré pozadí příběhu, se častokrát obrací na čtenáře, čímž zdůrazňuje jejich participaci na ději románu. Tak je tomu například v pasáži, kdy je popisován Alexandrův seznam milenek, do něž vstupuje další žena: *„Slečna Mineno, pravým jménem Matylda Sabatierová, je zcela nová stránka v milostném rejstříku Krásného Alexandra; chcete-li pro ni najít nějakou zkratku, vystihnete ji nespíše slovy poslušná družka.“* (Bass, 1973, s. 35) Tímto návrhem charakterizace

vedlejší postavy vypravěč vtahuje čtenáře do děje. Kromě Alexandrova vztahu se slečnou Mineno, který měl krátké trvání, se v románu po boku hlavního hrdiny vyskytuje nespočet dalších žen. Stejně jako není v Bassově *Divokém životu Alexandra Staviského* cílem poukázat na milostné vztahy titulní postavy, ani my se zde nebudeme zaobírat touto problematikou a zaměříme se na stěžejní část románu, a sice na Alexandrovy neuvěřitelné finanční podvody a pochroumané mravy tehdejší doby.

V románu se autor snaží co nejpřesněji vystihnout Staviského rafinované finanční podrazy, „drobnými“ pěticifernými sumami počínaje, několika milionovými částkami konče. Dohromady si Alexandr Stavisky přišel na obnos dosahující půl miliardy franků, o kterou okradl důvěřivé lidi během několika let.

Jedním z prvních líčených podvodů, v němž spolu se Staviským figuruje jeho přítel Demetrios Popovici se svojí milenkou, je v románu obelstění úslužného barmana. Ten vyhoví prosbě o navrácení zbývajících peněz z útraty šekem, o nějž žádala partnerka podroušeného zákazníka Demetria. *„Útrata je taková, že ze stovky dolarů zbývá šest set franků, proč by se tak dobrým hostům nevyšlo vsříc? Barman vytáhne svou čekovou knížku a vyplňuje poukázku na šest set franků. V tu chvíli se ve slečně probudí instinkt opatrnosti, kterým ve věcech finančních vynikají všechny Francouzky.*

Doufám ovšem, podotýká s úsměvem, že máte v bance krytí?

Padesátkrát tolik, madam, směje se zdvořile barman, podívejte se tuto na můj poslední záznam: je tam 48 000 franků.

Slečna se vesele omluví, barman vesele sklopne knížku a pomůže společnosti dostat opilého Popoviciho do auta.“ (Bass, 1973, s. 36–37) S velkým překvapením přijímal barman druhého dne telefonát z banky, v níž se ujišťovali o výběru tak vysoké částky. Ihned byli na místo přivoláni detektivové a podvodníka zadrželi. „Rychlé vyšetřování policie nemohlo se minout cíle: zakrátko byl zatčen i Stavisky a oba dodáni soudu. Oba popírali jakoukoli vinu a nijak nedovedli vysvětlit, jak se stalo, že ček na šest set franků byl přes noc „umyt“ a přepsán právě na maximálně možnou částku, jak se k ní barman večer před tím přiznal. Bylo třeba najít onu jejich společnici jako svědkyni. Oba prohlásili, že o ní nic nevědí, a policie ji také nenašla. A zatímco se takto jednání u soudu pozdrželo, zjistil soudce, že falšovaný ček,

uložený v aktech jako předmět doličný, se ze spisu ztratil – příhoda, která se v procesech Staviského občas stávala. “ (Bass, 1973, s. 36–37)

V díle se dočítáme, že ze stejného důvodu byly soudní procesy odloženy celkem devatenáctkrát, díky čemuž měl Alexandr volnou cestu k mnohem větším nečestným kouskům. Zanedlouho disponoval zastavárnou bonů v Bayonne, klenotnickou společností Alex, jež nabízela obchody různého typu, společností SIMA, kupující, prodávající a vyrábějící zemědělské stroje či Pozemkovou společností pro veřejné podniky a práce, v níž zasedali významné veřejné i politické osobnosti. Ze zhruba patnácti členů jmenujme alespoň místopředsedu – důstojníka Čestné legie Alberta Bardi de Fourtous, jehož advokátem byl Camille Chautemps, pozdější premiér, který byl kvůli Staviského aférám donucen k podání demise. Tomu předcházela Alexandrova spolupráce s poslancem Gastonem Bonnaurem, jemuž pomáhal v dosažení vítězství ve volbách do poslanecké sněmovny roku 1932. *„Stavisky, který nezdal žádného ze svých malých pomahačů, zůstává věren této zásadě i tentokrát a uplatňuje ji s velkorysostí, která všechny uchvacuje. Jakkoli jeho obchody a spekulace probíhají nevalně, mobilizuje kdejaký pomocný kapitál, aby jej dal svému spojenci k dispozici. Jeho auta jsou pohotově k úsluze a jízdě. Jeho pohostinství je připraveno přijati kteroukoli vlivnou osobnost a působiti na ni podmanivým způsobem. Jeho nesčetní spolupracovníci, faiseuři, nastrčení panáci, úředníci a osoby jakkoli závislé dostávají rozkazy k propagandě a ovlivňování. Všichni cítí: Patron dělá volby.“ (Bass, 1973, s. 138)* Tak se Stavisky dostal přes nepoctivé podnikání až ke korupci.

2.4.2 Postava Alexandra Staviského

Eduard Bass, známý pro svou zálibu ve zpracovávání aktuálních dobových témat, se roku 1934 zabýval osudy francouzského podvodníka světového formátu Alexandra Staviského. Muž, který se díky svým aférám v polovině třicátých let minulého století stal centrem pozornosti všech francouzských médií, je hlavní postavou Bassovy beletrizované reportáže *Divoký život Alexandra Staviského*. V ní autor pravdivě líčí vzestup a pád geniálního gangstera, který se svými korupcemi a finančními podvody zapsal do dějin světové kriminalistiky.

