

Paměť válek a konfliktů

Alexander Kratochvíl,
Jiří Soukup a kol. (eds.)

V. kongres

světové

literárněvědné

bohemistiky





V. kongres světové literárněvědné bohemistiky
Válka a konflikt v české literatuře

Paměť válek a konfliktů

Alexander Kratochvíl,
Jiří Soukup a kol.
(eds.)

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.
Nakladatelství Akropolis
Praha 2016

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Paměť válek a konfliktů : V. kongres světové literárněvědné bohemistiky: Válka a konflikt v české literatuře / Kratochvíl, Alexander — Soukup, Jiří a kol. (eds.). — Vydání první. — Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., v nakladatelství Filip Tomáš — Akropolis, 2016. — 428 stran
ISBN 978-80-88069-14-0 (Akademie věd České republiky. Ústav pro českou literaturu ; brožováno). — ISBN 978-80-7470-117-7 (Tomáš Filip — Akropolis ; brožováno)

355.01 * 316.48 * 821.162.3 * 82:7.04 * 82-94 * 82:355.01 * 82:93/94 *
316.6:159.953 * (4-191.2)+(4-11)

— války — Evropa střední a východní — literatura a válka
— konflikty — Evropa střední a východní — literatura a dějiny
— česká literatura — 20.–21. století — sociální paměť
— literární náměty — kolektivní monografie
— memoárová literatura

821.162.3.09 — Česká literatura (o ní) [11]

Publikace vznikla s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj
výzkumné instituce 68378068.

Při práci na publikaci byly využity zdroje výzkumné infrastruktury
Česká literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>).

Lektorovali:

prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

doc. PhDr. Vladimír Novotný, Ph.D.

All texts — all rights reserved!

© Editors Alexander Kratochvíl, Jiří Soukup a kol. (eds.), 2016

© Graphic & Cover Design Jan Šerých, 2016

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2016

© Filip Tomáš — Akropolis, 2016

ISBN 978-80-88069-14-0 (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

ISBN 978-80-7470-117-7 (Filip Tomáš — Akropolis)

Obsah

Úvodem: válka, paměť a zapomnění ——— 9

Próza jako médium paměti

Paměť tureckých válek v meziválečné a současné české a slovenské literatuře ——— 15

Charles Sabatos

Válka roku 1866 očima Vladimíra Körnera.

Poznámky na okraj cyklu *Post bellum 1866* ——— 26

Aleksandra Paják

Špicl v české literatuře ——— 39

Stephan-Immanuel Teichgräber

Téma druhé světové války v českých čítankách v letech 1948—2010 ——— 51

Ursula Stohler

Nostalgické vzpomínky na dětství za druhé světové války v českých autobiografiích ——— 60

Klára Soukupová

„Nultý čas“: příběhy z konce války v prózách Jiřího Kratochvila ——— 69

Petra James

Pořád krmít paměť světa...?

O (pop)paměti v současné české literatuře a kultuře ——— 82

Urszula Kowalska

Válka imaginační, mystifikační, halucinační

(v nejnovější české próze) ——— 93

Anželina Penčeva

Obrazy vojny v próze pre deti a mládež ——— 102

Eva Pršová

Rodinná paměť tematizující válečný konflikt

v memoárové literatuře ——— 112

Alena Zachová

Poezie jako médium paměti

Vzpomínky na válku v básnických debutech šedesátých let ——— 123

Lucie Antošíková

Obrazy války — záznamy paměti?

Zralé básnické skladby, reminiscenční básnické výpovědi

Viléma Závady, Josefa Kostohryza, Františka Hrubína ——— 131

Iva Málková

Komiks jako médium paměti

Políčka konfliktní a válečná.

Reflexe války a konfliktu v českém komiksu ——— 145

Martin Foret

Alois Nebel v říši symbolů: kreslený román

mezi pamětí a postpamětí ——— 155

Madlene Hagemann, Gernot Howanitz

Paměť světových válek

První světová válka mezi nacionalismem a humanismem

(aneb česká a slovinská literatura na italské frontě) ——— 169

Matteo Colombi

Ztracený, hledaný, legendární. Peripetie druhého života

válečného konce Františka Gellnera ——— 181

Lucie Kořínková

První světová válka v denících (a vzpomínkách)

Anny Lauermannové-Mikschové ——— 194

Tereza Riedlbauchová

Legionářská literatura jako součást paměti národa ——— 203

Dobrava Moldanová

Tajovského legionářské prózy: od štátotvornosti k tabuizácii ——— 212

Marcela Mikulová

Válka v utopických vizích první republiky ——— 223

Anna Amelina

Velkovýroba ctnosti. Jeden z obrazů první světové války

v antiutopické literatuře ——— 231

Olga Pavlova

Autor — dílo — cenzor aneb Eduard Bass
a jeho *Čtení o roce osmačtyřicátém* ——— 240
Daniel Jakubíček

Ukrajina a Taliansko v osobnej a básnickej reminiscencii
Jána Motulka ——— 254
Jozef Brunclík

Konec války a jeho reflexe v paměti přímých účastníků.
Nálet amerických hloubkařů na jihočeské městečko Mirovice
29. dubna 1945 ——— 270
Bohuslav Hoffmann

Paměť antisemitismu a šoa

Reprezentace první světové války v diskurzech
českého literárního antisemitismu ——— 283
Lukáš Borovička

Technika fokalizace v literárním obrazu „uzavřené čtvrti“
okupované Lodže v letech 1940–1944 (ghetto v románu
Františka Kafky *Krutá léta*) ——— 295
Ilona Gwóźdź-Szewczenko

Motiv holokaustu v *Přestupném roce* Jiřího Koláře ——— 307
Anna Stejskalová

Vnitřní prožitky a vědomí postav v díle Arnošta Lustiga
a Imre Kertésze ——— 314
Ingrid Chytilová

Zobrazenie holokaustu v slovenskej
ponovembrovej próze ——— 325
Gabriel Lukáč

Paměť vyhnání/odsunu

Reflexe odsunu Němců v nejnovější české a slovenské próze
psané ženami ——— 337
Joanna Czaplińska

Sen o Sudetech.
Česká literatura věnovaná tématu odsunu německy mluvícího
obyvatelstva jako forma paměťové terapie ——— 346
Karolina Ćwiek-Rogalska

Tematizace poválečného odsunu/vyhnání v paměti míst
(v současné české próze) ——— 356

Petr Hrtánek

Lingvistika a bohemistika v kontextu války

Lingvisté ve válce — hodnoty v konfliktu ——— 367

Václav Velčovský

Pražský lingvistický kroužek v období protektorátu ——— 378

Ondřej Sládek

Důsledky druhé světové války

pro Pražský lingvistický kroužek ——— 387

Marie Havránková, Vladimír Petkevič

Nové přístupy ruské bohemistiky k bádání

o české literatuře období druhé světové války ——— 396

Ludmila Budagova

Medailony autorů ——— 405

Jmenný rejstřík ——— 417

Úvodem: válka, paměť a zapomnění

The past is never dead. It's not even past.

William Faulkner, *Requiem for a Nun*

Určité události nepominou, jsou stále živé. Patří k nim také téma našeho bohemistického kongresu a předloženého svazku. Jeho název odkazuje na fenomén předávání válečných zkušeností prostřednictvím různých médií paměti a utváření jejich smyslu. Proces vytváření smyslu zážitků, utrpení a válečných traumat neprobíhá pouze v období bezprostředně následujícím po skončení války; také pozdější období jsou charakteristická konstruováním individuální a kolektivní podoby vzpomínání a přehodnocováním oficiálního obrazu války. Vytváření kultury vzpomínání po první světové válce je v posledních letech intenzivně zkoumáno v souvislosti s připomínáním si jejího stého výročí ve veřejném životě, v médiích a reflexí napříč různými historickými i teoretickými vědními obory; podobně tomu je v případě výročí konce druhé světové války či studené války.

Výzkum paměti v rámci humanitních věd probíhá již delší dobu, zvláště v sociologii a historických vědách (blíže viz například komentovanou antologii *Paměť a trauma pohledem humanitních věd*, vydanou v roce 2015, kterou v Ústavu pro českou literaturu AV ČR připravil Tým pro studium paměti a traumatu v literatuře), a odráží se mimo jiné

také ve zkoumání tragédií šoa, genocid, vraždění v masovém měřítku a utrpení lidí ve světových válkách. Popularita, ale i produktivita těchto výzkumů je obvykle vysvětlována následujícími třemi důvody: probíhajícím procesem historických transformací (obměna pokolení, vymírání očitých svědků, pád komunistických režimů v Evropě), rychle se měnícím mediálním prostředím a proměnami vědeckých paradigmat a přístupů (nově se objevující postmoderní či postkoloniální teorie).

Předložený svazek obsahuje bohemistické příspěvky, jež se této tematice věnují a na pozadí uvedených podnětů a na základě různorodých badatelských zájmů a teoretických přístupů vyměřují prostory vzpomínání války a poválečného období. Název přítomného svazku odkazuje k tomuto kontextu zkoumání paměti a kultury vzpomínání, který literární vědě nabízí množství produktivních badatelských přístupů (viz například studii Astrid Erllové ve zmíněné antologii). Reflexe války napříč různými žánry představuje společný badatelský zájem příspěvků, jež jsme uspořádali podle tematických a chronologických kritérií: do úvodního oddílu jsou zařazeny studie o prozaických dílech, které tematizují nejen obsahy paměti, ale zkoumají také možnosti prozaické formy coby média paměti. Problematice médií paměti, jejich možností a omezení v poezii a komiksu jsou věnovány následující dva oddíly. Další oddíly se pak soustřeďují na různé koncepty literárního zpracování obou světových válek a na problematice jevy české kulturní paměti v souvislosti s literárními zpracováními tématu antisemitismu a šoa a vyhnání/odsunu německého obyvatelstva po druhé světové válce. Svazek uzavírají příspěvky tematizující historii lingvistického a bohemistického bádání v období druhé světové války a jeho výzkum.

V pořadí 5. kongres světové literárněvědné bohemistiky se uskutečnil ve dnech 29. června – 4. července 2015 v Praze. Zúčastnilo se celkem 150 účastníků z dvaceti zemí světa (Austrálie, Belgie, Bulharsko, ČR, Francie, Chorvatsko, Itálie, Japonsko, Jižní Korea, Kanada, Maďarsko, Německo, Polsko, Rakousko, Rusko, Slovensko, Švýcarsko, Turecko, USA, Velká Británie); z České republiky bylo celkem 75 účastníků.

Hlavním pořadatelem byl Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, v. v. i., spoluorganizátoři Ústav české literatury a knihovnictví Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Ústav bohemistických studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Ústav slovenskej literatúry SAV a Památník národního písemnictví. Záštitu nad akcí přijali předseda Senátu Parlamentu ČR Milan Štěch, ministr kultury ČR Mgr. Daniel Herman,

předseda Akademie věd ČR prof. Ing. Jiří Drahoš, DrSc., dr. h. c.,
a radní hl. m. Prahy Jan Wolf.

Kongres finančně podpořila Akademie věd ČR, Magistrát hl. m. Prahy a Ministerstvo kultury ČR.

Alexander Kratochvíl, Jiří Soukup
Editoři svazku



Próza
jako médium
paměti

Pamět tureckých válek v meziválečné a současné české a slovenské literatuře

— Charles Sabatos —

Staleté konflikty mezi Habsburky a Osmanskou říší, které kulminovaly roku 1683 obležením Vídně, ovlivňovaly rovněž kulturní rozvoj menších národů ovládaných těmito imperiálními mocnostmi. Literární reprezentace tureckých válek je rozšířena nejen v jihovýchodní Evropě, ale objevuje se také v českých zemích a na Slovensku, a to i přes jejich relativně omezený přímý kontakt s Osmany. Ve své knize *Orientalismus* (1978) Edward Said skvěle vykresluje, jak pomocí představ Západu o Blízkém východě „evropská kultura poosvícenské doby Orient ovládla a dokonce jej sama politicky, sociologicky, vojensky, ideologicky, vědecky, a umělecky vytvářela“ (Said 2008: 13). I když východní část střední Evropy byla celá staletí pod nadvládou některé z mocností, na poli postkoloniálních studií, které byly inspirovány Saidovým dílem, byla dlouho přehlížena. Jak objasňuje turkolog Petr Kučera, „v důsledku válek a nábožensko-vojenské propagandy s nimi spojené vstoupili Turci do zorného pole obyvatel českých zemí od samého počátku jako síla destruktivní, jako barbarské východní hordy snažící se zničit křesťanské země [...] a poměrně snadno se začlenili do představy starého stereotypu muslimů, pohanů či Saracénů, a nežřídká je i zcela nahradili“ (Kučera 2010: 243). Na rozdíl od západního orientalismu se historická

paměť na turecké války v střední Evropě nevyužívala pro zdůvodnění existence imperialismu nebo kolonialismu, ale jako prostředek k zachování národní identity, když vlast čelila hrozbě nebo okupaci.

Obraz Turka v meziválečném Československu je příkladem využití historické skutečnosti pro vytvoření mytického konceptu národní identity. Roland Barthes poskytl vymezující analýzu mýtu jako sémiotického systému s dvojitou funkcí v moderní společnosti: „[mýtus] označuje a dává na vědomí, vede k pochopení a cosi vnucuje“ (Barthes 2004: 115). Jak Barthes tvrdí, „svět poskytuje mýtu historickou skutečnost, která je vymezena [...] způsobem, jímž ji lidé vytvořili či využívali; a mýtus naopak obnovuje přirozený obraz této skutečnosti“ (ibid.: 140). Po převratu a vzniku Československa spisovatelé oslavují éru tureckých válek jako hrdinské období pro Čechy a Slováky, tvořící součást úsilí o vytvoření nové národní historie a identity. Toto pojetí cizího nepřitele, který už nepředstavoval nebezpečí, bylo „ochuzeno“ o historickou skutečnost a zároveň „naturalizováno“ jako součást boje o národní identitu.

V období od počátku novověku do devatenáctého století byla slovenská literatura historií tureckých vpádů poznamenána hlouběji (srov. např. veršovanou pověst „Turčin Poničan“ Sama Chalupky z roku 1863). Mýtus jako barthesovský poskytovatel „přirozeného obrazu [historické] reality“ zde tedy fungoval poněkud odlišně, protože slovenští spisovatelé stáli před choulostivým úkolem přiblížit se Čechům a současně uchovat zřetelnou slovenskou identitu a historickou zkušenost. V nových podmínkách první republiky se již slovenští spisovatelé zbavili nutnosti propagovat slovenskou národní identitu, a dokonce i u populárních žánrů jako historický román a dětská literatura byli schopni vytvořit vyšší estetický standard.

Sbírka pověstí *Slovenské hrady* (1934) od Ludovíta Janoty vykresluje mytickou minulost Slovenska na pozadí folklóru. Avšak tím, že spojuje příběhy s konkrétními hrady z celé země a v úvodních poznámkách poskytuje faktografické informace, zasazuje celou kolekci do konkrétního historického rámce. Tato celoživotní vášeň, inspirovaná patnáctisvazkovým dílem o českých hradech historika Augusta Sedláčka, vyústila v touze vytvořit něco podobného i pro Slovensko, jakožto menší součást nové republiky. Jak vysvětlil sám Janota: „Zaujímalí ma aj ľudové povesti, vzťahujúce sa na hrady, lebo mnohé z nich majú historický podklad, len pospolitý ľud si skutočné a počuté udalosti pretvorí [...] prispôsobí si ich svojmu duševnému svetu, a takéto sa potom dostávajú na verejnosť. Sú ony teda jemne ušľachtilé prejavy

duše ludu“ (Bábik 2006: 79–80). *Slovenské hrady* zahrnují několik příběhů z tureckých válek, se širokou paletou vyobrazení postav Turků. Janotova pověst *Vršatec* zobrazuje hradního pána, který jde do boje proti Turkům, a jeho věrného služebníka Ondreje Budiače. Když spatří turecký tábor, obrátí se pán Vršatce k Budiačovi: „Hej, bude to hrozný boj, len sa podívaj na tie ohromné zástupy tureckého vojska, a nás je len hŕstka!“ (Janota 1975: 487). Pak jsou zajati a po transportu do Turecka nasazeni na nucené práce, které vykonávají připoutáni řetězy jeden ke druhému; jedné noci si však Budiač odřízne vlastní nohu a umožní tak pánu Vršatce uniknout. Druhý den stráž přinese napůl mrtvého Budiače k pašovi, „ktorý bol divý, nemilosrdný človek [...]. Ešte i taký ukrutný človek, ako bol paša, stál dojatý, pozerajúc na Budiačovu osinetú tvár“ (ibid.: 490). K všeobecnému údivu podává paša zajatci pomocnou ruku a postará se, aby byl ošetřen a navracen ke zdraví: „O rok sa vrátil aj Budiač na čele dvadsiatich statných, urastených tureckých vojakov“ (ibid.: 492). Janota tak oslavuje „ducha ludu“ prostřednictvím služebníka, jehož ušlechtilé sebeobětování dalo svobodu jeho pánovi a jemu samému přineslo úctu mezi strašlivými Turky.

Sbírka historických příběhů Františka Volfa *Turecká vojna* (1938) čerpá částečně ze stejných zdrojů jako Janota ve *Slovenských hradech*, ale jeho příběhy poskytují realističtější zobrazení období tureckých válek. Volf byl Čech, který učil mnoho let na Slovensku, a jeho kniha vyšla v českém i slovenském vydání, jako realizace ideálu československého „bratrství“ v meziválečné republice. Podle Ondreje Sliackého Volfova práce obohatila žánr historické prózy pro mladého čtenáře: „Popri psychologickom rozmere, ktorým Volf sondoval hĺbku stredovekového človeka, kniha dôsledne sleduje aj faktografický zreteľ, čo jej fiktívny plán ešte viac zvierohodňuje“ (Sliacky 1990: 105).

Turecká vojna se skládá z pěti příběhů. První, „Ondrej Budiač“, představuje odlišnou verzi Janotova příběhu o služebníkově sebeobětování za pána v tureckém zajetí, Volfovy postavy jsou však umístěny do konkrétní doby. Budiač a jeho pán se setkají s dalším zajatcem, který přežil bitvu u Moháče (1526) a v zajetí osobně viděl sultána Solimana Vznešeného: „Na tie jeho oči nikdy nazabudnem. Pozerali akoby spod lebky a boli tak chladné a ľadové, že až mrazili. Koľko už tie ľudí videli umierať!“ (Volf 1972: 16). Druhá část knihy, „Dedina“, je sérií krátkých epizod týkající se válek s Turky, které vypravuje starý muž a bývalý starosta vesnice. Autor tu líčí životy obyčejných lidí z pohraničí, kteří trpí stejně pod vládou Osmanů i Habsburků:

Raz nás gniavia Turci, druhý raz zasa cisárski. Ak sa chce cisár pomstít sultánovi a chce mu urobiť citeľnú škodu, podpáli našu dedinu, lebo sme poplatníkmi novozámockého pašu. O nejaký rok-dva pošle paša Tatárov spustošiť cisarskú dedinu, a zasa je to naša [...]. Umierame päsťou tureckou i kresťanskou. A predsa sme ako hlina, z ktorej sa hnetie svet!
(Ibid.: 184–186)

Na konci příběhu se vypravěč obrací ke svému vnukovi Jurovi, který se chystá na druhý den ráno poprvé zorat pole, aby mu oznámil, že nový věk začíná, ale staré časy nesmí být nikdy zapomenuty. Podle Volfova doslovu ve druhém vydání z roku 1972 představuje tato kniha „starý ľudový obrázok na skle,“ který ukazuje „tú starosvetskú ľudovú statočnosť a vernosť vecí a ľudom, pokornú oddanosť do rúk osudu, ktorý nebol a nie je k nám ľudom často láskavý“ (ibid.: 213). Kniha nicméně poprvé vyšla roku 1938 a tehdy měla vypravěčova výzva hlubší význam: budoucnost Československa jako nezávislého státu byla nejistá. Příběhy Františka Volfa z tureckých válek tedy mladým čtenářům ve 20. století vzkazují, aby byli věrni vlasti i v době největší krize.

Vyprávění s tureckou tematikou se v české a slovenské literatuře udržela i za komunistického režimu, a to i po událostech z roku 1968. Pro slovenské spisovatele toto období představovalo výraznou kapitolu jejich národní historie, zatímco českým autorům umožňovalo exotický eskapismus, a proto je rádi používali jako metaforu cizí okupace. Ve svém eseji „*Dúchanie do pahrieb*“ (1969) se Vladimír Mináč zmiňuje o Osmanech: „Nezastavili sme ani Tatárov, ani Turkov mečom a hrdinstvami, ale tým, že sme trvali“ (Mináč 1989: 69). Mináč takto odkazuje na dva dlouhotrvající mýty slovenské historie, na mýtus mírumilovné, „holubičí“ povahy slovenského lidu, která nevyhledává konflikty, a na mýtus odporu Slováků vůči „tisícileté porobě“ ze strany Maďarů (rovněž vnímaných jako neslovanská, neevropská, „asiatská“ síla). Patnáct let po zmíněných událostech publikoval Milan Kundera vlivný esej *Únos Západu aneb Tragédie střední Evropy* (francouzsky 1983, anglicky 1984, česky 1986). Znovuoživil v něm politický pojem „střední Evropa“ a Turky zahrnul mezi síly, které utvářely její dějinné osudy: „Střední Evropa není stát. Je to kultura nebo osud. Její hranice jsou imaginární a je třeba je znovu vytyčovat v každé nové historické situaci [...] husitská revoluce, maďarská renesance za Matyáše Korvína a její mezinárodní vliv, vznik habsburského císařství jako spojení tří nezávislých států – Čech, Uher a Rakouska, turecké války, protireformace a sedmnácté století“ (Kundera 1986: 139–40). Jeden z charakteristických

rysů středoevropské identity se odráží ve faktu, že „národy střední Evropy nejsou dobyvatelé. [...] Jsou oběti, outsideři“ (ibid.: 141). Kundera vykresluje souvislost mezi Osmany a Rudou armádou přiměřeni než Mináč; v obou případech se jedná o asijské hordy. Hlavním cílem jeho polemiky je ilustrovat, že ruská dominace v oblasti (podobně jako dlouho předtím turecká okupace) byla nepřírozená a dočasná.

Linda Hutcheonová vytvořila termín „historiografická metafikce“ jako označení postmoderního psaní, jež vyjadřuje „teoretické uvědomování si historie a fikce jako lidských konstruktů“ (Hutcheon 1988: 5). Podle Hutcheonové historiografická metafikce „odmítá názor, že pouze historiografie má patent na pravdu, a to dvojím způsobem: jednak zpochybněním opodstatněnosti tohoto tvrzení v samé historiografii, jednak prosazováním pohledu, že historie i fikce jsou diskurzy, lidské konstrukty, označujícími systémy, a že obě čerpají své nároky na pravdu právě ze své diskurzivnosti“ (ibid.: 93). V rámci zpochybnování předpokladu, že historické texty jsou vždy spolehlivé, postmoderní fikce často sahá po intertextualitě a parodii, když cituje nebo naráží na předchozí (někdy kanonické) texty tak, aby odhalila umělost jejich konstrukcí.

Postmoderní náhled na historii lze zaznamenat i v tvorbě Petera Macsovszkého, jehož dílo se dotýká mezi národní identity: pochází z národnostně smíšeného jižního Slovenska, píše slovensky i maďarsky a z obou jazyků také překládá. Ačkoli je známý především jako básník, v eseji z roku 1998 „Veď tu nič nie je“ líčí dějiny svých rodných Nových Zámek, a sice nejen prostřednictvím toho, co z minulosti zůstalo, nýbrž i toho, co zmizelo (město bylo za druhé světové války z valné části vybombardováno). Příteli, který jej navštíví a říká, že ve městě není nic k vidění, odpoví: „Máš pravdu, naozaj tu nič nie je [...]. Ale práve v tom to je, v tej absencii [...]. Toto mesto je kráter, v ktorom zmizla história“ (Macsovszky 1998). Podle Macsovszkého Turci sehráli „rozhodující, možná vůbec nejvýznamnější roli v dějinách města“ (ibid.), které bylo roku 1545 založeno jako pevnost, jež měla bránit Osmanské říši v rozpínání na sever.

Ranou historii města zastínily turecké nájezdy a dlouhá okupace, jak je dosud patrné z krajového rčení, jež se vztahuje k dotěrnému člověku: „Vytrvalosť Turkov, ale i Novozámčanov dobre ilustruje príslovie: ‚Sedí mu na krku jako Turek před Novými Zámkami‘“ (ibid.). Nicméně Macsovszky popisuje, že když se obležené Rakousko v roce 1663 vzdalo, vítězní Osmané se chovali milosrdně:

Turecká reakcia bola viac ako veľkodušná: novozámockej vojenskej posádke umožnili dôstojný odchod v sprievode hudby. A to nie je všetko. Ponechali

im zbrane i majetok a veľkovezír im vystavil úradné potvrdenie o ich hrdinskostom postoji. Turci sa do novozámockej pevnosti zašili na dva a dvadsať dlhých rokov. Kostolnú vežu prebudovali na minaret, z ktorého sa ozývalo muezínovo plačlivé: „Illahu la illáh, Allah akhbar!“ a vo františkánskom kláštore, ktorý v rokoch 1626–1631 dal postaviť arcibiskup Peter Pázmány, sa usídlil paša. Slovom, vzťah Nových Zámkov k Orientu bol odjakživa čulý. (Ibid.)

Pokud jde o historii, Macsovszky se staví s postmoderní skepsí k „únavným, nudným a zcela neoriginálním starým písničkám“, k nimž patří i „písnička“ o tom, jak Rakušané znovu dobyli Nové Zámky:

Legenda hovorí, že v čase jarmoku prišiel do opevneného mesta chudobný sedliacky mládenec, pozisťoval strategicky dôležité údaje o tureckej armáde, vyliezol do minaretu a zhodil odtiaľ muezína [...]. Všeobecný útok na pevnosť sa začal vyhodnotením časti opevnenia do vzduchu. Turci odhadli situáciu správne a 19. augusta 1685 kapitulovali. Oslobodenie Nových Zámkov spod tureckej okupácie oslavovali od Neapolu a Benátok po Brusel a Norimberg. (Ibid.)

Macsovszky zakončuje „turecké“ obdobie v dejinách mesta tvrzením, že znovudobytí Nových Zámok sa účastnil i Descartes; tato záměrná, rozpustilá mystifikace (zmíněný francouzský filozof se ve skutečnosti 65 let před tím zúčastnil bitvy na Bílé Hoře) odhaluje „vykonstruovanou“ povahu historie i beletrie.

Neúplnosť postmoderných textů odráží povahu pozdněkomunistických společností, ve kterých se ideál pravé socialistické společnosti zdál čím dál více v nedohlednu. Michail Epstein detailně popsal postupný kolaps sovětského socialismu během osmdesátých let 20. století. Tento kolaps přinesl návrat k „estetické“ funkci a posun literatury z čistě politické pozice do „středové zóny mezi mýtem a parodií, mezi metafyzickou vážností a lingvistickým rošťáctvím na povrchu, jenž leží mezi hloubkou objektu a komickou inverzí této hloubky“ (Epstein 1995: 85). Toto používání parodie a hry se slovy také ukazuje, jak meze jazyka zabraňují možnosti skutečného porozumění.

Stanislav Komárek, který se po roce 1989 vrátil z emigrace a psal o svých cestách po světě, zvláště mísí beletrii s literaturou faktu. V románu *Opšlťisova nadace* (2002), jehož protagonista Viktor Kaplan odjíždí v polovině osmdesátých let do Istanbulu, kde se věnuje studiu janičárů, Komárek staví obraz Turka na osobních postřezích a úvahách, třebaže

čerpá z historických pramenů. Leckteré z těchto jeho postřehů o turecké historii a společnosti se pak znovu objevují v souboru esejů *Žápisky z Orientu*, „byť Istanbul k Evropě“, jak autor podotýká v úvodu, „nedílně patří“ (Komárek 2008: 7). V esejí „Asia Minor“ (1991) Komárek tvrdí, že středoevropský návštěvník v Turecku nalézá „obraz minulosti, dostatečně vzdálené na to, aby byla idealizovatelná, a dostatečně blízké, aby byla poznána a pochopena“. Nespokojuje se však s orientalistickými tropy jako například „bezčasí“ východu a přidává osobité podrobnosti, jimiž své postřehy komplikuje. Na jedné straně tak poznamenává: „Země s pradávnoú kulturní tradicí se dají poměrně snadno poznat jednak podle různých kulturních rudimentů a atavismů minulých epoch, jednak podle např. rafinované a bohatě rozrůzněné kuchyně či vysoké formalizovanosti a kultivovanosti mezilidských vztahů.“ Na druhé straně uvádí: „Středoevropan se ve srovnání s Turkem jeví jako rafinovaný, sebereflektovaný, cynický a opatrnicky rozměklý“ (Komárek 2005: 10–11).

Na rozdíl od západních cestovatelů, jimž připadá, že Turci navzdory zdánlivé otevřenosti skrývají před cizinci vlastní názor, Komárek tvrdí: „otevřenost je opravdová a vlastní názory většinou chybějí“ (ibid.: 12). Dokonce i Atatürk, jehož osobnost se mu jeví „jako kombinace osamělosti, zahořklosti a zloby s železnou vůlí zemi skutečně zreformovat“, se rozhodl jít „v ponuré pracovitosti i jisté dojemné naivitě vždy příkladem“. Istanbul, obdobně jako už předtím Byzanc, má blíže spíše k tradici než k novotám: „Kromě Maxima Vyznavače a Michaela Psella se tu za dva tisíce let namnoze čilé literární činnosti sotva našel nějaký významnější myslitel.“ Přesto si autor uvědomuje, že historická animozita Evropy vůči Turkům byla hlavně „ideálním objektem k projekci vlastních jungovských stínů — krutosti, nekulturnosti, násilí, zotročování žen a barbarského vztahu k nim“; třebaže už první cestovatelé věděli, „že opak je pravdou, předsudek vydržel téměř až do současnosti“ (ibid.: 14–15). Naznačuje, že Turecko je „Německem Orientu s podobnou paletou ctností i chyb a v zásadě jedinou zemí“, kde vládne „smysl pro pořádek, disciplínu, organizaci i pracovitost“, ačkoli německá intelektuální tradice nemá v Turecku obdoby. Na rozdíl od Arabů s jejich „vášnivostí, fantazií a intelektuálními ambicemi“ je Turek „realisticky disciplinovaný“, se smyslem pro humor tíhnoucím k satirě a parodii. Na závěr Komárek pokládá otázku s intertextuálním odkazem: „Jak asi vypadaly maloasijské paralely třeba k našim písním o zlém Turkovi?“ (ibid.: 15). Pozdější esej „Zlý pohan do něho zakrojí...“ (2006) vysvětluje, že Turecko podle jeho názoru patří do Evropské unie, přestože ti, „kdo vidí zkázu křesťanstva na obzoru a fundamentalismus před branami“, s tímto

míněním nesouhlasí. Osmanská říše na Balkáně vždycky „sloužila jako zkulturuňující prvek“ a řecká kultura se z velké části zrodila v Malé Asii. Současní Turci se vyznačují „mimořádnou poctivostí a v zásadě bezelestností... Turecká mentalita se velmi liší jak od arabské, tak od perské a je evropským poměrům možná nejbližší“ (ibid.: 22–23). Závěrem píše: „Turkům, které mám rád a jichž si vážím, bych přál naplnění jejich tužeb a Evropské unii na všech rovinách víc prozíravosti“ (ibid.: 26).

Leccos z citovaných historických, politických i sociologických postřehů lze najít i v Komárkově románu *Opšlstisova nadace*. Jeho hlavní hrdina Viktor Kaplan na začátku emigruje do Rakouska, kde se setkává s řadou utečenců z jiných zemí, včetně (díky postmodernímu posouvání hranic mezi skutečností a smyšlenkou) samého Komárka. Kaplan si coby historik a turkolog najde krátkodobé zaměstnání při přípravě výstavy věnované třístému výročí obsazení Vídně roku 1683. Prostřednictvím konexí na turecké ambasádě se seznámí s podnikatelem Ibrahimem Karakašem, jenž mu navrhne, aby si u newyorské nadace podporované litevsko-americkým podnikatelem Rolandem Opshellstiesem požádal o badatelské stipendium do Turecka. V Istanbulu Kaplan potká i archiváře Sadika Bozkurta a po tajuplné návštěvě u skupiny novodobých dervišů je uveden do tajného spolku, jenž stále udržuje naživu sen o světové nadvládě Osmanů. Nakonec odcestuje na Manhattan, kde se sejde s Opshellstiesem a dostane novou totožnost.

Pikareskní děj vypravěči zjevně slouží především jako záminka k poznámkám o kultuře a historii, jmenovitě k ironickým zmíenkám o spojitostech mezi českou a tureckou kulturou; Kaplanovo příjmení například v turečtině znamená „tygr“, a naznačuje tak, že se v hrdinovi skrývá vědec i dobrodruh. Vypravěč též ilustruje reformy tureckého jazyka tím, že „zneprůhlední“ sloku („Pohnul se obraz na stěně — i vzkřikla panna zděšeně“) z Erbenovy *Kytice*, v níž všechna česká slova zamění německými výrazy, aby ukázal, jak v osmanské turečtině převažovalo perské a arabské lexikum: „Bevégoval se kontrfekt na múru, i exklamovala jungfrau anxiózně“ (Komárek 2002: 72). Jak podotkl jeden recenzent: „odborné pasáže, etymologické výklady některých tureckých slov a užití nadmíru neobvyklých cizích výrazů [...] dodávají zcela smyšlenému příběhu fabulované zdání pravdivosti“ (Gilk 2003: 23). Vypravěč předvádí a paroduje vlastní rozsáhlou erudici, a tak upozorňuje na vratkost i proměnlivost emigrantova postavení.

V desáté kapitole shrnuje janičárskou historii včetně sexuálních vztahů, jimiž vojáci mezi sebou utužovali vzájemná pouta. Vypravěč dotvrzuje historičnost beletrie slovy: „V české beletrii byla janičárská tematika,

pokud známo, použita jen jednou — na rozdíl třeba od beletrie maďarské, kde je z pochopitelných důvodů přetřásána hojně“ (ibid.: 81). Nato cituje ze zapadlého románu Šoman Rychtář (1935), v němž jeho autor Čeněk Kramoliš líčí příběh Moravana, který padne do tureckého zajetí a stane se janičářem, při obléhání Vídně v sobě však znovu objeví lásku k vlasti (a nakonec mu nezbude než spáchat sebevraždu). Vypravěč uvádí, že Kramoliš se při psaní inspiroval *Ottovým slovníkem naučným*, z něhož čerpá historická fakta i Komárek: tato vědomá intertextualita čtenáři připomíná, že román i historie jsou narativními konstrukty.

Ibrahim Karakaş (který představuje novodobého zbohatlíka) i Sadik Bozkurt (který symbolizuje dvorskou osmanskou minulost) hrají v Kaplanově hledání významnou roli. Karakaş se o Kaplana stará při jeho první cestě a pomůže mu získat Opshellstiesovo stipendium (výměnou za sexuální služby). Vypravěč staví do protikladu Kaplanovy první dojmy a modernější Istanbul současnosti; když vysvětluje jazykovou nejasnost způsobenou názvem autobusového nádraží „Topkapi“, vypomáhá si přitom příkladem z Prahy:

S panem Karakašem i sám, když tento měl nějaké pochůzky jiného typu, se Kaplan seznamoval s městem svých snů. Tehdejší Istanbul byl ještě romantičtější a starodávnější než ten dnešní, bez metra, některých předměstí a dosud fungujícím starým autobusovým nádražím na místě zvaném Topkapi — občany Cařihradu tato identita jména se starým sultánským palácem kupodivu nijak neiritovala a nemátla — při použití pražských analogií by se Florenc jmenovala rovněž Vyšehrad, snad k zmatení ěaurů.

(Ibid.: 94)

Karakaş pozve Kaplana do své vily na ostrově Heybeli, kde Čecha uvádí rovněž „do tradičních tureckých lázní, hamamu“, ale když „masáž tradiční přešla v masáž netradiční, začalo našemu hrdinovi svítat, že vstupenka do janičářského ráje v mezičase opět podražila, byť velmi tematickým stylem. Nedávno ještě stačilo jen podepsat přihlášku do partaje“ (ibid.: 98). Narážka na sexuální vztahy mezi janičáry (jak popisuje desátá kapitola) dokresluje podobnost mezi Kaplanovým osudem a osudy někdejších odpadlíků a zároveň vypravěči dovoluje odbočit k výkladu o homosexualitě v turecké společnosti (v níž se neklade důraz na rozdíl mezi heterosexuality a homosexualitou, nýbrž na sexuální role).

Poté, co Kaplan získá stipendium, vrací se do Istanbulu na delší dobu. Bozkurt daruje Kaplanovi krabici dopisů, které si vyměňovali polský básník Adam Mickiewicz (jenž zemřel v istanbulském exilu)

a osmanský generál Lutfulla Paša, Kaplan si je však přečte až po Bozkurtově náhlé smrti. Korespondence odhaluje, že Mickiewicz kdysi dal doporučení mladému litevskému úředníkovi, který se jmenoval Opsielski a bojoval pod osmanským praporem. Roku 1869 se vrátil do vlasti, aby „šířil pravou víru“, a udržoval tak janičárskou tradici s pomocí tajné organizace nyní známé jako Opshellstiesova nadace. Kaplan (už pod jménem Philip Opshellsties) odjíždí do New Yorku a stává se dědicem této tradice. Zahodí starý pas do řeky Hudsonu a přitom si v duchu recituje Mevlanovu báseň. Vladimír Novotný v doslovu podotýká: „Komárkův hrdina možná jednou bude v postmoderní civilizaci hrát tajuplnou roli nějakého novodobého tančícího dervise, jednoho z těch, o nichž před staletími psal Džaláluddín Rúmí“ (ibid.: 196–197). Postavení Kaplana, jenž se coby exulant z východního bloku těsně před pádem komunismu pohybuje mezi hlavními městy dvou někdejších říší, habsburské a osmanské, vrhá ironické světlo na pomíjivost imperiální moci.

Vývoj paměti tureckých válek v české a slovenské literatuře odhaluje, jak byly moderní evropské identity utvářeny prostřednictvím odlišování se od blízkých sousedů i vzdálených rivalů. V meziválečném Československu se slovenští spisovatelé nacházeli na střední cestě mezi maďarským a jihoslovanským vnímáním přímého boje a útlaku a českým obrazem Turků jako orientálního „druhého“. Vztah Turecka a střední Evropy sice zůstává i v literatuře jedenadvacátého století složitý, odhaluje však složitou konstrukci moderních evropských identit v době, kdy Turek už nepředstavuje obrazného, ba ani mytického nepřítele, nýbrž pouze jeden článek v globalizovaném, vzájemně propojeném světě.

Prameny

JANOVA, Ludovít

1975 *Slovenské hrady* (Bratislava: Tatran)

KOMÁREK, Stanislav

2002 *Opšlístisova nadace* (Brno: Petrov)

2008 *Žápisky z Orientu* (Praha: Dokořán)

MACSOVSZKY, Peter

1998 „Veď tu nič nie je / Ebben a városban semmi sincs“, *OS*, č. 7, též http://watson.sk/index.php?option=com_content&view=article&id=223 [přístup 24. 2. 2016]

VOLF, František

1972 *Turecké vojny* (Bratislava: Mladé Letá)

Literatura

BÁBIK, Ján

2006 „Kronikár slovenských hradov,“ *Slovenské pohľady* 122, č. 5, s. 79–80

BARTHES, Roland

2004 *Mytologie*, přel. Josef Fulka (Praha: Dokořán)

EPSTEIN, Michail

1995 *After the Future* (Amherst: University of Massachusetts Press)

GILK, Erik

2003 „Jen tak na okraji,“ *Tovar* 10, s. 23

HUTCHEON, Linda

1988 *A Poetics of Postmodernism* (New York: Routledge)

KUČERA, Petr

2010 „Češi a Turci v dějinách a dnes,“ in Klaus Kreiser — Christoph K. Neuman (eds.): *Dějiny Turecka* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 234–248

KUNDERA, Milan

1986 „Únos Západu“, *Proměny* XXIII, č. 1, s. 134–147

MINÁČ, Vladimír

1989 *Dúchanie do pahrieb* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

SAID, Edward

2008 *Orientalismus*, přel. Petra Nagyová (Praha: Paseka)

SLIACKY, Ondrej

1990 *Dějiny slovenskej literatúry pre deti a mládež: do roku 1945* (Bratislava: Mladé letá)

The Memory of the Turkish Wars in Interwar and Current Czech and Slovak Literature

The representations of the “Turkish Wars” of the 16th and 17th centuries found in Czech and Slovak literature are crafted from a combination of actual references to this Ottoman-Habsburg conflict with mythical elements from Orientalist fantasies. The popular literature of interwar Czechoslovakia, such as Ludovít Janota’s *Slovak Castles* (*Slovenské hrady*, 1934) or František Volf’s historical-prose collection *The Turkish War* (*Turecká vojna*, 1938) treated the period of the Turkish Wars as a part of the effort to create new national identities after countries’ independence and unification. In post-Communist literature, where the Turk no longer represents a mythical enemy, but a realistic, and sometimes even positive figure, such as in Peter Macsovszky’s essay “*But There’s Nothing Here*” (“*Ved’ tu nič nie je*,” 1998) and Stanislav Komárek’s novel *The Opshellsties Foundation* (*Opšlstisova nadace*, 2002), the memory of the Turkish wars reveals the structure of contemporary European identities.

Válka roku 1866 pohledem Vladimíra Körnera

Poznámky na okraj cyklu

Post bellum 1866

— Aleksandra Pajak —

„Mým životním přáním bylo nepsat o válce,
ale zatím se člověk tomu nevyhne“
(Körner 2009: 5)

Vladimír Körner (nar. 1939), autor, jehož díla se stala podnětem k reflexi v mém příspěvku, i přes svůj původní záměr, vyjádřený mottem tohoto textu, učinil právě válku jedním z nejvýraznějších rysů svého prozaického rukopisu. Zaměříme se pouze na prusko-rakouské střetnutí roku 1866 zmíněné v názvu tohoto příspěvku, i když je třeba poznamenat, že také druhá světová válka poskytovala spisovateli mnoho podnětů — a prózy jako *Adelheid* (1967), *Žánik samoty Berhof* (1973)¹ nebo *Žrození horského pramene* (1979) pronikají do literárněvědného diskurzu častěji. Slova, která spisovatel vyslovil před půl stoletím (1964), už tehdy na dlouhá léta předznamenala cestu, z níž autor vybočuje spíše výjimečně. Toto konstatování můžeme chápat jako Körnerovo

1 Z rozsáhlého autorova díla se překladu do polštiny dočkal pouze *Žánik samoty Berhof*, přeložený Andrzejem Piotrowským (*Żagłada Poziomkowego Dworu*, 1976).

umělecké krédo. Proto bude zajímavé podívat se na začátku na různé jeho mimoliterární výroky, v nichž se odráží rostoucí spisovatelův zájem konkrétně o válku roku 1866. Jsme si vědomi, že i přes zasazení děje jeho novel do této etapy českých, nebo přesněji řečeno evropských dějin, nelze k těmto textům přistupovat jako k tradiční historické próze, což výstižně zdůrazňuje znalec Körnerova díla Vladimír Novotný, když píše, že „[...] umělcova dlouhodobá nedůvěra až antipatie vůči tradičnímu chápání dějinnosti a obecně vůči celému rejstříku žánrů spojovaných tematicky s historií a historismem tvoří v jeho tvorbě výrazný psychologický leitmotiv“ (Novotný 2013: 107).

Přes toto konstatování lze jak v autorových mimoliterárních reflexích, tak i v jeho uměleckých textech vysledovat soustavný, někdy až utkvělý zájem o tuto „prohranou válku“.

Ve druhé části příspěvku bude pozornost věnována přímo literárním reprezentacím této historické události, kterou Vladimír Körner zpracovával v dlouhém časovém rozmezí od sedmdesátých let 20. století: jako první ze série vznikla v roce 1975 novela *Svíbský les*,² která pak spolu s další novelou *Post bellum* z roku 1986 tvoří dialogii *Post bellum 1866*. Jejich poslední společné vydání z roku 2006 doprovází ještě jeden text s dvojjazyčným názvem *Oklamany — Der Betrogene*, jehož děj je také zasazen, nebo přesněji řečeno spojen s událostmi roku 1866. Tato próza však vznikala s větším časovým odstupem: jak napovídá autorská poznámka předcházející samotnému textu, byla psána v letech 1993–1994 (Körner 2006: 153). Tematicky se autor do tohoto období českých dějin ponořil ještě jednou, a to v poněkud odlišně laděném textu s názvem *Život za podpis*, jenž vznikl ve druhé polovině osmdesátých let, ale poprvé byl vydán až v roce 1989. V tomto příspěvku se však soustředíme na dvojnovelu *Post bellum 1866*.

