

## HISTORICKÁ NOVELA ZIKMUNDA WINTRA

---

Zikmund Winter to neměl u literární kritiky lehké a zcela pochopitelně to neměl snadné ani u největšího kritického arbitra té doby, tj. u F. X. Šaldy. Je pozoruhodné, že Šaldův vzletný verbalismus nepostřehl ve Wintrově prozaické tvorbě především ty umělecké prvky, o něž usilovala jeho generace a v neposlední řadě i on sám. Roku 1907 vydal Winter knihu *Bouře a přeháňka*, jež obsahovala dvě historické novely – *Peklo a Panečnici*. Následujícího roku v I. ročníku *Noviny* Šalda zmíněný soubor recenzoval, úsměvně tklivou prózu o nepravé panečnici povýšil nad mistrovské *Peklo*, jež jednoznačně a v naprostém rozporu s uměleckými kvalitami této novely zatratil slovy: „Příběh jest vypravován rozvlekle, roztéká se v epizody, zajímavé snad o sobě, ale neodůvodněné ekonomii celku, nemá soustředění ani kompozičního, ani psychického. Zejména zločin sám a všecko, co přijde po něm, podáno jest mdle a slabě – pouhý a holý referát /.../“<sup>1</sup> Šalda Wintrově novele upírá všechny základní znaky uměleckého díla, prozaikovo *Peklo* však uměleckým dílem je, navíc svrchovaným uměleckým dílem. Následující řádky by měly toto tvrzení dokázat.

Wintrova novela začíná těmito slovy: „Paní Alžběta Abelinová svlékala se dnes tuze nevrle. Každým kusem svých šatů chodících mrštila, ať letěl, kam letěl. Hřmotné veliké čtyřicetileté tělo její ocitlo se konečně už jen ve spodničce a v košili. Přestala se svlékat. Spjala ruce, přitiskla je k nadrům a ostala jako socha.“<sup>2</sup> Winter vpadá těmito větami přímo do děje, teprve dodatečně (v druhé kapitole) osvětlí prehistorii vztahů mezi Viktorií Leliem a Alžbětou Abelinovou. Obrácený postup zvolil Winter proto, aby od začátku, tj. hned v introdukci, vévodilo v novele téma pekla.

---

1 F. X. Šalda: *Kritické projevy* 7, Praha, Čs. spisovatel 1953, s. 103.

2 Cituji ze Z. Winter: *Peklo*, Praha 1981.

Winter nezačíná svoji novelu staticky jako mnozí představitelé českého kritického realismu – Karel Klostermann např. zahajuje své *Mlhy na Blatech* rozsáhlou popisnou a místopisnou pasáží. Obě prózy jsou přitom ze stejného období – *Peklo* vyšlo knižně 1907, *Mlhy na Blatech* 1909. Srovnání Wintrovy novely s Klostermannovým románem může být z hlediska žánrového poněkud zavádějící, neboť výstavba obou žánrů se pochopitelně liší. Wintrovo *Peklo* lze však plně srovnat s Klostermannovou novelou *Za věrné služby (Ze šumavského Podlesí)*, která podobně jako jeho román začíná staticky a rozvláčně – nejprve úvahou o společenských problémech, pak charakteristikou dědinky v Podlesí, vyličením jejího urozeného majitele, dále charakteristikou pana správce, paní správcové a jejich dcery. Prozaický soubor *Ze šumavského Podlesí* vyšel přitom roku 1908, tj. rok po Wintrově *Bouři a přeháňce*. Z uvedeného plyne, že Winter není na rozdíl od Klostermanna a ostatních realistů popisný a statický, vstupuje okamžitě do děje a postupně rozvíjí osnovu svého příběhu.