Postava Alexandra Staviského je v díle zachycena především v období dospělosti, dětství a vývoji mladého Alexandra jsou věnovány jen dvě

krátké kapitoly, které však mají pro pochopení této komplikované osoby zásadní význam. O jeho výchově a problémovém chování v dětství pojednává vypravěč ve druhé kapitole, v níž prozrazuje, „[...] že rodiče byli do něho zamilováni tak, že odtamtud nepřišla škoře žádná pomoc. Spíš naopak: Saša byl zasypáván mlsotami a na rozdíl od ostatních chlapců měl vždy v kapse několik sous, s nimiž se mohl ve volné chvíli pustit do toulavých dobrodružství po Paříži. I v tom nechávali volnost, dokonce se radující z jeho odvážnosti a podnikavosti.“ (Bass, 1973, s. 14–15) Připustíme-li, že má výchova ve vývoji osobnosti zásadní vliv, v případě rodičů Staviských se jednalo o působení negativní. Jejich liberální výchova bez zásahů a pravidel se promítla v Alexandrově sociální nezodpovědnosti, která podle otce ještě rapidně vzrostla po lékařském zákroku. V sedmi letech byla chlapci diagnostikována polypovitá vegetace v nose, po jejíž operaci byl jako vyměněný. Chlapcův lékař v díle komentuje setkání s Alexandrem následovně: „[...] Od prvního styku s hochem devítiletým, kterého jsem přes rok neviděl, byl jsem zaražen jeho neobyčejnou inteligencí. Mluvil, jednal, odpovídal na mé otázky jako dvacetiletý či ještě starší muž. Měl jsem dojem, že mám před sebou osobnost. Byl to zcela nepochybně patologický případ. Rozhodl jsem se pozorovat jej delší dobu a poohlédnout se také v prostředí, v němž žil. Minění, které tam o něm vládlo, bylo velmi poučné. Saša Stavisky byl zároveň zbožňovaný ideál i postrach dětí ve své čtvrti. Bil je a terorizoval, ale zároveň je vedl do dobrodružství, která je naplňovala pýchou a radostí. Dnes by se řeklo pravý náčelník tlupy. Po psychické analýze, k níž pozorování jsem konal celý měsíc, byl můj úsudek hotov:

1. Saša Stavisky je kleptoman,
2. jeví znaky patologického lháře,
3. trpí velikáštvím. [...], (Bass, 1973, s. 225)

Takto byl diagnostikován Alexandrův psychický stav v pouhých devíti letech, ten se však postupem let neustále zhoršoval. Chorobná touha po krádežích, která se z počátku projevovala drobným odcizováním sousedova majetku, vyústila v několikamilionové finanční podvody. Ty se stejně jako zprvu nevinné lži postupně vyvinuly v intriky a korupci. Megalomanie se stala symbolem jeho života plného bohatství a luxusu. Svému životnímu stylu Alexandr přizpůsoboval i vystupování a zjev: „[...] Není pochyby, že byl ve společnosti a pro společnost opravdu zajímavý typ. Byl vždycky bezvadně a dokonale oblečen. Jeho tvář pod černými vlasy byla

interesanční, nejvíce však působily jeho oči a ruce. Velké klidné černé oči měly ve stínu řas zvláštní výraz, jež někteří lidé, kteří znali Staviského původ, definovali jako jímavé kouzlo slovanské melancholie. Také jeho ruce byly nevšedně pěkné, útlé a protáhlé, s prsty štíhlými a vervními. [...] A ještě jednu tělesnou přednost měl Stavisky. Neobyčejně příjemný, melodický hlas, který zazníval s jistou sladkostí. V celém svém vystupování byl ve velké a vznešené společnosti chladný a zdrženlivý, málo mluvil, pozorně však všemu naslouchal, a když promluvil, dovedl hlasu užít jako hudebního nástroje. [...]“ (Bass, 1973, s. 11–12) Alexandrovo „distingvované“ chování, jak je jeho vystupování v díle několikrát nazváno, pokaždé směřovalo k určitému cíli a každá jeho věta byla pronesena s určitým záměrem. Stavisky byl mistr manipulace a hry, což uplatňoval vždy a všude, dokonce i ve společnosti svých blízkých. Jedinou jeho Achillovou patou mu byl ruský původ, který se kromě zjevné náklonnosti k emigrantům projevoval i nekontrolovatelným chováním v ruských podnicích: „[...] Jakkoli Alexandre odmalička vyrůstal v Paříži a nikdy vědomě neprozradil svůj ruský původ, v tomto prostředí emigrace propukávaly zděděné sklony. Strídmý Alexandre hltal nesmírné spousty ruských zákusků a dopřál si blahobytně všech ruských jídel a také alkoholu holdoval, nebyla-li Arletta s sebou, až do opilosti. [...]“ (Bass, 1973, s. 195) I přes tuto slabinu však dokázal ze svého původu těžit, když svými „cizíma“ očima sledoval charakter Francouzů. Zjistil, že prahnou po společenském uznání, penězích a úspěchu – to vše jim dokázal nabídnout. Lidem z vyšší společnosti nabízel vyhlídku na jednoduchou cestu k příjmům, dokázal je dosadit do vysokých funkcí správních rad, čímž si pak otevřel cestu kamkoliv. V tom tkvěla polovina Alexandrova úspěchu.