Začněme tedy tím, jak Vladimír Körner reflektoval prusko-rakouské střetnutí, odehrávající se především na českém území. Tyto historio-sofické reflexe najdeme zejména v mnoha rozhovorech, v nichž se spisovatel této otázce věnoval. První krátkou zmínku objevíme na začátku osmdesátých let (1980). Lze ji vyložit jako jakýsi umělecký slib, že se autor této historické události chystá věnovat³ (připomeňme ovšem, že v té době už byl napsán *Svíbský les*). Körner v ní staví do jedné řady,

2 Dodejme, že tehdy nebyla vydána.

3 „Je pro něj příznačné i ohnisko mého zájmu — chvíle přelomu, at se odehrává v duši člověka nebo ve společenské situaci. Ty křížácké bitvy a návraty z nich jsou podobné, jako byl rok 1945, který jsem zažil, nebo jako je rok 1866, který mě pronásleduje — snad o něm jednou napíšu“ (Körner 2009: 13).

nebo lépe řečeno srovnává rok 1945 s rokem 1866, přičemž v případě roku 1866 zdůrazňuje jistý druh vnitřního tlaku, jež definuje jako pronásledování. Jak tedy máme rozumět tomuto autorovu konstatování? Vysvětlení se Körnerův čtenář dočkal o čtyři roky později, když se s ním autor poprvé podělil o doposud nerealizovanou myšlenku literárního zpracování „totální“ historie toho, co se v tomto pro něj tak důležitém roce událo. Nechme proto promluvit samotného spisovatele:

Mimoto nosím už dlouho v hlavě projekt knihy *Válka roku 1866*, na kterou bych potřeboval asi tak pět let práce, materiálem na ni mám už ale zanesen celý byt. Pokusil bych se o totální román, kde by byly po hodině sledovány bitvy, doložené hlášeními a tak dále. Jenže z toho velkolepého projektu bude asi reálnější novela *Přísaha ve Svíbském lese*, měla by být vzpomínkou na válku 1866.⁴

(Körner 2009: 22–23)

Tento projekt, pravděpodobně pro svůj velkolepý rozsah, ještě nebyl realizován, ale myšlenka umělecky zpracovat rok 1866 spisovatele neopouštěla. Ve stejném roce (1984) se k této otázce vrátil ještě jednou a mimo jiné tak potvrdil, že leitmotivem jeho tvorby je jednoznačně právě válka, jen někdy převlečená do jiného historického kostýmu:

Myslím, že každý autor má v podstatě jedno hlavní téma. A o tom píše. Ostatní jsou jenom variace. Snažím se vyhnout opakování aspoň v tom, že zasazují příběhy do jiných dob — ať jde o středověk nebo dobu třicetileté války. Teď mě právě fascinuje 19. století, válka prusko-rakouská, 1866. Velké vojenské střetnutí na našem území, v němž padlo nejvíc Čechů, bitva u Sadové...

(Ibid.: 26)

K hodnocení tohoto válečného konfliktu, také v axiologické rovině, se Körner dostal, když dopsal druhou z novel dílogie *Post bellum 1866*. Z tohoto období najdeme několik různých komentářů.⁵ Nejzajímavější

4 Novela s takovým názvem nikdy nevznikla, ale na jiném místě spisovatel vysvětluje, že šlo o další text související s touto epizodou českých dějin, a to o novelu *Post bellum*.

5 Po dopsání druhé části cyklu vysvětluje: „Ve Spisovateli jsem odevzdal dvojnovelu s názvem *Post bellum 1866*, jsou to takové variace na prohranou válku prusko-rakouskou. Jednou bych totiž o téhle válce napsal velký román, tohle je provizorium“ (Körner 2009: 30). Pak se zase zastavuje nad tím, co lze považovat za kompoziční pouto obou částí: „Tahle válka příliš nezapadá do obrazu, který jsme si vytvořili o obrozujícím se národu — české regimenty v ní utrpěly nejvíce ztrát a projevily naprostou věrnost Vídní... Obě novely ovšem nespojuje jen historická událost, ale hlavně tragický motiv sebevraždy. Jednou dokonané, jednou překonané“ (ibid.: 38).

je patrně ten, v němž se prozaik pozastavil nad dalekosáhlými důsledky, jež byly pro člověka 19. století ještě velkou neznámou:

Válka v roce 1866 byla posledním evropským konfliktem, který se dá označit jako „válka v rytířském duchu“, jenže už byla vedena zcela moderními prostředky. A ty pak předurčily vzestup Pruska, takže po letech stagnace a „krásné evropské aliance“ vznikla nová mocnost, deroucí se dravě kupředu. Jak to s Pruskem skončilo, je všeobecně známo. Nejprve první světová válka — a ta byla předehrout k nástupu „českého kaprála“, jak Hitlerovi přezdíval Hindenburg. (Ibid.: 40)

Výše uvedený citát je skvělým příkladem toho, že kromě spisovatele Körnera můžeme uvažovat i o Körnerovi-historiosofovi. Spojení války z 19. století s dalšími dvěma, které se poté dočkaly přívlastku „světové“, pak autor umělecky využil také v závěru prózy *Oklamaný*.⁶

Další poznámka,⁷ v níž prozaik zdůrazňuje světlé stránky válečného konfliktu, zase dokládá jeho hluboké historické znalosti. V roce 2006, kdy se cyklus jakožto dvojnovele spolu s prózou *Oklamaný* znovu dostal do rukou čtenářů, Körner ještě jednou probíral vlastní umělecké zklamání a nerealizovaný projekt zpracování „totálního románu“:

Snažil jsem se o totální popis bitvy po hodinách a minutách. Byla to naprosto vysilující práce, a ještě dnes mám doma skříň plné výpisků a skic. Je zajímavé, že se za normalizace dalo sehnat po antikvariátech ohromující množství regimentních kronik. Netuším, kde se to tedy vzalo, ale například jsem sehnal asi za dvě stě korun ve švabachu psanou knihu pruského generálního štábu, vydanou hned v roce 1867. V univerzitní knihovně mi jedna paní vyšla velice vstříc a půjčila mi neuvěřitelné materiály ke studiu. Například autentické daguerrotypie z roku 1866, které se dělaly hned po bitvě. (Ibid.: 207–208)

Uvedený fragment rozhovoru odhaluje i cosi ze spisovatelovy dílny, což je v případě autora věnujícího se historickým námětům obzvláště

6 Jde o zmínku o koncentračním táboře v Osvětimi (Körner 2006: 247).

7 „Čeští buržoazní politikové mysleli, že naprostou věrností Vídní si získají srdce císaře. Ukázalo se však, že vydělali na tom Maďaři (získali vzápětí dualismus) a hlavně Italové (úplná samostatnost) díky tomu, že vystoupili proti monarchii. Přesto můžeme říct, že Češi nedopadli úplně nejhůř, protože si určitou ‚důvěru‘ Vídně získali a na základě toho se všechny zbrojovky, průmysl, železnice a tak dále začaly stěhovat do Čech. Což znamenalo nebyvalý rozkvět ekonomický, ale národní samostatnost zůstávala nadále Vídní tlumena“ (Körner 2009: 40–41).

důležitě. Následující a poslední citace zase dokládá, že autorův zájem o tuto epizodu související s českými dějinami měl i své mimoumělecké důvody. Takto lze vysvětlit Körnerovu snahu doplnit to, co Jiří Rak nazývá historickým povědomím⁸ (v tomto konkrétním případě ve vztahu k 19. století), o událost často přehlíženou, jež však podle spisovatele sehrála důležitou roli. Chce tak zdůraznit její dopady na českou společnost přesahující často rámec „dlouhého 19. století“: „U nás je 19. století názíráno v jistých klišé, zůstává ve stínu obrozeneckých a ekonomických snah... tedy toho, co v nejlepším případě známe u Neffa; v horších případech však literatura šla po tzv. tradici, která by se hodila do vlasteneckého programu. Válka z r. 1866 z tohoto líbivého programu vypadla“ (ibid.: 40).

Je vidět, že Vladimír Körner jako by na sebe bral zodpovědnost za to, že bez reflexe této války by české dějiny byly diskontinuitní. Z výše citovaných úryvků rozhovorů je patrné, že se autor k této tematice soustavně vracel. Většinou se sice jedná jen o krátké reflexe, avšak s jistou nadsázkou je lze považovat za svého druhu paratexty k literárnímu dílu. Jaký obraz této události se však může stát součástí historického povědomí čtenáře Körnerova díla? Neboli — vyjádřeno termínem nizozemského filozofa a historika Franka Ankersmita⁹ — jaká je „historická reprezentace“ války roku 1866 pohledem autora *Adelheid*?

Existenciální retro-válečná dvojnovele, jak nazývá Vladimír Novotný ve svých „körnerovských meditacích“ cyklus *Post bellum 1866* (Novotný 2013: 102), má také podtitul *dvě variace na prohranou válku*. Tyto dva prvky textového rámce díla (Hodrová 2001: 212–215) naznačují, z jakého úhlu pohledu se na tuto historickou událost dívá spisovatel.

8 Podle Jiřího Raka, který odkazuje také na Miroslava Hrocha, je „historické povědomí“ jednou ze tří složek, jež dohromady vytvářejí vztah určité společnosti k vlastní minulosti. Zbývající dvěma složkami jsou historické vědomí a tradice. Historik je definuje následovně: v případě historického vědomí „se jedná o reflektované poznatky a soudy, jejichž nejkultivovanějším vyjádřením je samozřejmě historická věda“. Historické povědomí, pro nás nejzajímavější, je „mlhavě ohraničená škála nejružnějších apriorních soudů, poznatků získaných poněkud z mimovědeckých zdrojů — ze vzpomínek na školní četbu, z četby *historických románů* [zvýraznila A. P.] (moderní doba: televize a film), z průvodcovských výkladů při návštěvách historických památek, z domácího rodinného a regionálního podání atd“. Na rozdíl od předchozích „tradice je vědomě vybraná, uměle vytvořená (a často účelově přizpůsobená) linie historického vývoje, která má dokazovat ‚historickou legitimitu‘ určitého celku (národa, společenské skupiny, vrstvy, církve apod.)“ (Rak 1994: 5).

9 Ankersmitem velmi často používaný termín „historická reprezentace“ (*historical representation*) se vyskytuje v dvojím smyslu: jako „představení“, což vlastně znamená zpřítomnění minulosti ve vyprávění nebo v pomníku (*re-presentatio*), ale i jako „reprezentace“, která nahrazuje nebo zastupuje minulost; pak je vyprávění chápáno jako substitut, náhražka minulosti. Právě v tomto smyslu používá tento pojem nizozemský filozof nejčastěji (Ankersmit 2004: 28).

Už jen na základě těchto dvou údajů je zřejmé, že se v centru jeho zájmu ocitnou hlavně důsledky, jaké v psychice hrdinů zanechala právě ona *prohraná válka*.¹⁰ Temporální perspektiva vyjádřená oním *post*¹¹ zároveň naznačuje, že – na rozdíl od tradičně chápaných historických próz – nenajdeme v této dialogii rozsáhlé popisy bitvy u Sadové, ale spíše její reflexe v podobě prožitků jejích účastníků.¹² Kromě zasazení děje do času „po válce“ spojuje obě novely (jak už bylo citováno) motiv sebevraždy hrdinů, které můžeme označit za typické tragické¹³ Körnerovy postavy – oběti drcené dějinami.¹⁴ Děj obou próz se odehrává v jiném časovém odstupu od doby pruského válečného tažení, jež zasáhlo především česká území: děj novely *Post bellum* se odehrává rok po válce, v případě novely *Svíbský les*, v níž tuto informaci nelze tak jednoznačně odhalit,¹⁵ jde zřejmě o rok 1884.¹⁶ Zdá se však, že toto *post* má především kauzální dimenzi, protože spisovatele více než samotný

10 Toto epiteton zdůrazňující fakt, že na bojištích umírali především čeští vojáci v rakouských uniformách, v sobě skrývá axiologické hodnocení faktu, že o rok později vzniklo Rakousko-Uhersko. Český národ tak vlastně promarnil šanci na získání jisté autonomie, na rozdíl právě od Maďarů, kteří sice nebojovali, ale v dualisticky rozděleném novém státě získali více privilegií.

11 „*Jako se píše v dopisech douška Postkriptum, tak také existoval celkem bezvýznamný termín Post bellum – Po válce!* [zvýraznil V. K.] jako dodatečné označení stavu, který má snad význam jen pro ty, kdo v oné válce byli...“ (Körner 2006: 7).

12 Psychologické zaměření obou próz vystižně popsala Dobrava Moldanová: „Metoda obou novel je totožná. Simultánně běží proud věcné rekonstrukce a proud zachycující proměny vědomí hrdinů, jejich vnitřní život – tedy proud psychologický.“ Zároveň ale badatelka dodává: „Při pozorném čtení vidíme, jak autor důkladně zná historický materiál, jak poučným průvodcem po bojištích je“ (Moldanová 1987: 124–126).

13 Zde můžeme pro změnu odkázat na konstatování Štěpána Vlašina, jenž poznamenává: „Körner nevypráví příběhy, tím méně příběhy historické, rysuje obrazy, zpřítomňuje, evokuje atmosféru, okolnosti, tlak, ve střetu s nímž se naplňuje lidský úděl, u Körnera úděl tragický“ (Vlašín 1995: 5).

14 Takovou charakteristiku najdeme např. v nejnovějším zpracování dějin české poválečné literatury v kapitole s příznačným názvem *Člověk ztrácející se v dějinách: Oldřich Daněk, Jiří Šotola, Vladimír Körner* (Janoušek 2008: 540).

15 Čas děje lze určit pouze na základě zmínky bezejmenné dívky, kterou hlavní hrdina novely potkal, jak bloudí po dávném bojišti. Je jí sedmáct let a narodila se „v šestašedesátém roce. Jenže až v říjnu“ (Körner 2006: 116).

16 V tomto roce vznikla pravděpodobně také píseň o kanonýru Jabůrkovi tvořící jakýsi refrén této prózy. Sarkastická úvaha vypravěče dokládá, že kromě kamenných pomníků existují také ty, jež zapadnou do lidské paměti v podobě písně: „Statečný Jabůrek! Rakouský voják má pomník v písni“ (Körner 2006: 99). Vtíravá píseň pronásleduje hlavního hrdinu Alberta a je protikladem jeho pokusu vyrovnat se s traumatem toho, kdo přežil masakr ve Svíbském lese. Lze ji chápat jako metonymii českého vztahu k této bitvě, jež se u většiny ostatních postav omezuje na čerpání zisků z někdejšího bojiště (hospody, hotely, řízky à la Jabůrek). Poptávka je především odpovědí na rostoucí zájem o něco, co bychom dnes nazvali „historickou turistikou“, nebo dokonce „temnou turistikou“ (*dark tourism, grief tourism, thanatourism*). Pojem *dark tourism* zavedli britští vědci Malcolm Foley a John J. Lennon.

průběh této *prohrané války* zajímají její důsledky v dalším životě těch, kteří se jí zúčastnili, a nyní se musí vyrovnat s traumatem toho, kdo ji přežil¹⁷ (na rozdíl od jiných vojáků, kteří už budou s touto krajinou plnou krve navždy spojeni). Tomuto vyrovnávání se prozaik věnuje velmi důsledně, i když se zdá, že se snaží především dokázat, že takové vyrovnání vlastně není možné. Proto je zdůrazněn motiv sebevraždy, která se povede Pavlu von Petrovi, hlavní postavě první z novel, a kterou — navzdory původnímu úmyslu — Albert Lesovický ze *Svíbského lesa* nespáchá. Oba dva hrdinové (nebo možná přesněji řečeno: literární antihrdinové) jsou podruhé konfrontováni se svou válečnou minulostí a podnětem k tomu je v obou případech místo, kde kdysi bojovali. V Körnerově podání se tak dávná bojiště stávají místy evokujícími pamětí. Vliv na to mají jak samotné zážitky z bitevních polí (Kamzík v případě von Petry a titulní Svíbský les pro Lesovického), tak zejména četné pomníky. Von Petra je neustále trýzněn výčitkami svědomí, že jako jeden z mála přežil peklo bitvy vlastně jen šťastnou shodou okolností. Válka je v jeho myšlenkách neustále přítomná. Výročí bitvy, kdy má zároveň milostnou schůzku, se tak stává příležitostí k tomu, aby se mohl znovu ponořit do válečných hrůz.¹⁸ Ve světě mrtvých se cítí lépe než mezi živými. Proto se rozhodne dobrovolně ukončit svůj život právě na místě, kde pro něj tento život před rokem skončil. Podnětem k tomu je jen zdánlivě rozkaz trestající vojáka — Franze Ballucha, jenž bezdůvodně týral své podřízené. V hluboké disonanci s von Petrovým chováním a jeho konečným rozhodnutím zůstává i jeho rodina, která je i z jeho vojenského vyznamenání schopna vytěžit větší zisky ve firmě vyrábějící hole pro zmrzačené vojáky, po nichž se po válce drasticky zvýšila poptávka.

17 S naším postřehem souzní i dobová kritika. Jako příklad uveďme jedinou recenzi: „Vladimír Körner [...] neusiluje ani tentokrát o historické zachycení dvou nejvýznamnějších bitev této války, u Sadské a Blumenavy. Nestopuje vojenské strategie. Rozvíjí na malém prostoru, ale velice hutně své téma — zamyšlení nad osudem člověka, který se ne z vlastní vůle zúčastnil krvavé řeže. Ukazuje, jak tragický dopad na vnitřní život hrdiny tyto události měly. Oba protagonisté [...] jsou pronásledováni vzpomínkami na okamžiky, kdy se ocitli mezi životem a smrtí. A nyní, post bellum 1866, musejí rozsoudit svůj osobní svár“ (Píša 1986: 1).

18 Během této schůzky s Emilkou, se kterou se pokoušel navázat normální vztah, se v jeho vědomí takto projektuje krajina: „Hroby jako keřky v rajském sadu, na každém vadly v této roční době květy, za zídkou rezavěla celá kopa. V letním čase mají i mrtví své žně! Války bývají v zenitu, neboť jsou noci krátké a dny předlouhé, zabíjet se může již od rozednění, a noc je jen oddechnutím — míru vládne paní zima, čím je krutější, tím je ten mír hlubší!“ (Körner 2006: 49).

Druhá část dvojnovelely — *Svíbský les* — vděčí za svůj název bitvě, kterou historikové nazývají bitvou u Sadové nebo u „Königgrätzu“.¹⁹ Podle některých z nich právě tato šarvátka o bezvýznamný les rozhodla o osudu jak tohoto střetnutí, tak vlastně celé války a způsobila prohru rakouské armády (Bělina 1995: 195). Körnera však mnohem více než příčiny prohry zajímá to, jak se účast v bitvě odrazí v hrdinově psychice. Albert, hlavní postava novely, pro něhož je tato zkušenost i po téměř dvaceti letech stále živá, se tak stává synekdochou (*pars pro toto*) všech těch, kteří hrůzu jakékoli války zažili na vlastní kůži a duševně trpí jejími následky. Proto Körner vkládá do vypravěčových úst následující vysvětlení, které čtenáře překvapuje svou výstižností, až krutostí:

A krev musela vytéct. Byl jediným, kdo zná tu historku. Jedinou, kterou prostě pochopil. Jelikož stála fronta v dělopalbě a bez změny celý ten nejdělnější den, byl Svíb ventilem, touha k vraždění a ničení se musela vybit, proto se tu lidi sešli v půlmilionovém počtu, proto se vojska shromáždila. Muselo to přijít po řadě potupných střetů a pochodů, jednou to muselo skončit a udeřit. A hlavní frontu prolomit nešlo, a tak cpaly obě strany nové divize a nové brigády do toho nepatrného prostoru, aby se mohli lidé střílet, chroptět, vybit v krutosti, aby se prostě válčilo! Od toho tu byli. Tak dopadla přísaha v Svíbském lese! A byla to taky jediná Albertova historka.

(Körner 2006: 129)

Albert, jehož tragický úděl přeživšího zdůrazňuje i ztráta příjmení,²⁰ se po letech spolu se svou ženou vrací na místo, kde každou chvíli metaforicky i doslova zakopává o hroby svých bývalých armádních kolegů. Tyto hroby, pomníky, pamětní desky jsou němými svědky ne až tak vzdálené minulosti, kterou však důstojník stále prožívá. Expresivně je to vyjádřeno slovy: „Ani Svíb nebyl srdcem bitvy, spíš vyvržená ledvina z útroh umírajících lidí, přesycená stále čerstvou krví. Nebyl ani zaznamenán na pruských mapách generálního štábu, Prusáci do něj lezli poslepu, s bubnováním a zvonkohrou, nikdo netušil katastrofu, proto se to stalo — jak je to lidské!“ (ibid.: 109).

19 I Körnerův vypravěč upozorňuje na tuto různou terminologii v historických vědách: „Pruský král se svezl až do Liberce a zbytek sledoval na koni. O nějakém Svíbu neměl tušení, jediná ves, kterou viděl z kopečku zvaného Rozkoš, byla Sadová. Jméno učarovalo i francouzským a britským pozorovatelům, pro ně to je bitva u Sadové, pro Němce vždy Königgrätz! Svíbský les je příliš krvavá epizoda, debaklem pro obě strany“ (Körner 2006: 127).

20 „Křestní jméno mu zůstalo, příjmení ztratil“ (Körner 2006: 91).

Všudypřítomné moře krve, symbol nesmyslné oběti lidských životů, obrací pozornost také k samotné půdě, jež je pokryta množstvím pomníků a hrobů padlých vojáků. Autor jejich výčty čtenáře doslova zaplavuje, často až téměř za hranu jeho trpělivosti. Zdánlivě bezcitně cituje celé obsahy pamětních desek a hrůza války tak získává novou dimenzi v podobě statistických údajů. Proto tato novela působí jako svérázný průvodce, bedekr v prostoru, který lze vnímat jako jeden velký hřbitov. To je v hluboké disonanci s „historickou turistikou“, jež je charakteristická pro přítomnost. Pocit obklopení prvky malé architektury, které celé krajině dominují, tak čtenář sdílí s hlavními aktéry obou novel. Lze tak nalézt další pouto, jež tyto texty spojuje. Tento motiv, který se vrací několikrát už v samotné expozici obou próz,²¹ anticipuje jejich kompoziční dominantu. Je to právě fixace na místa paměti, jak je chápe mimo jiné francouzský historik Pierre Nora. Tyto pomníky, které se (v různém stavu) nachází především ve druhém z analyzovaných textů, jsou metaforou lidské paměti, jež po určité době slábně, což vyjadřují například špatně čitelná písmena (zničená vlivem nepříznivých podmínek, nebo prostě jen proto, že jsou tyto pomníky lidmi zapomenuté). Utkvěle se vracějící teror paměti, jehož výrazem jsou nejčastěji hroby, kříže nebo balvany připomínající oběti, koresponduje s postřehy francouzského badatele, jenž svá *lieux de mémoire* popisoval následovně:

Místa paměti jsou především relikty. [...] Pojem místa paměti se rodí v důsledku deritualizace našeho světa. Místa paměti jsou tím, co produkuje, ustavuje, zřizuje, buduje, vyhlašuje, lstivé a dobrovolně, společenství, které prochází proměnou a obrodou. Upřednostňuje přirozeně nové před starým, mladé před starým, budoucnost před minulostí. Muzea, archivy, hřbitovy, svátky, výročí, smlouvy, protokoly, pomníky, svatyně, spolky — to jsou svědkové naší doby, iluze věčnosti. Proto jsou tyto patetické, chladné pietní akty nostalgické. Jsou rituály společnosti bez rituálů; pomíjivé sakrální momenty ve společnosti, která se desakralizuje; zvláštní projevy věrnosti ve společ-

21 Jeden příklad za všechny: „Sešli se u pískovcového křížku 1866 Anno Domini. Vypadal jak přenesený dáblý ze středověku do české krajiny, tvar křížů maltézských rytířů. Tady tedy padali oni: Louis Otto von Seydlitz und Kurzbach — des köngl. Preuss u. Magdeb. Infant. Regiment Nr. 27. Slavní Franseckého Magdeburáci, taky to dostali! Rovných pětadvacet — so wie 2 österreichische Jäger 1866. Tak jako dva rakouští myslivci, to by ještě šlo, poměr ztrát příznivý. Myslivci byla pýcha Rakouska. Pískovec zůstal dobře čitelný, od střel zbylo pár dobanů v soklu, čerstvá rýha. Možná tu někdo naklepával kosu. Dobrovolník Carl Fiebach, Gefreiter im schlesischen Feld. Art. Rgt. 6 + 24. 7.1866. Ten padl nějak opožděně, snad tu neumíral zapomenut týdný po bitvě, spíš ho teprve našli a pochovali“ (Körner 2006: 90–91).

nosti, jež stírá partikularismy; diferenciaci ve společnosti, která ze zásady nivelizuje; znamení uznání společenství a sounáležitosti se společenstvím ve společnosti, jež uznává téměř jen sobě rovné a totožné jedince. Místa paměti se rodí a žijí ze stesku po spontánní paměti, z vědomí, že je třeba vytvářet archivy, zavádět výročí, pořádat oslavy, pronášet nekrology, notářsky ověřovat dokumenty, neboť tyto akty již nejsou přirozené.

(Nora 1996: 46)

Lesovický, jenž se vrací na takové místo paměti, které získává podobu „obrovského hřbitova“, hledá *katharsis*. Chce konečně pochopit smysl své účasti v této nesmyslné válce. Jeho existence má však více společného s padlými vojáky než se světem živých. Takto jej vidí dokonce i jeho žena, jejíž příjmení přijal jako znak rozloučení se svým dávným životem. Hrůza bitvy se odráží v její obavě, že Albert spáchá sebevraždu:

Hodina, kdy vrcholil masakr v celém okolí, chvíle, kdy přestalo i přšet a zkázu posvětilo slunce. Aby bylo vidět na počítání mrtvých a ty, co teprve dokonávali. Bylo jich dost z obou stran, jen IV. sbor ztratil ve Svíbu 281 důstojníků a 8 435 mužů, prusí dvačátí šestí fyzilíři ztratili v těch místech dvacet šest oficírů a sedm set devět mužů, ranění se ještě nepočítali, ani zajatí muži, celkový počet ztrát toho dne byl udáván v příručce 1 313 důstojníků a 41 499 mužů, přesná čísélka pro větší věrohodnost, stačilo přidat jediného a bylo by čtyřicet jedna tisíc a rovných pět set. Bude to on?

(Körner 2006: 119–120)

Z citované pasáže vyplývá také závěr, že přes svou někdy až programově proklamovanou nedůvěru k postupům typickým pro historickou prózu využívá autor některé její tradiční prostředky, například když zahrnuje čtenáře statistikou, která je však stěží schopna vyjádřit válečnou realitu.

Poněkud neobvyklý závěr dvojnovely, jež tvoří koláž citací z *Kritiky soudnosti* Immanuela Kanta²² o zákonitostech střídání období válek

22 „I válka, je-li řádně a s úctou k občanskému právu vedena, jest jaksi vznešená a činí ducha národa, jenž ji takto vede, tím vznešenějším, čím většímu byl národ vydán nebezpečí...; naproti tomu dlouhý mír plodí pouhého obchodního ducha, s ním nízké sobectví, zbabělost, zhýčkanost a pokles národního vědomí [...]. Válka jest hluboce skrytou úmyslnou zkouškou svrchované moudrosti, zároveň však vzpruhou, aby se všechny talenty sloužící kultuře mohly rozvinouti až k nejvyššímu stupni!“ (cit. dle Körner 2006: 149). Vladimír Novotný zdůrazňuje, že tyto sentence jsou Körnerem myšleny více stoicky než sarkasticky (Novotný 2013: 103). Na tomto místě můžeme ještě podotknout, že se tak podle Körnera 19. století stává dědicem doby osvícenské, v níž tyto ideje vznikly (*Kritika soudnosti* pochází z roku 1790).

a míru, může být vzhledem ke svému umístění chápán jako neobvyklé motto. Získáváme tak jistotu, že i v těchto dvou textech se Vladimír Körner věnuje své hlavní ideji, již v jeho tvorbě představuje právě válka, hluboce zakořeněná také v autobiografii spisovatele.²³ Kompozičně se tyto odstavce pojí s expozicí druhé z novel, v níž se vyprávěč také pozastavuje nad důvody, proč jsou dějiny lidstva vlastně dějinami válek.²⁴

Tyto a další Körnerovy literární reprezentace roku 1866 dokazují, že právě válka je jednoznačným *leitmotivem* celé jeho tvorby. Na základě autorových mimoliterárních výroků je zřejmé, že spisovatelovou ambicí bylo nalézt v dějinách „dlouhého“ 19. století místo i pro tuto často přehlíženou epizodu českých dějin, jež stála po dlouhá léta v centru jeho zájmu. Körner se rozhodl učinit právě tuto historickou událost výchozím bodem textů *Post bellum 1866* (a také *Života za podpis a Oklamaného*); lze zároveň konstatovat, že je ona v kontextu celé jeho tvorby chápána jako *pars pro toto* války obecně. Proto jsou všichni hlavní hrdinové prezentováni jako duševní ztroskotanci, kteří se většinou marně snaží čelit traumatům vlastní minulosti spojeným s účastí ve válečném konfliktu. Fyzicky jej sice přežili, ale jejich další osudy byly poznamenány trestem, s nímž se každý z nich vyrovnával po svém.

Prameny

KÖRNER, Vladimír

2006 *Post bellum 1866*, in *týž: Post bellum 1866, Oklamany—Der Betrogene* (Praha: Dauphin), s. 7–149 [1986]

2009 *Rozhovory 1964–2009* (Praha: Dauphin)

- 23 Když bylo Vladimíru Körnerovi šest let, přišel na samém konci druhé světové války o otce. Vyprávěl o tom v rozhovoru pro deník *Rudé právo* (7. 3. 1967): zdůraznil traumatickou zkušenost dítěte, kterou později zpracoval také umělecky například v novele *Zrození horského pramene*. V tomto interview sdělil mimo jiné: „Jestliže někdo tvrdí, že zážitky z dětství jsou pro vývoj myšlení člověka rozhodující, pak mé zážitky jsou spjaty s válkou. Sedmého května 1945 byl zastřelen ve čtyři hodiny odpoledne v boji s ustupující armádou můj otec a o hodinu později utichla na celé moravské frontě střelba. V dospívání se to vrátilo jako klíčová věc, jako nejsilnější zážitek, který se mě osobně dotkl, který poznamenal můj život. Otázka války a vše, co s ní souvisí, není tedy pro mě jen předmětem literárních snah. První reakce na tyto události přinesla protiněmecká citění, později jsem se naučil německy, abych mohl posoudit německou otázku i válečné události z obou stran a dobral se objektivního pohledu“ (Körner 2009: 6).
- 24 „Hradec Králové! Co se mohlo stát v té neuvěřitelné fádňi krajině? Nic. Akorát tam za jediný den pozabíjeli tolik lidí, že jejich krev tekla úvozem z kopečka Chlumu do Rozbřec a dva roky se prý nedalo v polích orat pro samé kosti... Proboha! A proč to všechno? Proč? Protože mír trval příliš dlouho a lidé se už nemohli dočkat, až budou zabíjet. A zapomněli, že budou pozabíjeni oni“ (Körner 2006: 89).

Literatura

ANKERSMIT, Frank

2004 *Narracja, reprezentacja, doświadczenie: Studia z teorii historiografii*, ed. a přel. Ewa Domańska a kol. (Kraków: Universitas) [1994]

BĚLINA, Petr

1995 „Hradec Králové“, in Petr Čornej a kol.: *Slavné bitvy naší historie* (Praha: Marsyas) [1993]

DĚJINY 4

2008 *Dějiny české literatury 1945–1989*, 4. 1969–1989, ed. Pavel Janoušek (Praha: Academia)

FOLEY, Malcolm — LENNON, John J.

2000 *Dark Tourism: The Attraction of Death and Disaster* (London: Thomson Learning)

HODROVÁ, Daniela a kol.

2001 ... *na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)

LENDEROVÁ, Milena — JIRÁNEK, Tomáš — MACKOVÁ, Marie

2009 *Ž dějin české každodennosti: život v 19. století* (Praha: Karolinum)

MOLDANOVÁ, Dobrava

1987 „Smutní hrdinové prohraných bitev“, *Literární měsíčník* 16, č. 7, s. 124–126

NORA, Pierre

1996 „Mezi pamětí a historií: problematika míst“, http://www.cefres.cz/pdf/c10/nora_1996_mezi_pameti_historii.pdf [přístup 15. 9. 2012]

NOVOTNÝ, Vladimír

2013 *Tragické existenciály Vladimíra Körnera* (Praha: ARSCI)

PÍŠA, Vladimír

1986 „Dvě novely Vladimíra Körnera“, *Nové knihy* 26, č. 51/52, s. 1

RAK, Jiří

1994 *Bývali Čechové. České historické mýty a stereotypy* (Jinočany: H & H)

VLAŠÍN, Štěpán

1995 „O opuštěnosti člověka a lhostejnosti světa“, *Haló noviny* 5, č. 13, s. 5

The War in 1866 through the Eyes of Vladimír Körner: A Side-note on His Cycle *Post bellum 1866*

The article discusses the *Post bellum 1866* cycle by Vladimír Körner (born in 1939). Its plot is related to the 1866 Austro-Prussian War. The first part of the study covers

the writer's statements—taken from press interviews—assessing this armed conflict. These statements are treated as paratexts for analyzing the cycle. The *Post bellum 1866* cycle is, in its way, a guidebook to the site of the battle of Königgratz. Pierre Nora's concept of "sites of memory" is thus used in connection with this treatment. The fates of Körner's characters, who face a difficult reconciliation with their experiences during the war, lead us to the conclusion that the author approaches this 1866 conflict as a *pars pro toto* of War itself, which is the *leitmotiv* of his writings overall.

Špicl v české literatuře

— Stephan-Immanuel Teichgräber —

V literární vědě a v kulturních vědách obecně nebyla postava špicla dosud tematizována jako klíč k různým semiosférám, jakkoli je globálním jevem, který lze zkoumat v synchronních a v diachronních úrovních semiosfér. Je-li předmětem zkoumání česká literatura, lze to vidět jako dluh, který tím splácíme pouze tomuto kongresu, v žádném případě to však neznamená, že by to v rakouské, německé a slovenské literatuře bylo bezvýznamné. V současné literatuře je tento paklíč novou možností, což dosvědčují texty Kateřiny Tučkové a Martina Reinera.

Důležité je rozlišovat postavu špicla a jeho výskyt v mimoliterárním a v literárním světě, přičemž první zmínění se ve veřejném a literárním diskurzu těší větší pozornosti, což dosvědčují Milan Kundera a Ota Filip. Diachronní je jistě postava Karla Sabiny, u níž lze popsat exemplární charakteristické znaky, které překračují národní rámec. Na jeho postavě lze ukázat i rozdíl mezi výrazy špicl a špion, přičemž v semiosféře oba zaujímají rozdílné pozice. Je-li špicl aktérem v jedné semiosféře, překračuje špion tuto semiosféru a stává se aktivním mimo svou semiosféru. To zahrnuje také větší rozsah vědomostí v případě špiona, který musí neustále užívat Lotmanem popsané procesy překlada.

Autor jako špicl stojí sice mimo literární text, ale není rozhodně mimoliterární, neboť je spjat s literární činností, tedy s literaturou jako institucí. Co se stane s literaturou, pokud je autorem špicl: jednak s literární činností, jednak s recepcí autorova textu? Přitom vyvstává otázka, jestli je literární špicl spíše středoevropský jev, protože právě pro habsburskou monarchii je Karel Sabina zářným příkladem, chceme-li analyzovat spisovatele jako špicla ve státních službách. Abychom mohli určitou osobu označit za špicla, je bezpodmínečně nutné, aby tato osoba pracovala v rámci státního aparátu. Soukromý zadavatel může z autora udělat v nejlepším případě jen detektiva. Na osobě Karla Sabiny lze ukázat rozdíl mezi špiclem a špionem, který spočívá v rozdílných pozicích v rámci různých semiosfér. Karel Sabina je označován za policejního agenta nebo špicla, což platí jen tehdy, chápeme-li rakousko-uherskou monarchii jako semiosféru. Jestliže je Sabinovi přisuzována zrada českého národa, což kulminovalo ve známém procesu, je mu tím přisuzována role špiona, což lze vyvodit z toho, že se vychází ze dvou semiosfér — z rakouské a české, které tvoří jeden státní aparát, a tak se Sabina stává přeshraničním fenoménem.

V případě postavy špicla musíme věnovat pozornost ještě jedné reciproční postavě, která není špiclem jako takovým, ale je za něj považována, což může vést k tomu, že se právě tak chová a možná se jím stává právě kvůli tomu. Špiclové se v rámci skupiny, do níž se vmísí nebo která si je vybere, vyznačují hyperaktivitou, protože introvertní lidé jsou k této činnosti vybráni málokdy, neboť nemají možnost získat rozsáhlejší poznatky. Karel Sabina byl právě takový hyperaktivní revolucionář, kterému všichni jeho spolubojovníci bezpodmínečně věřili. Sabina tuto důvěru nezneužil, jak ukázalo zveřejnění policejních spisů v roce 1918, své přívržence — a tím i jejich revoluční činnost — naopak svým špiclováním spíše chránil, čemuž však odporují protichůdné výpovědi.

Mezi špicly musíme rozlišovat dva typy. První z nich disponuje relativně nízkou inteligencí, čímž jeho hlášení připomínají *skaz* a vyznačují se značným odcizením od sledovaných jevů. Tento jev však může vést ke zvýšené informační hodnotě jeho hlášení, neboť věnuje větší pozornost nedůležitým informacím. Oproti tomu vysoce inteligentní špicl zbavuje svět kouzla, které představuje pro průměrného pozorovatele a současníky, což ovšem tomuto dodavateli zpráv nabízí možnost prezentovat zkreslenou realitu; to, co se v případě vyprávěče *skazu* děje bezděčně, používá inteligentní špicl záměrně. Pod tento typ špicla lze zařadit i Karla Sabinu: rozsah jeho znalostí přitom

tribunál nemohl zachytit, vyvolal spíše pochyby. Je-li špiclova inteligence takto vysoká, nedochází k odcizení, ale ke zbavení reality jejího kouzla; teprve tato perspektiva ukazuje, jaký svět ve skutečnosti je, přičemž všichni aktéři mají buď pouze dílčí znalosti, anebo podléhají vlastním předsudkům. Jde tedy o způsob poznání světa, o nějž usiluje fenomenologie.

Špicl se tak může stát důležitým nástrojem v posunu perspektivy, a odhaluje tak realitu, ať už odcizením, nebo objasněním. Špicl však může být v literárním textu popsán také zvenčí; není tak využit jeho potenciál popisovat svět, může však dojít k odcizení činnosti špicla, a tím i k jejímu zesměšnění.

Zaměříme se nyní blíže na proces „odcizení“, který do středu zájmu jako první postavili ruští formalisté, aby zjistili, nakolik můžeme tento proces aplikovat na literární realitu, v níž se objevují špiclové. Perspektiva odcizení však hraje významnou roli také v činnosti špicla v mimo-literární realitě.

Odcizením vnímání špicla může dojít také ke znesnadnění vnímání jako takového, což může mít pro pozorovatele neblahé důsledky: může mu být podsouváno zastírání reality. To, co je pro pozorovatele normální reakcí, je pro špicla reakcí pochybnou, podezřelou. Z perspektivy špicla se tato reakce jeví jako pochybná, zatímco sledovaná osoba ji vůbec nepředpokládá, tuto reakci či vnímání zbavuje špicl *automatickosti*; zdánlivě obvyklé, běžné činnosti je připisován další význam. „Proces umění je procesem odcizení věcí“ (Hansen-Löve 1978: 220), neboť pouze tak je možné rozpoznat a pocítit podstatu předmětu a způsob, jakým je utvořen; k tomu slouží znesnadnění formy, která ztěžuje běžnou zkušenost a obrací pozornost k tomu, co je důležité. Činnost špicla pak probíhá podobně, když pozorovaný objekt a jeho okolí — aniž by sám chtěl — odcizuje; estetické poznání může hrát pouze náhodnou roli, přičemž odcizení představuje pro špicla omezení, překážku, vyrušení. Také se může stát, že špicl sice z pohledu sledovaného objektu a jeho okolí nejedná automaticky, což může vést ke komickým důsledkům, sám však postupuje zcela schematicky, tedy zcela automaticky; právě z toho pak vzniká efekt odcizení.

V umění představuje znesnadňování vnímání důležitý proces pro pochopení estetického významu, který však o sobě ještě není dostačující (ibid.). Znesnadňování vnímání u špicla je naproti tomu spíše něčím, co ho diskvalifikuje, ačkoli ve srovnání se špiclem prokazujícím bystré vnímání mohou být uchopovány a dokumentovány nové a dosud přehlížené jevy.

V tomto smyslu by měla být chápána teze Šklovského, který *priem ostranenie*, tj. proces, „při němž předmět není nazýván svým pravým jménem [*inoskazanie*], ale popisován tak [*o-opisanie*], jako bychom ho spatřili poprvé [*o-perspektivik*]“, což je prostředkem, jak proniknout „až do vědomí“ čtenáře.

(Ibid.: 226)

Perspektiva špicla může podléhat určité deformaci, pokud přejímá zkreslenou, omezenou perspektivu, jakkoli jeho cílem je získání poznatků, nebo dosahuje noetického cíle ve světě vystaveném v uměleckém díle prostřednictvím této perspektivy odcizení.

V souvislosti se špiclem je důležitým paradigmatem zrada; toto paradigma se vyznačuje značnou rozmanitostí, počínaje osobními a mezilidskými aspekty, až po aspekty národní, společenské a ideologické, přičemž se většinou jedná o vnější posouzení; ať jde o dotčené, či nikoli, špicl tento postoj — i když je upřímný — nepotřebuje nikomu sdělovat. Zradil Karel Sabina český národ? S určitým časovým odstupem je těžké se do této otázky vcítit a spíše se ukazuje, že obě strany (c. a k. policie a česká společnost) uvažovaly v podobných strukturách, byly stejně axiologicky orientované.

Špicl nemění převleky, nemaskuje se, neskrývá se, což by asi dělal špion — k tomuto důležitému rozdílu mezi špiclem a špionem se později ještě vrátíme —, právě tato nenápadnost je jeho maskováním a představuje jeho kapitál (chceme-li tento jev vyjádřit Bourdieuvou terminologií). Proto je znovuoobnovení vlastní integrity pro Karla Sabinu nejen otázkou osobní cti, ale důležitým předpokladem, aby mohl nadále pracovat jako špicl. Zhroutila-li by se habsburská monarchie před Sabinovou smrtí, zjistilo by se, že jeho výpovědi byly — budeme-li věřit Maxu Brodovi, respektive Jakubu Arbesovi — zcela bezelstné. V tomto případě by byla znovuoobnovena jeho integrita a nebyl by označen za zrádce českého národa, což se posmrtně částečně podařilo, na druhou stranu by však Sabina nemohl pokračovat ve své špiclovské činnosti, která představovala důležitou část jeho příjmů. V širší perspektivě pak vyvstává otázka, do jaké míry byli špiclové pádem habsburské monarchie zbaveni svého živobytí.