Historická próza obvykle začíná konkrétní datací už ve svém incipitu, ve Wintrově *Pekle* je tomu jinak, určení doby děje je v něm odsunuto a zkomplikováno. V druhé kapitole císařský pěvec Bona praví k Leliovi: „Pan Popel z Lobkovic před dvěma lety – ne, před třemi roky, psalo se devadesát tři a patnáct set – pojal bábu a zejskal statky a jest mu dobře.“ Wintrova novela začíná tedy roku 1596. První přímá datace se však objevuje teprve v páté kapitole: „Přiletěla na bílém koni zima, u Leliů stejně smutno; začali psátí rok Páně 1604, přišlo jaro, Leliovic odstěhovali se.“ Časový závěr novely je jednoznačně vysloven v explicitu: „Ve čtvrtek po svatém Ambroži, pátého dne dubna léta Páně 1607 byla paní Alžběta Abelinová ze života k smrti mečem odpravena.“

Z citovaného je zřejmé, že Wintrův explicit je explicit mortální, obsahuje informaci o smrti Alžběty Abelinové. Konstatování životního konce vložil přitom Winter na sám závěr rozsáhlého souvětí: „k smrti mečem odpravena“. Současně explicit obsahuje konkrétní dataci, kterou postrádal jak incipit, tak introdukce.

Wintrovo *Peklo* je novela o soužití mladého Itala Viktoria Lelia s po starší pražskou vdovou Alžbětou Abelinovou. Manželský příběh těchto dvou, plný hádek a rvaček, má sbíhavý průběh. Nejpatrnější je tato konvergentní tendence na bydlištích, jimiž rozvadění manželé procházejí. Nejprve je to hraběcí dům pana z Donína, pak jezuitský kněžský dům a posléze dům U červené botky na pražském předměstí, „kde Leliovi zdála se býti ulice nejchudší, děti nejšpinavější, ženy nejsprostší a nejošklivější“.

Avšak ani to není jejich poslední bydlíště – pak ještě následuje městské vězení. Posun v bydlíštích tak naznačuje, že Winter vybudoval svou novelu na konvergentním principu.

Pro stanovení dějové konvergence je však daleko závažnější proměna lásky ve vzájemnou nenávisť, která je v závěru završena násilnou smrtí schovanky a posléze popravou původkyně této smrti. Není tedy Wintrovo *Peklo* „tvarováno ve znamení kruhu“, jak uvádí Jaroslava Janáčková,<sup>3</sup> ale ve znamení tragické a neúprosné konvergence. Kruhový pohyb je možno sledovat jedině na osudu Leliově, nikoliv však na osudu zbývajících postav.

V novelovém ději nemalou roli sehrává veliký zlatý groš na zlaté šňůrce, na jehož jedné straně je vyobrazena světice a na druhé anděl. Tuto ozdobu vezme Lelius paní Alžbětě a uváže ji schovance Adličce na krk k slavnosti Božího těla. Zlatý peníz se stane nejen příčinou Adliččiny smrti, ale navíc rozhodným způsobem zasáhne i do osudu Alžběty Abelinové, která po jeho zhlédnutí ve vězení prožije velký duševní zlom a dozná se ke svému vražednému činu. Zlatý groš se ve Wintrově příběhu projeví nejprve jako síla negativní, zlovolná, kdežto později, ve vězení, jako činitel zcela opačný, tj. pozitivní. Zlatý peníz tak sehrává v novelovém ději aktivní roli, jež svědčí o tom, že groš se v tomto příběhu stal romantickou rekvizitou. Rekvizita jako taková přitom plně zapadá do řádu a průběhu konvergentního principu.

Výtvarník Jan Kudláček, který se výtvarně podílel na sedmém vydání *Pekla* z roku 1981, považoval tuto rekvizitu za natolik závažnou, že ji umístil na obálku. Místo světice nebo anděla na groši však vyobrazil českého dvouocasého lva, přes nějž kanou tři slzy. Český lev a trojice slz však spíše než do Wintrový novely míří do doby, kdy toto vydání vyšlo, tj. do Československa začátku 80. let.

Historii obou manželů obepíná v novele dvojí divadelní představení – na začátku komedie se světským námětem je spojil (Viktoria Lelius spatří na tomto představení poprvé paní Alžbětu), na konci je spektakl s náboženským námětem s konečnou platností rozpojil.

Jezuitskému představení přihlížejí katolíci i evangelíci, přičemž druzí z nich počínání jezuitů nepřiznivě komentují. V literární historii převažuje názor, že Winter zaujímal v pohledu na základní dobové sváry objektivistický postoj. Tento názor zastával už Otakar Theer: „Jako umělec stojí

3 J. Janáčková: Zikmund Winter, medailon in Z. Winter: *Peklo*, Praha 1981, s. 12.



naprosto mimo dobro a zlo; stojí nekolísaje ani vpravo ani vlevo, ani ku protěžování dobra, ani k velebení zla.“<sup>4</sup> Stavebný prvek s divadelními představeními, kdy po jezuitském spektaklu následuje vražda, však zcela zjevně ukazuje na Wintrův ideový a společenský postoj. Obdobný a ještě vyhraněnější postoj vyjadřuje Winter v *Mistru Campanovi*, jenž vrcholí hromadnou popravou českých pánů na Staroměstském náměstí.