2.4.3 Fakta versus fikce

Divoký život Alexandra Staviského je beletrizovaná reportáž. Již výběr tohoto literárního útvaru napovídá, že se jedná o práci založenou na skutečnosti. Jak ve své příručce *Tvůrčí psaní pro každého* uvádí Dočekalová (2006, s. 38): „[...] Svědectví by mělo být v první řadě pravdivé a objektivní. Musí obsahovat celou řadu faktů a nikdy nesmí chybět informace o tom, co se stalo, kdy se to stalo a kde se to stalo. [...]“ Tato fakta jsou v díle o jednom z největších podvodníků dvacátého století podložena četnými výpověďmi svědků zaznamenaných v přímé řeči. Příkladnou ukázkou, která obsahuje všechny tři informace – tedy co, kdy a kde – a zároveň přímou řeč, může být pasáž, v níž je popisováno zhoršení Alexandrova psychického

stavu: „[...] *To je například v roce 1932. Tehdy ho doktor Vachet vede k psychiatrovi. Je to doktor Auguste Marie z nemocnice u sv. Anny, sedmdesátiletý stařec, který si vyšetří Staviského a rozkáže ho přísně internovat v horském sanatoriu.*

Sám o tom vypráví: Pan Alexandre jevil známky pomatení: stěžoval si mi, že ho okradla Eiffelka, a chlubil se mi, že vypracoval návrh na odstranění světové krize. Francie prý oplývá penězi, jen je nutno umět vytáhnout je z rezerv a punčoch. Bohužel prý vláda nechce jeho návrhy přijmout. [...]“ (Bass, 1973, s. 198) Paradoxem bylo, že události následující po světové hospodářské krizi byly impulsem pro další ze Staviského nástrah. Pád a kolísání francouzského franku lidi přivedlo k investování peněz do drahých kamenů, čehož Alexandr využil k vybudování nové *Společnosti Alex*. Ta se zaměřovala na odprodej drahokamů, díky čemuž si firma přišla na velké jmění, jelikož lidem ve finanční nouzi společnost vyplácela pouze osminu reálné hodnoty.

Kromě podrobných informací o životě Alexandra Staviského, vyniká Bass i detailními vědomostmi o tehdejší hospodářsko-společenské situaci, o níž se zmiňuje jak jinak než v souvislostech s podvody Staviského. Na necelých dvou stranách autor pojednává o významu Trianonské smlouvy, který je výchozím bodem pro pochopení Staviského kardinálního zločinu. Zneužití mírové smlouvy ve „prospěch“ Maďarů totiž umožňuje vznik fiktivních „optantských“ nebo „maďarských bonů“, které Stavisky spolu se svým spolupracovníkem Bonnaurem vytvořil. Tyto bony měly Maďarům pomoci vyrovnat se se ztrátou majetku, o něž v nástupnických státech přišly. Jejich záměr Bass popisuje takto: [...] *„Plán byl velmi prostý: skoupit maďarské bony při hotovém placení za babku a pak si vypomoci na basilejské bance slušné placení a na tomto rozdíle vydělat popřípadě miliardy. První nákupy musili Stavisky s Bonnaurem ovšem provádět z prostředků, které jim byly k dispozici, to jest z podvodných manipulací s čeky bayonneskými a s kapitály a úvěry, které měl Stavisky ve svých uměle zakládaných společnostech. Teprve když měli v rukou dosti těch „maďarských bonů“, mohli se pokusit o velkou národní půjčku, jejímiž obligacemi by tyto nákupy kryli. [...]*“ (Bass, 1973, s. 161–162) Překvapivé pro Staviského bylo zjištění, že již v první fázi půjčkové propagandy byl jejich plán překažen, protože vláda nepřijala jejich návrh. Touto chybou na sebe a své počiny Stavisky upozornil, situace se postupně zhoršovala natolik, že docházelo k šetření

jeho dalších podniků. Na základě informací z médií a úniku úředních policejních záznamů pak autor věrohodně líčí pád tohoto podvodníka a okolnosti jeho úmrtí, o nichž se začíná pekulovat již krátce po jejich medializaci. Podezření, že Stavisky nespáchal sebevraždu, ale že byl zabit policií, se veřejností šířilo rychle. Autor objektivně poukazuje na nelogičnosti v postupech policie, jako například na neobvyklou starost o dokumentaci místa činu a oběti. Dále upozorňuje na námitky ke střele, která vzhledem k poloze oběti a místa střelné rány nemohla pocházet z jeho zbraně.

Okolnosti kolem Staviského smrti zůstávají dodnes neobjasněné a ve Francii stále vyvolávají vlnu kritiky. Ta je způsobena nejen nejasnou smrtí podvodníka, ale především činy, kterých se dopustil. Na otázku *Jak se mohlo stát, že Francie dopustila takového podvodného řádění?* Bass obeznámeně odpovídá: „[...] Základ policejní a četnické služby je z dob napoleonských, ale každý režim, který od té doby přišel, zavedl nějakou novotu, nestaraje se však o modernizaci celkovou. Následkem toho je bezpečnostní služba ve Francii nesmírně roztržštěna. Je tu samostatně pracující policie pařížská a samostatně organizovaná služba v ostatní zemi, nazvaná *sûreté générale* a soustředěná v ministerstvu vnitra. Ale tato *sûreté générale* během času vnikla také do působnosti policie pařížské a pracuje zde vedle ní na vlastní pěst. Ježto soudy hojně potřebují pomoci policie k vyhledávání zločinců, k prohlídkám a zatýkání, vytvořila se zvláštní organizace soudní policie, která pracuje samostatně. Jednotlivé správní obory, finance, veřejné práce, obchod prosadily během doby, že se zřídily speciální skupiny policejní pro chránění jejich zájmů, například policie nádražní, dozorčí služba fiskální, policie dohlížející na herny. [...] Mezi jednotlivými skupinami není souhry, nýbrž naopak žárlivost a přímo škodolibost; jeden obor nevěděl o práci oboru druhého, zjištěný materiál se nesoustřeďoval v jedné ruce, a když se pařížská policie domnívala, že je protěžován v *sûreté générale*, čekala zlomyslně, až si ti druzí uloví ostudu.“ (Bass, 1973, s. 226–227) Tak vylíčil Bass pařížskou situaci, která poskytla nový prostor mnoha dalším podvodníkům.