Pokud se nyní zaměříme na Karla Sabinu, přičemž nám k tomu poslouží exemplární postava autora jako špicla, zjistíme, že jeho dílo bylo systematicky zamlčováno. V tomto ohledu na tom špicl není jinak než disident, přičemž obě role jsou komplementární; díla určitého autora tak mohou snadno zmizet z knihoven a knihkupectví kvůli tomu, že jejich autor byl disident, a později se tato díla znovu neobjeví proto,

že se ukáže, že tento autor byl špicl. Krátkodobé zapomenění Máchy¹ souviselo také s postavou Sabiny a jeho postavením v rámci literárního provozu. Karel Hynek Mácha zemřel v roce 1836 a — jak známo — upadl po své smrti snadno v zapomenění; teprve na konci padesátých let je opět připomínán, a zaujme tak významné místo, že tzv. „Májovci“ si zvolili své jméno podle jeho nejvýznamnější básně. Proč ale v mezidobí upadl v zapomenění? Sabina, jeden z nejbližších Máchových přátel, byl po revoluci roku 1848 až do roku 1857 vězněn. Sabina napsal o Máchovi spis, který byl ale zcela zamlčen (Brod 1962: 40), což koinciduje s ignorováním Sabinovy umělecké činnosti. Ocitujme Broda:

A tak vidíme, že Sabina byl sice jedním z nejpilnějších spisovatelů své doby, autorem nejmodernějších českých novel první poloviny 19. století (století „hrobníků“), ale byl systematicky opomíjen. Jednoduše tu není, nikdo o něj nejvíce zájem. Tento brutální a zákeřný systém ho pronásledoval po celý život. (Ibid.)

Brod zde překládá název *Hrobník*, aniž by odkázal na německý překlad. Stejně tak ztroskotalo souborné vydání v šedesátých letech, které se pokusil vydat vlastním nákladem; musíme zároveň dodat, že v této době byl již Sabina podezírán ze špiclování. Podobně se vedlo i Sabinovu *Dějepis literatury české*, který byl sice vydán, ale literárními kritiky zcela ignorován (ibid.: 41). Sabina zaujímal mnohem radikálnější postoj než Karel Havlíček Borovský,² který v české literární historii zaujal jako zásadový demokrat³ zcela jinou pozici.

Zajímavá a důležitá je strategie, kterou špicl sleduje, aby se vyhnul svému odhalení. Lze to ukázat na způsobu jeho rozhodování;

1 Brod vytváří literární postavu Karla Sabiny jako paralelu na pomezí lorda Byrona a Karla Hynka Máchy. Invarianty jsou pro typologii kultur i literární historii zvláště důležité; Mácha tak hypoteticky splňuje funkci, kterou lord Byron plní v případě anglické literatury.

2 Sabina se přátelil mimo jiné také s Bakuninem, přeložil a v březnu 1848 zveřejnil jeho revoluční výzvu ze *Slawische Linde* [*Slovenská lípa*]. Na podzim došlo k tajnému vyjednávání mezi maďarskými, českými, italskými a německými demokraty (je to důležité proto, že tyto různé národy habsburské monarchie stály — v souladu s historiografickým popisem — v roce 1848 proti sobě), kteří chtěli zrušit nejen monarchii, ale celé uspořádání států v Evropě, na čemž se velkým dílem podílel právě Bakunin, který byl poradcem českých demokratů v Praze. U Broda je toto přátelství, v Sabinově fiktivním podání, ještě zdůrazněno: „V ‚Revolučních bouřlivácích‘, původně napsaných s vyššími nároky, vystupoval i můj přítel Bakunin“ (Brod 1962: 117).

3 V literatuře a v české literární historii obecně je ukotven pojem „radikální demokrat“; vedle toho odkazujeme na díla Karla Kosíka a Růženy Grebeníčkové, na jejichž základě můžeme ukázat důležitost Havlíčka a Sabiny. Sabina sám sebe označoval za „radikálního nacionalistu a demokrata“ (srov. Brod 1962: 62).

pravděpodobně máme více než dvě možnosti, jak to ukázat, máme-li v případě této strategie k dispozici více možných způsobů rozhodování. Výchozím motivem je podezření, obvinění, že dotyčná osoba je špicl. V Sabinově případě se tomu tak stalo ve vídeňských novinách *Vaterland* [*Vlast*]. Jaké možnosti Sabina má?

Proč byl Sabina považován za zrádce vlasti, ačkoli jeho informace nepřekročily hranice vlasti? Vedle výtky, že uškodil jednotlivých osobám, což je výsledkem činnosti špicla, se objevuje výtka, že poškodil i český národ. Může špicl škodit národu, když znevažuje jeho reputaci, může ho poškodit zrazením myšlenky a ducha národa? Dostáváme se zde k právnímu diskurzu, který se týká pojmu a fenoménu zrady vlasti. Pokud se touto otázkou zabýváme ze sémiotického hlediska, vyplývá z toho, že pražská policie byla nástrojem moci monarchie, tedy moci zahraniční. Česká semiosféra se tak utvořila již v 19. století a z perspektivy svých krajanů, Čechů — situace se komplikuje v případě, že Sabina špicloval také Němce, neboť zde překračuje rámec semiosféry — plnil Sabina funkci špiona, nikoli špicla. Na tento model poukazuje již Brod ve své knize věnované Sabinovi, v níž jej nechává vyprávět v ich-formě.

Zdá se, že Javůrek, starý mládenec přísné povahy, neměl jiné než služební zájmy. I jeho osobní byt se nacházel v policejní budově. Až do pozdní noci bylo možné pozorovat stín onoho starého muže, za zataženými bílými závěsy se pohyboval jako duch sem a tam. Poté usedl k malému psacímu stolu, který jsem dobře znal (i to se dalo poznat z podoby stínu) a se železnou pílí psal své zprávy do Vídně. Často jsem stával na ulici a pozoroval toto rakouské okno v Praze, i tehdy, když jsem v Bartolomějské ulici neměl nic na práci. Zasáhlo mě přímo u srdce, že *Čech*, navíc můj bývalý spolužák, se stal tak fanatickým **otrokem Rakouska**, c. a k. lokajem policejního státu. Později jsem pochopil o něco víc — ale nikdy jsem to nepochopil úplně.

(Ibid.: 158, zvýraznil S.-I. T.)

Abychom mohli ukázat rozdíl mezi špiclem a špionem, musíme se podívat na to, jak je Sabina nazýván. U Broda nalezneme výrazy „Geheimagent“ [tajný agent], „Polizeispitzel“ [policejní špicl] (ibid.: 53, 56). Pokud je ale krátce na to označován jako „patriotischer Spion“ [vlástenecký špion], ukazuje se, že Brod nedělal mezi výrazy „špicl“ a „špion“ žádný rozdíl, nehledě k tomu, že se zde jedná o označení převzaté z novin, a proto na tomto místě nemůžeme očekávat odbornou terminologii.⁴

4 V případě tohoto citátu z *Národních listů* jde o výrazy „policejní špicl“ a „patriotický špicl“.

Dalším označením pro špicla je „Agent-Provocateur“ [agent-provokatér] (ibid.: 70). Označení „Verräter-Patrioten“ [vlastenečtí zrádci] (ibid.: 86) není odborným pojmem, stojí mimo terminologii spojenou se špicly a patří k jinému kódu, ke kódu národní publicistiky. Mezi označeními „Agent-Provocateur“ [agent-provokatér] a „konfident“ je velký rozdíl.

Sabina tedy skutečně byl tajným agentem policie či přinejmenším takzvaným konfidentem, a to již od roku 1859. Není však prokázáno, že by byl činný jako agent-provokatér.

(Ibid.: 108)

Co je tedy Sabinovi kladeno za vinu? Jeho vinou mělo dojít ke konfinaci (omezení pobytu) romantika, revolucionáře, Sabinova přítele Josefa Friče (ibid.: 88). Jedná se však o obvinění životopisce Jakuba Malého, pro které doposud neexistují důkazy. Přesto musíme zmínit, že Sabinova akta, která se nacházejí ve Vídni, nebyla v úplnosti prozkoumána. Další Sabinův přítel Josef Barák, který byl v roce 1858 společně se Sabinou předvolán na policii, nepřistoupil na jejich nabídku, což vedlo k jeho (zřejmě nerealizovanému) vypovězení.

V Sabinově případě se ukazuje, že policii předával jen všeobecně známé informace, jako například tu, že kněžna Narská⁵ se nachází v Praze (což bylo policii známo, neboť každý cizinec se jí musel hlásit) a že chce psát knihu, která má vycházet z dopisů poslaných z Prahy (a vzhledem k tomu, že veškerá korespondence s cizinou byla cenzurována policií, znala policie jejich obsah ještě před jejich odesláním).

Sabina před policií naopak zamlčel důležité politické schůzky, a spíše tedy chránil demokratické politické prostředí. Špicl může také naplnit úlohu, která policii zmate natolik, že již nehledá dalšího informátora, neboť se domnívá, že má spolehlivý pramen informací. Na tuto úlohu chránit Sabina při své obhajobě nikdy neupozorňoval; možná proto, že pro něho bylo samozřejmostí tato konspirativní setkání neprozradit, neboť před policií chtěl tajit svou vlastní politickou činnost. Na druhé straně je ale velmi nepravděpodobné, že by si toho policie nevšimla. Ve fiktivním Brodově textu požaduje policejní prezident Javůrek od Sabiny, aby podával zprávy většího významu. Text také popisuje to, jak se Sabina pokoušel tyto neškodné informace přibarvovat.

5 Ve skutečnosti Natalja Petrovna Šalikovová, pokládána za první ruskou spisovatelku (jakoli také Kateřina Veliká psala literární, především dramatické texty), která si dopisovala s Dostojevským a v Rusku byla všeobecně známá a uznávána.

Přísně se zadíval na mé prsty. Nemohl jsem do jeho zpravodajského oddělení přinést něco zcela bezvýznamného. Muselo se to alespoň pěkně přibarvit. Muselo to vždy dobře vypadat. To bylo umění. To byl tanec na tenkém ledě.

(Ibid.: 121)

Fiktivní, literární postava Sabiny svou činnost popisuje pomocí dvou metafor: jednou estetizující a druhou, která patří spíše do cirkusového prostředí. Sabina, který vystupuje v Brodově textu, vlastní činnost ironizuje; můžeme si přitom všimnout, že Brodův text přenáší špicla Sabinu z mimoliterární do literární reality.

Kamkoli se člověk podívá, nic. Zpráva může být smyšlená, bezcenná. To je samozřejmé. **Mohli** by z toho dr. Kučerovi nebo komukoli jinému uplést provaz? Věděl jsem, jak daleko jsem **mohl** se svými takzvanými udáními zajít.

(Ibid.: 122, zvýraznil S.-I. T.)

Ironie se ukazuje ve výrazu „takzvaný“, ale také v metafoře „uplést někomu ze zprávy provaz“. Z lexikálního hlediska je důležité ekvivalentně užitě sloveso „moci“, anafora, zesilující apelační funkci.

Obrátit funkci špicla naruby tak, aby chránil vlastní politickou skupinu, je samozřejmě velmi těžké a ve 20. století prakticky nemožné — jednak byl špicl kontrolován, jednak kvůli vylepšeným technickým možnostem a metodám. Brod ve zmíněné knize píše, že „Sabina měl z velevážené policie legraci“ (ibid.: 108–109). To, že Sabina tuto funkci nezmínil při své obraně, má ještě jiný důvod. Bylo by velmi nebezpečné to policii přiznat. Přesto se o tom postava Sabiny v Brodově textu zmiňuje:

Právě tak jsem policejního radu Javůrka, c. a k. referenta a prezidiálního šéfa, vodil celá léta za nos, na oko jsem mu prodal nevěstu — to, co jsem na Zemi nejvíc miloval, svůj národ, svou vlast —, ale dohlédl jsem na to, aby z toho nezískal ani tu nejmenší výhodu.

(Ibid.: 118)

„Vodit někoho za nos“ je také metafora, která se opírá o obecnou frazeologii a zároveň je metaforou tzv. mrtvou. Toto byl stav poznání ve dvacátých letech či pozice Jakuba Arbesa a Maxe Broda. Současný historik Akademie věd České republiky Martin Kučera ukazuje poně-

kud odlišný obraz,⁶ Sabinovy zprávy měly pro dotčené osobní následky. Ocitujme ještě jednou Broda, který parafrázuje Arbesa:

Sabina věděl o veškerém dění, a přesto policii nic nevyzradil. Nevím o jediném případě, v němž by byl Sabina podezírán z udavačství. Ještě jednou prosím všechny kolegy, aby mě informovali o tom, pokud mají jakékoli podezření, že Sabina vyzradil nějaké státní tajemství. [...] Právě naopak: v mnoha případech, kdy Sabina znal všechny „pro stát nebezpečné“ detaily, jsem byl svědkem opaku: věděl o všem, policie ani soud neměly tušení o ničem, jinými slovy řečeno, Sabina v těchto případech policii neinformoval. (Ibid.: 111)

Objevuje se zde další označení pro špicla — „udavač“ — a opět se ukazuje význam české semiosféry v rámci c. a k. monarchie, spočívající v označení „národní tajemství“.

V druhé části zmíněné knihy Maxe Broda, v níž fiktivní Sabina vypráví v ich-formě, přičemž z *prijomů*, uměleckých postupů, vyplývá, že se veskrze jedná o literární text, který disponuje také určitou literárností. Nacházíme v něm tak následující antropomorfizující metaforu:

Tenkrát, v té nešťastné době, bylo mé tajemství vytlačeno až na okraj, pokoušelo se odplížit pryč, rozplynout se ve vzduchu. (Ibid.: 117)

Lexém „tajemství“ získává v Brodově knize zvláštní význam a opisuje stav, v němž se postava nachází; tento lexém má však ústřední význam pro špiclovství jako takové.

Jedno, všechno je jedno. Našel jsem znovu své tajemství. Konečně se opět cítím dobře, jako už dlouho ne. (Ibid.: 123)

Dále v textu nacházíme další metaforu, zoomorfizující, která je vztažena k policejnímu radovi Javůrkovi:

Co je mi po jeho duševním životě, duševním životě rakouského policejního psa. (Ibid.: 119)

6 Srov. následující pořad: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/osobnosti-na-ct24/119729-kryci-jmeno-roman/> [přístup 22. 2. 2016].

Epiteta, kterými je Javůrek nazýván, poukazují na dvě semiosféry, českou a rakouskou, mezi nimiž mohl Sabina díky svým jazykovým znalostem volně přecházet. Proto policejního radu označuje za „Stoc-kösterreicher“ [sušený Rakušák], na jiném místě je poněkud tajemně použit výraz „Zuschmeißer“ [práskač] (ibid.: 119–120) — řešení snad může nabídnout postava Kecala v libretu *Prodané nevěsty*, kde je Kecal označen stejným výrazem.⁷

Po identifikaci své postavy s Máchou následuje identifikace Sabiny samotného s jeho postavou, a tím i s Máchou, a tak se — v literárním prostoru — staví na roveň nejvýznamnějšího českého romantika. Na tomto místě je důležité upozornit na literární odkaz na Byronova *Childe Harolda*, který ukazuje na Sabinovu stylizaci — v rámci Brodova literárního textu — coby *homo sacer*.

Identifikace literární postavy Sabiny s Jeníkem, *mise en abyme*, mu umožňuje předstoupit jako *homo sacer*.

Toto by bylo také třeba uvážit, pokud mě chcete soudit. Já sám jsem Jeník, bez vlasti, bez majetku, muž bez rodiny, bez otce, utečenec a od mládí outsider.

(Ibid.: 126)

Postava *homo sacer*, kterou rozpracoval Agamben, má pro naše zkoumání tématu špicla zásadní význam, umožňuje nám Agambenovu knihu číst zcela novým pohledem, nově rozpitvat, jak by řekl Ludwig Nagel.

Špicla můžeme zkoumat nejen v rámci literatury a mimo tento rámec; špicl představuje také součást filozofického diskurzu — navazujeme v tom opět na Karla Kosíka, který Sabinu zahrnul do své filozofické koncepce; dále můžeme funkci špicla rozpracovat v rámci Foucaultovy filozofie a, jak jsme již naznačili, je zde také spojení s Agambenovu postavou *homo sacer*. To je však úlohou příspěvku pro další bohemistický kongres.

Přeložila Pavlína Amon

7 Jméno „Kecal“ lze chápat také jako nepřímé označení pro donašeče či špicla.

Prameny

BROD, Max

1962 *Die verkaufte Braut* (München—Eßlingen: Bechtle Verlag)

SABINA, Karel

1870 *Oživené hroby* (Praha: Nakladatelský spolek pro vydávání laciných knih českých)

1918 *Prodaná nevěsta: komická zpěvohra ve dvou jednáních: libreto* (Praha: Novák)

2011 *Hrobník* (Brno: Tribun EU)

2013 *Král Ferdinand V. Dobrotivý* (Praha: Academia)

Literatura

AGAMBEN, Giorgio

2012 *Homo Sacer. Suverénní moc a holý život*, přel. Miloš Calda (Praha: OIKOYMENH)

DELEUZE, Gilles — GUATTARI, Félix

2001 *Kafka — za menšinovou literaturu*, přel. Josef Hrdlička (Praha: Herrmann a synové)

FOUCAULT, Michel

2000 *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Dauphin)

HANSEN-LÖVE, Aage

1978 *Der russische Formalismus* (Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften)

KAZBUNDA, Karel

2006 *Sabina* (Praha: Nakladatelství Karolinum)

KOSÍK, Karel

1953 *Čeští radikální demokraté* (Praha: Státní nakladatelství politické literatury)

1958 *Česká radikální demokracie* (Praha: Státní nakladatelství politické literatury)

NAGEL, Ludwig

1983 *Gesellschaft und Autonomie. Historisch-systematische Studien zur Entwicklung der Sozialtheorie von Hegel bis Habermas* (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften)

War behind the Scenes: Informers in Czech Literature

First, I will note that the figure of the spy as a character within literature, and outside of literary texts in the literary world, has so far not been a key for the understanding of literature and culture. And if I concentrate here on the contribution of Czech literature and culture, this does not mean that the spy in Austrian, Slovak, Hungarian,

and other literature is not of central importance. In this article, I differentiate between two types of spies; one sees the observed object as alienated and thus has only limited access to reality, while the second has an all-round understanding of operations, giving him the possibility to adapt his reports to fit his intentions. In our explorations, we make use of the life story of informant Karel Sabina, as well as a work of fiction by Max Brod. Through these, we can show that the spy cannot be viewed solely as a traitor, but must also be viewed as a protector of the political interests of his group or his people.

Téma druhé světové války v českých čítankách v letech 1948—2010

— Ursula Stohler —

Tento článek se zabývá vyobrazením druhé světové války v českých čítankách pro střední školy. Období výzkumu zahrnuje období socialismu i kapitalismu.¹ Učebnice jsou efektivním prostředkem rozšiřování vyprávěcího materiálu (Tomkowiak 1993: 3); jejich výzkum umožňuje vykreslit vývoj oficiálních literárních ideálů. V centru analýzy stojí výňatky z literárních děl, které jsou publikovány v čítankách. Tyto zhruba jedno- až třístránkové texty představují literární scény, které vydavatelé daných čítanek považovali pro dané dílo za ústřední. Zde se v průběhu času vyskytuje důraz, který je spojený s převažujícími politickými, kulturními a vzdělávacími ideály. Tyto mediálně přenášené obrazy lze definovat jako „obrazy k zamyšlení“ („Denkbilder“) a chápat jako „imagotypické systémy“ (Müller-Michaels 1997: 121; Mehnert 1997: 41).

1 Výsledky zde uvedené vychází z výzkumného projektu „Kanon, Identität und literarisches Lernen in tschechischen Lesebüchern, 1948—2010“ (Kánon, identita a literární výchova v českých čítankách, 1948—2010), který probíhal v letech 2010—2015 a byl finančně podpořen Švýcarským národním fondem pro vědecký výzkum. Projekt byl realizován na katedře české literatury na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a na katedře slovan-
ských jazyků univerzity v Curychu.

Téma války je součástí dětské literatury i literatury pro mládež. Za ústřední literární obraz války stanovuje Gabriele von Glasenappová narativ „Paradise Now“ (von Glasenapp 2013 : 20): představa, že tato válka musela být vyhrána, aby se svět stal lepším. Tento „příslib spásy,“ jak píše Glasenappová, obvykle zahrnuje souhlasné vyobrazení války, nezpochybnitelný princip legitimacy. Jako další součást válečné prezentace uvádí Glasenappová mužskou konotaci tohoto žánru či jeho blízkost k historickým a dobrodružným románům. Naopak kritická vyprávění o válce se vyskytují méně často a zahrnují dopady války na nejzranitelnější členy společnosti, děti a mládež (ibid.: 25–27). Ty jsou pro ilustraci krutostí války často zobrazovány jako její oběti (ibid.: 28). Téma války je tak v literatuře zastoupeno nejen v bojových scénách, ale také v popisech důsledků války pro různé členy společnosti, včetně uprchlíků, vězňů v táborech nebo lidí ohrožených režimem.

Čítankové texty o druhé světové válce: podstata a část

Tematizace druhé světové války byla součástí socialistické propagandy: tím, že byla v kulturním povědomí občanů neustále ožívována perverze fašistického režimu, mohla být vyzdvihována správnost socialistického systému. V souladu s tím se v učebnicích často nacházejí texty, které se zabývají druhou světovou válkou. Během socialistické éry se v učebnicích vyskytují zejména pozitivní zobrazení války, jejichž narativ „Paradise Now“ se shoduje s příslibem spásy socialistické ideologie: druhá světová válka musela být vyhrána a fašisté se svým špatným vedením poraženi, aby pak pomocí socialismu mohl nastoupit pozemský ráj komunismu. Odlišné představy o válce, její kritická vyobrazení, se objevují v čítankách vydaných teprve po roce 1989.

Nejvyšší podíl textů tematizujících druhou světovou válku se nevyskytoval, jak by se dalo očekávat, v stalinistické čítance padesátých let (Bláhová—Hykeš—Pech—Starý—Týml 1950), když byly ještě znatelné dopady války na obyvatelstvo, a podíl relevantních textů tvořil 16 procent, nýbrž v čítance doby normalizace sedmdesátých let (Zeman—Hnízdo 1978), v níž tyto texty představují 28 procent, což může být interpretováno jako z historického hlediska zoufalý pokus znovu posílit legitimitu socialistického režimu, když začala hrozit liberalizace díky snahám hnutí za občanská práva Pražského jara. Jak bylo zmí-

něno výše, druhý nejvyšší podíl (16 procent) má téma druhé světové války v čítance padesátých let (Bláhová—Hykeš—Pech—Starý—Týml 1950). V šedesátých letech podíl textů o válce klesl na 10 procent (Páleníček—Hönig—Týml 1963) a nejméně se tyto texty vyskytovaly v čítance, která vyšla v postsocialistickém období devadesátých let — jednalo se o pouhých sedm procent (Martinková—Ziegová—Fochová—Chytilová 1994). Byla to historická příležitost distancovat se od nadměrného zdůrazňování tematiky druhé světové války v období socialismu a prosadit ve školním kánonu ostatní literární díla, zvláště ta dříve zakázaná. V čítance z přelomu tisíciletí podíl textů s tématem druhé světové války opět poněkud stoupl, a to na devět procent (Soukal 2004). Tento nárůst souvisí s větším podílem zahraniční literatury, která se v této čítance vyskytuje a která se také věnuje druhé světové válce.

Ve všech čítankách spadá většina textů o druhé světové válce do kategorie mužsky definovaného žánru. Vystupují především mužští hrdinové a oslavuje se fyzická síla, odvaha tváří v tvář smrti a ovládnutí zbraní, které jsou chápány jako mužské ctnosti. Většina textů byla napsána mužskými autory, v období socialismu se však vyskytuje více textů s válečnou tematikou pocházející z pera žen, než je tomu po roce 1989. Socialistické autorky jako Marie Pujmanová (1893–1958), Jarmila Glazarová (1991–1977), Anna Seghersová (1900–1983) a Jaromíra Kolářová (1919–2006) mírně vyrovnávají nadvládu mužských autorů v socialistických čítankách; naproti tomu po roce 1989 nejsou k nalezení již téměř žádné texty s válečnou tematikou od ženských autorek. Výjimku tvoří úryvky z díla Květy Legátové. Je však zaznamenán lehký nárůst počtu ženských hlavních hrdinek, i když i nadále převažují texty s mužskými postavami.

Druhá světová válka v čítance padesátých let

Tematicky se v čítance padesátých let vyskytují především výtahy z děl varujících před narůstajícím fašismem nebo texty ilustrující nacistický útlak obyvatelstva. Ukázky vybrané vydavatelem vyvolávají obrazy strachu, ohrožení a šikany. Například z díla Karla Čapka (1890–1938) *Válka s mloky* (1935–1936) byla vybrána ukázka, kdy otec a syn diskutují o možnosti, že mloci, kteří již zabrali několik cizích zemí, by také mohli dosáhnout až do Prahy (Bláhová—Hykeš—Pech—Starý—Týml 1950: 86–91). Otec považuje útok mloků na Prahu zpočátku za nemožný. Na konci ukázky

se přímo před nimi vynoří z vody mlok. Ohrožení se stalo reálným. Úryvky literárních děl, které popisují dopady šikany a zlovůle nacistů na život lidí v době okupace, se také vyskytují často. Jedná se například o povídku Jana Drdy (1915–1970) *Vyšší princip* (1946), v níž se oběťmi fašistů za heydrichiády stávají školáci (Bláhová—Hykeš—Pech—Starý—Týml 1950: 201–204). Podobně vykresluje úryvek z díla Gézy Včeličky (1901–1966) *V zemi hákového kříže* (1933) také obraz znepokojující všudypřítomnosti fašismu. V textu je mimo jiné vylíčeno obrovské množství tehdy nabízeného zboží s fašistickým emblémem v nacistickém Německu (Bláhová—Hykeš—Pech—Starý—Týml 1950: 165–169). K tíživé atmosféře textů o druhé světové válce otištěných v dané čítance přispívá také vyobrazení situace v táboře pro válečné zajatce a jejich hrozivých fašistických strážných, jak ukazuje úryvek z díla Milana Jariše (1913–1986) *Oni přijdou* (Bláhová—Hykeš—Pech—Starý—Týml 1950: 223–236).

Dalším nosným tématem v těchto čítankových textech jsou výzvy k boji a odporu proti fašistickému režimu, zvláště jsou pak tematizována příslušná povstání. Výzva ke vzdoru vůči nepříteli se zbraní v ruce se vyskytuje často, a to například v básni Františka Halase (1901–1949) „1. máj 1942“ (1949) (Bláhová—Hykeš—Pech—Starý—Týml 1950: 81–82), v „Povstání“ (Bláhová—Hykeš—Pech—Starý—Týml 1950: 82) nebo v úryvku z *Kroniky* (1961) Petera Jilemnického (1901–1949), který vykresluje povstání proti fašistům na Slovensku (Bláhová—Hykeš—Pech—Starý—Týml 1950: 254–255).

Druhá světová válka v čítance šedesátých let

Za ústřední téma čítanky šedesátých let se dá označit téma osvobození Rudou armádou, které se ještě v učebnicích padesátých let nenacházelo.

Dokazuje to například báseň Jaroslava Seiferta (1901–1986) „Ranní zpěv Rudé armádě“ (1946) (Páleníček—Hönig—Týml 1963: 183–184) či báseň Vladimíra Holana (1905–1980) „Dík Sovětskému svazu“ (1945) (Páleníček—Hönig—Týml 1963: 237–238), stejně jako zpracování v prozaických textech, mezi jinými například Drdova povídka *Krásná Törtiza* (1952) s kapitolou „Andělé pana Hromka“ (Páleníček—Hönig—Týml 1963: 269–275): mladík objeví na Vánoce českého výsadkáře, který vypráví o blížící se sovětské osvobozené armádě. Jako zvláštní vánoční dárek smí být chlapec při tom, když výsadkář v noci pozoruje výbuch v nepřátelském ležení, který osvětluje celou vánoční oblohu. Text spojuje tradiční zobrazení Vánoc s tematikou války a osvobození.

Pohled dětského vypravěče, který obdivně vzhlíží k výsadkáři a jeho misi, je typický pro tematizaci Rudé armády v čítance šedesátých let, v níž často vystupují děti a mládež, ne však jako oběti, ale aby ukázaly vertikální skladbu moci, která v dané době představovala důležitou součást socialistické ideologie.² Podobným způsobem zobrazuje osvobození Rudou armádou a obdiv dítěte k Rudoarmějci úryvek z románu Pujmanové *Život proti smrti* (1952): v čítance najdeme úryvek, v němž si malý Míta nadšeně povídá s příslušníkem Rudé armády, který ho pak na večer láskyplně přivede domů, kde chlapec sní o hrdinských činech Rudoarmějců (Páleníček—Hönig—Týml 1963: 322–329).

Vyskytují se také prvky dobrodružné literatury, zobrazení války jsou i nadále kladná. Navíc se často spojují vzpomínky na válku s tematikou budovatelského románu: poté, co byli nacisté ve válce poraženi, musí následovat vítězství nového, socialistického režimu, ve kterém není místo pro dřívější kolaboranty nebo pochybovače.

Druhá světová válka v čítance sedmdesátých let

Nejčastějším tématem v této čítance je život za okupace, přičemž podíl textů o osvobození Rudou armádou se snižuje. Nově se objevuje více textů zahraničních autorů. Téma nadcházejícího fašismu je představeno například úryvkem z dramatu *Strach a bída třetí říše* (1938) německého autora Bertolda Brechta (1898–1956) (Zeman—Hnízdo 1978: 89–93). Hrůzy nacistického režimu jsou zastoupeny úryvkem z románu *Sedmý kříž* (1942) německé autorky Anny Seghersové (1900–1983), který pojednává o útěku z koncentračního tábora (Zeman—Hnízdo 1978: 234–238), dopady války na život mladé ženy vykresluje úryvek z románu *Horalka* (1957) Itala Alberta Moravii (1907–1990), který pojednává o týrání mladé ženy. Vyskytují se rovněž úryvky z české literatury, jako například tematizace nacistického koncentračního tábora Norbertem Frýdem (1913–1976) *Krabice živých* (1956) (Zeman—Hnízdo 1978: 263–265), Ladislavem Fuksem (1923–1994) *Pan Theodor Mundstock* (1963) (Zeman—Hnízdo 1978: 266–268) nebo Otou Pavlem (1930–1973) *Kapři pro Wehrmacht* (1971) (Zeman—Hnízdo 1978: 273–277), stejně jako se objevuje zobrazení štvánice proti židovskému obyvatelstvu v milostném příběhu mezi českým mladíkem a židovskou dívkou Jana Otčenáška (1924–1997) *Romeo, Julie a tma* (1959) (Zeman—Hnízdo 1978: 280–283).

2 K vyobrazení Rudoarmějců v české literatuře viz také studii Lenky Adámkové (Adámková 2011).

Spektrum textů na téma odporu proti fašistům je také rozšířeno zahraničními díly. Je například vybrán úryvek z románu *Mladá Garda* (1945–1951) (Zeman–Hnízdo 1978: 226–229) Alexandra Fadějeva (1901–1956) nebo úryvek z díla *Komunisté* (1949–1951) Louise Aragona (1897–1982), který patří do žánru špionážního detektivního románu, a tím přejímá dobrodružné prvky, které jsou literárním zobrazením války vlastní (Zeman–Hnízdo 1978: 242–245).

V mnoha zmíněných textech jsou jako oběti války zobrazeny děti a mládež. Doposud byla dětem v literárních zpracováních války určena role obdivovatelů sovětských osvoboditelů. Zde naopak znázorňují brutalitu války, kdy například v úryvku z Böllova románu *Bilíár o půl desáté* (1959) dívka popisuje, jak její matka, která propadla fašismu, chce ke konci války oběsit své dvě děti, aby nemusely vyrůstat ve světě bez nacismu (Zeman–Hnízdo 1978: 251–254). Také v románu Bohumila Hrabala (1914–1997) *Ostře sledované vlaky* (1965) je hlavním hrdinou mladík, který svůj boj proti fašistům zaplatí životem (Zeman–Hnízdo 1978: 268–272). Úryvek z dramatu Leona Kruczkowského (1900–1962) *Němci* popisuje, jak nacisti bezcitně zastřelí židovského chlapce ve věku svého vlastního syna (Zeman–Hnízdo 1978: 327–331). Fakt, že jsou děti a mládež popisovány jako oběti nacismu, přibližuje tematiku mladým čtenářkám a čtenářům, a tím je překonán most mezi textem a cílovým publikem, což vytváří styčné body k danému tématu.³

Nápadné je, že druhá světová válka je v této čítance často pouze zmíněna, například v biografických skicích o autorech, aniž by se samotný literární text týkal tématu. Druhá světová válka je zde historickým stěžejním bodem a působení autorů v tento rozhodující moment dějin má dopady na jejich přijetí do socialistického školního kánonu.

Druhá světová válka v čítankách devadesátých let a přelomu tisíciletí

Některé z textů o druhé světové válce, které patřily do socialistického školního kánonu, byly po roce 1989 v učebnicích ponechány, ovšem s určitou ideologicko-historickou perspektivou, jako znázornění literárních vzorů předchozí epochy. Nově se objevují také texty, které se vzdalují socialistické idealizaci vítězství nad fašismem nebo mohou být přímo klasifikovány jako k válce kritické. K takovým patří úryvek z románu *Žbabělci*

3 K roli styčných bodů v pedagogickém zprostředkování viz Müller-Michaels 1997: 20.

(1958) Josefa Škvoreckého (1924–2012) (Martinková–Ziegová–Fochová–Chytilová 1994: 309–312) či *Píseň neznámého vojína* (1971) Karla Kryla (1944–1994) (Martinková–Ziegová–Fochová–Chytilová 1994: 294).

V čítance z přelomu tisíciletí se již texty o osvobození Rudou armádou a odporu proti fašistickému režimu nenacházejí. Místo toho jsou předkládány tematizace druhé světové války ze světové literatury. Pohled na danou tematiku se rozšiřuje od dosavadního zaměření na český či evropský kontext i na další části světa. Ruská literatura je zastoupena úryvkem z románu Borise Polevého (1908–1981) *Příběh opravdového člověka* (1947), ve kterém ruský bojový pilot sestřelený nacisty bojuje o přežití v divočině, a proto musí zastřelit medvěda (Soukal 2004: 11–14). Zde je zvláště zvýrazněn dobrodružný prvek, který může být vlastní tematizací války. Vstup USA do druhé světové války přichází ke slovu v úryvku z románu Normana Mailera (1923–2007) *Nazí a mrtví* (1948): scéna vybraná pro čítanku popisuje, jak americký voják chladnokrevně zastřelí japonského zajatce, i když se Japonec snažil svého protivníka obměkčit sdělením, že má děti (Soukal 2004: 15–17). Absurditu válečné byrokracie dokazuje úryvek z románu amerického spisovatele Josepha Hellera (1923–1999) *Hlava XXII* (1961) (Soukal 2004: 29–33).

Nově je v této čítance tematizováno svržení atomové bomby na Japonsko, její nedozírně ničivý účinek a utrpení obyvatelstva: to je představeno úryvkem z *Deníku z Hirošimy* (1978) Mičihiko Hačijisova (1903–1980) (Soukal 2004: 17–19) či básni Františka Hrubína (1910–1971) *Hirošima* (1948) (Soukal 2004: 153–154).

Děti jako oběti války jsou zde zdůrazněny zejména v souvislosti s koncentračními tábory. Úryvek z románu *Příměří* (1963) italského autora Prima Leviho (1919–1987) popisuje zanedbanost, kterou musí malý chlapec zažívat v koncentračním táboře, a které si pak Spojenci po osvobození tábora všímají (Soukal 2004: 20–22). O skutečnosti pohrdání člověkem v koncentračním táboře pojednává také úryvek z románu Williama Styrona (1925–2006) *Sophiina volba* (1979), v němž je matka donucena rozhodnout se, které ze svých dětí pošle na smrt a kterému dá šanci přežít (Soukal 2004: 22–25).

Závěr

Tematizace druhé světové války vychází ve zkoumaných čítankách z instrumentalizace socialistickou ideologií, která idealizovala zejména osvobození Rudou armádou a zobrazovala vítězství nad fašismem jako

východí bod pro výstavbu nové struktury společnosti. Mnoho z otištěných úryvků navíc ilustrovalo hrůzovládu nacistů a šikanu, pod kterou obyvatelstvo trpělo za okupace. Postupem času se válečný narativ rozšířil o zobrazení dětí a mládeže jako obětí války. Dále bylo přebíráno více textů s válečnou tematikou ze zahraniční literatury. Po zhroutilí socialistické vlády lze upozorovat nárůst narativů kritických k válce; na přelomu tisíciletí navíc vstupuje do středu zájmu čítanek také celosvětový dopad druhé světové války.

Prameny

BLÁHOVÁ, Milena – HYKEŠ, Pravoslav – PECH, Vilém – STARÝ, Václav – TÝML, Václav (eds.)

1950 *Čítanka pro IV. třídu gymnasií a vyšších odborných škol* (Praha: Státní nakladatelství učebnic)

MARTINKOVÁ, Věra – ZIEGOVÁ, Pavla – FOCHOVÁ, Daniela – CHYTILOVÁ, Lenka (eds.)

1994 *Čítanka 4. Alternativní učebnice pro 4. ročník středních škol* (Praha: Trizonia)

PÁLENÍČEK, Ludvík – HÖNIG, Otakar – TÝML, Václav (eds.)

1963 *Čítanka pro čtvrtý ročník středních odborných škol* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

SOUKAL, Josef

2004 *Čítanka pro IV. ročník gymnázií* (Praha: Pedagogické nakladatelství)

ZEMAN, Milan – HNÍZDO, Vlastislav (eds.)

1978 *Čítanka IV pro střední školy* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

Literatura

ADÁMKOVÁ, Lenka

2011 „... *schrecklich fremd, dennoch anziehend*“ (Škvorecký). *Zum Bild des Rotarmisten in ausgewählten Texten der tschechischen und (ost)deutschen Literatur nach 1945* (Frankfurt am Main: Peter Lang)

von GLASENAPP, Gabriele

2013 „*Paradise now* oder die schmerzhaft Realität des Krieges. Zur Darstellung von Kriegen in der Kinder- und Jugendliteratur“, in Ingrid Tomkowiak, Ute Dettmar, Gabriele von Glasenapp, Caroline Roeder (eds.): *An allen Fronten. Kriege und politische Konflikte in Kinder- und Jugendmedien* (Zürich: Chronos Verlag), s. 13–33

MEHNERT, Elke (ed.)

1997 *Bilderwelten — Weltbilder. Vademekum der Imagologie* (Chemnitz: TU Chemnitz)

MÜLLER-MICHAELS, Harro

1997 „Kanon — Denkbilder für das Gespräch zwischen Generationen und Kulturen“, in Hubert Ivo — Kristin Wardetzky (eds.): *Aber spätere Tage sind als Zeugen am weissesten. Zur literarisch-ästhetischen Bildung im politischen Wandel* (Berlin: Volk und Wissen Verlag), s. 117–126

TOMKOWIAK, Ingrid

1993 *Lesebuchgeschichten: Erzählstoffe in Schullesebüchern 1770–1920* (Berlin: Walter de Gruyter)

The Second World War as a Topic in Czech Basal Readers, 1948–2010

This contribution discusses the development over time of literary images of the Second World War in Czech literature textbooks, covering the years from the Communist and post-Communist periods on out to post-millennial capitalism. It explains how specific topics surrounding the Second World War were addressed more frequently, while others were neglected or made to disappear, depending on the political and cultural situation of a given moment. Among these topics are presentations of life during the occupation, calls to fight the fascist regime, the image of the Red Army officer, presentations showing approving depictions of war and critical stances towards it, the role of children and teenagers in connection with depictions of war, the masculine connotation of the genre, and the inclusion of international literature about war.

Nostalgické vzpomínky na dětství za druhé světové války v českých autobiografiích

— Klára Soukupová —

Na téma války narazíme v mnoha autobiografiích — autoři vystupují jako svědci mimořádných událostí, v případě druhé světové války i jako uchovatelé vzpomínek na hrůzné činy v té době spáchané. Mohou se však v určitém ohledu lišit příběhy, jež o válce vyprávějí ve svých autobiografiích autoři, kteří byli v době války dětmi? Vnáší dětská perspektiva do autobiografie jiné motivy nebo odlišné narativní techniky? Na příkladu několika českých autobiografií bychom v této studii chtěli ukázat, že tematizace válečných událostí, které autor prožil jako dítě, může odkrývat i obecnější tendence žánru autobiografie jako takového.¹

Samotný fakt, že autoři ve své autobiografii zobrazují dobu svého dětství a mládí, určuje kompozici narativu. Zařazení epizody o vlastním dětství do autobiografie není žádným pravidlem, které by definovalo žánr,² nicméně od Rousseauových *Vyznání* (1782) se v mnoha autobiografiích klade důraz právě na zobrazení dětství. To je pak chápáno

1 K definici žánru autobiografie viz Lejeune 1975, Soukupová 2015a.

2 Philippe Lejeune definuje autobiografii jako „prozaický příběh skutečné osoby, která rekapituluje svou existenci, pokud klade důraz na svůj osobní život a jeho historický průběh“ (Nünning 2006: 578).

jako rozhodující a určující fáze pro identitu subjektu. Události ovlivňující vývoj dítěte se ukazují jako zásadní pro další vývoj vyprávějího autora a z těchto raných prožitků se začínají vyvozovat i podstatné důsledky pro autorův další život. Arnošt Lustig hned v úvodu své autobiografie *Žpověď* (2009) konstatuje, že celý jeho život ovlivnila zkušenost druhé světové války, respektive represí, které s ní byly spojeny: „Můj život určili v dětství a v dospívání Němci, německá armáda, která okupovala českou a moravskou zemi, chystala vyhubení, převýchovu nebo vystěhování všech Čechů a Moravanů a vyhlásila boj na život a na smrt takzvaným méněcenným rasám, mezi něž se tenkrát počítali Židé, Romové a barevné, podle nich podřadné, rasy“ (Lustig 2009: 7).

Jestliže se jejich dětství odehrávalo za války, zprostředkovávají autoři často svůj tehdejší dojem z tohoto nestandardního stavu změnou vyprávěcí perspektivy. Text autobiografie jako celku je psán z přítomné perspektivy píšícího autora,³ ale ten se pro působivější evokaci minulosti může v určitých textových segmentech stylizovat do svého minulého „já“ a na základě své přítomné představy o tom, jaký tehdy byl a jak skutečnost prožíval, předkládat čtenáři perspektivu časově odlišnou od té, kterou představuje současnost psaní.

Ivan Klíma při vzpomínání na začátek druhé světové války, kdy mu bylo sedm let, ve své autobiografii *Moje šílené století* (2009) náhle přechází do jasně rozpoznatelné dětské dikce: „Německá vojska až neuvěřitelně rychle zabírala všechny ty barevné cancoury, co představovaly jednotlivé státy, které jsem se naučil bezvadně rozeznávat: Holandsko, Belgie, Francie, Dánsko, Norsko, Jugoslávie, a ještě ke všemu se ničemný pacholek Hitler dohodl s jakýmsi Stalinem, který vládl Sovětskému svazu, že se jejich říše budou přátelit“ (Klíma 2009: 18). Naznačuje tím, že jeho vnímání začátku války bylo od počátku naivní a zjednodušující a že v té době ještě zcela nechápal, jaké může mít vypuknutí války důsledky pro životy všech lidí. Autor může skrze stylizovanou dětskou perspektivu poukazovat na svou tehdejší neznalost v konfrontaci se současností. Podobně si Klíma počíná, když vykresluje potlačování svobody židovských obyvatel v protektorátu tak, jako by se represivní opatření týkala jen jeho: „Pak *mi* protektorátní úřady zakázaly chodit do školy, do kina i do parku a o málo později *mi* nařídily nosit hvězdu“ (Klíma 2009: 19, zvýraznila K. S.). Tím poukazuje na to, že tehdy vnímal jen to, co se ho osobně dotýkalo, a nedokázal jako dítě zasadit události do celkového společenského a politického kontextu.

3 Srov. Soukupová 2015b.

Při vzpomínání na dětství v autobiografických textech často dochází k idealizaci tohoto období. Pro mnohé autory jsou vzpomínky na dětství přitažlivé právě proto, že ho vnímají jako definitivně uzavřené a zhodnocené. Dětství tak bývá chápáno jako ztracený ráj, ideální svět, kdy bylo všechno jednoduché a jednoznačné. Otázkou pak je, zda je možné si nadále idealizovat své dětství a vnímat ho jako onen ztracený ráj, když se odehrávalo za války. V tomto případě se v autobiografii střetávají dvě perspektivy: vlastní vzpomínky na dětství, do různé míry idealizované, a obecné povědomí o tragických válečných událostech, které zasahovaly mnohdy i do života autora.