Dvoji divadelní představení má svou dílčí paralelu v závěrečném falešném podezření vzneseném vůči paní Alžbětě, kterou podezřívají z toho, že měla současně dva muže. Je to jiný projev podvojnosti.

Po návratu z jezuitského představení paní Alžběta zabije Adličku, když se o tom dozví Lelius, upadnou oba nad mrtvolou v letargickou ztrnulost. Ticho, jež mezi nimi zavládne, je nejen následkem hrůzného činu, ale také tichem před bouří, která teprve nastane, tichem před pouliční honbou na vražedkyni, jež je ukončena její krvavou smrtí. Ticho v nočním domě je syžetovým předělem, který Winter náležitě zdůraznil: „Ticho vešlo v dům, vlehlo do bytu mladého felčara, vlehlo do komůrky k mrtvé družičce a se tmou tupou vyplnilo mázhauz, v němž seděli dva živí, jako by mrtvou hlídali. – A bylo to ticho strašlivé, ponuré, těžké, vlehlo na duši tíhou centněřů, bylo to ticho hlubokých, nevyslovených smutků, beznaděje, úzkosti a zoufání; to ticho byla truchlivá pustota vlhké krypty pod dlažbou kostelní. – To přehrozně těžké ticho chvilkami prorážel kvilící hlas psí, táhlý, tenký, bojácný. A po tom hlase kvilivém zase zhoustlo to ticho a bylo hned ještě strašlivější.“ Ticho před přicházející bouří je zdůrazněno také tektonicky – citovaná slova uzavírají šestou kapitolu. Ticho před bouří je zaběhaným úslovím, v daném případě – a zdaleka nejen v něm – je významným stavebným komponentem.

Příběh skončil a Lelius se ocitá v chudobě, tj. ve stejném postavení, v jakém byl, než poznal Alžbětu Abelinovou. „Byls holý, holičký,“ vyčítá mu v první kapitole paní Alžběta; v poslední kapitole pak Winter konstatuje: „Byl Lelius zase holý, holičký...“ Uvedená zjištění tvoří kruhové zarámování celého příběhu.

Wintrové novely mají obvykle v popředí nějakou kulturněhistorickou scénu, kol níž se točí nebo odvíjí prozaický děj. V *Pekle* je touto scénou

4 O. Theer: Zikmund Winter, *Časopis Muzea Království českého* 78, 1904, s. 32. Totéž téměř stejnými slovy tvrdí Č. Zíbrt: Dr. Zikmund Winter, Vzpomínka k jeho šedesátým narozeninám, *Osvěta* 37, 1907, s. 312.

slavnost Božího těla a divadelní představení, které pořádají jezuité. Winter tuto scénu účinně umístil – vložil ji těsně před vrchol novely.

V *Rozině sebranci* tvoří takovouto kulturněhistorickou scénu všední život v klášteře a běžná denní práce jeho převora, v *Panečnici* pak veřejné závody nevěstek v pytlích a hon na povětrnou děvu. Novelová kulturněhistorická scéna souvisí s Wintrovou původní historiografickou orientací, kdy se ve svých četných spisech zaměřoval na dějiny řemesel, průmyslu, obchodu, škol, bydlení apod. (viz knihy *Kulturní obraz českých měst*, *Život církevní v Čechách*, *O životě na vysokých školách pražských knihy dvoje* atd.). Historická profese se tak promítá do Wintrových beletrie a je její nedílnou součástí ve vší jeho umělecké tvorbě.