3 Vybrané motivy životopisné prózy

V následujících dvou oddílech budeme analyzovat motiv smrti a krásy ve vybraných životopisných dílech. Než se zaměříme na vlastní analytickou část, pokládáme za nezbytné v krátkosti představit pojem motiv, který je předmětem zkoumání mnoha odborných literárních prací. Definicí motivu se zabývá například Daniela Hodrová v práci *...Na okraji chaosu ...*, (2001, s. 721), která jej vymezuje jakožto „*zvláštním způsobem užití slova, věty, obrazu – takovým způsobem, který naznačuje jeho vnitřní souvislost s příběhem a smyslem díla, například prostřednictvím opakování, umístěním v jádru díla, někdy i grafickým zdůrazněním apod [...]*.“ Motiv je považován za základní jednotku literárního díla, která tvoří lyrické napětí nebo epickou dějovost.

Volba motivů závisí na autorově intenci, jinými slovy na tom, co a s jakým záměrem bude čtenáři sdělováno. Výběr však musí probíhat obezřetně, aby motivy byly pro čtenáře zjevné. Rozpoznání této základní složky literárního díla je komplikováno skutečností, že může být zobrazena různým způsobem, dokonce „*v podobě různých synonym, opisů, obrazů s podobným významem.*“ (Hodrová, 2001, s. 723) V literárním díle rozdělujeme motiv na hlavní a vedlejší, jejich sloučení určuje téma díla. Postavením motivů se věnuje Lederbuchová (2002, s. 200), která doplňuje, že „*na utváření hlavního tématu a jeho smyslu se význačně podílejí motivy hlavní, z nichž je jeden vůdčí – leitmotiv.*“ Ten se vzhledem ke své významnosti v díle opakuje vícekrát.

3.1 Motiv smrti

Motiv smrti se v literárních dílech objevuje v různých podobách – od nemoci agónie, přirozeného úmrtí až po smrt způsobenou vlastní vinou či vinou jiné osoby. Smrt je nedílnou součástí každého života, není tudíž překvapivé, že se s ním v žánru životopisné tematiky setkáváme opakovaně. Pokud se chce autor zabývat celým životem protagonisty, nemůže opomenout ani jeho konec. Podoba skonu je v biografických dílech předem určena, bere-li autor v úvahu věrohodná fakta. Někteří autoři se tomuto tabuizovanému tématu snaží vyhnout a svého protagonistu neprovází až za hranici života. Tuto možnost volila Anna Maria Tilschová ve svém díle *Orlí hnízdo*, v němž se s hlavní postavou loučíme již v počátcích jeho utrpení.

Z vybraných životopisných děl je motiv smrti nejvíce rozpracován v díle Františka Kožíka, jehož protagonista Jean Gaspard Debureau se ve svém životě setkal s několika formami úmrtí, na něž poukážeme níže.

3.1.1 Největší z Pierotů

V biografickém románu Františka Kožíka nalézáme smrt v různých formách, různorodě zpodobněnou a tematizovanou. Kromě samotné smrti zde nacházíme i atributy či procesy, jež jsou s ní spojeny. Smrt se v díle poprvé ohlašuje v podobě otcovy nemoci, která není zcela specifikována. Dovídáme se jen, že *“s příchodem jara přepadly otce horečky a sil mu ubývalo. [...] Děti se složily na lékaře, který se domníval, že jde o epidemii spavé chřipky. Předepsal léky, ale nakonec nařídil převoz do nemocnice. [...]”* (Kožík, 1986, s. 138) Zda se opravdu jednalo o zmiňovanou epidemii, již čtenáři nezjistí, otec krátce po hospitalizaci umírá. Brzy nato se Kašpar loučí i s matkou, průběh či následky její smrti zůstávají skryty.

Úmrtí blízké osoby je považováno za jednu z největších životních ran, jež člověku připomíná, že ani on sám není nesmrtelný a jednou se také vydá na onu nejtemnější cestu. Tématu smrti se věnoval Paul Tournier (Tournier in Křivohlavý, 2002, s. 156), který uvádí, že: *„Každý z nás do jisté míry umírá při smrti člověka, kterého máme rádi. Tento zážitek je součástí života. Je nám i upozorněním, jak to, oč se snažíme a co děláme, může být díky smrti nedokončeným dílem.“*

Smysl vlastní existence hledá po odchodu rodičů i Kašpar, jehož sužuje pocit samoty a zbytečnosti: *„[...] Kdo stojí o to, abych žil? Mládí se vzpírá. Hraješ v truchlohře, ale nesmíš se dát. Černé myšlenky vedou na dno Seiny. Braň se! Nebo ti jeden večer stiskne spánky tak, že nebudeš moci rozvažovat, a když se pak zatouláš k mostům, lehce si spleteš světla na nebi a ve vodě. A Seina za tebou spustí oponu. Braň se! [...]”* (Kožík, 1986, s. 157) Od těchto úvah jej odvrátilo večerní představení, v němž si zahrál roli Hárlekýna jako náhradník za nemocného Felixe. Ztvárnění postavy statečného sluhy se Kašparovi nesmírně vydařilo a těšil se na další představení, bohužel marně. Ředitel divadla Funambules jej ujistil, že Felix bude druhého dne zdravý a opět se své role zhostí. *„Každé ze slov, jimiž ho minul ředitel potěšit, padlo jako kámen na čerstvý hrob. Ale v tom hrobě není nebožtík. Je tam živý člověk. A každý kámen mu říká: Konec. Nahoru se nedostaneš. Konec. Svět s tebou nepočítá.“* (Kožík, 1986, s. 165)