Můžeme tedy vycházet z předpokladu, že se v těchto textech bude stýkat idealizace vlastního dětství, daná časovým odstupem písícího „já“, a historické vědomí o válce jako o děsivém zásahu do života lidí. V souvislosti s druhou světovou válkou se v českém kontextu budou tyto případy týkat generace autorů narozených kolem třicátých let 20. století. Je potřeba si uvědomit, že omezení na české autory s sebou nese určitá specifika, která předem vymezují, z jakého hlediska bude autobiografický narativ veden. Čeští autoři píší o válce ve většině případů z pozice obětí, z pozice občanů okupovaného státu. Tím se přirozeně liší od autorů, kteří patřili k těm „na druhé straně“ válečného konfliktu. Ti totiž nastolují jinou otázku — jak mluvit o válce, když byli na straně agresorů, a to přestože v té době byli dětmi. To reflektují nebo komentují především němečtí autoři a autorky, jako například Niklas Frank (*Můj otec*, 1987), Uwe Timm (*Na příkladu mého bratra*, 2003) nebo Christa Wolfová (*Vzory dětství*, 1976).⁴ V těchto textech je však vyrovnávání se s válkou odlišné, protože je spojeno s vinou rodičů nebo společnosti, do níž patřili.

Pokud se podíváme na konkrétní případy zobrazení války českými autory, můžeme najít určité analogické struktury a obraty, využívané při inscenaci vzpomínek na dětství. Vlasta Chramostová o čtyřicátých letech v Brně vypráví:

Všichni viděli budoucnost černě. Ale my, třináctky, čtrnáctky, holky z Kotlářské, Beruška Müllerová a já, jsme v kvartě III. reálného gymnázia měly rozhodnout, co dál. V učení jsme moc nevynikaly, zato jsme sprádaly velmi konkrétní sny o Beruščině malířské a mé herecké budoucnosti. [...] V biografech ještě lízátka na špejlích — našim polodětským očím se všechno zdálo krásné. Šťastný věk! Rok 1940. Šťastný věk?!

4 K tomu srov. Reiterová 2006; Welzer—Mollerová—Tschuggnallová 2010.

Netrvalo dlouho a na své hráškově zelené posteli jsem se bála náletů, když v rádiu hlásili nepřátelské bombardovací svazy nad Vídní.

(Chramostová 2003: 28)

Podobně Pavel Kohout v prvním dílu své autobiografie *Tó byl můj život??* (2005) píše o tom, jak si u nich židovští sousedé Hirschovi uschovali před odjezdem kromě nábytku a obrazů i klavír. Autor vypráví, jak se jako dvanáctiletý těšil, že bude na klavír hrát, ale místo toho musel chodit do houslí. Vzpomíná, jak ho cvičení nebavilo a jak se mu vyhýbal. Celou kapitolu následně uzavírá slovy: „A Hirschův klavír? Na učení bylo už pozdě. Život napíše pointu za pět let. Summa sumárum: krásné dětství. Až na ten čas chudoby, ty choroby, no a tu válku“ (Kohout 2005: 37). Jak u Kohouta, tak u Chramostové je výpověď o dětství strukturována tak, že na prvním místě stojí explicitně pozitivní hodnocení toho období. Po něm následuje korekce, která upomíná na to, že se tehdy neděly jen příjemné věci, i když na ty autoři vzpomínají přednostně. Je zřejmé, že autoři jsou si vědomi střetu hodnocení, k němuž v rámci narativu dochází.

Pavel Kohout i Vlasta Chramostová patří mezi české autory, kteří válkou prošli jako obyvatelé protektorátu. Mnohem silněji byly však válkou poznamenány osudy českých Židů. Otázkou je, zda je i u židovských autorů možné najít nostalgické vzpomínky na druhou světovou válku.

Ivan Klíma strávil jako dítě tři a půl roku v koncentračním táboře v Terezíně, a to od prosince 1941 do konce války. Jeho otec odjel do Terezína hned s prvním transportem — byl totiž inženýrem a odborníkem na silnoproudé motory a v Terezíně se staral o osvětlení a různé stroje, než byl později převezen do tábora Gross-Rosen. Ivan Klíma s matkou a bratrem za ním transportem dorazili do Terezína velmi záhy: „V Terezíně nás ubytovali v kasárnách, která se jmenovala Drážďanská. Do nevelké místnosti, říkalo se jí *ubikace*, umístili pětatřicet lidí, kromě bratra a mne samé ženy“ (Klíma 2009: 21, zvýraznil I. K.). V Terezíně byli tedy s bratrem bráni ne jako muži, ale jako děti. Ivan Klíma následně v autobiografii píše, jak na dobu v Terezíně vzpomíná: „Možná mě klame paměť, která vypudila nepříjemné vzpomínky, ale dnes mi připadá, že jsem nevnímал nějaké kruté utrpení — přijímal jsem to všechno jako zajímavou změnu“ (ibid.: 22).

Zde už se nejedná o válečný stav, na který vzpomínali Kohout a Chramostová, ale přímo o pobyt v koncentračním táboře, kde byl Klíma svědkem mnoha hrůz, které zmiňuje (ibid.: 43), a kde mu zemřeli prarodiče. Přesto tvrdí, že mu vlastně chybějí nepříjemné vzpomínky. Ještě

explicitněji o tom hovoří Arnošt Lustig: „No a přišli jsme do Terezína do karantény. To bylo svým způsobem pro mě romantické. Omlouvám se, že říkám slovo romantické, ale opět to byl nový svět — najednou jsme byli v karanténě“ (Lustig 2009: 27). Lustig se na tomto místě zároveň snaží vysvětlit, proč mu Terezín přišel jiný než třeba jeho otci nebo matce a proč na něj vzpomíná jako na „nový svět“: „Tak i já vidím Terezín svýma očima. Pohledem šestnáctiletého, což je úplně jiné než očima matky, které bylo čtyřicet, nebo tatínka, kterému bylo devětačtyřicet. Mně se Terezín jevil jako New York (New York bylo jediné město, o kterém jsem četl. Jinak jsem znal jenom rodokapsy a tomšárkovky)“⁵ (ibid.: 31).

V paměti Klímovi i Lustigovi podle jejich vyprávění zůstala především změna prostředí, odjezd celé rodiny daleko od domova; zanechalo to v nich příchut' něčeho nového, exotického, dokonce až „dobrodružství“. Arnošt Lustig se v jednom příměru ve své autobiografii snaží vystihnout zážitek života v Terezíně — hledá odpověď na to, v čem byly tyto dětské prožitky jiné a proč to v něm evokuje vzpomínky, v nichž převládá spíše bohatství událostí než strádání: „Lágr je, jako když vezmeš konev mléka, anebo malou plechovku kondenzovaného mléka. Život mimo ghetto — to byla ta konev. Ten sud mléka. A Terezín, to byla ta plechovka kondenzovaného. Všechno bylo kondenzované. Všechno se dělo rychle, v mnohanásobku“ (ibid.: 35). Podobně popisuje intenzitu života v Terezíně Klíma: „Z toho, že člověk žije se smrtí kolem sebe, musí, ať si to uvědomí nebo ne, vyvodit důsledky. Vědomí, že zítra už může nebýt, ho vede k touze žít intenzivně, vychutnat každý den, každý pohyb, každý pohled do nebe anebo na kvetoucí lípu“ (Klíma 2009: 43). Jako by byly negativní zážitky z koncentračního tábora překryty událostmi jinými, pro autory odlišným způsobem zásadními a iniciačními. Klíma například píše o tom, jak se v Terezíně zamiloval do kovářovy dcery Olgy (ibid.: 27), podobně i Lustig vzpomíná: „Tak například jsem tam poprvé políbil holku“ (Lustig 2009: 31).

Arnošt Lustig ve své autobiografii *Žpověď* explicitně reflektuje to, že se jeho vzpomínky na Terezín odlišují od toho, jak je dnes Terezín vnímán:

Teď vzpomínám na Terezín se zvláštní nostalgii. Víím, že to bylo hrozné místo, ale život je všude. Tak si vybírám rozinky z toho velkého panoramatu Terezína. Byl hnusný, ale najednou se mi skládá to hezčí. Snad je to lidská

5 Tzv. tomsharkovky byly původně německé sešitové detektivky s postavou detektiva Toma Sharka, vycházející i v českém překladu. Za tuto informaci děkuji Markétě Holanové.

povaha. I z toho nejhoršího si vybereme to malinko lepší. Takže teď si ho připomínám skoro se steskem. Asi se to stává, když si člověk v pozdějším věku vzpomíná na mládí.

(Ibid.: 41)

Lustig ve své autobiografii dokonce uvádí scénu, v níž je střet těchto dvou obrazů Terezína — osobní a veřejný — vyhnán až do absurdity:

Mám třeba doma k večěři krupicovou kaši nebo řízek. Chutná mi. Ani krupicovou kaši ani řízek jsem v Terezíně nikdy neměl, ale řeknu Věře: „To je jak v Terezíně.“ „Ty ses zbláznil, nemluv tak před dětma, nebo si budou myslet, že Terezín byly lázně.“ [...] Je to psychologie člověka. Zkráší si to nejhorší, aby s tím mohl existovat. Nejsem směrodatný. Terezín byl hnusný, zbabělý, Potěmkinova vesnice, odkud šli lidi na smrt. Život starců byl ubožejší než ubohý, ponížení, které se nedá zprostředkovat, mučilo a deptalo lidi bez naděje na úlevu. Důstojnost člověka chtěli Němci vymazat beze stopy. Ale mně se povedlo za těch padesát pět let z toho vybrat to hezké.

(Ibid.)

Vidíme, že je tu v podstatě variováno narativní schéma, které využívali i Pavel Kohout nebo Vlasta Chramostová. Nejprve je nám předloženo pozitivní hodnocení, pak následuje korektiv, připomínka toho zlého. V Lustigově případě je toto schéma ještě rozšířeno o paradoxní rozměr. Ten spočívá v tom, že má hezké vzpomínky na místo, které je v obecném povědomí vnímáno jako místo utrpení. Lustig má náhle potřebu se ospravedlnit, protože prezentovat Terezín jako místo, kam by se chtěl vrátit, může vyznívat neuctivě nebo nesmyslně, a vysvětluje pozitivní zabarvení své vzpomínky charakterem lidské paměti. Proto své úvodní pozitivní hodnocení zavrhuje — uznává, že Terezín byl „hnusné“ místo, a přináší množství dokladů, že i on je o tom racionálně přesvědčen a že si je vědom toho, co se v Terezíně dělo. Přesto se však v závěru vrací k onomu výchozímu paradoxu, že na tu dobu vlastně vzpomíná rád.

Dětství je specifické období v tom, že je chápáno jako pro autora definitivně uzavřené. Může tak být jako celek viděno jako onen ztracený ráj a negativní momenty, které by tuto představu narušovaly, bývají často zapomenuty ve prospěch vzpomínek příjemných. Při koncipování životního příběhu v autobiografii autoři často odfiltrují elementy, které by narušovaly jednoduší obraz určitého životního období (a to nejen dětství). Mnoho autorů zároveň tuto harmonizační tendenci reflektuje

jako jednu z mnoha strategií, které nastupují při verbalizaci životních osudů a při kompozici autobiografického narativu jako literárního textu.⁶ Jakmile se z životních osudů stává příběh autobiografie, stírá se mnohovrstevnatost tehdejší skutečnosti, protože ta se přenáší do koherentního vyprávění.

Nejedná se nám nyní o proces fungování lidské paměti, o němž píše Lustig, ale o narativ daných autobiografií. A pro ten je podstatné to, že je tato harmonizační tendence v autobiografiích tematizována a že mají autoři potřebu reflektovat, jak v autobiografii inscenují dobu svého dětství. Narážejí totiž při koncipování autobiografického narativu na to, že pokud se spolehnou jen na vyprávění svých vzpomínek, předkládaný obraz nebude odpovídat tomu, co se dnes o válečných událostech nebo koncentračních táborech ví. Autoři si tuto dobu pamatují jako příjemnou, a tak by o ní čtenáři ve své autobiografii také vyprávěli.

V případě popisu dětství prožívaného za války si autoři tuto harmonizační tendenci uvědomují zřetelněji, než tomu může být u autobiografií jiných, protože narážejí na vyhrocený paradox zobrazení tohoto období. Autobiografie Arnošta Lustiga je zcela klasická, neexperimentální a neobsahuje žádné metanarativní nebo metažánrové komentáře. Jen v případě idealizovaných vzpomínek na Terezín vstupuje do textu komentující hlas autora, protože tato idealizace může být pro čtenáře až příliš nápadná. V extrémní podobě se nám zde ukazuje obecná tendence autobiografických textů: idealizovat nebo harmonizovat si uzavřenou minulost.

Onen paradox, který jsme sledovali v autobiografiích Ivana Klímy a Arnošta Lustiga, přiléhavě vystihl ve svých myšlenkách o smrti a vyprávění Elias Canetti: „Minulost se posléze vždy ukáže příliš krásná. Dejte si od lidí vyprávět nejděsivější minulosti, jakmile je dovyprávěli, jsou příliš krásné. Jejich podání se přibarvuje radostí a zadostiučiněním, že po takových věcech ještě žijeme“ (Canetti 1989: 57).

Prameny

CANETTI, Elias

1989 *Tajné srdce hodin*, přel. Jiří Stromšík (Praha: Odeon) [1973, 1987]

FRANK, Niklas

2010 *Můj otec. Účtování*, přel. Petr Dvořáček (Praha: Academia) [1987]

6 Srov. Eakin 2004; Polkinghorne 1991; Ricoeur 2007.

CHRAMOSTOVÁ, Vlasta

2003 *Vlasta Chramostová* (Brno—Olomouc: Doplněk — Burian a Tichák) [1999]

KLÍMA, Ivan

2009 *Moje šílené století* (Praha: Academia)

KOHOUT, Pavel

2005 *To byl můj život?? (První díl) 1928—1979* (Praha—Litomyšl: Paseka)

LUSTIG, Arnošt

2009 *Žpověď* (Praha: Nakladatelství Franze Kafky) [2008]

ROUSSEAU, Jean Jacques

1978 *Vyznání*, přel. Luděk Kult (Praha: Odeon) [1782]

TIMM, Uwe

2011 *Na příkladu mého bratra*, přel. Vlastimil Dominik (Praha: Doplněk) [2003]

WOLFOVÁ, Christa

1981 *Vzory dětství*, přel. Jaroslav Střítecký (Praha: Odeon) [1976]

Literatura

EAKIN, Paul John

2004 „What Are We Reading When We Read Autobiography?“, *Narrative* 12, č. 2, s. 121—132

LEJEUNE, Philippe

1975 *Le pacte autobiographique* (Paris: Seuil)

NÜNNING, Ansgar (ed.)

2006 *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce — osobnosti — základní pojmy*; přel. Aleš Urválek a Zuzana Adamová (Brno: Host) [1998]

POLKINGHORNE, Donald E.

1991 „Narrative and Self-Concept“, *Journal of Narrative and Life History* 1, č. 2—3, s. 135—153

REITEROVÁ, Margit

2006 *Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis* (Innsbruck—Wien—Bozen: Studien Verlag)

RICOEUR, Paul

2007 *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*, přel. Miroslav Petříček (Praha: OIKOYMENH) [1985]

SOUKUPOVÁ, Klára

2015a „Autobiografie: žánr a jeho hranice“, *Česká literatura* 63, č. 1, s. 49–72

2015b „Kosmopolitismus a regionalismus v autobiografických textech“, in Monika Czok – Nicolai Czemplik – Anja Nousch – Martin Veselka (eds.): *Między regionalizmami a kosmopolityzmem. Polska, niemiecka i czeska literatura, język i kultura* (Lepizig—Dresden—Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe), s. 109–121

WELZER, Harald – MOLLEROVÁ, Sabine – TSCHUGGNALLOVÁ, Karoline

2010 „*Můj děda nebyl nácek*“. *Nacismus a holocaust v rodinné paměti*, přel. Hana Wagneřová a Filip Huněk (Praha: Argo) [2002]

Nostalgic Recollections of Childhood during the Second World War in Czech Autobiographies

This paper focuses on autobiographical texts that depict the childhoods of authors who grew up during the Second World War. We study the lexical stylization of a child's perspective and the degree of idealization of childhood in these retrospective texts. In the autobiographies we selected for the paper, we can find a paradoxical conflict between nostalgic memories on the one hand and awareness of the horrors of war on the other hand. This paradox is demonstrated primarily upon the autobiographies of the Czech authors Ivan Klíma (*Moje šílené století*; My Furious Century) and Arnošt Lustig (*Žpověď*; Confession). These authors reflect upon the nostalgic character of their memories, and they have written about it explicitly in their autobiographies. Our paper examines autobiography as a non-fiction genre that refers to real characters and events, and yet is simultaneously a work of literature. In connection with the conflict between the nostalgic memories of childhood and the places and events of the Second World War, we point out some general narrative strategies in non-fiction retrospective texts that are used in the composition of autobiographies.

„Nultý čas“: příběhy z konce války v prózách Jiřího Kratochvila

— Petra James —

V prvním i v (zatím) posledním románu Jiřího Kratochvila hraje důležitou roli jedno konkrétní datum: 30. duben 1945. V *Medvědím románu* (dopsaném podle informace v samotném textu 10. května 1985) je to datum popravy Františka Beránka (otce Ondřeje Beránka-Ursina) čepičkými občany. I zatím poslední z Kratochvilových románů, *Dobrou noc, sladké sny: román-báj* (2012) se až na závěrečný dovětek (31. červenec až 6. srpen 1945) celý odehrává v jeden den, a to 30. dubna 1945. Není jistě náhodou, že se autor po dvaceti sedmi letech vrací ke stejnému symbolickému datu, které odkazuje ke sklonku druhé světové války (ale zároveň i k předvečer prvního máje, lásky to času...). První kapitola posledního románu nese mimochodem název „Setkání na konci války“.

Stojí za připomenutí, že i druhý z Kratochvilových románů, *Uprostřed noci zpěv* (dokončený v srpnu 1989), začíná scénou spojenou s konkrétním datem: 25. dubna 1945. V ten den je při znásilnění mladé dívky skupinou ruských vojáků v jejím rodném domku na brněnské periferii počat jeden z hrdinů, nebo přesněji řečeno alter ego hlavního hrdiny románu Petra. Stále se tedy ocitáme ve stejných časových souřadnicích, což jen stvrzuje důležitost „nultého času“ konce války v autorově díle.

Tato studie nemá rozhodně za cíl prokázat, že Kratochvil píše realistické historické romány. V zásadě souhlasíme s Lubomírem Doleželem, který tvrdí, že „Jiří Kratochvil je zajisté nejvýznamnější z českých postmoderních spisovatelů“ (Doležel 2014: 107). Přestože se však zápletky v Kratochvilových textech rozhodně nedají prohlásit za realistické (sám autor svoji poetiku jasně vymezuje v protikladu k realistické tradici), na každý nový projekt se pečlivě připravuje, mimo jiné poctivým studiem historických pramenů. Není tedy překvapující, že historický kontext je v jeho románech velmi věrně vykreslen.

Rádi bychom toho proto využili k úvaze o místě, které Kratochvilovo dílo zaujímá v současné živé debatě týkající se vztahu literatury a kulturní či historické paměti. V posledních několika letech se v českém kontextu o problematiku „kulturní paměti“ zajímají jak historikové, tak literární vědci. Ústav České literatury AV ČR zaštiťuje od konce roku 2012 tým „pro studium paměti a traumatu v literatuře“.¹ Co se týče historiků, zmiňme důležitou kolektivní publikaci *Česká paměť* (Radka Šustrová — Luba Hédlová 2014) a úvodní studii historika Miroslava Hrocha, který výstižně shrnuje jak inspirativní impulzy *cultural memory studies*, tak i jejich úskalí a třecí plochy s obory tradiční historie.² Tato studie zároveň ukazuje limity interdisciplinárního zkoumání tohoto tématu (Hroch 2014: 21–55). Zmiňme také článek Miloše Řezníka, zahrnující velmi kompletní bibliografický přehled prací, které se tematice kulturní paměti a „míst paměti“ věnují, zejména v německé kulturní a jazykové oblasti (Řezník 2014: 59–80), či text Tomáše Sniegoňe o komplexní a problematické integraci paměti holokaustu v českém a slovenském prostředí (Sniegoň 2014: 81–109). Tyto badatelské aktivity korespondují se snahou zahraničních slavistů a specialistů na střední Evropu, kteří se snaží tuto problematiku zmapovat ve vztahu k současnému středoevropskému regionu (Smorag-Goldberg—Tomaszewski 2013). Přestože máme pocit, že se debata o problematice kulturní paměti v současné české próze pomalu vyčerpává, v Kratochvilově díle nebyla tato problematika literární kritikou dosud cele analyzována, a proto bychom se jí v této studii rádi věnovali.³

1 Tento tým uspořádal v roce 2012–2013 přednáškový cyklus „Paměť a trauma v literatuře“, který zahájila jedna z hlavních teoretiček tohoto oboru, Aleida Assmannová. Tým také připravuje antologii základních teoretických textů, které se problematiky kulturní paměti týkají, stejně jako překlad důležitého díla Assmannové, *Erinnerungsräume*.

2 O podobných otázkách diskutovala autorka této studie s belgickým historikem Pietrem Lagrouem v rozhovoru pro revue *Pandora* (Lagrou 2012).

3 Autorka této studie se otázkám kulturní paměti v současné literatuře věnovala již v několika studiích, v nichž se částečně zaměřila i na tvorbu Jiřího Kratochvila (James 2013: 293–305, James 2014: 62–68).

Úvahy o dvacátém století a zejména o totalitních systémech, které zasáhly do velkých i malých středoevropských dějin, jsou podle našeho názoru stěžejní součástí Kratochvilova díla; zároveň jsou neoddělitelné od inspirativních impulzů týkajících se esteticko-formálních otázek, které až doposud stály v popředí badatelského zájmu o autorovo dílo. Lubomír Doležel označuje *Medvědí román* za „bizarní politický román“ a podle našeho názoru i interpretace dalších Kratochvilových textů může získat na pertinenci, pokud vezmeme v potaz jejich sociokulturní a historický kontext. Doležel shledává paralely mezi Kratochvilovým psaním a texty „americké postmoderní politické prózy“ (Doležel 2014: 118).

Přes společné rysy „západního“ a „východního“ postmoderního psaní se připojujeme k Marcelu Cornis-Popeovi i dalším literárním historikům, kteří vidí jasnou paralelu mezi specifickou podobou středoevropské postmoderny a zkušeností s fungováním totalitního politického systému:

East-Central European writers worked in a political environment, in which pressures from the ideologies of state Socialism, nationalism, Soviet hegemony, and Postmodernism clashed. They gradually transformed the writers' vision as well as poetics.

[Východoevropští spisovatelé tvořili v politickém prostředí, kde se střetávaly ideologické tlaky státního socialismu, nacionalismu, sovětské hegemonie a postmoderny. Tyto vlivy postupně transformovaly vizi těchto spisovatelů, i jejich poetiku.]

(Cornis-Pope 2002: 43)

To stvrzuje i sám Kratochvil, když popisuje svůj tvůrčí záměr při psaní *Medvědího románu* takto: „Pokusil jsem se [...] vytvořit otevřený svět románového prostoru, napsat román jako otevřený systém, abych tak kompenzoval úzkostný zážitek uzavřeného světa totalitní společnosti, v němž mně bylo žít“ (Kratochvil 1995: 192).

Připomeňme také jasný generační aspekt, spojený s českou variantou postmoderny: Jiří Kratochvil (narozen 1940), Daniela Hodrová (narozena 1946) a Michal Ajvaz (narozen 1949), tři autoři, kteří jsou bez velkých sporů označováni za hlavní představitele české postmoderny, jsou příslušníci generace narozené ve čtyřicátých letech 20. století, která mohla jen v omezené míře využít liberalizace šedesátých let 20. století, ale která se formovala zejména díky zážitku schizofrenní atmosféry normalizačních sedmdesátých let a hypertrofované podoby

lokálního komunismu-socialismu. Jejich tvorba byla širší veřejnosti před rokem 1989 jen velmi málo známa, a tak jsou to právě oni, kteří se přes svůj pokročilejší věk stanou stěžejními jmény české prózy první poloviny devadesátých let 20. století. Společně s Cornisem-Popem bychom tedy Kratochvilův postmodernismus označily za *postmodernism of resistance* (Cornis-Pope 2002: 45), v němž je jasně zřetelný aspekt etické či „občanské“ zodpovědnosti, jak to ostatně dokládají i nedávné autorovy texty, v nichž se kriticky a se znepokojením vyjadřuje k situaci v Rusku.⁴

Přestože první dva Kratochvilovy romány, *Medvědí román* a *Uprostřed noci zpěv* byly napsány již před politickými změnami v roce 1989, oficiálně byly publikovány až poté. A nebyla to pouze inovativní forma těchto textů, ale také evokovaná témata, která oddálila jejich vydání. Kromě zobrazení mechanismů totalitního systému se v *Medvědímu románu* setkáváme i s ironickým obrazem českého odboje — čepičtí občané, z nichž se na konci války narychlo stávají odbojáři, popravují Františka Beránka oblečený v uniformách československé armády, které příšerně smrdí, jelikož byly po celou dobu války schovány v kompostu nebo pod latrínou... Román *Uprostřed noci zpěv* (ale i mnoho dalších Kratochvilových textů) se dotýká vyhnání Němců po druhé světové válce. Toto téma je v současné české literatuře velmi rozšířené a souvisí mimo jiné i s jeho dlouhodobou historickou manipulací a tabuizací před rokem 1989. I další témata dokládají, že texty byly publikovány po politických změnách v roce 1989 a zapojují se do dobových debat o kontroverzních aspektech týkajících se historie druhé světové války — válečné excesy Rudé armády, český podíl na válečných zločinech či reflexe holokaustu.

Co se týče posledního tématu, jak poznamenává Tomáš Sniegoň, historie českých Židů na začátku devadesátých let 20. století „rozhodně nepatřila k prioritám českých debat o historických traumatech“ (Sniegoň 2014: 97). Můžeme dodat, že zpožděná reflexe holokaustu je společná pro většinu postkomunistických zemí, ale také pro Rakousko, kde k ní dochází ve skutečnosti také až v devadesátých letech. Obecně se toto citlivé téma dostává z komplexních důvodů do veřejné diskuse i v západní Evropě až během sedmdesátých let 20. století.⁵

4 Tato forma postmoderny se pro nás výrazně odlišuje od postmoderny typu „anything goes“ (Cornis-Pope 2002: 45), kterou reprezentuje například komerčně velmi úspěšný a kontroverzní román Jonathana Littella *Laskavé bohyně* (2006, česky 2010).

5 Co se týče vývoje holokaustu jako literárního tématu, zmiňme důležitou studii Alexandra Prstojevice *Le témoin et la bibliothèque* (Prstojevic 2012).

Tato kontextualizace je dle našeho názoru nutná pro analýzu Kratochvilových textů. Výraz „nultý čas“ jsme si vypůjčili z románu *Dobrou noc, sladké sny*, kde je jeho význam vysvětlen následujícím způsobem:

A pak už se mu pokusila vysvětlit, co je **nultý čas**.

Ten se přihází jen několikrát v historii. A tak i na konci téhle války, při zániku té nejoplnější teutonské říše s jejími kremačními pecemi, proti nimž jsou dávné morové rány jen procházkou růžovým sadem, na konci toho všeho jsme teď v **nultém čase (černé mléko jitra, pijem tě v noci)**, jen v kratičce pozastaveném čase, v němž ještě není rozhodnuto o velkých ani malých věcech.

Těmi velkými myslela dějinný spád, balvan, který se valí, a až na konci **nultého času**, až zítra pozdě večer, vlastně až zítra v noci se rozhodne (**opravdu až pak?**), kam spadne. Teprve potom se zas na dlouhý čas ukáže, na dlouhý čas rozhodne, jaký bude ten poválečný svět. A pak Jindřichovi vysvětlila, že on má tu výhodu, že bude vědět, že se v těch několika hodinách, co nás dělí od zítřejší noci, pohybuje v **nultém čase**.

(Kratochvil 2012: 40)

Podobně zastavený čas na konci války se objevuje i v dalších autorových textech. I v ostatních rozehrává (a to v souladu s oblíbenou technikou postmoderní literatury) alternativní dějiny 20. století a zamýšlí se nad jejich možnostmi či pravděpodobnostmi.

Jak už jsme předeslali, vědomí, že osud Židů během druhé světové války je svou monstrozitou výjimečný, představuje v Evropě relativně nový (a politizovaný) konsenzus (Sniegoň 2014). Tím tedy Kratochvilův román odráží dobu svého vzniku a debaty, které ji charakterizují. Jedna z hlavních postav, Jindřich, je synem brněnských židů odvláčených do jednoho z vyhlazovacích táborů, kde jsou s mnoha jinými zavražděni. Osudu svých rodičů je Jindřich ušetřen tím, že předstírá, že je synem jiného páru, který je shodou okolností u nich na návštěvě ve chvíli, kdy pro Jindřichovy rodiče přijde gestapo. Cenou za život je tak pro Jindřicha zapření vlastních rodičů a nemožnost rozloučit se s nimi ve chvíli, kdy je vidí naposledy. A toto trauma v něm zůstává — odkaz na osud Paula Celana citací z jeho *Fugy smrti* v citované ukázce už čtenáře upozorňuje na Jindřichův pravděpodobný osud. Ve vymezeném časoprostoru „nultého času“ se tedy rozehrává boj o osud dějin v druhé polovině 20. století, jehož hlavním hrdinou má být Jindřich; nultý čas je „ten prostor, v němž se ještě teď rozhoduje, jaký bude zítřejší svět“ (Kratochvil 2012: 95). Postupně společně s Jindřichem

čtenář zjišťuje, že jeho misí je zplodit syna, který by mohl zachránit poválečný svět.

Dobrou noc, sladké sny je titul více než ironický. Hlavní část zápletky se končí, jak jsme už předeslali, v předvečer 1. května, svátku lásky, sebevraždou Jindřicha. Jeho dobrovolné smrti předchází první bouřlivé milostné setkání s Vanesou, potenciální matkou budoucího „spasitele světa“. Jejich sexuální hrátky však nevěstí nic dobrého — milují se v jednom z horních pater domu, v jehož sklepe jsou zaživa pohřbeni jeho obyvatelé. I to Jindřichovi připomene smrt jeho rodičů, přes niž se nedokáže přenést a volí nakonec cestu dobrovolné smrti. Poválečná tragédie evropských dějin má tedy v Kratochvilově interpretaci své pevné základy již ve válečných zločinech a s nimi spojených traumatech a žádná záchrana, či alternativní řešení, už tedy podle Kratochvila není možná. Celý román *Dobrou noc, sladké sny* končí symbolicky (a snad poněkud příliš pateticky?) 6. srpna 1945, tedy datem svržení atomové bomby na Hirošimu. Jako by tím autor chtěl říci, že ani západní část našeho světa si v druhé polovině 20. století nezadělává na nic dobrého.

Román *Uprostřed nocí zpěv* se také otevírá scénou z konce války — 25. dubna 1945. To datum je záměrně a ironicky vybráno — 26. duben 1945 je považován za den osvobození Brna jednou z divizí Rudé armády.⁶ Osvobození, které by mělo být spojeno s radostí a úlevou je tu však předznamenáno kolektivním znásilněním šestnáctileté dívky. Je to zároveň další příklad chronotopu nultého času, stejně jako v románu *Dobrou noc sladké sny*. Je to čas „mezi“, přechodné období mezi válkou a mírem. Kratochvil si znovu a znovu klade otázku, jestli v této chvíli mohlo ještě dojít k událostem nebo k rozhodnutím, která by vedla k odvrácení hrozby totalitarismu druhé poloviny 20. století. A znovu a znovu na tuto otázku také podává ve svých textech odpověď. Měřítkem je mu jednání jeho postav, které před čtenáři rozehrává. A válka je v Kratochvilových textech právě tím potřebným katalyzátorem lidského konání.

Konec války je v románu *Uprostřed nocí zpěv* vytyčen třemi zásadními událostmi — znásilněním české dívky ruskými vojáky, vyhnáním lesbického páru brněnských Němek a jejich následnou smrtí a dramaticky popsanou smrtí koně.⁷ Válečná utrpení jsou symbolizována třemi

6 Zbývající boje se pak odehrávají spíše v okrajových čtvrtích Brna.

7 Několikrát se vracející motiv válečného znásilnění žen vojáky postupující Rudé armády je historicky doloženým faktem. Historik Tony Judt uvádí, že v několika týdnech, které následovaly dobytí Berlína Rudou armádou, z důvodu znásilnění vyhledalo lékařskou pomoc

událostmi, jejichž základním důvodem je jistě německá okupace, ale jejímiž aktéry jsou v jednom z případů ruští vojáci a ve dvou dalších české obyvatelstvo.⁸ Již v tomto textu se tedy skrývá Kratochvilův pohled na možný či nemožný alternativní poválečný vývoj českých dějin. Alespoň dva z těchto tří činů jsou legálně definovány v současném českém trestním zákoně a jsou kvalifikovány jako „Trestné činy proti lidskosti“.⁹ Paragraf 263 hlavy desáté nese název „Válečná krutost“. Čteme v něm: „Kdo za války poruší předpisy mezinárodního práva tím, že nelidsky zachází s bezbranným civilním obyvatelstvem, utečenci, raněnými, s příslušníky ozbrojených sil, kteří zbraně již složili, nebo s válečnými zajatci, bude potrestán odnětím svobody na tři léta až deset let.“

A v odstavci 263a „Persekuce obyvatelstva“: „Stejně bude potrestán, kdo za války svévolně znemožní civilnímu obyvatelstvu nebo válečným zajatcům, aby se o jejich provinění rozhodovalo v nestranném soudním řízení.“

Při četbě Kratochvilových textů z konce války máme pocit, že Kratochvil rozehrává se svými postavami jakýsi soudní proces a obvinění ze zločinů proti lidskosti jsou hlavními body obžaloby. Navíc má Kratochvil jistou slabost pro outsidersy a vyvržence. V románu *Uprostřed nocí zpěv* jsou brněnští Němci reprezentováni párem lesbických žen, Frau Hermann a Frau Macek, které žijí v jedné z brněnských čtvrtí, v Žabovřeskách, v několikanásobné izolaci: Jako Němky v převážně české čtvrti, jako Němky v poválečném Československu a jako lesbičky, které jsou ostrakizovány jak Čechy, tak Němci. Nakonec zahynou na tyfus ve sběrném táboře u Mikulova. Vypravěč Petr k tomu říká: „Bylo mi šest roků, když jsem se dozvěděl o jejich smrti, a je to moc zvláštní věc, ale už nikdy ničí smrt mnou tak neotřásla, přestože tahle se odehrála daleko až kdesi u Mikulova a vím o ní jen z doslechu. Wohin sind verschollen die Bewegungen, Stimmen und Fühlungen, Peterle? Kam navždy zmizely všechny ty pohyby, hlasy a doteky, Petříčku?“ (Kratochvil 1989: 14).

zhruba 90 000 žen. Ve Vídni pak západní spojenci zaznamenali během tří týdnů následujících po příchodu Rudé armády asi 87 000 případů znásilnění žen (Judt 2000: 294).

8 Kratochvil přitom nijak nebagatelizuje německé válečné zločiny v protektorátu. Přímou v románu *Dobrou noc, sladké sny* můžeme číst tuto historicky věrnou poznámku: „Právě míjeli právnickou fakultu, ještě před třemi dny centrálu gestapa, kde teď všechna okna a dveře dokořán, jak její osazenstvo vzalo bleskem do zaječích (*Blitzflucht?*)“ (Kratochvil 2012: 119). Kratochvil jistě také ví, že přímo v Brně-Medlánkách bylo například ještě 21. dubna pod vedením gestapa popraveno patnáct osob (Padevět 2015: 532).

9 Viz např. http://business.center.cz/business/pravo/zakony/trestni_zakon/cast2h10.aspx [přístup 22. 2. 2016].

Vzhledem k tomu, že text byl napsán již v srpnu 1989, jedná se podle nás o jednu z prvních literárních „polistopadových“ reakcí na českou německou otázku a i její motivické vymezení se nám zdá originálnější než v pozdějších velmi čtenářsky úspěšných románech, které na tuto problematiku reagují.¹⁰

Válečné osudy lidí jsou u Kratochvila také velmi často poměřovány osudy zvířat. Zmíněný kůň je v románu ustájen v jednom z bytů v centru města Brna, ale musí přenechat své místo těhotné mamince Petrova alter ega a je pak na ulici okamžitě sežrán vyhladovělymi Brňany. Ze zvířete zůstane jen chodící kostra, uvnitř které se houpe zrzavá paruka – symbol jeho vlastního strádání (kůň ji podle všeho sežral z velkého hladu, přestože koně prý podle vypravěče nikdy nevezmou do huby nic nejedlého).

V Kratochvilových textech, v nichž se vrací k válečným událostem, nenajdeme žádné stopy patriotických oslav hrdinství. Místo nich se tu systematicky objevují paralely mezi lidskými a zvířecími osudy. V povídce *Já lošad*, kterou Kratochvil zařadil v roce 2011 do povídkového výboru *Kruhová leč*, je vypravěčem vojenský kůň, který spolu s Rudou armádou postupuje válečnou Evropou na západ. Takto popisuje osud vojenských koní: „Takže naše těla [rozuměj: koňská těla] ležící při cestě pak smaragdovatěla mouchami, těmi skutečnými vítězi téhle ničemné vojny“ (Kratochvil 2011: 62).

Tato povídka je zajímavá mimo jiné tím, že se v ní Kratochvil po více než dvaceti letech vrací ke klíčovým motivům románu *Uprostřed noci zpěv* a nově je variuje. Znovu se ocitáme v nultém čase konce války a válka je tu opět znázorňována na osudech žen a zvířat. V povídce je ruskými vojáky znásilněna tentokrát německá učitelka Hilda a ta pak vede debatu s mluvícím koněm Orlandem, kterého vojáci ustájí ve stejném pokoji obsazené vily Tugendhat.¹¹ Úvahy o lidské krutosti jsou vždy přímo konfrontovány s mechanismy fungování dvou ideologických systémů, které zásadním způsobem zasáhly do osudů střední Evropy 20. století: fašismu (potažmo nacismu) a komunismu. Máme-li přistoupit na Kratochvilovu interpretaci, jak se projevuje v jeho literárních textech, dějiny a mechanismy totalitarismu v Československu tkví

10 Jsme si samozřejmě vědomi, že toto téma bylo zpracováno českými autory již před rokem 1989.

11 I zde se Kratochvil inspiruje historickými fakty. Ve Ville Tugendhat totiž skutečně na sklonku války přichází Rudá armáda v reprezentativních prostorách přízemí vily ustájila své koně.

již ve zločinech proti lidskosti (a proti zvířatům) spáchaných během poslední etapy druhé světové války. Pokud sledujeme reflexi Kratochvila, chápeme, proč je pro něj závěrečné válečné období tak důležité – nedá se oddělit tlustou čarou od toho, co přijde poté, a nese v sobě již zárodky nové diktatury.¹² Jak se dozvídáme z „faktografického dovětku“ k povídce *Já lošad*, kůň z povídky nakonec poslouží po svém zranění jako „živá konzerva“ a německá učitelka zahyne v „odsunu“ Němců. Dovětek končí následujícím ironickým a cynickým ujištěním: „Ale Orlando a Hilda patřili už k posledním obětem války. Země se už konečně probudila ke svobodnému a šťastnému životu, v němž nebudou už ušlechtilí koně sloužit jako „živé konzervy“ a kde nebude už nikdy popravena žádná hrdá a ušlechtilá žena“ (Kratochvil 2011: 76).

V roce 2014 vydal Jiří Kratochvil velmi zajímavý soubor textů, který opatřil příhodným názvem *Bleší trh*. Jedná se sice o soubor většinou již vydaných textů, ale jejich výběr a skladba tvoří svérázný autorův autoportrét. V několika textech se Kratochvil vrací i k některým autobiografickým údajům, které jsou pro nás zajímavé. Jak říká Kratochvil v několika svých textech, bylo to až během devadesátých let 20. století, kdy se dozvěděl, že rodiče jeho matky byli zařazeni do divokého odsunu a v „pochodu smrti“ odsunuti do sběrného tábora u Pohořelic. Kratochvilova babička z matčiny strany byla prý česká Němka a německou národnost přijal během války i její manžel, jehož rodina byla ukrajinsko-polského původu. Tuto rodinnou historii Kratochvil mimochodem zpracovává ve svém románu *Nesmrtelný příběh* z roku 1997, který je tak další reprezentativní ukázkou literárního vyrovnávání se s osobní a národní pamětí v kontextu postkomunistické literární Evropy. Matčini rodiče se nakonec mohli vrátit zpět do Brna díky partyzánským konexím Kratochvilova otce, ale československá národnost jim byla přiznána až v roce 1955. To muselo jistě zkomplikovat situaci Kratochvilovy matky, když její manžel v roce 1948 emigroval. Problémy se sledováním a výslechy tajnou policií popisuje právě *Uprostřed noci zpěv*, ale i další román, *Slib*, z roku 2009. Je symptomatické, jak Kratochvil popisuje zkušenost své matky v textu „Příběh počátku a konce války v Brně“, který vyšel v souboru *Bleší trh*: „Vyhnaní jejích rodičů už navždy zůstalo největším traumatem jejího života a všechno zlé, co pak ještě musela prožít, jako by jen dál zrcadlilo to základní trauma z konce války“ (Kratochvil 2014: 219).

12 Tato reflexe je přítomna již v *Medvědí románu*, kdy jsou zárodky poválečné diktatury jasně zakotvené v jednání čepických občanů během posledních válečných let.

A ve stejném textu takto sám Kratochvil interpretuje společenský a historický odkaz divokého odsunu: „Řekl bych, že brněnský „divoký odsun“, ta přízračná podoba pozdějšího oficiálního odsunu, byl pro rockým obrazem toho, co nás po válce čeká. Německý „instinkt smrti“ našel svou obdobu v českém „instinktu smrti“ a nenávist za nenávist, štafeta nenávisti, postihující i spousty nevinných, pak vstoupila do našich poválečných dějin jako její dominující idea. A dodnes na ni doplácíme“ (Kratochvil 2014: 229).

Poválečné dějiny jsou tedy již rozhodnuty a zpečetěny v „nultém čase“ konce války. Kratochvilovy postavy v tomto zastaveném chronotopu samy sebe znovu a znovu odsuzují k totalitní budoucnosti svými proviněními proti lidskosti— pomstychtiví a zkompromitovaní obyvatelé Čepic popraví nevinného Františka, protože potřebují obětího beránka, a jeho syn Ondřej se pak stane součástí totalitního světa Samova Ostrova, nevinné brněnské Němky zahynou zbytečnou smrtí a Jindřich se nedokáže vymanit z fatálnosti svého válečného traumatu. Mnoho z událostí, které Kratochvil do tohoto času zasazuje, se z právního hlediska dají charakterizovat jako zločiny proti lidskosti. V centru autorovy pozornosti nestojí němečtí, nýbrž ruští vojáci, ale zejména české obyvatelstvo, to, co ho nejvíce zajímá, je jednání a selhání jednotlivců. Kratochvil se tedy svou analýzou přibližuje některým současným historikům, kteří studují transformace evropské společnosti po druhé světové válce a zejména způsob, jakým se jednotlivé země vyrovnávaly s válečnými zločiny. Mám tu na mysli kolektivní práci *The Politics of Retribution in Europe* (2000), editovanou Istvanem Deakem, Tony Judtem a Janem T. Grossem, a dále studii Benjamina Frommery z roku 2005, *National Cleansing: Retribution against Nazi Collaborators in Postwar Czechoslovakia*, která vyšla v českém překladu pod titulem *Národní očista: retribuce v poválečném Československu* v roce 2010 a která se zaměřuje na lidové soudy v poválečném Československu. To, co pojí Kratochvilovu a Frommerovu analýzu, je fakt, že oba docházejí k závěru, že již způsob, jakým se československá společnost vyrovnala s koncem války, v sobě nesl zárodek nové diktatury. Vyvrací tedy mýtus o návratu k demokratickému fungování československé společnosti, který pak byl násilně přerván únorovým pučem v roce 1948. To osvětluje Kratochvilův častý návrat do „nultého času“ konce války, kdy se, jako právě v posledním románě, snaží zamýšlet nad důvody, které vedly k poválečnému vývoji. Kratochvilovy texty se tak zapojují do aktuálních debat o tématech, které se týkají české kulturní paměti. Jejich zajímavost je podle našeho názoru umocněna tím, že jsou neoddelitelně spjaty

se zkoumáním možností literární formy. Kratochvilovy černé grotesky tak jsou často působivější než literární texty, které se k podobným tématům vyjadřují s využitím tradičních realistických postupů.