Sedmá kapitola *Pekla* začíná obsáhlým souvětím: „Bylo polovic srpna, asi sedm nedělí po tom, co byla Adlička poctivým pohřbem v zem schována na hřbitůvku u Sv. Jana na Zábradlí, nedaleko mostu Kamenného, paní Alžběta Abelinová kráčela z Chuchla k Zlechovu podél skal a podle vody vltavské.“ Sedmou kapitolu zahájil Winter zmínkou o sedmi nedělích. Na začátku poslední kapitoly tak dochází k numerické korespondenci mezi tematikou novely a její architektonikou. Tento jev by nebyl nijak významný, kdyby uvedené číslo neprostupovalo v nejrůznějším významu (a také dosahu) celou Wintrovu novelu. Ve třetí kapitole se čtenář dozvídá, že Abelinovi si Adličku osvojili, když byla sedmiletá (paní Alžběta: „/.../ bylas ty malinká, sotva sedmiletá.“); v době, kdy se příběh odehrává, má Adlička čtrnáct let („Adlička na svých čtrnáct necelých roků dosti obratně odpověděla.“); ve druhé kapitole dělá sedm scholárů hluk spolu s hosty paní Alžběty („První, již vyběhli na ulici, byli scholárové z Karolina, bylo jich ten rok na stravě v koleji sedm, a všech sedm, postihše, oč běží, provozovali skoky a řev zase dole před domem a na schodech v domě páně z Donína.“); Adlička později při stěhování do domu pánů jezuitů „odnosila asi do sedmdesáti cínových talířů“; o paní Alžbětě explicit praví, že byla popravena roku 1607; a konečně jev nejzávažnější – *Peklo* má sedm kapitol. Uvedených prvků založených na čísle sedm je celkem sedm, což naznačuje autorův záměr (náhoda při takovém množství odpovídajících si výskytů je dosti nepravděpodobná). Výsledkem autorova záměru je promyšlený heptadický princip.

K této tektonické skutečnosti se váže ještě jedna korespondence, více-méně vnější – paní Alžběta byla sprovedena ze světa roku 1607 a *Peklo* vyšlo knižně roku 1907. Novelu tedy Winter vydal přesně tři sta let po hrdinčině smrti.

Ve volbě svých heptád Winter uvádí skutečnosti stěžejní (dvoji věk schovančin) i banální (sedmdesát talířů), pohybuje se mezi významným a bezvýznamným. Jeho výběr tak připomíná způsob shromažďování historického materiálu, kdy ve svých odborných pracích rovněž k sobě řadil jevy důležité a podružné zároveň.

Ze všech kompozičních prostředků, jichž Winter ve své novele použil, je nejzajímavější a pro autora nejcharakterističtější konvergentní princip. Princip konvergence totiž nejvíce odpovídá Wintrovu spisovatelskému naturelu, jenž se ponejvíce zaměřoval na příběh jednotlivce, šikanovaného, pronásledovaného a popoháněného soukolím osudu, hnaného zpravidla až k tragickému konci. Existence Wintrových postav je do značné míry determinována, což nepochybně souvisí s dobovým vlivem naturalismu.

Winter je v porovnání s Jiráskem zcela jiný spisovatelský typ. Alois Jirásek je autor sledující velké společenské pohyby, zatímco Winter je prozaik nořící se do nitra trpěcího jedince. Jestliže v obecném zaměření jsou Winter a Jirásek různí, pak v některých dílčích morfolozických jevech jsou si blízcí. Konkrétně např. v použití numerických kompozičních prostředků, jimiž oba překročili realistický charakter své tvorby. Ve Wintrově *Pekle* jde o heptadický princip a v Jiráskově *Filosofské historii* o numerickou korespondenci založenou na čísle 47 (což je korespondence mezi počtem studentů, kteří bydleli u slečny Elis, a rokem 1847).<sup>5</sup> Winter a Jirásek jsou si příbuzní i tím, že numerické prostředky jimi použité prostupují jejich novely jako celek. Nejsou okrajovou záležitostí.

Nemalou roli hraje ve Wintrově textu i romantická rekvizita, jež je nejspíše projevem dobových novoromantických tendencí, plně nebo alespoň částečně ztělesňovaných tvorbou Zeyerovou a Kvapilovou. V této souvislosti nelze opomenout, že novoromantická orientace se projevila i v díle Jiráskově, konkrétně v jeho *Lucerně* a v *Panu Johanesovi*. Winter a Jirásek tak stáli nejen v popředí literárního vývoje, ale výrazným způsobem jej zároveň naplňovali a určovali.

5 Viz F. Všeticka: Jiráskova *Filosofská historie*, *Literární měsíčník* 15, 1986, č. 10, s. 104–105.