Trýznivé otázky po smyslu vlastní existence se v příběhu stupňují, k vyvrcholení děje dochází v příznačně pojmenované kapitole *Sebevražda*. Nešťastný Deburau, posilněn vínem a znechucen vlastním životem, kráčí směrem k řece: „*Kašpar tam musí jít, ani neví proč. Obličej v zrcadle mu to poručil. Svět o to nestojí, aby žil. Všechno je zbytečné, prázdné nepřátelské. [...] A Kašpar přivřel oči, jako by mu někdo naplival do obličeje. Přikrčil se a padl bokem do vody. Řeka šplachla a zpěníla se. Silné vlhké ruce mu stiskly krk a začaly ho škrtit. Divoce sebou zazmítal. Ale dlaň vlny mu přikryla oči a těžce přilnula k celému obličejí. Zablýskala podivná, změněná hvězdná světla. Z dálky se rychle blížilo mocné hučení. Všechno pohltila tma. Poslední rozmach rukou za světelným zábleskem, ale dlaně řeky jsou silnější. Hukot mu tříští smysly. Tma do něho vstupuje. To je konec.*

Tma.

Hukot doznívá, vrací se, odchází. Místo něho je slyšet zřetelné šplouchání vody. Co je to? Tak zní dno řeky?

Lidské hlasy.

(Kožík, 1986, s. 174 – 176)

Deburaua zachrání před smrtí 3 postavy – Kryštof, Adolf a Justýna, která neznámého muže lituje a soucítí s ním. Oba muži naopak Kašparovo jednání soudí jako zbabělé a příliš definitivní: „*Utopím se – a už běží! To by dovedl každý!*“ Kašpar se později zamýšlí nad svým činem a znovu rekapituluje svůj život, tentokrát však s úctou: „*Prožil jsi už mnoho zlých a rabijáckých věcí, ale jedno ti doposud chybělo. Nahlédls do tváře smrti. A koho to potká, rázem rozumí životu lépe. I krutá bolest je veliký očištný oheň. A když plameny opadnou, najdeš v popelu drahokamy. Jsou to kameny, okolo nichž chodil a které jsi neviděl. Ale nyní se už nedáš oklamat. Život se tě snažil přesvědčit, že je marný. Zoufalství tě zavedlo až na práh smrti. Nyní se vracíš. [...]*“ (Kožík, 1986, s. 180) Pokus o ukončení tragického života paradoxně posunuje Kašpara dál a nutí ho také nahlížet na svět jinou perspektivou. Ve svých záchránkách nalézá naději a smiřuje se s tím, že si nejprve musel projít životním utrpením, aby našel smysl své existence, „*[...]a to je: pomáhat lidem, aby v sobě dovedli zažehnout plamínek lásky. [...]*“ (Kožík, 1986, s. 180)

Motiv smrti se v životopisném románu o francouzském mimovi vyskytuje i ve formě vraždy, kterého se Deburau dopustil v rozrušení. Ve snaze ubránit sebe

i svoji ženu Margot spáchal zločin, jehož důsledky si v daném okamžiku neuvědomoval. „*Neměl jsem ani ponětí, že ho zraním. [...] Nikdy jsem nikomu úmyslně neublížil. Kdybych byl věděl, jak to dopadne, raději bych se dal uhodit. Mávl jsem (holí, pozn. autorky) nazdařbůh a zasáhl jsem ho. [...]*“ (Kožík, 1986, s. 377) O tom, jak se tento incident vyvíjel dál, jsme již pojednávali v oddíle *Interpretace a kompozice díla*.

V závěru Kožíkova díla se loučíme s protagonistou, jehož na poslední cestě doprovází rodina a blízcí přátelé. Kašpar v závěrečných minutách svého života rekapituluje své bytí a vzpomíná na své rodiště – Čechy.

„Víš, Margot, čeho nejvíc lituji? Odvází se jediné říci.

Čeho, Kašpare?

Že jsem už nikdy nespatriil rodnou zem.

Dovedeš si na to ještě vzpomenout?

Ted' se mi ty obrazy v paměti zdají živější. Vzpomínám si na jednu silnici – rostly okolo ní topoly ... Zdá se mi to velmi vzdálené – a velmi krásné ...

Margot klade prst na ústa, aby připomněla lékařův příkaz.

Neboj se, je mi mnohem lépe, sotva šeptá Kašpar, ale na tváři má úsměv jako dávno ne. Noci tam bývaly vlhké. Blízko našeho domu – byly louky ... Tam zůstávali koně – i přes noc... Slýchal jsem večer před usnutím jejich zvonce... (Kožík, 1986, s. 428)

Kašpar se dále rozpomíná, v hovoru jej však přeruší něčí návštěva. Posel doručuje lístek s kytičkou, načež se Margot vrací k posteli.

„Ale Kašparovo tělo leží nepřírozně, jako by náhle bylo bezmocně sklouzlo. Hlava se zvrátila nazad a dlaně v poslední chvíli sáhly ke krku, jak chtěly strhnout dusící sevření. Margot se těch známých rukou ani dotýkat nemusí, aby poznala, že z nich odešel život. A jeho výmluvný obličej jí říká posledním výrazem: Hled', Margot, jak daleko vedla má cesta – jak daleko ...“ (Kožík, 1986, s. 428) Tak umřel největší z Pierotů, Jean Gaspard Deburau a jeho smrt zarmoutila spolu s jeho rodinou a blízkými přáteli i divadelní obecenstvo.