Již na začátku studie jsme upozornili na limity a problémy, s kterými se potýká současné studium „kulturní paměti“ v českém prostředí. Pokud má být i nadále inspirativní a nosné, musí se podle slov Miroslava Hrocha¹³ zaměřit na komparativní studium vývoje a zobrazování paměti v diachronní perspektivě a dle našeho názoru je nutné zapojit tuto debatu do mezinárodního kontextu. Pak z ní mohou vyplynout důležité závěry o obecných mechanismech fungování kulturní paměti nejen v současné střední Evropě, ale i obecně na celém kontinentu. Souhlasíme s Aleidou Assmannovou¹⁴ i s Pietrem Lagrouem,¹⁵ kteří vidí plodný směr bádání v integraci například (post)koloniální paměti, a to jak z perspektivy historiků, tak literárních vědců. Obecně se nám jeví, že tento obor bádání může přinášet zajímavé výsledky pouze za předpokladu, že se bude odehrávat v rámci interdisciplinární otevřené debaty.¹⁶

Prameny

KRATOCHVIL, Jiří

1989 *Uprostřed noci zpěv* (Brno: Atlantis)

1990 *Medvědí román* (Brno: Atlantis)

1995 *Příběhy příběhů* (Brno: Atlantis)

2011 „Já lošad“, in idem: *Kruhová leč* (Brno: Druhé město), s. 61–76

2012 *Dobrou noc, sladké sny: román-báj* (Brno: Druhé město)

2014 „Příběh počátku a konce války v Brně“, in idem: *Bleší trh* (Brno: Druhé město), s. 213–229

13 „Bude zajisté užitečné porovnat a zjistit shody a rozdíly mezi místy paměti, která jsou prezentována v současnosti, a obdobnými složkami kolektivní paměti či lépe řečeno obrazu minulosti v myšlení předchozích staletí, třeba i velmi dávných (srov. například proměny bělohorského bojiště či mariánského sloupu jako místa paměti)“ (Hroch 2014: 35).

14 „Neměli bychom však zapomínat ani na hlasy, které nám připomínají zločiny evropského kolonialismu. Kolonialismus by měl být také součástí společné evropské paměti. To je ovšem teprve úkol pro budoucnost“ (Assmannová 2013: 62).

15 „Připadá mi, že nemůžeme psát dějiny pouze na základě zločinů, ani pochopit nějaký fenomén jen na základě jeho excesů. To se týká stejně tak koloniální Alžírka jako komunistického systému v bývalé východní Evropě“ (Lagrou 2012: 203).

16 Autorka této studie se podílí na přípravě publikace, která bude zahrnovat studie historiků a literárních vědců na téma kulturní paměti v literatuře v postkomunistických zemích, paměti občanské války ve španělské literatuře a paměti v postkoloniální frankofonní literatuře. Publikace vychází z výsledků konference „How to Tell the Story? — On the Relating of History: Arts, Narration, and Cultural Memory“, kterou autorka studie spolupředala v prosinci 2013 na Université Libre de Bruxelles.

Literatura

ASSMANNOVÁ, Aleida

2013 „Bílá místa kulturní paměti“ (rozhovor vedli Jiří Soukup, Alexander Kratochvíl, Jakub Flanderka), *Česká literatura* 61, č. 1, s. 62–67, http://www.ucl.cas.cz/images/1_2013_Assmannova_rozhovor.pdf [přístup 18. 8. 2015]

CORNIS-POPE, Marcel

2002 „From Resistance to Reformulation“, in Marcel Cornis-Pope, John Neubauer (eds.): *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Vol. 1 (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins), s. 39–50

DEÁK, István — GROSS, Jan T. — JUDT, Tony

2000 *The Politics of Retribution in Europe: The Second World War and its Aftermath* (Princeton: Princeton University Press)

DOLEŽEL, Lubomír

2014 *Heterocosmica II: Fikční světy postmoderní české prózy* (Praha: Karolinum)

FROMMER, Benjamin

2005 *National Cleansing. Retribution against Nazi Collaborators in Postwar Czechoslovakia* (Cambridge: Cambridge University Press)

2010 *Národní očista. Retribuce v poválečném Československu* (Praha: Academia)

HROCH, Miroslav

2014 „Paměť a historické vědomí v kontextu národní pospolitosti“, in Radka Šustrová — Luba Hédlová (eds.): *Česká paměť. Národ, dějiny a místa paměti* (Praha: Academia / Památník Lidice), s. 21–55

JAMES, Petra

2013 „Chasseurs de fantômes. Agrandissements seabaldiens de la prose tchèque, slovaque et polonaise“, in Małgorzata Smorag-Goldberg — Marek Tomaszewski (eds.): *Mémoire(s) des lieux dans la prose centre-européenne après 1989* (Lausanne: Les Éditions Noir sur Blanc), s. 293–305

2014 „Contemporary Literary Texts of Central European Authors as Lieux de mémoire“, *Central Europe* 12, č. 1, s. 62–68, <http://www.maneyonline.com/doi/abs/10.1179/1479096314Z.00000000023> [přístup 18. 8. 2015]

LAGROU, Pieter

2012 „Pět otázek o kulturní paměti pro Pietera Lagrou“ (rozhovor vedla Petra James), *Pandora* 24–25, s. 201–203

PADEVĚT, Jiří

2015 *Krvavé finále* (Praha: Academia)

PRSTOJEVIC, Alexandre

2012 *Le témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque* (Nantes: Cécile Default)

ŘEZŇÍK, Miloš

2014 „Paměť a identita v regionálním kontextu“, in Radka Šustrová — Luba Hédlová (eds.): *Česká paměť. Národ, dějiny a místa paměti* (Praha: Academia / Památník Lidice), s. 59—80

SMORAG-GOLDBERG, Małgorzata — TOMASZEWSKI, Marek (eds.)

2013 *Mémoire(s) des lieux dans la prose centre-européenne après 1989* (Lausanne: Les Éditions Noir sur Blanc)

SNIEGOŇ, Tomáš

2014 „Evropeizace holocaustu a česká národní identita“, in Radka Šustrová — Luba Hédlová (eds.): *Česká paměť. Národ, dějiny a místa paměti* (Praha: Academia / Památník Lidice), s. 81—109

“The Zeroeth Time”: Stories from War’s End in Jiří Kratochvil’s Prose Works

This study focuses on the works of Czech writer Jiří Kratochvil from the perspective of the current debates surrounding cultural-memory studies within the Czech context. It mainly analyzes several topics present both in current historical debate and in Czech literary texts after 1989. Among these are Czech-German relations, the Holocaust, and Czech participation in war crimes during the Second World War. The analysis shows that Kratochvil systematically returns in his texts to the period at the end of the Second World War, which seems to be a key moment for his reflections on the history of Central Europe dictatorships in the 20th century.

Pořád krmit paměť světa...?

O (pop)paměti v současné české literatuře a kultuře

— Urszula Kowalska —

... z historie nelze vystoupit, historii nelze zrušit a nelze žít mimo historii — to jsou tužby nebo fikce fantastičtější než stroj času. (...) Historie neminula a historie teprve nepřijde; žijeme uprostřed historie, tisíc let za námi a tisíc let před námi, stojíme v historii oběma nohama a vžijeme v ní až po krk, nikam z ní neunikneme a nikdo nás jí nezproští.

Vilém Hejl

Hle, mám cizí jizvy, odkud se tu vzaly?

Dorota Masłowska

Evropští historici, spisovatelé, umělci a muzejníci se dnes potýkají s otázkou, jak přizpůsobit historickou paměť možnostem současného adresáta. K jevu *postpaměti* tak nyní přistupuje nový, jen zdánlivě mu blízký pojem (alespoň pokud jde o znění) — *poppaměť*. Vyvolává potřebu uvažovat nad tím, jak v současné sociální paměti funguje holokaust a druhá světová válka a zda literární a umělecká ztvárnění zůstávají interpretací odsouzenou k neustálým porážkám, anebo zda mohou představovat pokus o pochopení či varování před hrozbami 21. století.

Svoji úvahu bych chtěla věnovat potřebě „adaptace“ paměti pro masu, která se v posledních letech patrně týká Poláků i Čechů. Chtěla bych se především soustředit na současnou historickou paměť — její zneužívání, omlouvané nutností „hravé výuky“ a zřetelné úkroky směrem k popkultuře. Současná diskuse na téma literární, umělecké a mediální reprezentace holokaustu a druhé světové války se týká svědků a dědiců zkušenosti 20. století, dědiců paměti a traumatu ve druhém a třetím pokolení a pokolení postmoderního, poznávajícího minulost prostřednictvím masových sdělovacích prostředků a nových médií.

V současných diskusích na téma proměn historické paměti a bezmyšlenkovitých oslav příznivců tzv. *edutainmentu*¹ může být román *Chladnou zemí* (2009) Jáchyma Topola vnímán jako důležitý hlas. Topolovy světy, obrazy revitalizace koncentračního tábora v Terezíně rukama „majitelů cizích jizev“, ukazují kontury toho, co pro účely této práce označuji jako „(pop)paměť“. Tímto slovem rozumím souhrn populárních (v tomto smyslu také módních a atraktivních) metod „uchovávání“ a předávání zkušenosti minulosti dalším pokolením. Dílo Jáchyma Topola tak pomáhá lépe definovat tento nový pojem. Revitalizace tábora v Terezíně se jeví jako další etapa teatralizace² nebo rekonstrukce paměti; u Topola se však stává terčem grotesky a ze všech možných modelů zachování paměti nakonec nejvíce připomíná jarmareční kýč.

Ve spojení se zobrazením historie [kýč] transformuje její traumatické zkušenosti do fiktivních melodramat, katastrofám propůjčuje katarzivní dimenzi. Kýč se vyhýbá reflexi a bolestné konfrontaci vyžadované avantgardní kulturou a nahrazuje je příjemností stálého uspokojování. Kýč ve spojení se zobrazením historie, historie fašismu, holocaustu, genocidy činí tu historii příliš srozumitelnou, osvojitelnou, snadnou ke konzumaci.

(Saltzman 2004: 204)

Nejen literatura stojí tváří v tvář konfliktu mezi udržováním historické paměti v atraktivní formě a autenticitou, mezi potřebou vyvolat šok (jeden ze základních postupů usnadňujících zapamatování) a nebezpečím probouzení krajních, neopodstatněných či traumatických emocí

1 Koordinátor projektu Československo 38–89 tvrdí, že místo „edutainmentu“ bychom měli mluvit o jiném jevu: „Slovo edutainment není úplně dobrý termín. V našem oboru má spíše pejorativní význam, protože vychází z osmdesátých let, kdy se spojení výuky a zábavy dělalo poměrně neorganicky. V angličtině se tomu říká ‚sugar-coated learning‘, což znamená, že výukový obsah obalíš hrou, aby byl atraktivní a zaujal studenty“ (Šisler 2014: 35).

2 Již Frank Ankersmit upozorňoval v souvislosti s Osvětím na teatralizaci hrůzy.

v zástupcích generace, která minulost poznává díky novým médiím. Andrzej Szpociński tvrdí, že poslední léta přinesla proměnu „sociální paměti“, jež spočívá mimo jiné v „privatizaci paměti (čili exponování lidské dimenze historických událostí)“ a „nástupu nového typu historické vnímavosti a potřeby autentické zkušenosti minulosti“ (Szpociński 2007: 32). Tyto proměny mají z jedné strany za následek růst svérázné historické empatie, na druhé straně však přinášejí nebezpečí „empatického kýče“, který má blízko k nebezpečné „hře na prožívání“. Jedním z nejdůležitějších problémů moderního historického vzdělávání je skutečnost překračování tenké hranice vymezující nepřenositelnou zkušenost. Příliš doslovná simulace (která rodí deformace) a nadměrná iluzivnost mohou vést recipienta k tomu, že si přivlastní utrpení jiného člověka. A přece, jak píše Cathy Caruthová „dějiny, podobně jako trauma, nikdy nepatří jediné osobě — historie to je způsob, jak být zapleteni do cizích traumat“.

Pro polského příjemce, zvyklého na autenticitu a zpravodajský způsob popisu šoa, může být poslední Topolova provokace a narušení „holokaustového decorum“ obzvláště šokující. Alternativní historie Terezína podaná jako černá groteska se nehodí k tradičním způsobům „popisu nepopsatelného“, které podle tvrzení Leszka Engelkinga především zklidňují estetickou sféru textu. Jednoznačně kladná percepce novely v Polsku překvapuje, i s vědomím, že text oslovil konkrétní skupinu adresátů a diskuse na jeho téma probíhala především na stránkách nepravdivých týdeníků a portálů.

Entertainment — jeden z pilířů současné turistiky, která podle badatelů nabývá od konce devadesátých let nový tvar popisovaný jako „3xE“ (*Entertainment, Excitement, Education*). Tento model samozřejmě přichází ze západu, podobně jako hrdinka Topolovy novely, Sara, „praktická“ dívka s hotovým byznysplánem na výnosnou revitalizaci Terezína. Topolova vize je zde vzdálena od literární fikce, což dokládají příklady jevu zvaného *dark tourism* nebo *thanatourism* (česká *temná turistika*)³.

Topolova terezínská komunita vytvořená jako alternativa k oficiální paměti, reprezentované nepravdivým přestárlym umělým Pomníkem, upozorňuje na potíže, s jakými se potýkají tvůrci učebnic historie a muzejníci stojící před nutností (objektivní nebo také ne) přizpůsobení

3 Stojí možná zato dodat, že v polštině stále chybí obecně přijatý termín, ačkoliv právě organizované výlety do koncentračního tábora Auschwitz-Birkenau jsou uváděny jako modelový příklad této formy poznávání „zajímavých“ koutů světa.

metod vzdělávání možnostem současného příjemce, zvěrohodnění a posílení svědectví, které je mu předáno. (Mezi francouzskými architekty probíhá například stále diskuse, zda efekty speciálně počítačově podporující dojetí nejsou v Osvětlení netaktní).

Hele, říká mi Alex, já byl třeba za Špilbergem v Los Angeles. Má tam archiv holocaustu, kde v tisíci televizkách vykládají tisíce survivors svůj příběh. No, dobrý. Ale co lidi viděj v televizi, hned zapomenou. Na naše muzeum nezapomenou nikdy
(Topol 2009: 94–95).

Pro architektury muzeálního prostoru se dnes stávají výzvou tzv. „těžké expozice“, které mají zpřístupnit tíživý obsah. Tomasz Kranz vypočítává hlavní problémy současného muzejnictví takto: „soumrak svědků epochy, nutnost medializace a informatizace paměti“ (Kranz 2013: 53). Zdá se, že všechna tato nebezpečí vnímá také Topol. Vize běloruského *Muzejka* s vycpanými lidmi jako exponáty je extrémní reakcí na pocit ohrožení spojeného s hledáním nejlépe odpovídající formy uchování paměti. Výsledky tohoto hledání jsou děsivé a jeho postup podává obraz strachu ze ztráty paměti reprezentované svědky epochy. Strachu před zapomněním.

Anna Ziębińska-Witek navrhla dělení obsahující čtyři způsoby zobrazování holocaustu v muzejních expozicích a nazvala je „smrtí skutečnou, představenou, symbolickou a virtuální“ (srov. Ziębińska-Witek 2013: 31–49). Nejbližší tradičnímu modelu prezentování hrůz války a psaní o nich, by byla smrt skutečná. Základem takovéto reprezentace je autenticita a přítomnost (nezřídka vedoucí k profanaci míst vyhlazení, avšak v muzejnictví je tato profanace vnímána jako žádoucí). Takový druh poznání nese znaky „intuitivní“ zkušenosti (dle Kevina Moora 1997: 135), zcela jinak než v případě „představované smrti“. Druhý typ reprezentace využívá především metodu simulace, která má pomoci v poznání zkušenosti a zároveň v pochopení historie. Zdá se mi, že chování Topolových hledačů pryč (majitelů jizev, potomků obětí holocaustu) je směsicí těchto dvou stylů prezentace. Ti se účastní procesu revitalizace tábora, místa paměti, zároveň však touží přiblížit se co nejvíc hrůze, která vyvolala jejich trauma — chodit po *týchž* cestách, spát na *týchž* pryčnách. Iluze paralelního zážitku však s sebou přináší nebezpečí falešné empatie. Iwona Kurzová dokonce navrhla termín „osvětlimské snobství“ (Kurz 2011), který je založen na svěbytném „empatickém kýči“.

Hranice Topolovy (pop)paměti — nebo také (pop)paměti v Topolově vizi — není jednoznačně narýsována někde mezi českým Terezínem a běloruskou Chatyní, do níž se přenáší děj v druhé části novely. Dává o sobě vědět mnohem dříve, když je řeč o byznysu šoa a marketingu utrpení. Ne bez důvodu však ohrožení vyplývající z banalizace zkušenosti nejjasnější osvětluje jedna z nejdůležitějších pasáží textu, nápad postavy Artura vybudovat muzeum teroru, díky němuž se Bělorusko „dostane na mapu světa“:

Globalizovanej svět už je takhle rozdělenej, hergot! Thajsko sex, Itálie moře a obrazy, Holandsko dřeváky a sýry, no a Bělorusko, horor trip, no ne? Nebudte tak vážný, kurva!, zaburácel Artur. [...] Nebo Osvětím, Poláci, kurvy, ty si to uměj zařídit. Pohodlnej hotýlek, autobus, Osvětím s obědem, to máme 52 euro. Tak se to dělá! A naše pohřebišťe? Pořád na nich havrani klovou lebky a jen čert ví, kdo všechno je v těch jámách. Duše se v člověku svírá, chytí mě Artur za loket a já vidím, že mu najednou vytrskly slzy.

Jde také o duše předků, šeptne mi.

(Topol 2009: 105)

„Holocaust Industry“ skutečně existuje a Topolovi hrdinové Polákům právem „závidí“ *jejich Osvětím* nebo mediální propagaci Chatyně (ve světle diskusí posledních let je také důležité, že v originálním textu nebyl použit německý název koncentračního tábora). Nejen u Topola se šoa a válka jeví jako zboží na export, národní majetek, přírodní bohatství. Tento způsob myšlení, samozřejmě zdeformovaný a groteskně zveličený, není absurditou, podobně jako ve sféře fikce nezůstávají počítačové nebo stolní hry založené na vojenské tematice (v Polsku hlavně povstalecké). Z Varšavského povstání se stala popkulturní hračka a nebylo by nic špatného u popkultury zůstat, odpovědně přijmout konvenci a jejími prostředky popularizovat vědu (jak to činí komiks v Polsku a v Česku, když zpracovává žánrově stále náročnější témata).

Léta se přeci mluví o popkulturní estetizaci nacismu — stačí připomenout kontroverzní příklady z oblastí takzvaného *toy art*, např. *Mein Kampf* Davida Levinthala (1993–1994), *Tvoje omalovánky* Rama Katzira (1996–1998), koncentrační tábor ze stavebnice lego Zbigniewa Libery (1996) nebo konečně cyklus *Simpsonovi v Auschwitzu* Alexandra Palomba (2015). To jsou všeobecně známé příklady umění, které na základě popkulturní konvence plní důležitou funkci v předávání štafety paměti a zároveň odhalují a parodují nebezpečně komerční stránku současného pamatování. Jaký postoj však zaujmout ke stolní hře *Malí povstalcí*

(která, jak hlásá informace na obalu, „nabízí dva způsoby zábavy a zaručuje, že hra tě hned tak neomrzí“)? Jaký postoj zaujmout ke komiksovému albu, které korunuje kariéru Papcia Chmiela, *Týtus, Romek a A' - Tomek jako varšavští povstalci 1944* (2012), kde má povstalcům zajistit vítězství sympatický opičák? Nebo fiktivním (ale opravdu nereálným?) tričkům s podobiznou Franze Kafky a nápisem „Kdyby Franz Kafka přežil svou smrt, zabili by ho tady...“, která podnikavá Sara z Topolova románu prodává jako suvenýry z Terezína. To jsou samozřejmě extrémní příklady, které nemůžeme ztotožnit ani s popkulturou, ani s pop(paměť). Vyplývají z nepochopení, zneužití, nobilitace nebo nadinterpretace popkulturních „trendů“, které dnes přirozeně ovlivňují způsoby prezentování historie.

Poslední týdny přinesly českým divákům extrémní příklad, program, jehož vzorem je ve světě populární televizní žánr „living history“. Produkce pod nechutným názvem *Dovolená v Protektorátu* (2015) přenáší vybranou českou rodinu do doby druhé světové války. Třígenerační rodina bojuje v této „hře“ o milion korun českých, který obdrží, pokud přežije osm týdnů v osamělé chalupě na východě České republiky. Emoce (jak rodině tak divákům) dodává fakt, že i když účastníci hry očekávali návrat v čase, neočekávali, že budou „transportováni“ do období druhé světové války a během osmi týdnů prožijí ve zrychleném tempu šest protektorátních let (spolu s inflací, hladem, nedobrovolnou výukou němčiny, cenzurou, indoktrinací, odevzdáváním potravin okupantovi, testy „árijskosti“, prohlídkami, výslechy, setkáními s gestapem...).

Zora Cejnková, tvůrkyně této (docu)reality show, v jednom z rozhovorů tvrdí: „Je to vzdělávací forma, která divákovi ukazuje historii stravitelnější formou“ (Mocková 2015). Jenomže se zde nebezpečně stírá hranice mezi fikcí a skutečností, zvláště pro nejmladší účastníky „hry“ a seniory rodu, v nichž ožívají osobní vzpomínky... Historické vědomosti jsou představovány pomocí dnes již dost anachronických archivních snímků, doplněných lektorským komentářem, který vždy po nějaké době přerušuje vyprávění o zápolení rodiny. To je didaktická strategie pocházející ze zastaralých dokumentárních programů (alespoň z pohledu mladého adresáta).

Sama autorka programu se dost bezmyšlenkovitě a s entuziasmem odvolává na kontroverzní experiment ze sedmdesátých let, v němž byly studentům přiděleny role dozorců a vězňů. Experiment byl přerušen, *Dovolená v protektorátu* nikoliv. Ve vyjádřeních autorky programu zaráží nejen ignorace, ale také nezdravá excitace, kterou vyvolává

např. zjištění, že po zhruba dvou týdnech rodina začíná opravdu cítit nenávisť k německým pronásledovatelům (hraným českými herci...). Je opravdu v současné Evropě sjednocené pod heslem integrace a historického odpuštění místo pro program testující, jak současná rodina přežije v těžkých podmínkách protektorátu? Bez ohledu na snahu o co nejvěrnější rekonstrukci reálií zde chybí především pravda a úcta vůči autentickému svědectví a vzpomínkám přeživších. A tvůrci programu se zdají být hluší vůči požadavku paměti, který má zabránit opakování historie a který je přítomen téměř v každé reflexi války a holocaustu. Zvláště výmluvný se zdá být komentář jednoho z hostů fóra na oficiálních stránkách programu: „Co dál? Dovolena v koncentračním táboře“? Podle vzoru četných polských recenzentů, konstatujících, že ne náhodou Topolův text nese (v polském překladu) název Ďáblova dílna (*Warsztat diabła*), by se chtělo odpovědět: ne náhodou také autor v titulu originálu (*Chladnou zemí*) signalizuje topos cesty. Také *putování* (paměti? zkušeností? vzpomínkami?), *pouti* (konané „děti holocaustu“ hledajícími útěchu ve zdech Terezína, na pryčnách svých dědů a otců) a také (a možná především) útěku. Útěk otevírá Topolův text („Zdrhám do Prahy na letiště.“), prognózovaná cesta neznámým směrem ji uzavírá („Určitě půjdeme. Někam dojdeme. Zachráníme se.“).

Ještě důležitější cesta však vede z terezínského lunaparku (v němž jsou na prodej trička s podobiznou Kafky a ghettopizza, zatímco nezahojené rány i všechna posttraumata 20. století léčí Dílny radosti) do zdeformované paměti uvězněné v běloruské Chatyni. To je cesta, která ukazuje, jak krátká vzdálenost dělí *edutainment* šoa od dábelských praktik. Hru, zábavu, fikci vystavenou na traumatické zkušenosti od nemocné a nebezpečné potřeby autenticity s doslovným „vypreparováním“ svědků historie, včetně jejich paměti. „Dokázali jste z Terezína udělat pořádnou kauzu“ – říká jeden z hrdinů, ale v Chatyni už tričko s podobiznou Kafky nestačí.

Opravdu je Terezín „prd“ ve srovnání s běloruským projektem, jak tvrdí Alex, jeden z hrdinů Topolova textu? A teprve v Chatyni je opravdová „ďáblova dílna“, protože právě tam jsou nejhlubší hroby a celá armáda hledačů pryč, protože cizí i vlastní jizvy tam má každý? Podobný názor mají zdá se někteří polští recenzenti, kteří jen v minimální míře postřehli nebezpečí vyplývající z neřízené popularizace a komercializace paměti, činící z vypravěče současného héra, hrdinu bojujícího o paměť světa (což je podle mne absurdní nedorozumění). Symbol titulní chladné země obsahuje velké množství možných odkazů. Poukazuje na chlad, zapomnění, vymření; na chladné zemi nic neroste.

Je to však rovněž prostor zamrzlé, distancované, chladné a vypočítavé paměti. Představuje další, nižší stupeň pekla, do něhož hrdina sestupuje po útěku z Terezína jako z pekelné, ukřižované předsíně, plné hlučné deklarativní vzbuřené paměti.

Topolova cesta dnes vyvolává řadu fundamentálních otázek. Signalizuje aktuální problém transformace živé, individuální paměti do umělé, kulturní. Při tomto obtížném procesu nezřídka dochází k „deformaci“, „redukcí“ a „instrumentalizaci“ paměťových obsahů. V epoše odcházení svědků historie probíhá závod s časem a boj o záchranu zkušenosti paměti a určitých společných znalostí, která může nastat jedině v důsledku mezigeneračního dialogu. Jedná se tu rovněž o zachování životně důležité paměti — o to, aby se příliš rychle neproměnila v historii vzdálenou životu.

Aleida Assmannová se těmito otázkami obsáhle zabývala a došla k závěru, který se v kontextu Topolova příběhu jeví být obzvláště důležitý — vnucení živé paměti zástupcům pokolení, kterému náleží paměť umělá (kulturní), se zdá být deformací, procesem, který je v rozporu s řádem světa a historie (Assmann 2009: 109). Odtud je již blízko ke sporu o nový model pamatování a o způsoby výuky nových adresátů, zkrátka o aktualizaci paměti, která před nás v epoše *memory boom* klade velké výzvy.

Když Topolův hrdina utíká z Terezína, bere s sebou flash-disk (mazlivě nazývaný „pavouček“), na němž jsou zapsány kontakty na oběti šoa. Právě ty tvoří současnou síť paměti, a jejím „nosičem“ tedy přestává být živoucí svědek. „Pavouček“ se má zúčastnit tkání nové, revitalizované historie (prostřednictvím absurdní „revitalizace pohřebišť“) a obsahuje všechny potřebné údaje k vybudování spolehlivě fungujícího paměťového podniku.

Ne bezdůvodně na začátku 21. století začaly být intenzivně analyzovány stále častější rekonstrukční strategie, které se pod heslem přiblížení historie průměrnému adresátovi a „hravé výuky“ ubírají někdy směrem k deformované teatralizaci paměti. Je totiž otázka, zda utopická vize revitalizace tábora v Terezíně má tak daleko k aktuální skutečnosti, k paměti zkomercializované, umělé, i když prý usilující o maximální autenticitu.

Současný adresát prý nechte svědectví a potřebuje všechno pocítit na vlastní kůži, včetně vlastní smrti (jak říká Anna Ziębińska-Witek). Diskutabilní se dnes může zdát konstatování badatelky, která ve shodě s autory muzejních expozic opakuje, že „tvorba ‚simulace‘ šoa (...), zkušenost průchodu toutéž cestou a zážitek historie pomáhá v jejím

rozumění“ (Ziębińska-Witek 2012: 38). Tento přístup však určitě nemůže garantovat „transfer“ paměti ze svědků na potomky zatížené cízými traumaty. Někde v tom všem se ztrácí totiž vědomí, že fasáda není opravdovou scénérií a že scénografie kontroverzního historického divadla nevystihuje hrůzu, drama, krutost, nelidskost opravdových zážitků, které by měly zůstat ve sféře neopakovatelnosti.

A co s motivací? Hrdina novely Jáchyma Topola jako mantru opakuje „chtěli jsme to zachránit, o nic jiného nám nešlo“. Ale toto opakování se postupně stává naučenou formulkou, která zakrývá očividné důvody institucionalizace utrpení. Z reálného světa známe až příliš mnoho podobných deklarácí. Americká antropoložka Alison Landsbergová tvrdí, že v budoucnosti bude dominovat protetická paměť, spočívající, jednoduše řečeno, v cirkulaci obrazů a vyprávění (srov. Landsberg 2004). V současné epoše *poppaměti* je naštěstí místo také pro paměť, která přestává být záminkou, ale vrací se jako odpovědný úkol. Potvrzují to, navzdory jarmarečním veselícím a projektům typu reality show, skutečně umělecké, literární, kulturní a vzdělávací iniciativy (jako např. simulační projekt Československo 38–89⁴ nebo polský film v holywoodském stylu *Město 44* režiséra Jana Komasy). To stačí jako důkaz skutečnosti, že existuje i taková populární tvář paměti války, která není založena na představách, mýtech, legendách a stereotypech, ale na vyprávění svědka, zkušenosti a zážitku. Tvář paměti, která si je především vědoma plynoucího času, a vrací se k jediné smysluplné metodě, k rozhovoru se svědkem historie.

Prameny

TOPOL, Jáchym

2009 *Chladnou zemí* (Praha: Torst)

2013 *Warsztat diabła*, přel. Leszek Engelking (Warszawa: W.A.B) [2009]

Literatura

ASSMANN, Aleida

2009 „Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej“, in Magdalena Saryusz-Wolska (ed.): *Pamięć zbiorowa i kulturowa współczesna perspektywa niemiecka* (Kraków: Universitas), s. 101–142

4 Viz <http://cs3889.com/> [přístup 9. 1. 2016].

HEJL, Vilém

1990 *Rozvrat: Mnichov a náš osud* (Praha: Univerzum)

KRANZ, Tomasz

2013 „Muzea martyrologiczne jako przestrzenie pamięci i edukacji“, in Małgorzata Fabiszak, Marcin Owiński (eds.): *Obóz — muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie* (Kraków: Universitas), s. 51—64

KURZ, Iwona

2011 „SNOBIZMY: Auschwitz jako przedmiot aspiracji“, *Dwutygodnik* 68, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2782-snobizmy-auschwitz-jako-przedmiot-aspiracji.html> [přístup 6. 1. 2016]

LANDSBERG, Alison

2004 *Prothetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York: Columbia University Press)

MOCKOVÁ, Zuzana

2015 „Dovolená v protektorátu není o koncentracích, říká režisérka. Rozhovor s autorkou a režisérkou televizního pořadu Dovolená v protektorátu o kritických recenzích, předpojatosti diváků i podstatě reality show“, <http://magazin.aktualne.cz/televize/nechteli-jsme-jim-hrozit-koncentraky-rika-reziserka/r~f300ab40085411e59d-310025900fea04/> [přístup 6. 1. 2016]

MOORE, Kevin

1997 *Museums and Popular Culture* (Leicester University Press)

SALTZMAN, Lisa

2004 „Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji“, přel. Katarzyna Bojarska, *Literatura na Świecie*, č. 1—2/2004, s. 201—216

SZPOCIŃSKI, Andrzej

2007 „O współczesnej kulturze historycznej Polaków“, in Bartosz Korzeniowski (ed.): *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury* (Poznań: Instytut Zachodni im. Z Wojciechowskiego)

ŠISLER, Vít

2014 „Hry se nedají od politiky oddělit. Rozhovor“, *Level* 248, s. 34—41

ZIĘBIŃSKA-WITEK, Anna

2013 „Estetyki reprezentacji śmierci w ekspozycjach historycznych“, in Małgorzata Fabiszak, Marcin Owiński (eds.): *Obóz — muzeum. Trauma we współczesnym wystawiennictwie* (Kraków: Universitas), s. 31—49

“Forever Feed the World’s Memory...?” On (Pop)memory in Modern Czech Literature

In her explorations of the retrospective character of memory and the crisis of experience, researcher Aleida Assmann emphasizes the difficult transition from living (individual) memory to artificial (cultural) memory. This transition is difficult, as it is frequently combined with the “deformation,” “reduction,” and “instrumentalization” of memorized content. During the twilight of an event’s eyewitnesses, we see a race against time, alongside a struggle to preserve the common memory of the event’s experience and certain pieces of common knowledge. The fundamental questions here are: what are the boundaries of “pop-memory” (that is, the trendy and attractive “mass-focused” method for “fortifying” past experiences and transferring them to future generations)? Where is the borderline between the pop-cultural behavioral model for preserving memory and popular kitsch? What happens to memory in an era dominated by pictorial culture?

Válka imaginační, mystifikační, halucinační (v nejnovější české próze)

— Anželina Penčeva —

Je dobře známo, že každý nový víceméně vyhraněný literární směr rád zkusí své možnosti na poli historického žánru a tím ho zároveň obnovuje a obohacuje jeho artistní potence. Něco víc: téměř vždy vytváří jeho kvalitativně novou odrůdu. Platí to i pro českou postmodernu, jakkoli opožděnou, problematickou či ne zcela prokazatelnou.

Předeslala bych hned na začátku, že se v textu neklade rovnítko mezi českou prózou po roce 1989 a postmodernou, ani mezi postmodernou a kontrafaktuální linií, jednou z obou dominantních po nastolení demokracie, a dále, že ovšem významné historické nebo historizující prózy vznikly v nahlíženém období i v rámci značně odlišných, ba přímo opozičních směrů vůči postmoderně. V tomto příspěvku ponechám stranou komentování rozsáhlé a občas dost napjaté diskuse o existenci a povaze české postmoderny,¹ jen shrnu svůj názor, že z dnešní

1 Doporučila bych důvtipný přehled této diskuse, jež proběhla hlavně v devadesátých letech, učiněný s odstupem jednoho desetiletí Petrem Hrtánkem (Hrtánek 2010). Autor uznává diskutabilnost dotyčného termínu stejně jako jeho užívání „bez pochybností“ jak prozaiky, tak akademickými literárními teoretiky a činí závěr, že korpus českých textů přiřazovaných k postmoderně je „soubor svou bytostnou podstatou synkretický a pluralitní, tudíž těžko klasifikovatelný“ (ibid.: 17).

perspektivy její přítomnost nelze (už) zpochybňovat a že se „nezřízená fikcionalita“ projevuje nejčastěji a nejmýrazněji právě v dílech autorů příklánějících se k tomuto směru.

Už dávno je českými literárními historiky odpozorován fakt, že po roce 1989 citelně poklesl zájem čtenářů o *tradičně pojímanou* (tím míním víceméně splňující požadavek realističnosti) historickou prózu — žánr jinak nesmírně vitální a populární už od šedesátých let 19. století, žánr, jenž pokoušel dokonce extrémně avantgardní a antimimetické autory, jako např. Vladislava Vančuru. Erik Gilk ve svém článku *Chvála dějinným výhybkám* (Gilk 2011) kvalifikuje období po roce 1989 jako dobu odlivu, poklesu zájmu o historické čtivo jak u autorů, tak u čtenářů a vysvětluje tento fenomén takto: „[...] jestliže před pádem železné opony byla historie předním „únikovým tématem“, které autorům umožňovalo vyslovovat se k soudobé společenské a politické situaci prostřednictvím dějinné alegorie či paralely“, nyní, v svobodné společnosti, toho není potřeba (ibid.: 27). Dále Gilk upozorňuje i na vznik „trojí nové konkurence“: za první, jde o fenomén autenticitní literatury, zájem o tzv. egodokument; za druhé — boom moderní a adekvátní historiografické odborné produkce, prosté ideologické podšívky; a za třetí — konkurence žánru *historická fantasy*, který se těší opravdu fantastické popularitě (ibid.: 27–28).

Tento Gilkův názor snad právem vyvolává jistou polemickou reakci, jelikož doba po roce 2000, o níž pojednává citovaný článek, naopak přinesla nemálo pozoruhodných děl v historické próze, vybudovaných především na faktuálních narativech. I v čerstvě vydaném panoramatu *V souřadnicích mnohosti* (Fialová 2015), sumarizujícím literární tendence, reprezentativní texty a jevy v dekadě 2000–2010, se mluví doslova o „návratu „velkého“ realistického příběhu“ (ibid.: 354–355).

Nicméně lze nepochybně mluvit o „nových šatech“ historického žánru v české próze v polistopadové době a prvořadými faktory pro tuto skutečnost jsou mocná porevoluční vlna kontrafaktuálního psaní a přilnutí mnoha autorů k postmoderní poeice. Aleš Haman dokonce dokládá, že lze popsat vývoj historického románu od poloviny dvacátého století do dneška jako vývoj od materialisticko-eschatologického marxistického konceptu o vztahu mezi člověkem a dějinami až k postmodernímu skepticismu (Haman 2003: 127). Haman rozeznává v nejnovější české historické próze řadu podstatných rysů postmoderního myšlení — pluralitní interpretace jevů, jejich pouhé přiřazení k sobě bez pokusu o hodnocení či hierarchizace, rozostření hodnot, lhostejnost, odpor proti jakémukoliv totalizování, uniformitě. Skutečnost,

dějiny, tradice se mění v (nekonečnou) hru odkazování, otevřenou pro libovolné přístupy a výklady (ibid.: 148).

Konkrétně s ohledem na postmoderní historizující narativ píše Dobrava Moldanová: „Postmoderní autor bez zábran přiznává fikčnost historických příběhů, nezakrývá, že jeho záměrem je spíše vytvářet varianty skutečných událostí, zkoumat možná alternativní řešení, mnohdy jít přímo proti známým a historiky ověřeným faktům. [...] Často tu nejde vlastně o historická témata v přesném smyslu slova, ale o fikci, využívající literárně fixované topoi historické prózy, vytvářející příběh výrazně fiktivní, historicky situovaný jen přibližně a vnějškově“ (Moldanová 2007: 131).

Všechny tyto postmodernistické prvky a mnoho dalších lze v prozaických textech vzniklých po roce 1989 skutečně vystopovat. Přitom je často postmoderní poetika v nich dovedena do extrému, na hranu únosnosti textu.

Upřesňuji dále, že termín *historická próza* je zde užíván víceméně konvenčně a pro stručnost. Ve skutečnosti jde spíše o širší a obecnější jev psaní o minulých událostech s historickým významem; nebudeme se přitom zabývat otázkou časového odstupu mezi samotnými událostmi a psaním o nich, ani tím, zda autor byl pamětníkem popisovaných událostí, či nikoli.

Po těchto obecnějších úvahách a odkazech přejdeme ke konkrétnímu ilustračnímu materiálu. K analýze byly zvoleny texty pojednávající kontrafaktuálně o druhé světové válce. Tato volba nebyla podmíněna jen tématem letošního kongresu. Války totiž doprovázejí dějiny lidstva od samého počátku a byly všelijak eticky hodnoceny (od glorifikace po totální zavržení) a literárně ztvárňovány (od hluboké tragičnosti po bizarní komičnost). Tato zatím poslední světová válka však překročila všechny meze nelidskosti a amorality. Kdesi jsem viděla výstižnou parafrázi proslulého výroku Georgese Clemenceaua: „Válka je příliš vážná věc, než aby se přenechala vojákům.“ Parafráze zněla: „Válka je příliš vážná věc, než aby se o ní psalo jinak než realisticky.“ Vlastně jak na historický, tak na historizující narativ byl od pradávna a, uznejme, docela logicky, až na malé (a krátce trvající) výjimky, kladen axiologický požadavek: když ne „pravdivost“, tak alespoň „pravděpodobnost“, „realističnost“. Lubomír Doležel dokonce zakončuje svou důležitou studii *Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou* (Doležel 2002) slovy o „odporu, který ke zkreslování známých historických faktů pociťují obyčejní lidé“. Právě proto je výzvou pro badatele pokusit se vystopovat, jak obstávají podobné teze v době nezřízené, manifestační,

někdy až křiklavé fikčnosti a v době „nezaujaté“, „ledabylé“ ve vztahu i k těm nejdramatičtějším a nejdůsažnějším dějinným událostem postmoderny.

Jiným důvodem zaostřit pozornost na texty o druhé světové válce je zřetelný návrat české prózy k tématu této války a k traumatům, s ní nebo s jejími důsledky spojenými. Navíc tato tendence je zvýrazněna zvláště v samostatné kapitole *Návraty* v už citovaném sborníku *V souřadnicích mnohosti*: „Výrazný proud tvořilo v české próze nového milénia tradiční, nyní opět oživené téma druhé světové války, holocaustu a života v protektorátu.“ Výslovně je přitom akcentováno, že jde o novely a romány přiznaně fikčního rázu (Fialová 2015: 361).²

Zároven je však nutno poznamenat něco vsutku podstatného. Pro českou postmoderní prózu se syžety z blízké nebo vzdálenější historie je příznačné něco až tak důležitého, že problematizuje přiřazení nemálo jejich textů k postmoderně. Je to absence postmoderní lhostejnosti k zobrazované minulosti. Naopak minulost je v dotyčných textech prožívána mučivě, bolestně, fatalisticky. Fragmenty z minulosti nejsou ani pro postavy, ani pro autory zábavnými obrázky, kostkami z dětské stavebnice, nýbrž střepy skla, ostrými noži, zdrojem rvoucích vnitřních krizí a katarzí. Tento syndrom se neprojevuje jen u obětí a pamětníků, ale i u jejich potomků, silou zprostředkované, kolektivní, rodové nebo možná snad i genetické paměti. Jakkoliv jsou historické události a fakta dekonstruovány, relativizovány či přímo travestovány, nejsou odčiněny, zapomenuty. Reálné dějiny vyčnívají, trčí a zraňují i zpoza té nejbizarnější, nejhravější kontrafaktuální konstrukce. Česká postmoderná, přinejmenším ty její texty, které ztvárňují otřesné či zdrcující události z 20. století, se projevuje jenom na úrovni formální, výrazové.³

Nejpřesvědčivější ilustrací a zároveň důkazem této teze jsou prózy Jiřího Kratochvila, autora, jehož osud, stejně jako osud jeho rodiny, je syntézou tragických peripetií českých intelektuálů během 20. století. Příkladem je v jeho díle hodně, zde se omezíme jenom na pár z nich. Zastavme se nejprve u sbírky *Má láska, Postmoderno*. V povídce *Legenda o věčném návratu* je Stalin („krvavý Generalissimus“)⁴ podán

2 Dodejme však, že to zdaleka neplatí pro všechny texty vzniklé v dotyčném období (od roku 2000), lze možná dokonce připustit, že už se rýsuje protikladná rovnocenná tendence návratu nejen k naznačenému tematickému okruhu, nýbrž i k tradičnějším, blízkým k realismu nebo i s ním totožným zobrazovacím postupům.

3 Viz podrobnější argumentaci v Penčeva 2007, Penčeva 2009.

4 Mimochoodem, obraz J. V. Stalina v Kratochvilově díle může být předmětem samostatné studie – od zašifrované lidské podoby přes hypostáze různých zvířat, a dokonce ženy, do zobecnění abstraktního, vsudyprítomného a nezničitelného zla.

Kratochvilem oblíbeným nástrojem kontrafaktualizace — animalizací. Zjevuje se nejdříve převtělen do podoby myši („jako trest za svůj předchozí život“, Kratochvil 1994: 15), pak kočky, když ta předtím myš snědla, a nakonec zdravého, zdatného mladíka, kterému byla opečená kočka podána k večeři. Za bizarním „minutkovým“ příběhem, něco jako pohádkou naruby, však prosvítají velmi závažná poselství — o „nesmrtelnosti“ diktatury, o křehkosti, nespolehlivosti, ba i nicotnosti paměti.