3.2 Motiv krásy

Jak pravil francouzský spisovatel André Maurois: „*Krása je prvek relativní. Nachází se v oku toho, kdo krásu vnímá.*“ (Maurois in Vaněk, 2009, s. 47) Tento krátký citát adekvátně vystihuje poznání krásy, které je především záležitostí individua. V pojetí krásy dochází k zásadním proměnám v kontextu kulturním i historickém, tudíž je krása v průběhu dějin chápána různě. Z pohledu kolektivního přístupu ke kráse lze říci, že „*[...]přes všechny prchavé individuální odstíny existuje značně stabilizované rozložení estetické funkce ve světě předmětů a dějů.[...]*“ (Mukařovský, 1971, s. 11)

S pojetím krásy úzce souvisí umění, jehož hlavním a možná i jediným významem je estetická funkce. Přestože se motiv krásy v dílech vztahuje nejčastěji na tu tělesnou, především ženskou, nalzáme i práce s důrazem na krásu uměleckou. Z vybraných literárních děl se s motivem krásy umění setkáváme v *Orlím hnízdě* Anny Marie Tilschové a ve větší míře pak v Schulzově románu o Michelangelovi.

3.2.1 Kámen a bolest

Motiv krásy je prostoupen celým Schulzovým biografickým románem, čehož autor dosáhl četnými ukázkami sochařových uměleckých děl. Umění je již od pradávna chápáno jako zdroj estetického prožitku, v jeho posuzování však dochází k názorovým střetům. Pojetí umělecké krásy, přesněji řečeno estetické hodnoty, je čistě individuální, o čemž se můžeme přesvědčit v kapitole s názvem *Faunův smích*. Michelangelo na přání Lorenza Medicejského vytvoří sochu zvířecího poloboha Fauna, setká se však s negativní kritikou: „*Takto se antičtí faunové nesměji. V úsměvu oněch čtveráčkových polobohů byla vždy jiskra bezstarostnosti, nejprudší lásky k životu, hodně vášně a třeba i trochu osamělosti, věz, že faunové neběhali vždy ve stádech. Ale tvůj se neusmívá, tvůj se vysmívá. Tvůj nežije rozkoší okamžiku, tvůj, myslím, by si nedovedl ani rozkoš připravit, ani ji vychutnat. Proč ta rozšklebená ústa? Pamatuj také na to, že faunové byli již polobohové starší, a kdo je starý, nemá všechny zuby - - - Ale je to dobrá práce, výborná práce, dokonalá práce.*“ (Schulz, 2002, s. 173) Na Medicejského výtku o zubech Michelangelo odpověděl úderem do faunových úst, kterým mu vybil zuby. „*Starý polobůh už neměl všechny zuby. Fauní pošklebek se změnil. Nevysmíval se, chtěje rváti v mase.*

Pohlížel na svět jako starý muž.“ (Schulz, 2002, s. 173) Tak Michelangelo znetvořil Faunův obličej, aby vyhověl představám knížete Medicejského.

Na tuto pasáž navazuje Michelangelův incident s nepřítelem, malířem Torrigianem. Michelangelo se svému sokovi vysmíval a urážel jeho malbu, za což zaplatil zmrzačením tváře. Torrigiano jej uhodil tak silně, že mu roztříštil nos a Michelangela postihl stejný osud jako Fauna: *„Již nikdo mi nevrátí moji tvář. Má tvář se rozbila pod úderem pěsti rváče Torrigiana jak zrcadlo. Střepiny zůstaly, mám je v jizvách. Má tvář se promáčkla pod úderem jeho kloubů jak z těsta a tak ztvrdla a zůstala. Půjdu životem, jako bych měl v obličejí díru, vyžranou a uhnílou malomocenstvím, skácel jsem se jako mrtvý, zalila mne krev. Do smrti znetvořen.“* (Schulz, 2002, s. 184) Sám si uvědomuje důležitost kultivovaného vzhledu, na který je v mezilidské komunikaci kladen velký důraz: *„V časech, kdy se nade vše cení krása, krása tváře, kdy se soudí podle výrazu, podle podívání, kdy se milujeme na věčné časy na první pohled, [...] v časech, kdy ženy s úsměvem hledají náš úsměv, v časech, kdy jedině v tváři čte člověk, nemoha proniknout v temná tajemství srdce, v těch časech do smrti půjdu světem, beznosý netvor, tvář zpotvořená.“* (Schulz, 2002, s. 184) Takto Michelangelo upozorňuje na povrchnost společnosti, která se na místo osobnostního charakteru zaměřuje na vnější vzhled. Okrajově se zde dotýká fenoménu „haló efektu“, kdy jsou krásným lidem domněle přisuzovány jen kladné vlastnosti. (Willerton, 2012)

I přes Michelangelovu zohyzděnou tvář u něj nalézáme motiv krásy – krásu uměleckou a krásu duše. Michelangelova srdečná povaha, upřímnost a oddanost je spojena s jeho střídavým asketickým životem. Svůj přínos pro společnost shledává ve vytváření krásy v uměleckých dílech, které se i dnes těší vysoké umělecké hodnotě.

S motivem krásy se v románu pojí i utrpení, jež je v díle prezentováno dívkou Andreuolou. Její krása však místo zalíbení působí bolest. O jejím nešťastném osudu se dovídáme skrze vyprávění fra Timotea: *„V městě Sieně žila dívka tak krásná, že jí nebylo podobné po celém světě. Ale marný svět není pro takovou krásu, jakou uvidíme, až se jednou obnoví ráj, a lidé, poddáni hříchu, nechápali tuto krásu v její vznešenosti, po svém ji chápali a chtěli se jí zmocnit, vyloupit ji, vydrancovat, užívat v hříchu, marnostech a chtíči. Snoubenky byly opuštěny, manželství rušena, boháči ztráceli jmění a muži čest, každý jen prahl láskou po krásné Andreuole, nikdo nedbal na povinnost, závazky a příkázání boží, muži opouštěli úřady, rodiny, meč, bratr*