Kontrafaktuální postup při zobrazení hrůzy války je ještě více, dokonce formou nekonečné spirály nebo do sebe zaháknutého hada, zastoupen v povídce z téhož sborníku *Zpráva o nanebezetí města*. Je pozoruhodné, že autor věnuje povídku Zdeňku Rotreklovi (což je navíc zdůrazněno, spíše „zosobněno“, zvláštní gramatickou konstrukcí — nikoli dativem, nýbrž akuzativem s předložkou „pro“). Je známo, že je téma složitých osudů Brna na samém konci války nebo těsně po něm (v tom unikátním *nečase*) společné, dalo by se říct i primární, pro oba prozaiky. Avšak zatímco Rotrekl zažil tuto dobu osobně jako poměrně zralý muž, Kratochvilovi bylo teprve pět let. Je to zdůrazněno hned první větou povídky: „Na konci války mně bylo pět roků.“ (Určitě zdůraznění této skutečnosti není náhodné — právě z tohoto věku pocházejí první vzpomínky, ač ne vždy spolehlivé, které člověku zůstávají.) Snad proto je například v Rotreklově románu *Světlo přichází potmě* přes veškerý psychologismus i impresivnost toto pohnuté období popsáno víceméně realisticky, věrohodně (tento dojem je ovšem umocněn i vědomím autobiografičnosti textu). U Kratochvila je tomu přesně naopak, příběh se rozvíjí zcela v rovině fikce, a to fikce umocněné tak, jak je vlastní nejen autorovi, nýbrž i ústřední postavě a vyprávěči v jedné osobě. Přidán je motiv fikčního pohřbu hrdinovy babičky. Při bombovém náletu je stařena roztrhána na mikroskopické kousky a místo jejího těla je do rakve položeno všelijaké haraburdí. „Otevřená rakev stála na předsíni, a když někdo za námi přišel, nic neřekl, protože město bylo teď plné takových záhad a život každého člověka byl plný takových záhad a nikoho už nic nepřekvapilo“ (ibid.: 30). Vytvoření milostivé fikce z té nejkрутější reality je tedy preferováno nejen v literatuře, ale i v životě samém. Teprve však v textu přichází ta všepohlcující, nezrušitelná „fikce ve fikci“. V zasypaném úkrytu malý kluk onemocní a v jeho horečnatém snu jsou on a další lidé uvěznění pod zbouraným domem zachráněni a vyjmuti na světlo. Chlapec vidí, že z jeho města nezůstal kámen na kameni. Hned však tuto vizi ruší sdělením, že to byla jenom jeho halucinace, že ve skutečnosti město stálo, stejně jako jejich dům. Nicméně paměť o městě, jež je v nebi, jež už neexistuje,

ač je falešná, ač je výplodem horečné dětské fantazie, dalších padesáti let konkuruje každodenní realitě, a dokonce nad ní převažuje, je celoživotním traumatem postavy. Vlastně, jako obvykle u Kratochvila, nevíme s jistotou, zda naopak poklidný poválečný život rodiny není jen konejšivým výmyslem muže, který ve skutečnosti ztratil své město navždy: „A byly dlouhé a dlouhé roky a byla nekonečná a nekonečná léta, kdy jsem *věděl*, že mé město už neexistuje (a že se s ním setkám až v tom jiném světě)“ (ibid.: 33). Věnujme nakonec pozornost i lexému „zpráva“, kterým povídka začíná a končí. Tento lexém je sice sémantickým protikladem lexému „fikce“, „výmysl“, nicméně nepřidává ani zbla pravděpodobnosti příběhu, naopak, je smutně ironickým stvrzením nemožnosti postihnout popisované okolnosti zdravým rozumem.

Mnohem košatější imaginaci použil Kratochvil při zpracování téhož tématu, totiž konce druhé světové války a „nultého času“ těsně po něm, ve svém románu *Dobrou noc, sladké sny* z roku 2012. Už podtitul *Román-báj* čtenáře neponechává na pochybách, že bude děj probíhat v kontrafaktuální, imaginační rovině.

Kdysi po literárními kritiky rozpačitě přijatém románu *Noční tango* Kratochvil sdělil svůj záměr zkrotit svůj přespříliš experimentující postmoderní narativ. Zčásti to také provedl v několika následných prózách. Tu však je defaktualizace dějin znovu navýsost aktivní, ničím nespoutaná a nesmírně kreativní. Volně se prolínají svět reálný a různé imaginární světy, vyšlé z pohádek či mýtů, obrazy s vysokou symbolickou náplní (například černé jezero pod Jindřichovým domem, kam mladík odejde dobrovolně z reality a zřejmě i ze života), surrealistická krajina poničeného Brna a věcné realistické, až naturalistické zobrazení způsobu života lidí v baráčích zbouraných bombami a v nehybných brněnských tramvajích). Román oplývá mnohovrstevnými mystifikacemi — tj. oblíbeným poetologickým nástrojem prozaika. Prvotní mystifikací je například historie velkého obrazu, který se stává příčinou setkání dvou hlavních hrdinů. Tento sjednocující motiv, jak svědčí sám autor, pochází z reálné příhody (jeho matka kdysi ztratila podobný, ovšem nikoli Repinův, obraz právě v nádražní hale). Na samém konci románu se stává týž obraz centrem už velice odvážné, ač průzračné a naprosto hravé mystifikace — zobrazený na něm (ovšem jenom v románu) Maxim Gorkij je údajně pravým otcem postavy Kosti Pakkaly. Ale i samotné mystifikování, totiž postup, jenž provází literaturu odnepaměti, má u Kratochvila velice svérázné, sofistické a nenapodobitelné dimenze a strukturu. Podám jako příklad výmluvnou citaci z jedné z nejpůsobivějších částí knihy — prohlížení fotografií smyšleného fotografa Leoše Píšťaly:

Leošek měl v této sloze ještě jednu fotku. Maník se zřetelně viditelnou páskou revolučního gardisty. Ležérně tam střílí z pistole tři gestapáky v černých uniformách [...]. První z nich už leží na zemi, druhý se právě kácí, třetí si sahá na břicho a pouští samopal.

To nemyslíš vážně.

Samozřejmě aranžovaná fotka. Ale ti, co si fotku objednali, to mysleli smrtelně vážně. [...] Ovšem nejobtížnější bylo naaranžovat **ty tři figuranty**.

[...]

To nechápu. Nemohl jim říct, tak tohle, soudruzi, nedělám?

Nemohl, protože nechtěl. Konec války s tím vším, co ho provázelo. Chtěl zdokumentovat i tuhle potřebu falšovat skutečnost.

(Kratochvíl 2012: 80)

Tento úryvek je zajímavý tím, že komentuje věrohodnost produktu umění, pretendující na čiru autenticitu — fotografii —, na stránkách románu, který se odtahuje programově od jakékoliv věrohodnosti.⁵

Ve své výše zmíněné studii věnuje Doležel celý oddíl známému *Testu holocaustem*. „Jak by se teorie, založená na rovnosti fikce a historie, vyřádala s nejvíce traumatizujícími událostmi lidské minulosti, jako je například holocaust? [...] Jedním z přispěvatelů je Berel Lang, který již dříve vyslovil názor, že nacistická genocida je test, který musí být použit, kdykoli se diskutuje vztah mezi fikcí a historií. [...] Existují nějaké limity tvoření syžetu takových období, jakými je období nacistické [...]“ (Doležel 2002: 345–346). V poznámce pod čarou se však uvádí, že lze připustit takové způsoby tvoření syžetu, jestliže jsou „předloženy vyhraněně ironicky“ (dodali bychom: satiricky, groteskně atd.). Kratochvílův román takovou scénou rovněž nabízí. Je to Jindřichův sen, nebo spíše groteskní halucinace, na pomezí života a smrti, kde se nacističtí velitelé chovají nesmírně mile k židovským vězňům jak v transportu smrti, tak v koncentračním táboře, plní všechna jejich přání, „vyřizují“ všechny jejich „reklamace“, nicméně je nakonec podle plánu usmrtí jedovatým plynem. Tato scéna souvisí s motivem „nevytěsnitelných traumat“, jak je nazývá sám Kratochvíl. Tento centrální motiv Kratochvílových próz je v analyzovaném románu ztělesněn navýsost působivě. Hlavní postava, mladík Jindřich, vyvolený změnit osudy budoucích lidí, superhrdina, pohádkový junák, nedokáže zachránit svou vlastní duši, trýzněnou pocitem viny za to, že nezabránil odvezení svých rodičů

5 O specifice a o dokumentární hodnotě válečných fotografií coby svědectví doby viz mimořádně zajímavou knihu Sontagová 2011.

transportem — i přes to, že mu v oné halucinaci nadpřirozené neznámé síly, jež v románu řídí dějiny lidstva, předvádějí tu druhou, ještě hrůznější alternativu, v níž hyne i on sám. Jinými slovy — můžeme vyprávět hrůzostrašné válečné příběhy jakkoli hravě a fantazijně, ale tím jejich hrůzostrašnost neutlumíme, neodčiníme je. Nebo, jak shrnuje Lubomír Doležel, „Historie může být děravěna, ale nutně zanechává stopy“ (ibid.: 355). Takže na otázku, zda je válka tak vážná věc, že se o ní nedá psát ryze postmoderně, bychom měli odpovědět spíše kladně.

Prameny

KRATOCHVIL, Jiří

1994 *Má láska, postmoderno* (Brno: Atlantis)

2012 *Dobrou noc, sladké sny* (Brno: Druhé město)

Literatura

DOLEŽEL, Lubomír

2002 „Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou“, *Česká literatura* 50, č. 4, s. 341–370

FIALOVÁ, Alena (ed.)

2015 *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (Praha: Academia)

GILK, Erik

2010 „Historická próza — protifaktová historická fikce — historická fantasy. Situace českého historického románu po roce 1989“, *Bohemica Olomucensia Symposiana* 2, č. 4, s. 62–67

2011 „Chvála dějinným výhybkám. K současné situaci českého historického románu“, *Host* 27, č. 1, s. 27–32

HRTÁNEK, Petr

2010 „Milovaná i nenáviděná. Postmoderna a léta devadesátá“, *Host* 27, č. 4, s. 13–17

MOLDANOVÁ, Dobrava

2007 „Zdání autenticity a přiznaná literárnost historického románu na konci 20. století“, *Acta universitatis Palackianae olomucensis, Facultas Philosophica, Studia Moravica* 5, *Symposiana* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 131–136

PENČEVA, Anželina

2007 „Jiří Kratochvil: (Nejen) postmoderní pohled (nejen) na české dějiny“, *Studia Moravica V. Symposiana. Universita Palackého v Olomouci* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 207–212

2009 „Posttotalitarnijat postmodernizam v slavjanskite literatury — ne vazmožen ili neizbežen?“, *Ezikov sojat. Jugozapaden universitet Neofit Rilski — Blagoevgrad, Filologičeski fakultet* 7, č. 1, s. 169–173

SONTAGOVÁ, Susan

2011 *S bolesti druhých před očima* (Praha: Paseka)

War the Imaginational, the Mystificational, the Hallucinational (in New and Newer Czech Prose)

This text examines the tendency, within post-1989 Czech prose, towards “counter-realism” in the portrayal of war, and specifically the Second World War, of its consequences for the Czech Republic and Europe, and of the traumatic events that accompanied it, such as the Holocaust. It discusses several questions of theory, such as the rivalry between historical and fictional narrative, and more generally whether it is even possible to create a fictional narrative—and if so, what its borders and capacity are—when it comes to such recent, painful historical events. It also asks: to what extent are the philosophy and the poetics of Postmodernism at all compatible with the literary interpretation of an event of such scale and with such tragic dimensions? To what extent and in what way does Czech Postmodernism handle this task, and to what extent does it remain Postmodernism in doing so? We use the texts of Jiří Kratochvíl for illustration, as Kratochvíl is an undisputed master of postmodern fictionality and mystification who has presented History itself to the nation as a great hoax more than once.

Obrazy vojny v próze pre deti a mládež

— Eva Pršová —

Literatúra pre deti a mládež ako súčasť celonárodnej literatúry a zároveň tvoriaca jej podsystem je charakteristická svojou špecifickou estetickou kategóriou (detským aspektom) a od istého obdobia je aj ona v interakcii¹ so spoločenským dianím, jeho napätiami a vážnymi témami, hoci na ne reagovala väčšinou oneskorene oproti literatúre pre dospelých a oneskorene sa do nej dostávali aj všetky zmeny. Pri tematizovaní druhej svetovej vojny a SNP však paradoxne „predstihla v románe s povstaleckým námetom celonárodnú literatúru o dva roky“ (Noge 1988: 125). Už v roku 1945 vyšiel na Slovensku takmer dvestostranový román Jozefa F. Kunika *Hrdinovia* a časopisecky vyšli Jilemnickému poviedky pod názvom *Tri rozprávky*.² Ďalšie poviedky a novely, ktoré vznikali bezprostredne po roku 1945, prinášali silno heroizujúce prvky,

-
- 1 LDM na Slovensku sa umelecky konštituovala v tridsiatych rokoch 20. storočia zásluhou autorov, ako boli J. C. Hronský, M. Hranko, L. Podjavorinská, L. Ondrejov, J. Marták a iní. Priorita umeleckej funkcie odsúvala didaktickú a výchovnú funkciu literatúry pre deti.
 - 2 Poviedky boli publikované v Pravde v roku 1945 a knižne vyšli v roku 1954 ako *Tri rozprávky*. Poviedky vznikali príležitostne ako osobné príhovory detskému publiku na detských zhromaždeniach.

hyperbolizované zásluhy detí v SNP a oslobodzujúcom procese. Prvé romány o Povstaní v literatúre pre dospelých, Jilemnického *Kronika* a Mináčova *Smrť chodí po horách*, vyšli v roku 1947. Potom sa však v literatúre pre deti čakalo niekoľko rokov na ohlasy vojny v dielach, ktoré by svojou estetickou kvalitou spĺňali požiadavky umeleckého obrazu v literatúre. My sa prednostne zameriavame na diela, ktoré vznikali ako intencionálna próza po roku 1945, ktorá potom v neskorších desaťročiach vychádzala predovšetkým vo vydavateľstvách pre deti a mládež *Smena* a *Mladé letá*.³ Z množstva titulov upriamujeme pozornosť na texty, ktoré sa svojimi umeleckými hodnotami odlišovali od centrálného modelu slúžiaceho ideológii, neboli v centre pozornosti literárno-kritického záujmu, niektoré z nich našli aj filmovú podobu a tvorili spoločné dedičstvo slovenskej a českej kultúry.

Autorský subjekt a jeho potreba slobodného vyjadrenia vojnovéj témy, ale i vnútorná potreba vysloviť humanistické vyznanie sa v literatúre pre deti v päťdesiatych rokoch objavovali len ojedinele vzhľadom na presadzovanú štátnu ideológiu a objednávku socialistickorealistickeho modelu detskej literatúry. Autori jednak nadväzovali (s odstupom niekoľkých rokov) na Jilemnického impulz z roku 1945 týkajúci sa tematizovania Povstania a vojny,⁴ jednak plnili zábery pofebruárových zmien v roku 1948 v intenciách ideovo-politických, kultúrno-politických a štrukturálnych. Ako sa to odrazilo v programe detskej literatúry? Dominovala v ňom prevýchova človeka v duchu vládnucej ideológie, a teda postava aktívneho a odvážneho dieťaťa konajúca na záchranu ostatných, exponovanie protikladov kapitalizmu a socializmu, vojny a mieru, západu a východu a čiernobiele kontúrovanie. Mnohé diela ilustrovali ideál značne deformovaný pod vplyvom téz, prejavovalo sa to v koncepcii postáv aj deja. Východiskom boli konflikty preberané zo sveta dospelých, no v detskom svete málo pravdepodobné, detské postavy sa javili ako vykonštruované bez psychologickej presvedčivosti. Angažovali sa priamo v bojoch a ich činy boli nadsadené a heroizované bez opory v senzibilitate a skúsenostiach vtedajšieho

3 V roku 1953 vzniklo Slovenské nakladateľstvo detskej knihy (SNDK) a v roku 1956 bolo premenované na *Mladé letá*, v ktorom vychádzala beletria určená detským a mládežníckym čitateľom.

4 Jilemnický už niekoľko týždňov po skončení vojny dal detskej literatúre nový ideový program (podľa Noge 1988: 125, Sliacky) zameraný na mravné hodnoty, odpor proti vojne, nespravodlivosti a zlu v obsahu a vyzdvihovanie heroickosti sovietskeho a slovenského človeka a jeho nezmieriteľnosť s akoukoľvek porobou. V prvých rokoch po vojne však v detskej literatúre nik na tento program nereagoval, keďže chýbala autentická skúsenosť, ktorá by mohla byť inšpiračným zdrojom.

dietáta. Takáto nátlaková výchovnosť viedla k poklesu umeleckej hodnoty textov a k ich schematickosti a vytvoreniu akéhosi romanticko-dobrodružného typu hrdinu. Ondrej Sliacky (Sliacky 200: 323) efekt takýchto obrazov bojového hrdinstva nazval hyperbolizáciou dietáta a Viliam Marčok (Marčok 2004: 384) považoval značnú časť diel s profašistickou tematikou v tomto období za oveľa schematickejšiu ako v tvorbe pre dospelých.

V *Troch rozprávkach* Petra Jilemnického (1954) sú zachytené príbehy výnimočných detí, ktoré sa ocitli v prúde vojny a SNP: predškóláka Ferka v koncentračnom tábore, 9-ročného sovietskeho chlapčeka v zajateckom tábore a Janka Giertliho z Čierneho Balogu. Všetky tieto postavy boli modelované ako vzorové deti-hrdinovia, slúžiace ako príklad pre všetky ostatné deti. Takýto typ hrdinu po vzore Jilemnického sa vyskytuje v množstve ďalších textov.⁵

V roku 1962 bol uvedený film *Biele oblaky* podľa scenára Juraja Špitzeza a v roku 1963 mu vyšla aj rovnomenná kniha. Próza, ktorá sa v mnohých parametroch odkláňa od dobovej normy, sa časopriestorovo sa viaže na SNP a hornonitriansku partizánsku činnosť pod Vtáčnikom. Ide o lyrický a baladický príbeh líšiaci sa od záplavy literatúry pre mládež, ktorá prekypovala schematicky zveličeným hrdinstvom a frázami. Sirota Zuzka sa dostane k partizánskemu oddielu a putuje s ním z dediny do dediny. Uprostred vojnového besnenia nachádza nehu i čistý ľudský cit medzi príslušníkmi partizánskej jednotky, ale predovšetkým u mladého rozviedčika, harmonikára Petra, ktorý je v nebezpečnej situácii rovnako zmätený ako dieťa. Puto, ktoré si medzi sebou vytvorila, oveľa ťažšie znáša dospelý Peter, ktorý musí byť okrem seba zodpovedný za Zuzku. Na konci Zuzka tragicky umiera, ale jej smrť nie je dôsledkom výnimočného konania, naopak, skôr detského strachu a túžby po ľudskej blízkosti. „*Žrazu sa ozval štekot samopalu. Ani nepocítila bolesť. Najskôr klakla, potom si pomaly lahla na bok, na chrbát. Iba si vzdychla. Prestrelená harmonika padla vedľa nej do snehu. Možno, že nemecký vojak ani nevedel, do koho strieľa. Boli takí vystrašení, že strieľali na všetko, čo sa hýbalo. Možno, že to bol práve ten vojak, ktorý hral nedávno v krčme na tejto harmonike*“ (Špitzer 1965: 166). Štýl tejto prózy poznačila spätosť s filmom; autor sa objektívne referujúcim rozprávaním bez zbytočných opisov, meditácií a odbočení usiluje zachytiť plynúce obrazy ako filmové zábery. Pod pokojným tokom jednoduchých viet s dôrazom na vizualizáciu

5 Moricov *Miško hrdina*, Zelinovej *Taká čudná jar* či *Bosý generál*, Volanskej *Tajomstvo* a mnoho ďalších.

a symboliku bielych oblakov sa rozoznava čoraz nástojčivejší baladický tón končiaci tragickým vyvrcholením.

Ďalší text, ktorý sa odlišoval od nastaveného dobového programu takmer vo všetkých parametroch a z hľadiska ideového aj estetického mohol priniesť nový pohľad a hodnoty do literatúry pre deti a mládež, bola kniha *Matapolo* Ladislava Granča. Vyšla v roku 1965 vo vydavateľstve Mladé letá, ale literárnou kritikou zostala nepovšimnutá. Ťažko povedať, čo bolo dôvodom, či narušenie schémy modelovania hrdinu, ťažšia zrozumiteľnosť, keďže text vykazuje známky existenciálnej prózy, poľudštenie nemeckých vojakov alebo emigrácia autora. Z nášho pohľadu ide o nedocenené dielko, v centre ktorého sa rozvíja pohľad na vojnu z opačnej strany (bohatých „pasívnych“ statkárov), aj keď ide predovšetkým o osud židovského mládenca.

Zasadenie príbehu statkárskej rodiny do prostredia vinárskeho mestečka niekde v povodí Váhu a panský chlapec ako protagonistu v rozprávaní o vojne znamenajú popretie známej schémy. Retrospektívnym rozprávaním viacerými typmi rozprávačov sa odkrývajú postavy a postavičky z panského kaštiela, liečebného sanatória, želiarskeho domu a vinohradu či piaristického gymnázia v rozsahu šiestich rokov. Sujetová realizácia fabuly sa odvíja striedaním prítomnosti a minulosti, fabula a sujet sú v tomto diele vo výraznej opozícii. Čas rozprávania zachytáva niekoľko dní (rozhodnutie vykonať atentát na dôstojníkov v kaštieli, náhle väzenie, mučenie a čakanie na smrť), čas deja sa však pohybuje v rozmedzí 6 rokov (1939–1945). V hraničnej situácii, v ktorej sa mladý Félix ocitol, teda v oscilácii medzi životom a smrťou, sa rozpamätáva na všetko, čo prežil za posledné roky: príchod nevlastnej matky, odchod do piaristického gymnázia, otcova emigrácia, vojna, láska k želiarke Róze, maturita, chystaný atentát. Félix sa však predovšetkým pokúša identifikovať s novou skutočnosťou. Až po vypuknutí vojny sa totiž dozvedá, že je žid, ktorý bol po tragickej smrti matky pokrstený: „Nikdy mu to nik nepovedal, až teraz, táto jeho ‚matka Anna‘ [...] Vravela si mi, že som Žid. Ja nie som Žid [...] No áno, ale podľa rasových zákonov predsa len si. [...] Najviac sa bál Rózy. Čo ona na to? A chlapi, škola... To je nemožné! Vylúčili by ho z gymnázia. Spolužiaci by ho nenávideli. Pán profesor-katechéta by ho vyhnal z kostola ako Ježiš nehodných kupcov. Bože, vzlykal v sebe a ukradomky siahol do vrečka, aby vrúcne stisol ruženec“ (Granč 1965: 36–37).

Noetikou a poetikou možno tento román zaradiť skôr do nonkonformnej povstaleckej prózy, ako jej paradigmatu predstavila K. Krnová (2010: 19). *Matapolo* oproti ostatným intencionálnym aj neintencionálnym

dielam nesie známky modernej prózy svojimi rozprávačskými postupmi, symbolikou, viacerými kompozičnými princípmi, prelínaním časových rovín, ale aj reality a snovosti. Snívanie je spojené s halucinačnými stavmi po bitke gestapákmi.⁶ Félixov postoj voči brutalite vojny, ktorá ho obrala o priateľov z detstva, otcových priateľov židov, ideály, spoločenské konvencie nedovoľujúce vzťah s chudobnou Rózou, to všetko sa transformuje najskôr do stavu sklamaní a zdanlivej pasivity, ale nakoniec vrcholí pokusom o zúfalý čin, ktorý by ho rehabilitoval ako zbabelca v očiach Rózy, jej rodiny aj samého seba.

Symbolickosť Grančovej knihy *Matapolo* presahuje konkrétny časopiestor, odkazuje nielen na hitlerovskú mašinériu zabíjania, ovládania a manipulácie rasami a enklávami, ale aj na pretrvávajúce spoločenské konvencie, ktoré človeka zväzujú, obmedzujú, paralyzujú a ničia. Symboly a zároveň aj motívy sa viažu na vinársky (širšie roľnícky) kraj. Jeden zo stále sa opakujúcich motívov je koza ohrozujúca roľníka svojou pažravosťou, ale je do nej zhmotnený aj hriech, ktorý študenta katolíckeho gymnázia neustále prenasleduje. Hlavným symbolom, ktorý sa objavil aj v názve, je matapolo. Matapolo je cudzopasná rastlina, smrtič stromov z brazílskych pralesov, ktorá sa hneď v zárodku napojí na domovský strom a roky z neho vysáva energiu, kým ho neuškrtní. Strom je teda už v semienku odsúdený na dlhé a pomalé umieranie. *„Krvížižnivost zvierata a človeka vopred vylúčili záujem o tieto druhy tvorstva a všetko kúzlo Zeme videl iba v rastlinnej ríši. Ale dozvedel sa aj o tejto podivnej rastline a matapolo ho privádzal do rozpakov, ba pri predstavách jeho účinkov mu naskakovala husia koža, lebo keď začal chápať smrť, ako ju zasial Hitler na svet, uvedomil si, že táto smrť prichádza na krídlach vírenia bubnov a vrešťania trúb a podobá sa obyčajnej kruhovke na zajace, ale matapolo, to je zdĺhavá tajná smrť uprostred kvitnúcich druhov, uprostred kypiaceho života v korunách a vo farbách kvetov, listia a trávy, aké človek nevie ani dobre napodobniť“* (Granč 1965: 100–101).

Paralely života človeka a prírody sa objavujú na viacerých miestach, vždy však súvisia s Félixovým hľadaním zmyslu života uprostred vojny. Félix nakoniec umiera vo väzení, nielen v dôsledku zmareného atentátu, ale čiastočne aj v dôsledku nečinnosti žiarlivej macochy, čo tak trochu evokuje konanie biblickej Putifarovej ženy.

V roku 1965 vyšlo aj ďalšie dielo, inšpirované osobnými zážitkami. Bola to vojnová próza bez detského hrdinu, hoci s rešpektovaním

6 Aj Ladislav Granč bol počas vojny zadržovaný gestapom a potom väznený v pracovnom tábore.

detského zmýšľania, *Petrišorka* Maše Haľamovej. Malá mačička pozoruje osudy dospelých v dome pľúcneho lekára na brehu jazera v pohnutom povstaleckom čase. V dielku postavenom na autopsii sa od vonkajších vecí dostáva k tušeniu atmosféry a vnútornej citovej zainteresovanosti: „*Ráno po korálkoch dozrievajúcich brusníc šliapali čížmy sivých chlapov; Nechodia sem už ľudia, čo tak čudne pradu*“ (Haľamová 1965: 31). Autorka nepíše explicitne o Nemcoch, fašistoch, partizánoch, pomocníkoch, hovorí o „sivých chlapoch“, o „ujovi z prvého poschodia“, o „našich“ a ruskí vojaci dostali mená „menší“, „mocný“, „krivajúci“. V príbehu o mačiatku sú spojené tri pásma, ktoré sa organicky dopĺňajú.⁷ Je to rozprávanie o Petrišorke a jej príhodách, potom je to rozprávanie o ľuďoch a atmosfére počas Povstania a rozprávanie autorky o sebe samej, o ostrovčeku vlastného života a vnútorného sveta cez rozprávanie mačičky: „*Ja som mnohému nerozumela, ale teraz už viem, že čo bolo vtedy ďaleko, už nie je ďaleko... Sivi po Novom roku začali baliť a nakladať na sane hromady všelijakých vecí. Aj dlhé čierne rúry, od ktorých veвериčky padajú zo stromov a už nikdy neustanú, aj debničky, v ktorých čosi hrkotalo*“ (Haľamová 1965: 45). Toto autobiografické je základom celého rozprávania a ukázalo sa, že výrazná prítomnosť autorkinho subjektu knižku sceluje a dáva jej osobité čaro.⁸ Cez príbehy zvedavej mačičky sa teda možno dozvedieť nevtieravo o časoch SNP, o osudoch ľudí, ktorí bojovali, i o tých, ktorí pomáhali, a malý čitateľ tieto prvky určite dokáže dešifrovať a pochopiť atmosféru a vzťahy medzi ľuďmi. Ján Poliak túto knižočku označil ako „dielo o ľudskej spolupatričnosti, o kráse ľudskejšti, o obetovaní sa za trpiacich a ohrozených. A navyše je to aj básnická oslava tatranskej prírody, rodinného tepla, i výron ženskej nostalgie“ (Poliak 1978: 177) a J. Noge našiel v Petrišorke „prítomnej človečiny“ oveľa viac ako v mnohých ďalších dielach z toho obdobia (Noge 1988: 142).

Prienik autorskej subjektivity do celej koncepcie i atmosféry diela však necharakterizovalo v tom čase len Haľamovej knižku. Bol to jeden z priestorov, ktorý si v šesťdesiatych rokoch úspešne vybojovala celá slovenská literatúra s výdatnou spoluúčasťou literatúry pre deti.⁹

7 V českom vydaní (*Kočička Petrišorka*, 1973) problém viacvrstvnosti textu vyriešili doslovom prekladateľa, ktorý deťom pomohol odkryť, čo bolo do symbolov a náznakov zašifrované.

8 Haľamová v rozhovore priznala, že hrdinka jej jedinej prózy pre deti nebola vymyslená, ako nič v knižke nebolo vymyslené. Mačička jej robila spoločníčku v čase, keď sa autorka po smrti manžela presťahovala z Tatier do Martina, a večery trávili v tichých túleniach a dialógoch.

9 Poetika detského aspektu v šesťdesiatych rokoch spôsobila výrazný posun aj v próze s námetmi z druhej svetovej vojny a SNP, predovšetkým využitím detskej perspektívy. Obraz

V popredí je výpoveď o detstve a dieťaťi, ktoré vojna poznačila, pričom ju detský hrdina vníma svojimi často nechápavými a naivnými očami. Túto skutočnosť potvrdzuje viacero próz, ale predovšetkým román Milana Ferka *Keby som mal pušku* z roku 1969,¹⁰ v ktorom autor nenápadne a umelecky autonómne využíva citovú pamäť dieťaťa. Hoci román vyšiel pri príležitosti okrúhleho výročia SNP, dominantou nebolo politikum v podobe konvenčného patetizovania a glorifikovania obrazu Povstania, aký vytvorila totalitná moc a jej podriadená historiografia, ale tvoril ju obraz dieťaťa v mimoriadnych, t. j. vojnových okolnostiach (Sliacky 1995: 27). Autor využíva chlapčenského rozprávača na rozhraní detstva a dospelovania. Mimoriadnou okolnosťou je pre chlapca aj obdobie vnútorných fyziologických a psychických búrok, ale najmä intenzívneho človečieho potvrdzovania sa. Ferko využil historické udalosti ako pozadie k téme dospelovania, čím sa radikálne rozišiel s dovtedajším prístupom k povstaleckej téme, ako jeden z prvých v slovenskej próze pre mládež odtabuizoval jej erotickú-fyziologickú stránku. Vzťah protagonistu k Štefne je jeden z najvierohodnejších obrazov štádia dospelovania.

Rozprávač je pocitovo autentický a podáva skúsenostne primeraný pohľad na dobu, komplikované až deformované vzťahy v nej, zastúpené všetkými vrstvami spoločnosti — biednymi rodinami, dedinskými zбоhatlíkmi, farármi, ľudákmi, ruskými vojakmi i partizánmi, Vlasovcami, Nemcami aj kolaborantmi. Vojna sa dotýka aj hlavného protagonistu a smrť sa strieda s veselými zážitkami. Najsilnejšie hrdinu zasiahne smrť jeho malej sestričky, ale aj otcov pokus o samovraždu. Detské postavy nevykonávajú hrdinské činy, naopak, mnohými skutkami problematizujú život sebe aj rodine. Protagonista a rozprávač zároveň so svojím kamarátom Viktorom vnímajú vojnu ako príležitosť na dobrodružstvo a všetky ich túžby zosobňuje tá po naozajstnej puške. Subjektívny a humorom sršiaci pohľad cez prizmu nevinnosti detí môže pripomínať postavenie šašov a bláznov v čase normalizácie a znamená uchovanie istej miery tvorivej slobody.

Mohutná vlna prózy zachytávajúca autentickú detskú skúsenosť pokračuje úspešne aj v období osemdesiatych rokov, teda v čase normalizácie, keď sa autori opätovne vracajú do detstva či hlbšej histórie.

priamej účasti detských postáv vo vojne a ich nadsadených hrdinstiev od polovice šesťdesiatych rokov ustupuje téme pamäte vojny, autorským spomienkam na obdobie vlastného detstva.

10 Podľa románu vznikol v roku 1971 veľmi úspešný film režiséra Štefana Uhra. V češtine vyšiel román pod názvom *Kdybych měl pušku* v roku 1979.

Jánovi Beňovi vyšla dilógia *Jeden granát pre psa a Tisíc vymeškaných hodín*, Jánovi Navrátilovi próza *Lampáš malého plavčíka*, ktorá patrí k najautentickejším prózam o detstve na pozadí vojny cez skúsenosť chlapca na vlečnom člne. Doteraz ostatnou prózou postavenou na autentickom detskom rozprávaní je próza *Ž pekla šťastie*¹¹ Ladislava Grosmana, ktorá vyšla v slovenčine v roku 2001. Grosman sa inšpiroval skutočným osudom z východného Slovenska a pretavil ho do živého a vtipného rozprávania chudobného 12-ročného židovského chlapca Róberta. Prizma detského rozprávača čiastočne odľahčuje, ale nezatajuje problematiku holokaustu.

V posledných desaťročiach sa próza s vojnovou tematikou premieňa, hoci stále vychádzajú diela, ktoré historické udalosti spred desaťročí zobrazujú detskými očami. Mnohé diela, ktoré naznačili novú líniu zobrazovania vojny či Povstania, vznikali pri okrúhlych výročiach týchto udalostí, ale nadobudli už rámeč dobrodružnej alebo historickej prózy. Námety pochopiteľne čerpajú z faktografickej skutočnosti, ale dôraz týchto próz spočíva na fikcii, ktorá pomáha dejným udalostiam a predovšetkým historickým postavám. Dobrodružné príbehy s tajomstvom z autorskej dielne Jozefa Repka odhaľujú mnohé postavy z obdobia vojny aj Povstania, patria skôr do neintencionálnej literatúry a sú bez detských hrdinov. Úsilie o znovupoznanie historických postáv a udalostí a objavenie neznámych faktov o nich pre súčasného detského čitateľa v mnohých prípadoch sníma hrdinov z pomníkov. Žánrovo možno teda hovoriť už aj o próze s historickým námetom a povedané s Ivanom Kusým „bolo by najlepšie, keby sa detský čitateľ s tematikou vojny stretával už len v historickej próze“ (Kusý 1983: 311).

Pramene

FERKO, Milan

1969 *Keby som mal pušku* (Bratislava: Mladé letá) [1969]

GRANČ, Ladislav

1965 *Matapolo* (Bratislava: Mladé letá) [1965]

GROSMAN, Ladislav

2001 *Ž pekla šťastie*, prel. Michal Nadubinský (Bratislava: Slovenské národné múzeum) [1994]

11 Próza L. Grosmana vyšla posmrtno autorovi v češtine pod názvom *Ž pekla štěstí* v roku 1994.

HALAMOVÁ, Maša
1965 *Petrišorka* (Bratislava: Mladé letá) [1965]

JILEMNICKÝ, Peter
1981 *Tri rozprávky* (Bratislava: Mladé letá) [1954]

ŠPITZER, Juraj
1965 *Biele oblaky* (Bratislava: Mladé letá) [1963]

Literatúra

KRNOVÁ, Kristína
2009 *Poetika nonkonformnej vojnovnej/povstaleckej prózy* (K problematike historickej poetiky) (Banská Bystrica: UMB)

KUSÝ, Ivan
1984 *Povstalecká próza* (Bratislava: Slovenský spisovateľ) [1984]

MARČOK, Viliam
2004 *Dejiny slovenskej literatúry III* (Bratislava: Literárne a informačné centrum) [2004]

NOGE, Július
1988 *Literatúra v literatúre* (Bratislava: Mladé letá) [1988]

POLIAK, Ján
1963 *Literatúra, mládež a súčasnosť* (Bratislava: Mladé letá) [1963]
1978 *Rozhovory o literatúre pre mládež* (Bratislava: Mladé letá) [1978]

SLIACKY, Ondrej
2007 *Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež do roku 1960* (Bratislava: Literárne a informačné centrum) [2007]
2005 *Slovník slovenských spisovateľov pre deti a mládež* (Bratislava: Literárne informačné centrum [2005]

STANISLAVOVÁ, Zuzana a kol.
2010 *Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež po roku 1960* (Bratislava: Literárne a informačné centrum) [2010]

Images of War in Prose for Children and Youth

This study focuses on the ideological and structural parallels within Slovak prose for children and juvenile readers written after 1945. The research covers multiple models for the depiction of war, e.g. the dominant “adventure” model with its mi-

rage of the child soldier and the balladic narratives wherein children are the victims of war, as well as descriptions of the Holocaust in Slovak children's literature. We find that the most appealing type of prose is that which depicts the Second World War and the Slovak National Uprising using emotional childhood memories as the source for an authentic narrative on the war experience. The authors' interpretative examinations of selected war-related prose focus primarily on texts that offer something new for the poetics of children's literature: *Petrišorka* by M. Haľamová, *Biele oblaky* (White Clouds) by J. Špitzer, *Matapolo* by L. Granč and *Keby som mal pušku* (If Only I Had a Gun) by M. Ferko, among others.

Rodinná paměť tematizující válečný konflikt v memoárové literatuře

— Alena Zachová —

Pro každý válečný konflikt, zejména ve 20. století, existuje charakteristický způsob, jakým jsou tyto události nejen popisovány a hodnoceny, ale i charakteristický okruh aktérů, přímých účastníků, jichž se týká a kteří tyto události zaznamenávají jako osobní svědectví. Zatímco například první světová válka, odehrávající se převážně na bojištích, je uchována zejména ve vzpomínkách vojáků, ať již ve formě dopisů, deníků, zaznamenaných příběhů apod., druhá světová válka zasáhla již v masové míře i civilní obyvatelstvo, zejména kvůli nacistickému vyhlazování Židů. Holokaust se tak stává nejčastějším tématem literatury týkající se druhé světové války a zároveň i společným referenčním bodem evropské paměti (Assmannová 2013a). Válečné konflikty v současné době jsou již prostřednictvím moderních médií sledovány téměř online.

Vzpomínky na válku, stejně jako jiné typy paměti, zajišťují primárně (vlastní) osobnostní identitu a identitu rodiny a právě rodinná paměť zaznamenávající a reflektující válečný konflikt se stala předmětem mého zájmu. Z velkého množství zdrojů tematizujících rodinné zkušenosti a strategie ve válečném konfliktu, a uchovávaní tak válečné

události v rodinných vzpomínkách, jsem nakonec toto téma zúžila na memoárovou literaturu psanou ženami, popisující válečné zkušenosti během druhé světové války v souvislosti s rodinnou historií.

V posledních patnácti letech byly u nás na toto téma vydány desítky titulů. Žánrově jde o pestrou směs náležející k memoárové literatuře. Ačkoli texty vycházejí až od přelomu 20. a 21. století, jde převážně o texty doposud nepublikované (nebo publikované pouze částečně). Objevují se mezi nimi válečné deníky v původním znění, dále válečné deníky doplněné o padesát až šedesát let později napsané komentáře, nebo nově sepsané osobní příběhy motivované potřebou varovat další generace.¹ Mimo jiné právě tato směs původních textů s dodatečně vysvětlujícími komentáři vytváří specifický typ memoárů, obohacující žánr o ne právě obvyklou variantu.²

V textech nalezneme řadu odpovědí na otázku, proč byla tato svědectví desetiletí ukrývána nejen před vydavateli, tedy veřejností, ale dokonce i před vlastní rodinou. Vypovídající v tomto směru je vyjádření Ruth Bondyové, proč si nechala dva roky po válce odstranit z paže vžeňské číslo. Nejen v Praze, ale i v Izraeli cítila otázku: „Jak to, že jste zůstala naživu? Co jste musela dělat, abyste přežila?“ (Bondyová 2003: 49). Výpovědi přeživších jsou si velmi podobné, Eva Roubíčková vyjadřuje podobný pocit:

Opustit Terezín znamenalo svobodu, poprvé po čtyřech letech. Asi jsem měla být šťastná. Ale nebylo tomu tak. Byla jsem hluboce nešťastná a emočně otupělá. Zdálo se mi, že můj život ztratil jakýkoliv smysl. Nemohla jsem pochopit, jak to, že právě já jsem přežila, vyčítala jsem si to. Nejprve jsem doufala, že najdu někoho z rodiny, ale poté, co jsem mluvila s přeživšími z Polska a od nich se poprvé dozvěděla o plynových komorách a vyhlazovacích táborech, jsem pochopila, že jsem na světě sama a že svou rodinu už nikdy nevidím.

(Roubíčková 2009: 169–170)³

1 Jak to vyjadřuje ve svém vyprávění například Zdenka Fantlová: „My, kteří jsme přežili německé vyhlazovací tábory, jsme posledními očitými svědky té doby. Už je nás málo“ (Fantlová 1996: 5).

2 Blíže k žánru memoárů viz Filipowicz–Zachová 2009.

3 Další z autorek zdůrazňuje v zápise z deníku v září 1945 potřebu odstupů od událostí: „Ale nemohu psát, snad až to bude vzdálenější, až si budu moci udělat přesný přehled toho všeho. Co to bylo – šilenství, nenávisť, co hnalo lidi zabíjet pro nic a za nic, co nutilo jeden celý národ stavět plynové komory a jiné neméně ‚vkusné‘ způsoby vraždění. *Nenávidím Němce*“ (Rodenová 2010: 70).

V některých případech rodina objevila deníky až v matčině pozůstatosti.⁴ Téma pocitu viny, zpracované v řadě odborných textů,⁵ ukazuje, že jde o mimořádně traumatizující, složitou problematiku, a důvody, proč jsou pamětníci ochotni vzpomínat až po tolika letech (pokud vůbec), celkem pochopitelné. Ať již šlo o snahu uchránit před těmito zkušenostmi další generace, nebo o tendenci raději na vše zapomenout, na sklonku života řada z nich přece jen svědectví vydává.

Osobních vzpomínek zaznamenávajících válečné události nevycházelo ani po roce 1945 mnoho, jednu z mála takových vzpomínek představuje autentický příběh bývalé vězeňkyně koncentračního tábora Hany Houskové (Housková 1963) publikovaný v knize *Ani ženy...* v roce 1963. Vypravěčka pracovala jako ošetřovatelka v nemocnici v koncentračním táboře Ravensbrück od roku 1942 až do osvobození. Zaznamenává jména lékařů a vězeňských lékařek, jména a příběhy vězňených žen, popisuje, co viděla, zažila, čeho byla osobně účastníkem. Její vzpomínky jsou více registrací dění v koncentračním táboře než osobní výpovědi v pravém slova smyslu. O jejich osudech a názorech se čtenář nedozví vůbec nic. Distancování se od vlastní osoby se dokonce projevuje volenou perspektivou vypravěče, převažuje vypravování v druhé osobě singuláru a v první osobě plurálu. Jazykové vzdalování se autorky od postavy vypravěčky může představovat také potřebu líčit prožitky neosobním způsobem, neutralizovat jistě již tak vyhocené emoční prožívání. Tento způsob zaznamenávání vzpomínek, tj. vzpomínek víceméně kopírujících v subjektivní rovině oficiální dobové dokumenty, nesouvisí pouze se specifikou samotných pamětníků, ale vypovídá spíše o dobovém prezentování událostí a dobových očekáváních. Individuální vzpomínky jsou za všech okolností vnímány a posuzovány jako kolektivní, proto i zpětně kolektivní paměť utváří způsob chápání sociální paměti a tradice, ovlivňuje tak i typ a charakter vzpomínek.⁶

Nově formulovaná problematika osobní paměti jako kulturního fenoménu se do centra pozornosti badatelů podle Assmannové dostává

4 Jako například v případě textu Aleny Ludvíkové: „Maminka si deníky – celkem čtyři – přivezla z Terezína hned po osvobození. O jejich existenci jsem nevěděla. Byly uloženy i s fotkami, korespondencí a židovskou hvězdou ve velkých deskách. Stěhovaly se spolu s námi. Až po její smrti jsem je četla poprvé“ (Ludvíková 2006: 25). Podobnou zkušenost popisuje i Helena Epsteinová v textu *Nalezená minulost* z roku 2000. Eva Roubíčková (Roubíčková 2009), Němka židovského původu, svoje terezínské deníky přeložila až v polovině šedesátých let, kdy je objevily její děti. Dvacet sešitů psaných těsnopisem sudetskou němčinou přeložila s manželem do češtiny.