nenáviděl bratra, přítel opovrhoval přítelem, a co ještě horšího přišlo? Zkáza a smrt. Vraždili se pro ni v marnostech své touhy a nikdo nežil do večera, komu věnovala jen úsměv, slůvko, podívání.“ (Schulz, 2002, s. 249) Od té doby byl Andreuole udělen zákaz vycházení z domu a vystavování tváře, tu musela skrývat pod černou rouškou. Po několika letech jí bylo, díky úpěnlivým prosbám zamilovaného sochaře Agostina, dovoleno roušku sejmout, pohled na ni byl však děsivý. Fra Tioleo vysvětluje Michelangelovi: *„Neboť, pochop to, Andreuola zošklivěla. Po kolik let nesňala z tváře černou roušku a její pleť zolovnatěla, lícní kosti se ostře vyzvedly z propadlého masa tváře, pokryté mokvavou, svědivou vyrážkou, a čelo bylo zbrázděno vráskami, jako by na něm pukala hlína, a zakřivený nos byl ohydný k nepoznání. Oči byly nyní barvy louhu a rty zežloutly. Ale nejhorší byly vlasy – Když byla stržena rouška, chuchvalce vlasů se strhly i s ní, nad čelem, na spáncích a na temeni, všude se zarysovaly velké skvrny lysin jak prašivina.*“ (Schulz, 2002, s. 251-252) Po vyslechnutí příběhu Michelangelo litoval ubohého Agostina, zamilovaného do představy krásné ženy. Fra Timoteo byl však jeho lítostí rozhořčen a vysvětlil mu: *„Pouze navenek byla přikryta ošklivostí jako prve tím černým závojem. Ale krása propálena dovnitř, hořela nyní milostněji, než když byla zjevna všem. Teprve nyní to byla krása čistá, probolená a tajemná, krása, která nenese vraždy, zkázu a smrt.*“ (Schulz, 2002, s. 253) Motiv krásy je v tomto příběhu o Andreuole úzce spojen s bolestí a utrpením, přičemž právě její smířlivé odevzdání se krutému osudu znamená gradaci její krásy.

Závěr

V diplomové práci s názvem *Životopisná tematika v tvorbě autorů meziválečného období* byl naším hlavním cílem rozbor interpretace biografických románů čtyř vybraných autorů. Kromě vlastní interpretace jsme se zabývali také kompozičním hlediskem, a to se zaměřením na titul, jazyk autora a kategorii času. S časem úzce souvisí i prostředí románů, které je s ohledem na kulturní i geografické rozlišení velmi pestré. Děj románu *Kámen a bolest* nás zavádí do renesanční Itálie, příběh „největšího z Pierotů“ se odehrává na pozadí červencové revoluce ve Francii, román *Orlí hnízdo* se soustředí na osudy umělecké rodiny Mánesů v Praze devatenáctého století a v beletrizované reportáži *Divoký život Alexandra Staviského* se seznamujeme s jedním z největších francouzských podvodníků dvacátého století.

V práci jsme se věnovali také popisu hlavních postav vybraných děl z hlediska pojetí jejich autorů. Společným znakem všech analyzovaných děl je snaha o vykreslení každého z protagonistů pokud možno objektivně a bez předsudků, aby nedocházelo k ovlivňování čtenářů a předkládání vlastních soudů.

Součástí rozboru děl je porovnání koncepce díla s dobovými reáliemi. Zjistili jsme, že nejvěrněji je popsán život Josefa Mánesa, a to díky získaným výpovědím pamětnice, s níž se autorka přátelila. Naopak nejméně realisticky je zobrazen osud Jeana Gasparda Deburaua, což sám autor zdůvodnil nedostatkem historicko-biografických zdrojů.

V práci jsme se také zaměřili na analýzu vybraných motivů. V životopisných románech obecně nelze tabuizované téma smrti vynechat. Motiv smrti se v díle Františka Kožíka (*Největší z Pierotů*) nachází ve vícero formách – od agónie přes smrt přirozenou až po sebevraždu či zabití. Rozebírán je také motiv krásy, a sice v díle Karla Schulze (*Kámen a bolest*), který má stejně jako smrt více podob. V Schulzově pojetí se objevuje jak krása tělesná, tak umělecká. Ačkoliv v nás krása většinou evokuje libé pocity, v díle *Kámen a bolest* je prezentována také negativně, což dokazuje například příběh dívky Andreuoly, pro niž je krása handicapem. Uvedené motivy jsme zvolili vzhledem ke skutečnosti, že jsou ve vybraných dílech nejvíce propracovány a mají stěžejní význam pro jejich atmosféru.

Stanovený cíl práce se nám podařilo splnit, přestože její zpracování komplikovala skutečnost, že o protagonistovi Bassova životopisného románu Alexandru Staviském u nás doposud nevyšlo žádné biografické dílo. Rozhodli jsme se proto pro studium zahraniční literatury, která nám nabídla hlubší sondu do Alexandrova života. S její pomocí jsme tak mohli s určitostí potvrdit Bassovu historickou věrohodnost. I díky těmto poznatkům může tato diplomová práce posloužit jako inspirace pro podobně laděné závěrečné absolventské práce.

Literatura

Primární literatura:

BASS, Eduard. *Divoký život Alexandra Staviského*. 2. vyd. Praha: Melantrich, 1973. 228 s.

KOŽÍK, František. *Největší z pierotů*. V Praze: XYZ, 2009. 419 s. ISBN 978-80-7388-229-7.

KOŽÍK, František. *Největší z Pierotů*. vyd. 19., v ČS 6. Praha: Československý spisovatel, 1986. 442 s. Klíč. Knihovna lidové četby; 68.

SCHULZ, Karel. *Kámen a bolest*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002. 796 s. Česká knižnice. ISBN 80-7106-544-7.

TILSCHOVÁ, Anna Maria. *Orlí hnízdo*. 6. vyd., v Melantrichu 1. Praha, 1985.

Sekundární literatura:

BRAITO, Silvestr. Schulz Karel: *Kámen a Bolest*. *Na hlubinu*, 1943, roč. 18, č. 4.

ČERNÝ, Václav. Průhled do nových knih. *František Kožík, „Největší z Pierotů“*. Kritický měsíčník, 1939, roč. 2, č. 10.

DOČEKALOVÁ, Markéta. *Tvůrčí psaní pro každého. Jak psát pro noviny a časopisy, jak vymyslet dobrý příběh: praktická cvičení*. 1. vyd. Praha: Grada, 2006. 152 s. ISBN 80-247-1602-X.

DOKOUPIL, Blahoslav, ed. *Český historický román 1945-1965*. 1. vyd. Praha, 1987.

DOKOUPIL, Blahoslav. Doslov. In Karel Schulz. *Kámen a bolest*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002. 796 s. Česká knižnice. ISBN 80-7106-544-7.

GÖTZ, František. *Románová biografie o Debureauovi*. Čteme, 9. 11. 1939, roč. 2, č. 1.

HODROVÁ, Daniela a kol. -- *Na okraji chaosu --: poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001. 865 s. ISBN 80-7215-140-1.

- HRABÁK, Josef. *Úvahy o literatuře*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1983. 187 s. Kritické rozhledy. Velká řada; 43.
- HRABÁK, Josef. *Průvodce po dějinách české literatury*. 3. vyd. Praha, 1984.
- JANKOWSKI, Paul. *Stavisky: A Confidence Man in the Republic of Virtue*. Cornell University Press. ISBN 978-0-8014-3959-9.
- JUSTL, Vladimír. Proměny a konstanty Karla Schulze aneb Cesta krásy. In Karel Schulz. *Blázen před zrcadlem a jiné prózy*. Praha: Odeon, 1966. Světová četba; sv. 374.
- KŘELINA, František. *Velké románové dílo Karla Schulze*. Řád, 1943, roč. 9.
- KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Psychologie nemoci*. Vyd. 1. Praha: Grada Publishing, 2002. 198 s. Psyché. ISBN 80-247-0179-0.
- KREJČÍ, Karel. Doslov. In Anna Maria Tilschová. *Orlí hnízdo: Román o životě Josefa Mánesa*. 4. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. s. 234.
- LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. 1. vyd. Jinočany: H & H, 2002. 355 s. ISBN 80-7319-020-6.
- MOCNÁ, Dagmar a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004. 699 s. ISBN 80-7185-669-X.
- MOLDANOVÁ, Dobrava. *Česká literatura 1890-1948*. 1. vyd. V Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2009. 232 s. Skripta. ISBN 978-80-7414-133-1.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky: Výbor z estetických prací z let 1931-1948*. Vyd. 2. Praha, 1971.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, ed. *Dějiny české literatury*. 1. vyd. Praha: Victoria, 1995. 714 s. ISBN 80-85865-48-3.
- PAVERA, Libor a VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. 1. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. 422 s. ISBN 80-7182-124-1.
- PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-44-X.
- POLÁK, Karel. *O životopisném románě*. Praha: V.Petr, 1941. 31 s. Svazky úvah a studií; sv. 62

SKOUMAL, Aloys. Doslov. In Karel Schulz. *Papežská mše*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1943.

TROCHOVÁ, Zina. Doslov. In Anna Maria Tilschová. *Orlí hnízdo*. Vyd. 5, v Odeonu 1. Praha, 1978.

VANĚK, Zdeněk, ed. *Kaleidoskop: moudré, poetické, humorné i rozverné střípky*. [Plzeň]: Z. Vaněk, ©2009. 420 s. ISBN 978-80-254-5071-0.

VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1977. 471 s.

WILLERTON, Julia. *Psychologie mezilidských vztahů*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2012. 155 s. Z pohledu psychologie. ISBN 978-80-247-3924-3.

WITTLICH, Petr. Doslov. In Karel Schulz. *Kámen a bolest*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002. 796 s. Česká knižnice. ISBN 80-7106-544-7.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Eva Hrabínová
Katedra:	Českého jazyka a literatury
Vedoucí práce:	Mgr. Daniel Jakubiček, Ph.D.
Rok obhajoby:	2015

Název práce:	Životopisná tematika v tvorbě autorů meziválečného období
Název v angličtině:	Biographical theme in the work of inter-war period authors
Anotace práce:	Diplomová práce se zabývá životopisnou tematikou českých autorů meziválečného období. Práce je členěna na tři části. První část vymezuje pojem životopisný román a zasazuje jej do kontextu literatury historické. Druhá, stěžejní část interpretuje díla vybraných významných autorů daného období, kterými jsou František Kožík, Karel Schulz, Eduard Bass a Anna Marie Tilschová. Ve třetí části interpretujeme motivy smrti a krásy u románů „Největší z Pierotů“ a „Kámen a bolest“.
Klíčová slova:	meziválečná literatura, životopisný román, interpretace díla, analýza motivů
Anotace v angličtině:	The diploma thesis focuses on biographical theme in the work of czech inter-war period authors. The diploma thesis is divided on three parts. The first part deals with concepts of biographical novel and historical literature. The second part puts an interpretation on writings of František Kožík, Karel Schulz, Eduard Bass and Anna Marie Tilsch. The third part analyze motives of death and beauty in novels „The greatest of Pierots“ and „The stone and the pain“.
Klíčová slova v angličtině:	interwar-period literature, biographical novel, interpretation of novel, analysis of motives
Rozsah práce:	63 s. (127 262 znaků)
Jazyk práce:	Český jazyk