5 Viz například Pererová 2010, Bauman 2010, Arendtová 1995.

6 Blíže viz Halbwachs 2009: 50–92.

až v druhé polovině 20. století a vzpomínání začíná být chápáno jako rekonstruktivní proces (Assmannová 2013b).⁷ Zájem o zkoumání kulturní paměti tak zároveň zvyšuje zájem o soukromou sféru a mimo jiné i poptávku po dobových dokumentech a memoárech.

Důležitou součástí výzkumů paměti představuje paměť rodinná, zachovávající významné příběhy jejích členů. Tyto příběhy mohou být zaznamenány samotnými aktéry dění, ale také jinými rodinnými příslušníky, případně mohou být zachyceny zpětně v následujících generacích. Jak uvádějí autoři textu *Můj děda nebyl nácek*, rodinná paměť nespočívá v celistvosti příběhů, ale ve fixaci kanonizovaných rodinných dějin, zajišťující její identitu (Welzer—Moller—Tschuggnall 2010: 18—19). Co tedy lze z memoárových textů o rodinném životě zjistit? A zejména, existuje korelace mezi rodinnými příběhy a příběhy těchto rodin během extrémního násilí, které ve válce prožívají?

Všechny autorky námi sledovaných pamětí se narodily v rozmezí let 1920—1930, válečné události prožily na prahu dospívání, jejich ukotvení v rodině, její paměti, ale i v rodinných strukturách se pro ně stává jediným pevným záchytným bodem života (samozřejmě že jde o obecnou tendenci, ale v krizových situacích se projevuje potřeba rodinného zázemí o to naléhavěji). Rodina představuje jakýsi rámeček, jehož prostřednictvím jsou autorky schopny hodnotit události, které prožívají. A to kupodivu nejen v době, kdy události zapisují a žijí (tj. v dobových denících), ale i zpětně v komentářích hodnotících tehdejší události prizmatem současných zkušeností (tj. prostřednictvím zkušeností již prožitého života). Skutečnost, že všechny pocházejí z velmi podobného sociálního prostředí, není jistě náhodná. Hodnoty a mravní charakter střední vrstvy v meziválečné době u nás, v době dětství našich autorek, sice vytvořily pevnou bázi pro jejich další životy, nebyly však ani zárukou přežití. Je však otázkou, jestli v tak extrémních situacích může být jakákoliv rodinná strategie úspěšná.

Ve všech textech autorky rodinný kontext prezentují přinejmenším ve stejném rozsahu, jako popisují následující válečné události. Dozvídáme se o rodinných zvyklostech ve středostavovských židovských, většinou asimilovaných rodinách. V mnoha případech byly autorky v rodině jediným dítětem vyrůstajícím v láskyplném rodinném prostředí. Otcové byli bankovními úředníky, středoškolskými profesory,

7 Podle Assmannové (Assmannová 2013b: 58) je paměť vnímána jako imanentní síla řídící se vlastními zákonitostmi. Zatímco při procesu ukládání může dojít k zapomínání, vytěsňování, „proces vzpomínání se naopak odehrává v čase, který se na jeho průběhu aktivně podílí.“

obchodníky, majiteli firem. Matky byly v domácnosti, ale v řadě případů o nich dcery hovoří jako o nadaných hudebnících, Evelina Merová uvádí, že matka krásně zpívala, hrála na klavír, mluvila několika jazyky a rodiče vedli bohatý společenský život, chodili do divadel: „Náš život plynul pravidelně, věci měly svůj řád, všechno bylo rozumné, alespoň tak se mi to teď jeví“ (Merová 2009: 14).

Od dcer se očekával dobrý školní prospěch, učily se hrát na hudební nástroje, braly soukromé hodiny cizích jazyků, hrály tenis, plavaly, lyžovaly, chodily do rytmiky. Ruth Bondyová uvádí, že vyrůstala v tichu a klidu, doma se nekríčelo, nebyla nikdy bita, chodila na angličtinu, měla předplatné do divadla, hodně četla. Rodiče rozhodli, že půjde na obchodní školu a bude pracovat jako úřednice v bance jako otec. Nebouřila se, poslechla, i když by raději dál studovala. Měla být vždy čistá, upravená, způsobná, předpokládalo se, že se naučí vařit, plést a šít. Podobnou atmosféru řádu a klidu prožívaly autorky i ve škole. Alena Ludvíková popisuje, že ve škole byly děti vedeny k šetrnosti, čistotě a solidaritě, uvádí příklad, kdy paní učitelka zavedla tzv. druhé svačiny — zámožnější dívky přinesly o jednu svačinu víc, vše se dalo za okno a paní učitelka svačiny zabalila do stejného papíru a rozdělila i mezi dívky, které svačinu neměly. V textu je vyjádřena bezmezná důvěra v učitele (Ludvíková 2006: 38). Uvedené rodinné strategie ve své době jistě zaručovaly naději na tzv. dobrý život, tj. na úspěšné pracovní a společenské uplatnění a zároveň recept na uspokojující rodinný život.

Také v terezínském ghettu, zejména v tzv. dětských skupinách vychovatelé vedli děti k otužování, mytí v zimě, pravidelnému cvičení, vzájemnému pomáhání a sebeovládání v naději, že tak lépe přežijí. Evelina Merová v takové skupině pobývala a uvádí, že děti se učily chovat se mravně po všech stránkách, chovat se k sobě kamarádsky, ovládat se, pomáhat ostatním, a to v podmínkách, kdy bylo málo jídla, málo prostoru a nedostatečné hygienické podmínky: „Tella nás učila být rezervovanými a neukazovat navenek své city, nestěžovat si na těžkosti života, kterých bylo kolem nás až dost, učila nás, abychom pomáhaly jedna druhé a na sebe myslely až v poslední řadě“ (Merová 2009: 37). Ruth Bondyová (Bondyová 2003) však uvádí, že přes všechna opatření většina z dětí stejně zahynula.

A opět si můžeme klást otázku, do jaké míry je tato taktika pro přežití jedince, rodiny i společnosti významná,⁸ zda lze hledat v podobných

8 Například: „Je zde tolik špatnosti a jen ten, kdo je špatný, to někam dotáhne. Kdo kradе, je brutální nebo koketní, ten může dál. Kdo to neumí, ten může rovnou zemřít hladu. Já prostě nemohu využívat lidi, být vypočítavá a nikdy se to nenaučím. Pracuji těžce a nechávám se využívat“ (Roubíčková 2009: 40).

zkušenostech pro rodinné strategie smysl, který by stál za to, aby ho rodina předávala dalším generacím. V pamětech je vedle vylíčení rodinných rituálů, vztahů k příbuzným, chodu rodiny apod. také část týkající se tabuizovaných témat. O čem se tedy v tomto typu rodin nehovořilo: „Kdysi dávno, než došlo k uvolnění mravů, se před dětmi nemluvalo o sexu, zločinu ani smrti, v naší rodině nepadla jediná zmínka o Bohu ani o útrapách Židů v minulosti“ (Bondyová 2003: 20).

Ono se o těchto věcech mluvalo, všechny autorky pamětí to potvrzují, všechny o tabuizovaných rodinných příbězích dobře věděly, i když byly ještě malé, například Alena Ludvíková vzpomíná, jak si hrála pod stolem a poslouchala rodinné historky, které si maminka a babička vypravovaly. Přestože někdy raději mluvily německy, si autorka velmi dobře vybavuje, že jim rozuměla. O řadě témat se pouze nemluvalo veřejně a otevřeně. O jaká rodinná tajemství šlo — rozvody, potraty, pohlavní choroby, „černé ovce“ rodiny, tj. rodinní příslušníci vykázaní z rodiny za zpronevěry peněz, nevěry, opuštění rodin apod. (Ruth Bondyová uvádí příklad strýčka, který za dědečkovými zády tajně navštěvoval babičku a dostával od ní i peníze, což opět většina členů rodiny věděla, pravděpodobně to věděl i dědeček, ale bylo třeba tzv. zachovat tvář a veřejně neustupovat ze svého rozhodnutí).

Ačkoli se může z uvedených memoárových textů zdát, že rodinná strategie střední třídy propagující slušný život a dobrý obraz rodiny neochrání její členy v extrémních podmínkách od zničení, její tvůrčí a mravní potenciál, přes veškeré výhrady k jisté míře líbivé sebeprezentace, která byla pro střední třídu též příznačná, zůstává nenahraditelným základním konstitutivním rysem člověka.

Středostavovská rodinná strategie, typická pro meziválečnou dobu u nás, byla během druhé světové války evidentně rozbita, vše nasvědčuje tomu, že zcela záměrně. Všechny autorky vzpomínají, že rodiny bydlely v pěkných světlých bytech, které na začátku okupace musely přenechat Němcům, řada z nich měla alespoň příležitostné pomocnice v domácnosti, vypomáhali si i příbuzní navzájem, rodiny netrpěly nedostatkem, ale také nebyly nijak bohaté. Otec Zdenky Fantlové si před odchodem do koncentračního tábora uschoval u známých doklady a fotografie, zlato ani jiné cennosti rodina nevladla. Ruth Bondyová například píše, že se rodiče museli uskromnit, aby jí mohli dopřát předplatné do divadla. Důraz byl kladen spíše na hodnotová kritéria než samotný majetek. Zdenka Fantlová uvádí tatínkovo věnování, které jí napsal do památníku po ukončení obecné školy jako jakési životní krédo: „Nezávid, nepomluvej, nezoufej — Přej, pracuj a doufej“ (Fantlová 1996: 35).

Rodinné příběhy memoárové literatury jsou neocenitelným inspiračním zdrojem nejen pro generace, které se musely vyrovnat s prožitými ztrátami, ale i pro generace současné, protože lidé vyrůstající v prostředí zobrazeném v námi uvedených memoárech jsou méně manipulativní, strukturace jejich osobnosti vychází více z vnitřních hodnotových kritérií, což sice nezabraňuje utrpení, ale vnáší do jejich životů řád a sílu. A přesně na tyto hodnoty jsou zejména totalitní režimy mimořádně citlivé. Víme, že po válce byla střední třída nahrazena jiným typem společenských a rodinných vztahů a opět se ocitla v ohrožení, ale to je již jiný příběh.

Prameny

BONDYOVÁ, Ruth

2003 *Víc štěstí než rozumu*, přel. Jindřiška Zajíčková (Praha: Argo)

EPSTEINOVÁ, Helena

2000 *Nalezená minulost*, přel. David Záleský a Markéta Záleská (Praha: Rybka)

FANTLOVÁ, Zdenka

1996 *Klid je síla, řek' tatínek* (Praha: Primus)

HOUSKOVÁ, Hana

1963 „Aby už nikdy“, in *Ani ženy...* (Praha: Naše vojsko), s. 97–188

KOHNOVÁ, Věra

2006 *Deník Věry Kohnové / The Diary of Věra Kohnová / Das Tagebuch der Věra Kohnová* (Středokluky: Zdeněk Susa)

LUDVÍKOVÁ, Alena

2006 *Až budu velká, napíšu román: deník matky a dcery z doby protektorátu* (Praha: G plus G)

MEROVÁ, Evelina

2009 *Opožděné vzpomínky: životopis, který se nevešel na jednu stránku* (Brno: Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal)

RODENOVÁ, Eva

2010 *Bylo mi patnáct: deník z let 1939–1940* (Praha: Prostor)

ROUBÍČKOVÁ, Eva

2009 *Terezínský deník 1941–45: svědectví o životě a smrti v terezínském ghettu* (Praha: P3K)

Literatura

ARENDOVÁ, Hannah

1995 *Eichmann v Jeruzalémě: zpráva o banalitě zla*, přel. Martin Palouš (Praha: Mladá fronta)

ASSMANNOVÁ, Aleida

2013a „Bílá místa kulturní paměti. Rozhovor s Aleidou Assmannovou“, připravili Jiří Soukup — Alexander Kratochvil — Jakub Flanderka, *Česká literatura* 61, č. 1, s. 62–67

2013b „Paměť jako *ars a vis*“, přel. Jiří Soukup, *Česká literatura* 61, č. 1, s. 56–61

BAUMAN, Zygmunt

2003 *Modernita a holocaust*, přel. Jana Ogrocká (Praha: Sociologické nakladatelství)

FILIPOWICZ, Marcin Łukasz — ZACHOVÁ, Alena

2009 *Rod v memoárech: případ Hradec Králové* (Červený Kostelec: Pavel Mervart)

HALBWACHS, Maurice

2009 *Kolektivní paměť*, přel. Yasar Abu Ghosh, Marie Černá, Kateřina Gajdošová, Barbora Spalová (Praha: Sociologické nakladatelství)

PERERA, Sylvia Brinton

2010 *Komplex obětního beránka: mytologie stínu a pocitu viny*, přel. Karel Kessner (Brno: Emitos)

WELZER, Harald — MOLLEROVÁ, Sabine — TSCHUGGNALLOVÁ, Karoline

„*Můj děda nebyl nácek*“: *nacismus a holocaust v rodinné paměti*, přel. Hana Wagnerová a Filip Huněk (Praha: Argo)

Family Memoirs with War as a Topic in Literature

This paper discusses memoirs written and published by women, mainly during the last decade, that return to these women's experiences during the Second World War. I focused primarily on family memory and the family strategies of the middle-class families from which all of the memoirs' authors originated.



Poezie
jako médium
paměti

Vzpomínky na válku v básnických debutech šedesátých let

— Lucie Antošíková —

Šedesátá léta se v Československu otevřela jako prostor k rekonstrukci kolektivní paměti, překonání vládnoucího narativu oficiální ideologie let padesátých; bylo to období pluralizace a polyfonie v mnoha oblastech společenského života, včetně vzpomínek. K rekonstruovaným obsahům kolektivní paměti patří v této době také vzpomínky na druhou světovou válku — za jednu z prvních předzvěstí lze pokládat publikaci Škvoreckého *Zbabělců*, svůj podíl na destrukci dosavadního obrazového monolitu měly jistě i dvě vlny amnestií z let 1960, 1962 ad. Vědomá práce na paměti ze strany veřejně činných intelektuálů (v našem případě umělců) představovala snahu uchopit kolektivní traumatickou zkušenost a vyrovnat se s ní — traumatickou zkušenost ve smyslu samotných válečných událostí i trauma nuceného selektivního mlčení a zapomínání po roce 1945/1948.

O existenci kulturního traumatu mluvíme ve chvíli, kdy si členové kolektivity uvědomí, že byli vystaveni otřesné události, která zanechala nesmazatelné stopy na jejich skupinovém vědomí, navždy jim poznamenala paměť a zásadním a nezvratným způsobem jim změnila budoucí identitu.

(Alexander 2004: 2, přel. Světlana Ondroušková)

Definice Jeffreyho C. Alexandra přesně vystihuje obě roviny — kolektivní traumatizaci válkou i stalinskými normami. Padesátá léta v Československu formovala kolektivní vzpomínání na válečné události pod vlivem oficiální ideologie, jejíž základní premisou byl obraz vítězí komunistické strany a Sovětského svazu. Z velkého příběhu o druhé světové válce tak byly vytlačeni nejen západní spojenci, ale také např. surovosti vojáků postupující Rudé armády a kolaborujících Čechoslováků, do pozadí bylo odsunuto utrpení všech ostatních, kromě příslušníků komunistické strany, a konečně i z holokaustu se stala pouhá zkratka umožňující poválečnou marginalizaci přeživších českých Židů. Absolutní vládu nad kolektivní (národní) pamětí měl přebrat příběh o velkém vítězství uvědomělého pracujícího lidu pod vedením Stalina. Všechno, co této verzi odporovalo, bylo odsouzeno k zapomnění — a přežívalo dál pokoutně a ve skrytu.

Básníci debutující v šedesátých letech 20. století se v období válečných operací vesměs teprve narodili, s velkou pravděpodobností tedy nemohli okolní hrůzu bezprostředně reflektovat, a pokud ano, nabízí se otázka po možnosti vybavení si těchto zážitků. Přesto události rezonující v jejich poezii označujeme spolu s Marianne Hirschovou (Hirschová 2013) jako vzpomínky; vzpomínky přecházející v rodině napříč generacemi, osvojované dětmi a vnoučaty traumatizovaných jako vlastní. Ne, že by jim válečné příběhy někdo vypravoval (trauma nelze jen tak vyprávět), ale trvalá implicitní přítomnost traumatických vzpomínek v rodinné historii formuje nezvratně i paměť potomků. Mohou to být „tajemné“ předměty, jako jsou zbraně, uniformy, dopisy z fronty; mohou to být zdravotní problémy rodinných příslušníků, válečná zranění, následky nemocí; mohou to být nepřítomní lidé, cizí nebo zapovězený jazyk a samozřejmě to mohou být fotografie. To všechno se natrvalo vpisuje do paměti rodinného společenství a stává se nástrojem předávání vzpomínek z generace, která události prožila, na generace dětí a vnoučat. Tyto „přivlastněné“, transponované vzpomínky se však liší svou kvalitou od válečných vzpomínek těch, kterým původně patřily. Další generace je mohou snáze vyslovit, zapojit do narativní konstrukce, jelikož v jejich případě se jedná už o pouhé fragmenty původních traumat, usazené do jiných (netraumatických) konotačních polí. Debutanti tak pojmají lyrický jazyk spíše jako prostředek k vyjádření traumatizující zkušenosti nuceného vytěsnění/zamlčování/zapomínání a samy vzpomínky, evokované obrazy z válečného dětství, jsou nástrojem tohoto jazyka.

Zatímco zkušenosti básníci jdou tedy ve své poezii cestou složitých podobenství, symbolů a metafor, mladí o válce referují konkrétněji;

zatímco válkou bezprostředně zasažení pamětníci přetavují vlastní (ne-vyslovitelné) vzpomínky do symbolů a alegorií, aby se s nimi vyrovnali, mladí je mohou vyslovit, protože jsou jim zvnitřněné, ne-vlastní — tak ve svých básních vyprávějí příběhy. Obě skupiny pracují se stejnými prostředky (básnickým jazykem), ale jedni nejsou traumatizováni přímo válkou, proto ji mohou vyslovit; k vyjádření vlastní hrůzy z ní, ze složitých okolností její recepce, jež se jich už přímo dotýká, ovšem užívají stejný interdisciplinární překlad, o kterém hovoří Dori Laub (Laub 2010). A jazykem zprostředkování se jim stává emocionalita.

Mladí autoři vstupující do literatury v šedesátých letech ve své poezii odmítají velkolepě pojímanou vizi hrdinské minulosti, v souladu s dobovou poetikou chápou historii na mnohem individuálnějším a intimnějším prostoru vnitřní rodinné paměti, o kterou se opírají. Mnoho z nich využívá dětské stylizace lyrického mluvčího — a stejně tak je i na válku v básni vzpomínáno skrze dětský subjekt. Dětská perspektiva umožňuje podat nejtěžší tragédie jako samozřejmou součást světa, bez explicitně vyjadřovaného hodnotícího soudu, čímž básníci se svým tématem unikají patosu převažujícímu v minulosti. Velká abstraktní a nadosobní historie ustupuje autenticky prožívanému okamžiku, jak je uložený v archivu rodinných vzpomínek; frontu ztělesňují rodinní příslušníci, kteří se z ní nevrátili, nebo cizí vojáci, kteří procházejí domem. Válka je v čase dětství všudypřítomná a svou existenci vpisuje do zdánlivě neproblematických vzpomínek na dětství emocionálně výmluvné (mikro)příběhy. Intimita rodiny (rodinné paměti) poskytuje čtenáři bezpečný prostor pro dojetí, vcítění, identifikaci.

Právě možnost dospět skrze identifikaci s lyrickým mluvčím nebo objektem básnické výpovědi k emoční katarzi je přitom zásadní. Tak Pavel Šrut v *Noci plné křídel* vypráví: „// Jednou v noci když bylo střelení zas hodně blízko / a babička seděla celou noc u postele / Hladila mě po tváři aby se nebála / zabloudil granát až na zahradu / [...]“ (idem 1964: 14). Emocionální účast (sdíleného strachu) blízké osoby vytváří rezonanční nabídku směrem ke čtenáři a zároveň umožňuje obrazem vyslovit dětské trauma. Podobně Petr Kabeš halí vzpomínku na smrt do lyrického obrazu, vzpomínkám na válku věnuje ve sbírce mnohem méně prostoru, nejsou však o nic méně drastické: „// Děvčátko na zahradě, / [...] / teď sedí na bobku / a vyklepává do dlaně / piliny z břicha hračky. / [...] / posype s nimi tenkou šňůrku červeně / kterou smyl s třešňí dešť / a která roste pod mrtvým ///“ (idem 1961: 24.). Svět, který dítě obklopuje, usvědčuje z absolutní vykloubenosti teprve poslední verš; v jeho světle se nově promítá zdánlivě krutá lhostejnost dítěte

k vyhřezlým útrobám panenky i malebný pokoj letního dne dětství. Válka svou existencí dětství definitivně zasahuje. Josef Hanzlík jde svým svědectvím ještě dál a vykresluje v postavě strýce univerzální tragédii střetu ideologie se životem: „// Potom přišly svátky / a s nimi Willi na dovolenou, / v obálce přeložený. / Strýc se oběsil, / protože nedokázal ani teď / zneužít služební pistole /“ (idem 1962: 13). Také Antonín Brousek tematizuje ve svém debutu válku prožívanou dítětem; i v jeho očích přitom svět vykazuje neotřesitelnou soudržnost: „/ kde se vzal tu se vzal huňatý tulák jí u nás kouřícího kubu / pak vidím dědečka říkat vojákům / a moje žena nic nikomu prát nebude /“ (idem 1963: 15).

Zvolené intimní prostředí rodiny zpřístupňuje traumatizující prožitky širšímu publiku, usnadňuje čtenářovu identifikaci s vypovídajícím subjektem; podle Alexandra je to jedna ze čtyř základních reprezentací ustavující vznik kulturního traumatu v kolektivu. Co se stalo a koho události postihly, je v básnických obrazech zcela zřejmé, navíc tyto dvě složky příliš dosavadnímu narativu neprotiřečí, dalo by se mluvit spíš o doplnění; k významnému zpochybnění doposud publikovaných válečných vzpomínek dochází teprve v poslední rovině: Kdo je za události zodpovědný? Vzpomínaná minulost totiž může být v mladé poezii díky zvolené perspektivě ambivalentní: „/ Psal se Tschermak / a občas přinesl matce hrudku másla, / pytlík mouky nebo dokonce med, / na jeho stole / trůnil Wagner a Nietzsche, / ale k otci byl srdečný /“ (Hanzlík 1962: 13). Kromě obhajoby nacistického strýce a zpochybnění principu kolektivní viny se zde Josef Hanzlík dotýká i dalšího tabu české společnosti, a sice problematiky českých Němců. Také oni byli po roce 1945 odsouzeni k zapomnění.

Válka vstupuje do básnických vzpomínek v různých podobách, často se vtěluje do mizejících židovských sousedů: „/ Když je odváželi, / schovával jsem se za záclonou, / brečel jsem, bál jsem se, /“ (ibid.: 9), nebo „// A druhý den ráno slunce záblo / táhli kufry vesnicí / lidi postávali před baráky / ale nikdo nezamával /“ (Šrut 1964: 30). Skrze osudy konkrétních lidí z bezprostředního okolí se mladí básníci vyhýbají patetickým promluvám, traumatizující blízkost smrti se promítá do zástupných předmětů-motivů s nimi spjatých. Autoři pracují s dříve ustálenými obrazy, jež prostřednictvím zvolené dětské perspektivy reinterpretovali. Přitom odkazují ke společně sdíleným zkušenostem z válečného zázemí a jejich fixaci v kolektivní paměti. Tak např. ve vstupní básni sbírky *Lampa* zastupuje náhle nepřítomnou židovskou holčičku poutový prstýnek, nikde v básni se přitom explicitně neobjeví, že byla zavražděna v koncentračním táboře. Přesto je konotační pole

srozumitelně vymezeno motivy deportace — slovy „Když je odváželi“, „nákladní auto“, „Slyšel jsem nadávky“ i asociacními podněty — židovským původem dívky, verši „/ slyšel jsem křičet závrat a úzkost / a nebe bylo nízké a černé /“ i odkazem k následnému chování dospělých vůči dítěti (Hanzlík 1962: 9).

Podobně Josef Hanzlík komponuje pobídky ke vzpomínání a rekonstrukci paměti na mnoha místech sbírky. V básni Vánoční vajíčka pracuje se sdílenými motivy tragických obětí padlých vojáků-vnuků; prostřednictvím postavy stojící uprostřed obrazu, pomatené stařenky von Loewe, ovšem nově rozmazává hodnotovou hranici naši—cizí, když šťastná rodinná setkání charakterizuje němčinou: „/ Měli se opravdu rádi, / setkání bývala dojemná a hlučná, / se spoustou lehkého moselského vína / a mazlivého Omama /“ (ibid.: 11). Nejasná je i národnostní příslušnost Anne Marie Luisy ve stejnojmenné básni a otázky vyvolává ve skladbě Stín šatů mého strýce také závěrečná věta Tante Anni „/ — Neublížil ani kuřeti ///“ (ibid.: 14). Obhajuje teta strýce, který se nedokázal vyrovnat se smrtí syna, nebo padlého syna, vojáka ve službách Wehrmachtu? Právě toto funkční napětí plynoucí z nedořečenosti umožňuje zvolená dětská perspektiva.

Dětský subjekt, stejně jako dítě v pozici objektu zasaženého válkou, má ovšem ještě jednu výraznou schopnost — rozjítřuje recepční citlivost čtenáře a nutí jej k vcítění a emocionální účasti. (Emocionalita, přenos na čtenáře prostřednictvím silného afektivního zásahu představuje vedle zintimnění a zosobnění válečných událostí druhou strategii vzpomínání na válku v básnických debutech šedesátých let.) Hanzlík ve své sbírce přitom zkouší různé polohy; není to jen dítě samo o sobě, koho se válka bezprostředně svou destruktivní silou dotýká. Básník jde dál a nechává čtenáře trpět nad obrazem chromého chlapce, kterému nálet vzal i jeho poslední svobodu, intelekt. Zde zobrazovaná dětská vzpomínka je však komplexnější, je to vzpomínka na nucené dospívání na pozadí krutých válečných zkušeností: „/ Vedli jsme ho domů. / A začínali jsme tušit, / že už nikdy nedokáže říct něco souvislého ///“ (ibid.: 18).

V Hanzlíkově sbírce není takováto reflexe válečného přechodu k dospělosti ojedinělá, podobně je vykreslena plačící Lucie na železničním náspu nebo nenávidné dítě před obrazem z bitevního pole. Těžiště básnické výpovědi tvoří (vzpomínky na) mezilidské vztahy, skrze ně básník čtenáře oslovuje a nechává jej vstupovat do svých básní, situovaných konečně i proto do důvěrně známého prostoru pokoje, domu, ulice, vesnice. Až do titulu takováto pobídka k vcítění dospěla v básni Až budu mít chlapce, kde básník podobně jako mnoho rodičů

nad vlastním dítětem uvažuje: „/ a jaké to vůbec budou mít / až budou velcí / ti malí jak šnecci /“ (ibid.: 27). Zkušenost rodičovství, vlastní i zprostředkovaná, umožňuje čtenáři sdílet také hyperbolizovanou vzpomínku na tisíce dětských obětí, kdy je brutální obraz vystaven na dochovaném verši z ghetta a končí aktualizací: „/ Tisknem si spánky / Venku mží a my plašime noc i strach / A naše děti spí a spí stuleny ve svých teplých tmách //“ (ibid.: 30). Na tomto místě je už zřetelná transformace individuální vzpomínky v kolektivní paměti — ze zplynovaných dětí se stává tradovaný symbol nepředstavitelné brutality, který je však u Hanzlíka nově umístěn do konotačního pole (židovství a) rodičovství. Výchozí verš, anonymní verš z ghetta „Motýla jsem tu neviděl“, je zpracován v básni Tisíce motýlích křídel s tradiční tematikou velkého utrpení a ústí (netradičně) do intimního individuálního dramatu konkrétního rodiče, čímž umožňuje čtenáři „velký příběh“ zdánlivě nepojmutelného utrpení procítit a zvnitřnit jako vlastní zkušenost.

S obrazem dítěte ve válce pracuje i Alexandr Kliment v básni Vynesete hvězdy: „[...] Po celou válku nesl svou hlavu, / aby ji tady do země zapsal, / za tečkou tečku, dutou od střely. / Květy a salvy. Nějaké dítě / hodilo hračku. / Žlutého tygra /“ (Kliment 1961: 34).

Dítě svou přítomností zavazuje k nezapomnění, v lyrických obrazech má atribut nevinné opravdovosti. (Podobně s figurou dítěte zachází Hana Prošková nebo Ivan Wernisch, ačkoliv v jejich debutech se válka neobjevuje. Zde by bylo možné vést spojnice dětství jako fenoménu v poetice šedesátých let.)

Jak tenká je hranice mezi účinným emocionálním napětím básnického obrazu a lacinou formalitou dobře demonstuje báseň Elišky Horelové a její „příběh“ umírajícího Tošia, který si prohlíží pahýly svých spálených rukou a pokládá přitom existenciální otázky. Patos jejích veršů znemožňuje na rozdíl od civilně vyznívajících básní Hanzlíka, Kabeše aj. vtáhnout čtenáře dovnitř prožitku, přimět ho k účasti. Tošio je příliš strojený, příliš neautentický, než aby mohl být čtenářsky uvěřitelný. Topoi atomového útoku na Hirošimu prochází hned několika sbírkami debutantů (svůj díl na tom má vedle významu samotné události jistě dílo Františka Hrubína), přičemž je stále provázáno téměř posvátnou závazností. Jeho uchopení v mladé poezii rozhodně nijak nezpochybnuje obrazy s ním spojené ani tam, kde se patosu zřídá; objevuje-li se odkaz k Hirošimě v Kabešově básni Metamorfózy ve spojení s milostným aktem, je to proto, aby zobrazované lásce vytvořil kontrastní rezonanční pozadí.

Jiří Gruša ve své sbírce sice dětský subjekt k referenci o válce nevyužívá (válce se věnuje jen v jediné básni), ani on se ovšem nezřídá

odkazu k dětské oběti pro posílení emočního účinku: „[...] Při Lily Marlen lze pohodlně střílet / děti / co píšou po zdech / básničky o motýlech /“ (Gruša 2003: 29). I zde je patrný apel na prvky v kolektivní paměti — proč Lily Marlen, jaké děti.

Nejen, že se debutanti šedesátých let invenčním pojetím velkého tématu války v kolektivní paměti definitivně rozešli se závaznou/oficiální poetikou padesátých let, ale dokázali sugestivně vybudovat recepční prostor pro své verše, i přes tíhu samotného tématu natolik civilní, aby autenticky rezonoval — za své hovoří už čtenářský ohlas Hanzlíkovy *Lampy*. (Převahu civilnosti a „malých“ osobních příběhů v zobrazování války v dílech mladých autorů dokládají vedle básnických sbírek debutantů také díla jejich vrstevníků prozaiků a generačních představitelů z oblasti filmu.) Zásadní pro zobrazované válečné vzpomínky v debutech šedesátých let je jejich emocionální náboj, právě oslovení emocionality lyrickou výpovědí umožňuje účinně zprostředkovat tíživou zkušenost, znovu ji prožít a včlenit do životního příběhu. Autoři nabízejí prostor k pochopení, nebo alespoň procítění a uvolnění zapíraných emocí — hodnotového zmatku, zklamaných nadějí, bezmocného vzteku, hluboce prožívaného strachu; nabízejí navrácení vrstevnatosti obrazu války v životech lidí. Svou prací na paměti tak útočí na některé z obsahů transgenerační traumatizace společnosti a podílejí se na rekonstrukci kolektivní paměti snahou o vytvoření/začlenění válečného příběhu „obyčejných“ lidí, potlačených minorit; stejně jako ustavení traumatu z toho, že jejich válečné utrpení bylo znehodnoceno, potlačeno a přikryto oficiálním narativem „velkých dějin“.

Prameny

BROUSEK, Antonín

1963 *Spodní vody* (Praha: Mladá fronta)

GRUŠA, Jiří

2003 „Torna“, in idem: *Právo útrpné*, ed. Jiří Tomáš (Praha: Akropolis), s. 7–30 [1962]

HANZLÍK, Josef

1961 *Lampa* (Praha: Mladá fronta)

HORELOVÁ, Eliška

1963 *Stojím na červenou* (Brno: Krajské nakladatelství)

KABEŠ, Petr
1961 *Čáry na dlani* (Praha: Mladá fronta)

KLIMENT, Alexandr
1961 *Těžká voda* (Praha: Mladá fronta)

ŠRUT, Pavel
1964 *Noc plná křídel* (Praha: Mladá fronta)

Literatura

ALEXANDER, Jeffrey C.
2004 „Toward a Theory of Cultural Trauma“, in idem — Ron Eyerman — Bernard Giesen (eds.): *Cultural Trauma and Collective Identity* (Berkeley: University of California Press), s. 1–30

HIRSCHOVÁ, Marianne
2013 „Generace post-paměti“, přel. Tomáš Koblížek, *Labyrint Revue* 31–32, s. 178–183

LAUB, Dori
2003 „Kann die Psychoanalyse dazu beitragen, den Völkermord historisch besser zu verstehen?“, *Psyche — Z Psychoanal*, sv. 57, s. 938–959

Memories of War in the Poetry Debuts of the 60's

This paper analyzes the various ways in which the Second World War is reflected in poets' debut works in the early 1960's. Using Marianne Hirsch's concept of postmemory and the psychoanalytic research of Dori Laub as a foundation, the paper documents the specific relationship to memories of war held by poets who entered the scene in this period. These poets were second- and third-generation survivors of the Second World War. Simultaneously, they were the first generation affected by the consequences of the nation's selective taboo on the topic in the postwar era. In the early 60's, the transformation of society and of discourse encouraged a transformation in poetics, which included a retreat from “big” history towards intimate/personal stories. Thus, for young poets, there was now room for a new view of the Second World War that would help them to face their own trauma caused by insufficient reflection on the war, which was a consequence of the hindrances that political forces had put on the natural flow of (artistic) communication.

Obrazy války — záznamy paměti?

Zralé básnické skladby,
reminiscenční básnické výpovědi

Viléma Závady, Josefa Kostohryza,
Františka Hrubína

— Iva Málková —

Lyrická vyjádření nemají charakter přímé výpovědi, ale vždy jsou založena na obraznosti, na sdělení, v němž dominuje i rytmicko-melodický prvek, mohou tak ve vztahu k paměti vzbuzovat pochybnosti. Může mít jedinečná básnická výpověď charakter paměti, která bude sdílena, předávána, pročitována? Domníváme se, na základě čtení studií o paměti, že traumatické události, které jsou ukládány do vzpomínek, nebo naopak ze vzpomínek vytěšňovány, mají-li být vyvolány, mají-li se stát pamětí, jsou velmi často vtěleny do vyprávění, která mají fikční charakter.¹ Prožité události jsou transformovány a kódovány, aby metaforizace či symbolizace umožnily tomu, kdo sděluje, zvládnout traumatizující a devastující sílu sdělovaného.

Tzvetan Todorov se dokonce domnívá, že právě poezie dává podobu přeživší paměti (srov. Todorov 1998a, b). Domníváme se, že poezii

1 Často se připomíná vymezení Aristotela — paměť vztahuje k imaginaci. Paměť je určována jako časová stopa pro to, co se odehrálo v minulosti, a jako imaginace (znamená to imitaci — mimetickou podobu). My to vnímáme jako schopnost nikoli rekonstrukce, ale konstrukce obrazů a významů, které ale mají emoční sílu a vypovídací hodnotu stejně či podobně silnou jako autentické, silnější svědecké narativy.

můžeme vnímat také jako místo paměti (v pojetí P. Nory), my podotýkáme zvláště tehdy, když je oficiální proměňováno, deformováno, dezinterpretováno, když jsou stopy paměti smazávány, zfalšovány, proměněny, když je paměť nahrazována lží a výmysly.

Poezie se svými prostředky vyrovnává s problematikou vymazávání a uchovávání obrazů a významů,² vybírá si události, aby je obrazem znovu identifikovala, aby rozkryla okolnosti, hodnocení, aby našla jejich srozumitelnost, aby jim vrátila věrohodnost.

Básnické obrazy vždy pracují se specifickým implicitním rozměrem, s jistou mírou konceptualizace — sémantického modelování a reprezentace určitých okamžiků trvání lidského rodu a materiálního, duchovního i duševního světa. Básnický obraz, paměť v něm, má vždy specifický implicitně metaforizovaný rozměr.

Paměť, která se prostupuje, zvláště — přes společné body — zasuková, propléta, tedy prostupující se, proplétající se, zasukovaná paměť, to mohou být pojmenování pro básnické výpovědi tří básníků, Viléma Závady, Josefa Kostohryza, Františka Hrubína, jejichž data narození (1905, 1907, 1910) a data úmrtí (1982, 1987, 1971) napovídají, že byli zasaženi událostmi jak první, tak druhé světové války, že prožívali další silné konflikty, které dějiny české společnosti ve 20. století provázely. Jejich básnické výpovědi ve vrcholných sbírkách *Na prahu* (1970), *Jednorozec mizí* (1969), *Lešanské jesličky* (1970) vytvářejí polyfonii obrazů. Reagují na sebe obrazy historicky kotvené, ale přesto obsahující mytické a biblické zkušenosti člověka při střetech se zlem, které je nevykořenitelně ukryto v lidských bytostech, s temnotou, kam se stále světlo/záře lidské lásky a poznání snaží proniknout a vytvořit a ukrýt a předat místa pro paměť/místa paměti/místa pamětí.

Tři sledovaní autoři vytvářejí, díky rokům narození, díky prožitým (historicky podmíněným) událostem, určité společenství. Jejich korespondence nám dává podněty, abychom přemýšleli v kategoriích kolektivní paměti, ač zcela jasně vnímáme (nejen díky individuálním osudům, ale také prostřednictvím jedinečných poetik), že každý má *jednu dominantní identitu* (srov. Dakhliá 1998).

2 Podle Todorova je paměť vždy interakcí dvou pólů, které tvoří *vymazávání* (tedy zapomnění) a *uchovávání*. Úplné obnovení minulosti je zhola nemožné, neboť paměť je nutně určitým *výběrem* (Šubrt—Pfeiferová 2010: 24). Mluví se taky o *rezervním zapomnění* — „jež neznamená vymazání vzpomínek, nýbrž jeho uchovávání mimo vědomí, což samo o sobě konstituuje jednu z podmínek rozpomínání se. Tento druh zapomnění je tedy právě tím, na němž lze vykonávat práci paměti“ (Ricouer citováno podle Šubrt—Pfeiferová 2010: 23).

V současném čtení sbírek *Na prahu, Jednorozec mizí, Lešanské jesličky* akcentujeme vrstvu sémantizující násilí a ničení, které poznamenaly lidské vztahy a společně (postupně a spoluprožíváním, spoluutvrzováním) sdílené hodnoty. Zralá fáze života autorů a prožití další společensky zjištěné, nadějeplné a násilně potlačené etapy života společnosti – po válkách, politických procesech, věznění v komunistických lágrech, veřejné ostrakizaci výrazných osobností, přichází vpád vojsk Varšavské smlouvy na československé území – se stávají podnětem pro silná básnická vyjádření.

Poznáváme, že se ve sledovaných sbírkách autoři navracejí k určitým motivům a tématům (sledujeme to u Závady a zvláště u Hrubína). Znovuvymezují, znovupotvrzují obrazy, verše, metafory, které již v předcházejících tvůrčích etapách byly vysloveny. Opakováním, sémantickým rozšiřováním, prohlubováním jsou transformovány do aktualizovaných podob, uzrávají v nové a jedinečné obrazy.

Návraty proti směru času, aby byla vyvolána a uchována veršová zpráva srozumitelná a sdílená v současnosti, mají často podobu znovuprožívání archaických událostí (biblických, mytických). U Josefa Kostohryza vnímáme postavy antických bájí, u Viléma Závady a Františka Hrubína biblické příběhy. Osudy, jejich váha, jejich dopad na člověka (Kain u J. Kostohryza, Jób u V. Závady, Herodes u F. Hrubína) ožívají v novodobých analogiích. To nás vrací k jedné důležité otázce, jak se jejich aktualizace vztahuje k oficiálním, tradovaným, v pamětech a vyprávěních uchovávaným verzím a významům a ponaučením. Sémanticky a sémioticky rozkrýváme „složitá, celistvá, navzájem propletená přediva dialektického procesu“ (Laub 2003: 939). Dochází k připomenutí historické reality, ale poznáváme ji skrze jedinečný, neopakovatelný příběh a básnické ztvárnění. Při interpretacích musíme velmi citlivě rozvíjet jak biografické, tak fikční/lyrické rozměry daných obrazů. Na druhé straně, protože se jedná o umělecké texty, není potřeba v nich přemýšlet nad autenticitou, ale nad naléhavostí, nad srozumitelností sdělovaného, nad jeho věrohodností. Vždy bude muset fungovat čtenářská kompetence, ta dává možnost dešifrovat a pochopit a vyložit obrazy, ta dává možnost porozumět v individuální a traumatické zkušenosti zakleté „nesrozumitelné“ minulosti.³

3 V obrazech Josefa Kostohryza vnímáme i další rozměr, na který upozorňuje Dori Laub – přežití tragických událostí vnáší do existence další krizi. Dochází k otevření „Pandořiny skříňky“, kdy autor tematizuje okamžiky, události, prožitky, které můžeme nově (ve vztahu k předcházející tvorbě) vnímat jako fenomén osobní (ale vnímáme, že také veřejné) amnézie.

Verše se vracejí k jednomu z kruciálních témat paměťových studií, k předělům, kdy zanikají jednotlivci/skupiny sdílející a uchováující si vzpomínky, mizí společenství, která si uchovávají vzpomínky na vzpomínky. Vždy pro mne byla fascinující (pro přemýšlení o šedesátých letech, ale teď se jasně ukazuje, že pro přemýšlení o paměti, jejích podobách a funkcích v uměleckém textu) a motivující věta Tomáše Sedláčka, letce z druhé světové války, jenž po propuštění z komunistického vězení řekl: „Už to nebyl ten svět, který jsme si pamatovali, už to byl svět, který si nepamatoval nás.“ Míjení dvou světů — neprostupování zážitků, anulace společné paměti, graduje do podoby neexistence, identifikace, která je potvrzována jenom sebou samým, protože nemůže být ověřena mizejícím / násilně zrušeným, palimpsestově překrytým, destruovaným světem — patří i k vrstevnatým, a přesto prostým obrazům v poezii Josefa Kostohryza.⁴ „// Mne nikdo nečká, vracím se ztracenou cestou, neznámé tváře jsou kolem a zvědavé málo//“ [...] (Kostohryz 1969: 48).

Závada, Kostohryz i Hrubín do básnických textů ukládají vlastní paměť, brání okamžiky, které určují identitu jejich básnických subjektů, které se napájí ze životních zkušeností fyzických autorů. Tezaurují síly prožitků, jimiž lidská bytost podléhá, nebo vzdoruje událostem, dějům, jimiž se básnické subjekty srazily s násilnými, antihumánními, manipulujícími, ohrožujícími chvílemi 20. století.⁵

Válka a věznění se stávají předobrazem, který je metaforizován, k němuž se hledají paralely, mající podobu hyperboly, podobu až symbolu. Básnický obraz svou intenzitou, svou emocionalitou, svou intimitou zpravidla prožitky zpřítomňuje, aktualizuje.

U Viléma Závady se ve sbírce *Na prahu* očitáme v okamžicích, kdy se život láme, kdy člověk nachází odvahu k sebereflexi, kdy je okolím i sám sebou přinucen k vyznání, ke zpovědi. Básně — přiznání ulpívají na chvílích, kdy se Já stává symbolickou bytostí. Ve sbírce

4 Jako bychom sledovali to, co se objevuje ve výzkumech zapomínání, zapomínat může pouze jedinec, společnost zažívá *zlom v přenosu mezi generacemi* (srov. Dakhliá 1998).

5 Připomeňme ještě jeden pohled, který odhaluje, že „paměť v sobě ochraňuje a uchovává *náš svět*, přispívá tedy ke konstrukci identity skupiny či individua“ (Hartog citováno podle Šubrt–Pfeiferová 2010: 19). Dalším z možných přístupů a interpretačních vhladů může být tvrzení: „Člověk si dnes již neuvědomuje, kým je, prostřednictvím hledání vlastního původu, nýbrž konfrontací s tím, čím už není“ (ibid.: 21). Objevují se otázky. Lze výklad založit na tom, co básnické subjekty ztratily? Co o nich bylo zapomenuto, co na sebe zapomnělo básnické já samo... Zdá se, že sledované básnické texty naznačují, že lze odpovídat na položené otázky kladně a sledovat tuto interpretační linii.

existuje nádraží jako prostor pro konfrontaci hodnot života, jako hraniční místo mezi životem a smrtí, jako středobod, od něhož je jenom krůček k násilné likvidaci. Obraz můžeme, zvláště v souvislosti s druhou světovou válkou, s transporty Židů, nepohodlných, vnímat jako pro válku archetypální, jako místo spojené s traumatem, s hraničními rozhodnutími, destruuujícími emocemi, s okamžiky, kdy se prožité mění v potlačované, protože se může vracet s rozhodnou rozkladnou silou. U Závady to není mimetické zachycování válečných událostí, metaforizace osobních válečných zkušeností, ale prostoupení historicky fatálních událostí, které patří určité generaci, určitému společenství, určité národnosti, s individuální zkušeností. Nyní se obraz vrací do sbírky jako potvrzování hraničního stavu, v němž se ocitá básnické JÁ sbírky *Na prahu*, tím je vědomí, že se ocitl na prahu mezi životem a smrtí. Stáří mu dává zvláštní odvahu a sílu pojmenovat věci, které doposud záměrně přehlížel či potlačoval.

„Po světě zvoní zvonky signální, / jsou plny lidí na nádražích čekárny, / zní tiše věčný tikot měst. / Otvírá každá cesta nekonečno cest, / až jednou odbijí nám zvony hodinu / a celý svět se zúží v jednu pěšinu / a ta už nikam nevede. // Však na té cestě přepadá nás chvat, / jak bychom měli všechno teprv udělat, / jako by ve vyprahlém šterku let / mohl tvůj život ještě vypučet / v ohnivý květ. // [...] Zlomena modrá barva dne, / korunka slunce povadne, / na prsa lehne olověný tlak / a z nádraží už odjel poslední vlak // [...]“ (Závada 1970: 15).

Slovy je překonáváno mlčení viníka, či toho, kdo se podílel na zlu, i oběti, toho, kdo byl i díky mlčení a přehlížení hluboce zasahován událostmi, okolnostmi, důsledky, kdo je schopen pozorovat a zřetelně rozeznávat příznaky stejnohodnotných, přicházejících dějů.

„[...] Kdy konečně poznáte bázeň, / kdy jenom začnete bát se a slzami plakat? [...]“ (Kostohryz 1969: 51).

„[...] Nemáš strach z toho, co jim nahání bázeň. / Děsíš se však toho, z čeho nemají strach // [...]“ (Závada 1970: 70).

[...] Něčím štván chci vstát a jít, a nemohu se hnout.

Z úst strachem zkřivených nevyjde ani hlas.

Jen z očí vyráží němý křik hrůzy.

Lidé se dívají, nikdo nic nevidí.

Něco snad zahlédnou, ale nic nechápou

[...].

(Ibid.: 21)

Výrazné a nezastřené paměťové stopy svázané s událostmi války vnímáme v poslední sbírce Františka Hrubína *Lešanské jesličky*. V jeho díle to není překvapivé.⁶ Válečné okamžiky let 1914–1918 jsou spojené jak s dětstvím, tak s prostorem Lešan. Místo paměti (v této chvíli neakcentujeme topologický charakter místa) je silně fixováno k okamžikům jistoty rodinné pospolitosti, ale také k úzkostným pocitům a nejistotám dítěte, ty způsobuje nepřítomnost otce, jeho účast ve válečném konfliktu. Můžeme sledovat transformaci obrazů paměti, které poznáváme už v předcházejícím díle. Metamorfóza, symbolizace a mytizace všech událostí v lyrickoepické skladbě jsou předznamenávány již podtitulem – *vánoční balada*. Sugeruje atmosféru i aktéry příběhu lyrickoepické skladby (Josef, Marie, narození a křest dítěte, Herodes, útěk do Egypta, Vánoce válečného roku 1915 v lešanské chalupě, v lešanské hospodě). Válka a události kolem křtu (velmi intimní, vázané na rodinné prostředí, symbolizované biblickými událostmi) se bezprostředně dotýkají básnického JÁ a stávají se ve sbírce určujícím nositelem vzpomínky (osobní i „historické“) na smrt, na vraždu, na násilí, na nezodpovědnost, které vycházejí z myslí a činů člověka. Obrazy vypovídají o síle i krizi komunity a kontinuity (rodu, rodiny), ale také šířeji rodu člověka ve vztahu ke vzpomínce a vzpomínání. Koncentrují se kolem momentů, kdy se posilují prvky, které utvářejí a upevňují vzpomínku,⁷ také však paradoxně utěšují, že chybějící zkušenost člověka od vzpomínek osvobozuje.⁸

6 Pro obrazy první světové války připomínáme zvláště prózy *Doušek života* (1949) a *U stolu* (1958). V nich jsou zachycovány a fotografiemi dokumentovány obrazy Hrubínova dětství, kanonizovány příběhy, v nichž je potvrzován charakter jednotlivých členů rodu z otcovy i matčiny strany. Období druhé světové války je jedinečně sémantizováno zvláště v básnické sbírce *Hirošima* (1948) a v lyrické próze *Zlatá reneta* (1964).

7 „[...] také už dávno nejsem / v nejblaženějším věku, kdy se nevzpomíná / na nic a na nic se nečeká, já pamatuji, / jak šel tatínek do války, a čekám, kdy / se vrátí, jde mi na pátý rok, od té doby / budu stále na něco vzpomínat a stále / na něco čekat, bát se věčně o někoho, / čekat pohromy a když přijdou zase čekat, / kdy skončí, zoufat a doufat. A co mi bude / dáno prožít, bude krunýřem, který má / chránit to dítě ve mně, jenom krunýřem, / který vyztužily láska a neřestí, / radost i žal, a všichni, které navždy ztratím, / budou se ke mně vracet ve snách přesvědčit se, / zdali je pod ním dosud nemluvně, jež kdysi / volali mým jménem, aby se probralo / z blahého nevědomí. [...]“ (Hrubín 1970: 32–33). Podle nás tento obraz metaforizuje jedno z přemýšlení o vztahu mezi komunikativní a kulturní pamětí, jev, jemuž se věnoval etnolog Jan Vansina a pojmenoval jej „the floating gap“ – plovoucí mezerou. Ta se utváří mezi tím, co je dobře uchováno, a etapou, kdy se uchovalo velice málo (viz Šubrt–Pfeiferová 2003: 19).

8 „[...] Ze studené tváře / staré hostinské to světýlko vyvolává / mateřské rysy: „My jsme děti neměli, / ale, Josefe, nebylo by to dnes lepší / pro ty chlapce, co je na frontě zabíjejí, / kdyby si je byl Pánbůh k sobě zavolal / mezi andělčiky už jako neviňátka?“ / [...] Zde v kuchyni se nic neděje / a přece: břemeno bezdětnosti tu vlekou / dva staří lidé a přítom je jim tak lehkou: / je vojna [...]“ (Hrubín 1970: 18–19).

Okamžiky a subjekty se symbolizují. Jako by bylo potřeba „vytvořit nový slovník verbálních, kognitivních a afektivních výpustek a mlčení“ (Laub 2003: 241). Laub hovoří o *interdisciplinárním překladu*, o hledání výpovědi, která spojí a učiní srozumitelným řadu diskurzů a v nich řadu hlasů. Život, který uběhl a byl naplňován tichem, vůlí a melancholií (v případě Závady), různými obavami (Kostohryz, Hrubín), je náhle konfrontován s minulostí, s historií lidského života. Známe sebestylizaci Zavadova básnického subjektu – existenci v podobě starozákonního Joba, poznáváme stopy a znamení Kaina u Kostohryza, čteme ozvěny básnické zpovědi Herodesa u Hrubína. Pozorujeme potlačené nebo přehlížené postoje a události, jako by bylo nutné vypořádat se s osobní „amnésií“ a s veřejnou „kategorizací“ básníka – a to vše souvisí se zobrazováním a následnou interpretací a literárně-historickou kanonizací.

U Josefa Kostohryza vnímáme, jak paralelitou, vrstvením, zdvojnásobením pojmenování, parataktickým kladením obrazů⁹ ověřuje tak křehké kategorie, jakými jsou pravda a mravnost. Vyjevují se otázky o možnosti a nemožnosti návratu proti směru času (vnímáme skepsi, napětí, nepohodlí či marnost takových návratů, oxymóron a nonsens to potvrzují, stejně tak vnímáme bolest z rozhodnutí vracet se), čteme tak o oprávněnosti výpovědi, zpovědi, projevu. Vnímáme antiafirmativnost textů – jejich znepokojivé napětí, jejich obavu, aby slova nepřítakala nějaké pravdě, aby hledala, co je vlastně pravda, jak je rozpoznatelná, jak je identifikovatelná. Obrazy v jeho verších získávají charakter mnémé, náhlé vzpomínky, ale ihned se provazují se sděleními, která mají povahu anamnézis, tedy vzpomínky jako vědomého aktu.

[...] První tón. Nesmělý. Želí. A jako dech vratký
váhavě zprvu se rozvine ze slzy v karmín,
potom už na stvolu jemném svou čaromoc najde,
zhroutlí se k sobě a v bouři se rozepne nahý,
surovou nádherou, bez rytmu, v přívalu tónu,
nebeská, nečistá, zoufale hledá se sama.
Z hmoty snů? V záblesku vzpomínky ohlas
tam z říše jiné? Či zraněné, nečisté tělo?
(Kostohryz 1969: 31)

9 Mohli bychom parafrázovat některá z tvrzení T. Todorova, která se k paměti vztahují a jež naše pozorování potvrzují: Juxtapozice jednotlivých hledisek je obohacující. Pravda je intersubjektivní, nikoli referenční, u paměti je pravda adekvátní. Paměť nám nabízí symbolické uspokojení (srov. Todorov 1998a, b).

Napětí mezi připomínáním a zapomínáním je nejzřetelnější u Josefa Kostohryza, jeho obrazy jsou nezranitelnější a zároveň nejvíc zraňují, jeho bolest a nevíra v člověka a obava z proměny lidských bytostí v Kaina je nejčerstvější, na obrazech a vyjádřeních je nejméně palimpsestových vrstev. Protože vydal ze sledovaných nejméně sbírek, protože jeho básnické texty nejméně předurčují kritiky, dobové interpretace, protože je nejvíce zastírá mlčení a představování v sumách. U Kostohryza se opakovaně (návrtným motivem) vracíme k Léthé, k řece zapomnění.

V zámlkách a tichu, v nevysloveném, v odkazech na prastaré příběhy o lidské krutosti a zlu se autoři pokouší o znovudefinování člověka, událostí, okolností, dezinterpretovaných prapodstat. Obrazy jsou jedinečné a osobní, jsou zastírající, a přece jedinou možnou a úlevnou metaforou pro vyslovení, jsou aktualizovaným výkladem těch pradáváných příběhů, mají až apokryfní charakter. Ty, které nás zajímají, které jsou o válkách a konfliktech (u Závady, u Kostohryza), o vraždění dětí a válkách (u Hrubína), jsou vždy hraniční, sní o naplnění, ale končí tragédií nebo tragické vyústění předpokládají.

Při vyslovování podob hrůz se Kostohryz v klíčové skladbě *Mohyly* uchyluje k jinojazyčnému znění veršů, píše verše německy a francouzsky, jako by slova byla ozvěnou dříve radostně přijímaného, vysloveného a spojeného s fatální (a třeba i libou, ale dnes tak naivní, tak mladickou, tak zkušeností a životem nepoznamenanou, a proto nejkruťější) událostí, verše zaznívají a vyvolávají jedinečné a neodhalitelné, tajené a tajemné konotace a také z dávných časů do paměti vracejí to, co se zdálo, že už nelze navrátit, co i návratem vzdoruje, co odkazuje k prožitkům, kdy se rozum, emoce a vzpomínka perou.¹⁰

Stále si připomínáme mezerovitou povahu/strukturu paměti. V zapomínání může existovat i určitá „strategie“, která bude souviset s identitou. Kdybychom měli vnímat reakce přátel, nebo sebecharakteristiku v dochované korespondenci,¹¹ pak je zřejmé, že platí

10 „[...] kolik jen bylo těch pádů, jež všechny / das ist der Tod, der ist Musik geworden, / musil jsem do sebe zavít a smlčet / gewaltig sehnd, süß und dunkelglühend, / v samotě tesknější prázdnoty nebe; / verwandt der tiefsten Schwermut / míru jsme neznali v dobrém ni ve zlém / [...]“ (Kostohryz 1969: 58).

11 Kostohryz píše Závadovi, 1. 9. 1967: „[...] začínal jste Panychidou, a byla pro mne darem, když jsem ji tehdy četl. Já končím Mohylami – a prosím, abyste je jako dar ode mne přijal. [...] Je mi líto, že jsem Vás dnes v autobuse nepoznal. Ale – nepoznal, musím se s tím smířit. Aspoň to uspíšilo, že dopis a verše Vám opravdu hned pošlu“ (Závada 2007: 140); v lednu 1971: „[...] Vaše knížka mi přišla jako vzácný pozdrav, čtu v ní po kousku a myslím, že ji umím číst“ (ibid.: 141); Bedřich Fučík píše Závadovi, 27. 12. 1970: „[...] Chlapče, chlapče a příteli, jaká tíha, jaké

jiná strategie — „přestat zapomínat“, „odvážit se k paměti“ (Závada), „vrátit se po nenávratných cestách“, „získat veřejný prostor pro paměť“ (Kostohryz), „potvrdit v další variantě mytologickou, a přece tak současnou podobu paměti“ (Hrubín). Všechny tři sbírky mají sílu vystupovat proti procesu manipulace s mlčením a pamětí. Nejen zapomínání, ale i vzpomínání může mít endogenní (mající vnitřní příčinu) a aktivní povahu. Je to vzdorování tvrzení, že neexistují paměťové záznamy na určité události. Je to vyslovení podob událostí, které získávají povahu „pravdivých“ sentencí, je to potvrzování, že dané události existovaly, že jejich dopady byly tragické a mohly být ponižující a destruuující pro jednotlivce, že znamenaly potlačování svobodné individuality, že existovali a existují jednotlivci, kteří přinášeli a přinášejí to, co se dobově prosazovaným a upřednostňovaným hodnotám a „ideálům“ přičí. Vystupují proti biografické a ideologické zainteresovanosti (Hladík 2010: 9) těch, kdo utvářejí reprezentace a interpretace státně-socialistické minulosti.

Vrcholné sbírky přivádějí do přítomnosti (do přítomnosti konce šedesátých let, do přítomnosti poloviny desátých let 21. století) minulost, životní zkušenosti, zralost, citaci a transformaci dřívějších motivů, témat. Uplatňuje se tak Bergsonovo vnitřní trvání. Čtením, opakovaným čtením, navazujeme, vstupujeme do vnitřního trvání lidského rodu (skrže emoce, metaforizované obrazy, prostřednictvím historického i mytického času, autorského i dobového kontextu).

Prameny

HRUBÍN, František

1970 *Lešanské jesličky* (Praha: Československý spisovatel)

KOSTOHRYZ, Josef

1969 *Jednorozec mizí* (Praha: Československý spisovatel)

ZÁVADA, Vilém

1970 *Na prahu* (Praha: Československý spisovatel)

2007 *Vícehlasí. Korespondence Viléma Závady*, ed. Iva Málková (Olomouc: Votobia)

utrpení zmučilo Tvé srdce, jestliže nyní, ale nikoli pozdě, protestuje takto proti světu! Točí se mi z toho hlava, a myslím-li na Tvou rodovou potřebu ticha, není mi dobře, není mi dobře. [...] Na prahu je silná poezie. Velká tím, jak je v ní nezahaleně, až mrskačsky naze dána celá osobnost, velká svou pravdou, bezohlednou k Tobě i okolí. Na prahu je knížka stejně pravdivá, jako byla Panychida, jejíž atmosféru hrdinsky brání. A nepochybuji, že ubrání, neboť jiná cesta, volba čistoty proti kalu, právě pro Tebe není“ (ibid.: 129–130).

Literatura

DAKHLIA, Jocelyne

1998 „Zapomínání města“, in Françoise Mayer (ed.): *Politika paměti* (Cahiers du CEFRES. No 13), s. 48–58

HLADÍK, Radim

2010 „Traumatické komedie. Politika paměti v českém filmu“, *Sociální studia* 7, č. 1, s. 9–26

LAUB, Dori

2003 „Kann die Psychoanalyse dazu beitragen, den Völkermord historisch besser zu verstehen?“, *Psyche – Z Psychoanal*, sv. 57, s. 938–959

NORA, Pierre

1998 „Mezi pamětí a historií“, in Françoise Mayer (ed.): *Politika paměti* (Cahiers du CEFRES. No 13), s. 7–31

ŠUBRT, Jiří – PFEIFEROVÁ, Štěpánka

2010 „Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádání“, *Historická sociologie: časopis pro historické sociální vědy* 1, s. 9–30

TODOROV, Tzvetan

1998a „Paměť před historií“, in Françoise Mayer (ed.): *Politika paměti* (Cahiers du CEFRES. No 13), s. 33–46

1998b „Zneužívání paměti“, in Françoise Mayer (ed.): *Politika paměti* (Cahiers du CEFRES. No 13), s. 91–117

WELZER, Harald

2007 „Das kommunikative Gedächtnis und woraus es besteht?“, in Michael C. Frank a Gabriele Rippel (eds.): *Arbeit am Gedächtnis* (München: W. Fink), s. 46–62

Images of War—Records of Memory? (Mature Poetic Compositions of the 60's—Reminescent Poetic Statements by Závada, Hrubín, Holan, Kostohryz and more)

This article is built around a cluster of questions: Can the medium of poetic images help to counteract the crisis of memory? Does the sharing of metaphors and metonymies act as a code for the memory of individuals, or generations? The poets studied—Vilém Závada, Josef Kostohryz, and František Hrubín—witnessed both the wars of the 20th century and all of its crucial events. As our foundation for the article, we use several anthologies—*Na prahu* (On the Threshold), *Žednorožec mizí* (Unicorn disappears), and *Lešanské jesličky* (Lešany's Creche)—and within these, we look for the use of war as a theme and for the definition and re-definition of humanity and inhumanity, anxiety and hope, fear and happiness. Our meditations

here, stimulated by these poetic images and by studies on memory, tie into several concepts: the reconstruction of personal (individual) memory; the construction and reconstruction of generational (collective) memory; the construction and reconstruction of the memories of wars; and *mimesis* and *anamnesis* and poetry.



Komiks
jako médium
paměti

Políčka konfliktní a válečná

Reflexe války a konfliktu v českém komiksu¹

— Martin Foret —

Domácí obrázkový seriál se počíná konstituovat ve druhé polovině 19. století v prostoru společenských, satirických a dětských časopisů, pozvolným zmnožováním a „zahušťováním“ především karikaturních, ale i jiných kreseb. Jakkoliv je tematická skladba těchto protokomiksových příspěvků v periodikách poměrně omezená, již v této době lze dohledat problematiku války a konfliktu, která je pak v domácím komiksu přítomna až do současnosti.

Příkladem zpracování válečného konfliktu v seriálu určeném dospělým čtenářům a otištěném v satirickém periodiku může být z desíti textem doplněných číslovaných obrazových polí složený cyklus Františka Kolára „Válka v obrazech. Příspěvek k názornému vyučování dítek od 8 do 80 let“ (Kolár 1871), kde však titulní válka je konfliktem v soužití postarších manželů, výjevů z něhož jsou doplněny popisky odkazujícími

1 Příspěvek vychází z výzkumu provedeného v rámci projektů GA ČR *Hranice komiksu: konstituování českého obrázkového seriálu a dalších literárně-výtvarných (narativních) forem v domácích tiskovinách 19. století* (GA14–30299S) a *Komiks: dějiny – teorie* (GAP406/10/2306) a představuje tematický řez materiálem získaným v rámci komplexnějšího bádání. Poděkování tedy patří kolegům Tomáši Prokůpkovi a Pavlu Kořínkovi, kteří se nezištně podělili o své nálezy a zjištění.

k bojovým situacím (např. „Nezdařený výpad z pevnosti“, „Parlamentář“, „Kapitulace“). Válka je zde tedy ironizující figurou, rámcem zvlečení každodenních humorně pojatých situací. Naopak vážně míněným a ke konkrétní historické situaci vztaženým příkladem zpracování války ve formě, kterou lze chápat jako jeden ze zdrojů obrázkového seriálu, jsou dvě dvoustrany, které vyšly v časopise *Světozor* s titulkem „Z nejnovějších afrických cest Dra. Emila Holuba“ (1888). Byly ilustrací stejnojmenného textu (vyšel v prvním ze dvou čísel, v nichž byly kresby tištěny), který naplňoval dobový žánr zpráv z výpravy do nitra „černého“ kontinentu (jádreem vyprávění byl střet Holubovy výpravy s bojovníky z kmene Mašukulumbů, kteří ji při přepadení připravili o zásoby, vybavení a jednoho z členů o život). Díky technickému oddělení kreseb od textu,² jejich značnému počtu (celkem 31 obrazových polí, z nichž dvě obsahují další inkrustované kresby; k problematice inkrustace srov. Groensteen 2005: 107–113) a jejich charakteru (linearita, návaznost, práce s celkem a detailem) však dvoustrany působí autonomně. Integrovaný motiv cesty a krátké doprovodné texty, kterými jsou obrazová pole doplněna, z nich vytvářejí celek, který lze „číst“ i bez znalosti článku. Již v 19. století tak lze dohledat minimálně dva způsoby pojednání války a konfliktu — humoristický karikaturně-metaforický a vážný realisticko-reportážní. V následujícím období došlo k jistému prolnutí obou modů, když začaly být reálné válečné konflikty pojímány formou humoristických etud³ a zároveň se objevily i způsoby nové.

Dvacáté století přineslo masové válečné konflikty, které se úzce dotýkaly i čtenářů českých periodik, proto jejich ozvuky najdeme také v obrázkových seriálech. Během první světové války vycházely domácí tiskoviny podle zákonů Rakouska-Uherska a dle aktuálních omezení tiskového provozu. Proto lze například v tvorbě Josefa Lady vysledovat úbytek politických témat,⁴ válka sama však do jeho v roce 1915 již bezmála každý týden v *Humoristických listech* publikovaných

-
- 2 Kresby byly anonymní, ale označené poznámkou „Reprodukce dle jeho [tj. Holubových] ručních náčrtků“, a byly zařazeny na samostatnou dvoustranu v daném a následujícím čísle. Tento způsob práce s ilustracemi byl obvyklou praxí motivovanou především ekonomicky — tisk textové sazby byl levnější než soutisk obrazových reprodukcí.
 - 3 Doklady překladových obrázkových seriálů tohoto typu najdeme v domácím tisku již na přelomu století — v roce 1900 bylo v *Novém Palečku* (r. 14) otisknuto několik stripů s tematikou druhé búrské války. Že nešlo o anomálii, ale ustalující se žánr reagující na aktuální události, dokládá nahrazení búrského konfliktu v následujících přejímkách povstáním Boxerů probíhajícím v té době na území Číny. Ve třicátých letech pak tento typ obrázkového seriálu rozvíjeli i domácí autoři, především ve vztahu k italsko-habešské válce (viz dále).
 - 4 Což byl však vedle dobové cenzury nepochybně i důsledek Ladova tvůrčího naturelu.

jednostránkových obrázkových seriálů pronikala skrze každodenní problémy spjaté s životem v „zázemí“ (drahota, nedostatek surovin, pokusy o jejich substituci apod.; srov. Prokůpek 2012).⁵ Podobné náměty pak v *Humoristických listech* zpracovával i jejich dominantní výtvarný příspěvatel Karel Stroff (srov. Prokůpek 2015).

S plnou silou se pak reminiscence Velké války ozývá jako varování před druhou válkou, která dostala přídomek světová, a předchozímu konfliktu tak vynutila doplnění na první. Toto varování v českém obrázkovém seriálu zaznělo s předstihem — v díle dalšího z velikánů předválečného komiksu Ondřeje Sekory. Ten prvního dne roku 1933 v *Dětském koutku Lidových novin* představil hrdinu, který se stal nejúspěšnější jím vytvořenou postavou — Ferdu Mravence (Sekora 1933). Veselá dobrodružství hmyzího hrdiny se však změnila s devatenáctým pokračováním, v němž se Ferda během hry na slepou bábu náhle ocitá uprostřed válečného konfliktu mezi černými a žlutými mravenci. A jakkoliv se jednalo o seriál určený dětem, válečné výjevy autor ztvárnil drasticky — valící se mravenčí pěchota, děla, kulometry i pušky s bodáky, výbuchy, bezhlavá těla, utržené končetiny, těla pálená plamenometry, zplynovaní mravenci, mrzáci v polním lazaretu... Sekora se jako branec přímým bojům na frontách první světové války vyhnul, nástup fašismu v Německu však bedlivě sledoval (a — i jako manžel židovky — silně prožíval). Jím prostředkovaná válka je tak především bezsmysl- ná, brutální a vše hubící.⁶ (obr. 1)

Podobného „přenosu do války“ jako u Ferdy využil Sekora i v krátkém seriálu „Julkova armáda“ (Sekora 1934), v němž si čtyři chlapi hrají na válku a při tom se připlou ke skutečnému válečnému konfliktu. Závěrečné protiválečné provolání je pak explicitní oslavou československého vojska.⁷ Formování vojska před vznikem samotného státu v roce 1918 pak coby povzbuzení malých čtenářů přímo zpracovali scenárista Jaroslav Mácha a kreslíř Jan Fischer na stránkách křesťanského

5 Lada od listopadu 1923 do srpna 1925 pro *Nedělní obrazovou a zábavnou přílohu Českého slova* adaptoval do podoby obrázkového seriálu *Osudy dobrého vojáka Švejka ve světové válce*. Jakkoliv jeho cyklus o 90 pokračováních a celkem 540 obrázcích svou vizualitou představoval specifickou reflexi první světové války, ve vztahu k tématu je možné ho považovat za odvozený (k cyklu srov. Jareš—Prokůpek 2010).

6 Sekora se k tematice války vrátil v cyklu *Ferda bude vojákem* (Sekora 1938), kdy už bylo ohrožení republiky přímé, ovšem prezentoval ji jinak — Ferda dostává povolávací rozkaz a zapojuje se do činnosti armády, k níž přispívá i různými zlepšováky.

7 Válečná tematika se v letech 1933—1938 promítla i do Sekorových stripů pro dospělé otiskovaných každé pondělí v *Lidových novinách*. Vedle sportovních, politických či každodenních námětů v nich sice s nadsázkou, přece však naléhavě, reflektoval nástup nacismu, okupaci Habeše Itálií, občanskou válku ve Španělsku apod.

časopisu *Rajská zahrádka* v příběhu „Ivan — malý legionář“ (Mácha—Fischer 1936—1937).

Z lokálních konfliktů, které byly v určitém smyslu předznamenáním druhé světové války, se v domácích obrázkových seriálech dostalo největší pozornosti takzvané Druhé italsko-etioopské válce.⁸ (Roli v tom sehrála nejspíš i geografie — Afrika byla totiž častým námětem již dříve; viz Prokůpek—Kořínek—Foret—Jareš 2014.) Zatímco Sekora líčil válku syrově i dětem, habešský konflikt byl zpracováván jako prostředí pro humoristické eskapády českých (evropských) hrdinů i v tisku pro dospělé. Již necelý měsíc po jeho začátku hlásal titulěk ve *Večerním Českém slovu*, že „Malíř Josef Lada jede za africkým dobrodružstvím“, tedy že autor se vydal do Habeše coby válečný zpravodaj listu v cyklu „Z Habeše slovem a obrazem“ s podtitulem „Z Hrusic přes Aduu do Addis Abeby“ (Lada 1935), avšak otiskování jeho fiktivní válečné reportáže bylo ukončeno po čtyřech pokračováních. Seriálový Lada coby bodrý vesničan se stihl v Hrusicích rozloučit, na trakaři se dovézt na hranice obce, splést si kominíka se zástupcem „černého plemene“, nabrat trojí „patrony“ ke směně, leč do Habeše se nedostal. Ladův žertovný přístup však byl pro autory obrázkových seriálů v té době typický. Brněnský týdeník *Komár* 7. 12. 1935 spolu s celostránkovou obálkovou ilustrací informoval, že „Pepina Rejholcová, nejoblíbenější československá figurka, chystá se na cestu do Habeše“ (Voborský 1935—1936).⁹ A František Voborský pojal africké dobrodružství své hrdinky podobně jako Lada — konfrontací vzdáleného konfliktu s domácím světem venkova, respektive s mentalitou titulní venkovanky. Po strastech balení tak Pepina o dva týdny později vyrábí plynové granáty ze syrečků a následně na obálce prvního čísla nového ročníku coby „člen italské letecké eskadry Desperato“ rozsévá po Habeši připínáčky (neboť Habešani jsou „kluci bosí“, a tak „bylo by po válce“), před zabítím ji pak zachrání podvlékačky připevněné na klacek coby prapor míru. Tím však celé velkolepě ohlašované habešské dobrodružství hrdinky rovněž náhle končí.

V zásadě podobné bylo zpracování daného konfliktu v seriálech určených dětem. Do Habeše se například vypravil i populární psík Punta (Voříšková—Klapač 1936) ze stejnojmenného časopisu, neboť se dozvěděl, že černoušek Bimbo, s nímž prožil několik příhod, se vrátil domů

8 Napadení Habeše Itálií trvalo od 3. 10. 1935 do 9. 5. 1936 a vyvrcholilo vytvořením koloniální Italské východní Afriky.

9 O oblíbené postavě svědčí i skutečnost, že už v roce 1932 vznikl celovečerní film *Pepina Rejholcová* v režii Václava Binovce.

do Afriky, konkrétně právě do Italy okupované Habeše. Puntá se tedy vypravil za ním, byl však zajat domorodci coby zvěd a zachránil ho až Bimbo. „Oba hrdinové z bojů vyváznou a mezinárodně svízelnou situaci vyřeší za důvtipného použití homonyma: Talián = Ital / talián = neuzená uzzenina, telecí a vepřové maso, které se v podobě větších kostek a masového prátu plní do kvalitních hovězích střívek, ve kterých se poté velmi pomalu vaří“ (Peisertová—Kořínek 2012). I zde tak nad vojenským konfliktem vítězí traktování Afriky jako cizokrajného prostředí pro humorné scénky, v němž pouhá slovní hříčka může válce zabránit.¹⁰ (obr. 2)

Na stránkách katolického týdeníku *Dětská neděle* se do Habeše vypravil i bájevitý hrdina, notně v domácím seriálu „obsazovaný“ — ve druhé části cyklu Václava Lehrera „Baron Prášil v Habeši“ (Lehrer 1935—1936) je tematizována vojenská přítomnost Itálie v africké zemi. S italskými tanky se na dětské stránce pondělního listu *Groš* setkal i „Černoušek Sambo“ v seriálu Františka Skořepy (Skořepa 1936), který ho nakonec vyslal promluvit ve prospěch Habeše na ženevské jednání Společnosti národů. Lze tedy říct, že v obrázkových seriálech pro děti i pro dospělé nad aktuální válečnou realitou v Habeši (která byla jen místem vágně známým z novin, bez bližšího určení) převládá obecný topos exotismu Afriky, jak byl v domácí seriálové tvorbě zpracováván již minimálně o dvě dekády dříve.

Přímé dobové zpracování druhé světové války v domácím obrázkovém seriálu dohledáno není,¹¹ v poválečném období však patří k poměrně častým, především v mládežnických periodikách. Připomínka válečných událostí a osvobození od nacistické okupace se stala součástí legitimizační metanarace komunistického režimu, což se projevovalo i v námětech mládeži určených kreslených seriálů. Vedle řady zpracování osudů či událostí s válkou spjatých mělo i specifickou formu „vyžádaného reprodukování vzpomínání“, které se realizovalo v žánru takzvaného klubáckého komiksu. Jak do kratších komiksových příběhů, tak do rozsáhlejších sérií byla tedy včleňována vyprávění pamětníků.

Například v seriálu „Tajemství staré cihelny“ otiskovaném v časopise *Pionýr* (Stegbauer—Novák 1973—1974) se tak patřičně „normalizačně“ ošátkovaný pionýrský oddíl Strážci odkazu vydává za hajným, který

10 Zde je třeba uvést, že epizoda s taliány vznikla, jak bylo v časopise časté, dle čtenářského námětu — konkrétně „Podle nápadu, zasláného do soutěže 13letou Emilií Bendovou z Prahy“.

11 Drobné obrazy omezení života v zázemí najdeme např. v *Rychlých šipech* Jaroslava Foglara a Jana Fischera (1938—1941).

pionýrům „poví něco o bojích strany před válkou a o své spolupráci s partyzány“. Do rozsáhlé série „Třináctka ze staré čtvrti“ otiskované v *Sedmíče pionýrů* (Toufar—Petráček 1981—1984) je zase vloženo vyprávění pamětníka o tom, jak v dětství s kamarádem pomohli muži pronásledovanému gestapem. Obě pokračování, ve kterých je vyprávění realizováno, jsou přitom označena logem Mezinárodní pionýrské štafety mládeže Paměť, tedy ideové iniciativy, na kterou byly „vzpomínkové“ epizody napojeny. Tyto takřka závazné, tedy po redakcích „vyžadované“ vzpomínky válečných pamětníků je možno nalézt, podobně zpracované a stejným způsobem do mládežnických seriálů začleněné, i v další žánrové produkci sedmdesátých let, například v seriálu o klubu Strážců (Toman—Kobík 1984). (obr. 3)

Problematiku reflexe války v českém obrázkovém seriálu by bylo možno pojmut i na větším prostoru — a nejspíše i jinak. Prezentované příklady však měly poukázat na nejtýpichtější a nejpozoruhodnější způsoby, jimiž byla válečná tematika v komiksových políčkách zpracována. Nedávno vydané publikace¹² ale ukazují, že přinejmenším obě světové války jsou i pro současnou komiksovou tvorbu stále živým a silným námětem.

Prameny

FOGLAR, Jaroslav — FISCHER, Jan

1938—1941 „Rychlé šípy“, *Mladý hlasatel* 4—6, č. 8/38 — 38/41, s. 16

KOLÁR, František

1871 „Válka v obrazech. Příspěvek k názornému vyučování dítek od 8 do 80 let“, *Humoristické listy* 13, č. 7, s. 52—53

LADA, Josef

1935 „Z Habeše slovem a obrazem“, *Večerní České slovo* 9.—20. 11., s. 6

LEHRER, Václav

1935—1936 „Baron Prášil v Habeši“, *Dětská neděle*, č. 10—24, s. 16

LEŽÁK, Zdeněk — KOCIÁN, Michal

2014 *Stopa legionáře* (Praha: Argo)

12 Například i tituly jako trilogie *Alois Nebel* (2003—2005) Jaroslava Rudiše a Jaromíra 99 (Švejdíka) nebo *Stopa legionáře* (2014) Zdeňka Ležáka a Michala Kociána.

MÁCHA, Jaroslav — FISCHER, Jan

1936–1937 „Ivan — malý legionář“, *Rajská zahrádka*, č. 7–10, s. 16

RUDIŠ, Jaroslav — 99, Jaromír [ŠVEJDÍK]

2003 *Bílý potok (Alois Nebel)* (Praha: Labyrint)

2004 *Hlavní nádraží (Alois Nebel)* (Praha: Labyrint)

2005 *Žlaté hory (Alois Nebel)* (Praha: Labyrint)

SEKORA, Ondřej

1933 „Ferda Mravenec“, *Lidové noviny* 1. 1.—13. 8., s. 8

1934 „Julkova armáda“, *Lidové noviny* 29. 7.—28. 10., s. 8

1938 „Ferda bude vojákem“, *Lidové noviny* 5. 6.—31. 7., s. 8

SKOŘEPA, František

1936 „Černoušek Sambo“, *Groš* 27. 1. — 25. 5., s. 6

STEGBAUER, Jiří — NOVÁK, Miloš

1973–1974 „Tajemství staré cihelny“, *Pionýr* 21, č. 7–10, s. 6–7

TOMAN, Vlastislav — KOBÍK, František

1984 „Kronika Strážců“, *ABC mladých techniků a přírodovědců* 28, č. 24, s. 32

TOUFAR, Pavel — PETRÁČEK, Jiří

1981–1984 „Třináctka ze staré čtvrti“, *Sedmička pionýrů* 15–17, č. 1–52, s. 16

VOBORSKÝ, František

1935–1936 „Pepina Rejholcová“, *Komár* 7. 12. 1935 — 4. 1. 1936, s. 1, 4–5

VOŘÍŠKOVÁ, Marie — KLAPÁČ, René

1936 „Puntá“ (segment), *Punta* č. 15, s. 7–8, 11–12

Z NEJNOVĚJŠÍCH...

1888 „Z nejnovějších afrických cest Dra. Emila Holuba“, *Světozor* 22, č. 10, 11, s. 156–157, 168–169

Literatura

GROENSTEEN, Thierry

2005 *Stavba komiksu*, přel. Barbora Antonová (Brno: Host) [1999]

JAREŠ, Michal — PROKŮPEK, Tomáš

2010 „Dobrý voják Švejk a komiks“, *Česká literatura* 58, č. 5, s. 607–625

KOŘÍNEK, Pavel — PROKŮPEK, Tomáš (eds.)

2012 *Signály z neznáma. Český komiks 1922–2012* (Řevnice: Arbor vitae)

MULÍČEK, Dušan

2012 „Komiks před komiksem. Tušení bublin v českých obrázkových seriálech druhé poloviny 19. století“, in Martin Foret — Pavel Kořínek — Tomáš Prokůpek — Michal Jareš (eds.): *Studia komiksu: možnosti a perspektivy* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), s. 161–174

PEISERTO VÁ, Lucie — KOŘÍNEK, Pavel

2012 „Aby nějak oslavili, že je Bimbo náhle bílý. Obraz černocho v seriálu Puntá“, příspěvek přednesený na komiksologickém kolokviu *Signály z neznáma. Český komiks 1922–2012*, Dům umění města Brna, 9. 10. 2012

PROKŮPEK, Tomáš

2012 „Josef Lada a komiks“, in idem (ed.): *Josef Lada: Nezbedné komiksy. Obrázkové seriály z Humoristických listů 1908–1916* (Praha: Plus)

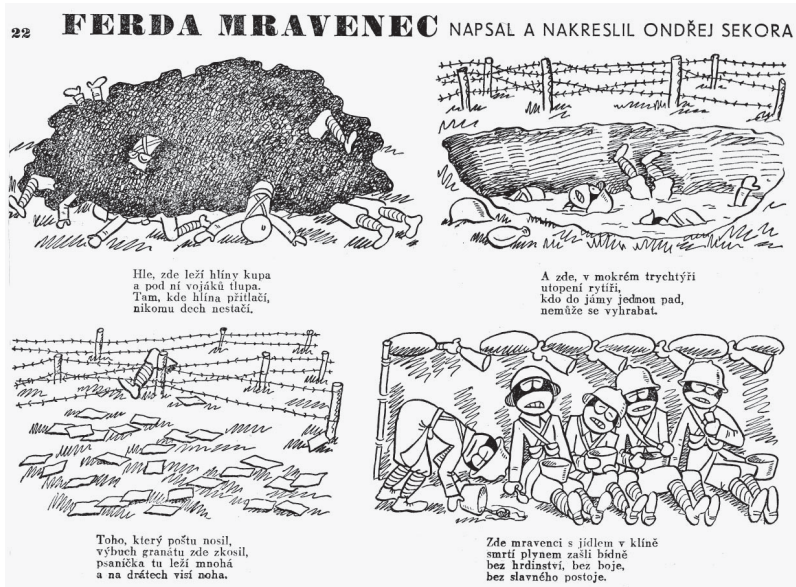
2015 *Příběhy československého komiksu I. Od pana Ťopáska po Supermana* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci)

PROKŮPEK, Tomáš — KOŘÍNEK, Pavel — FORET, Martin — JAREŠ, Michal (eds.)

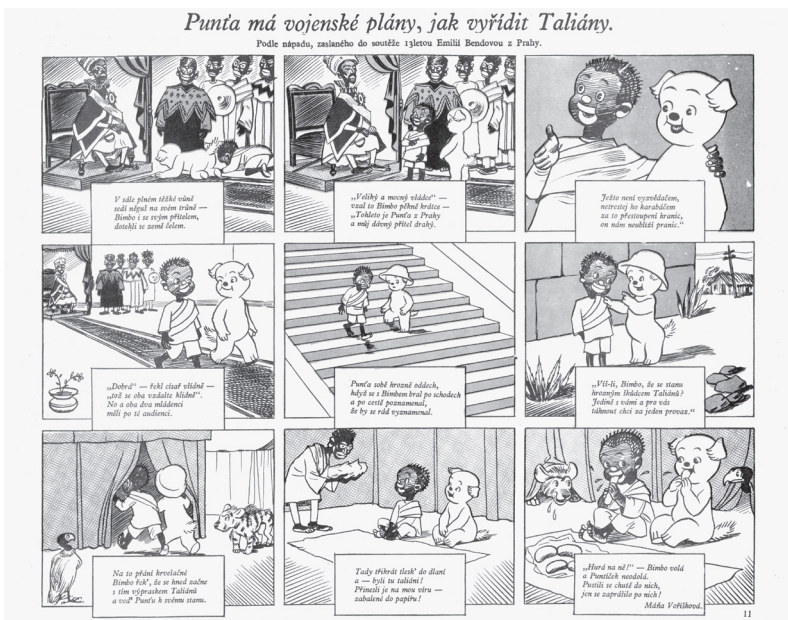
2014 *Dějiny československého komiksu 20. století* (Praha: Akropolis)

Reflections of War and Conflict in Czech Comics

This study examines the different modes of representation of war in Czech comics series, from the initial echoes of distant conflicts to the manifestations of both World Wars, i.e. manifestations of the wars' events at the times of their occurrence and in reminiscences. It focuses primarily on the many variations in the representations of wars and the way in which these works cover the topic of war and recollections of it. It also, however, touches upon historical contexts and illustrates how specific representations of war relate to given ideological frameworks.



obr. 1



obr. 2

TŘINÁCTKA ZE STARÉ ČTVRTI

Kluci ze Třináctky se rozhodli, že se zúčastní mezinárodní mládežnické stá-
řety. Pánek a Jirka Pelec s Petrem Jare-
šem se na radu Jirkova otce vypravili za
Milošem Malatem, který jim mohl vypra-
vít o boji chlapců ze Staré čtvrti proti
německým okupantům.



PRÍBĚH

A TOHLE JE UŽ DVANÁCTVÍ ČTVRTI... BYLO MI TENKRÁT
TŘINÁCTI... GŠTAP! GŠTAP! ZATKLO DVANÁCTI...
DEŠÁT... KLUKU A PĚVČIT... BYVALÝCH KUPČÁKŮ...
PROČOVNÝCH... TENJÍ...
JSEM BYDLEL S RODICI... BUZKO...
KLÁŠTERA A ŘEKY.

XXXVII/ČKJ



NACISTICKÁ PROPAGANDA SE SNAŽILA PŮSOBIT NA
ČESKÉ DĚTI A MLÁDEŽ V FAŠISTICKÉM DUCHU...
JE KE SPOLUPRÁCI S NACI... TA SNAHA SE VŠAK
NESETKALA S ŽÁPNÍM ÚSPĚCHEM...



ALE JÁ TÁM HLE BUDIM,
V TOM DOMĚ VZADU!

PÁNEK KOMISÁŘI, PLÁŠT,
ZAČÍNÁ PRŠET...

POZDĚJI



POŠTE TOHO SPRAVKA, JÁ NEPŘEKVĚM...
A TY, KDO BYS TAHO VIDĚL, NĚKDO ČIHO,
TAK TO MUSÍŠ OHLASIT...



CO TU DĚLÁTE?

TÍŠE JI TO HLEDÁJI MĚ,
MUSÍM SE DOSTAT K ŘECE!

POZDĚ VĚČER



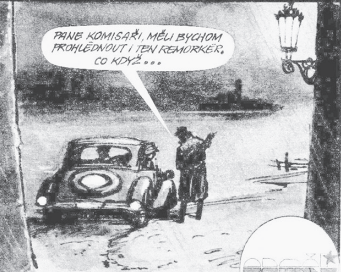
TŘINÁCTI... TÍM OTVOREM SE DOSTANETE DO SKALDŮ
KLÁŠTERA... A ZA TĚM DĚJEM PRO... ARNOSTA, TO JE
MŮJ KAMARÁD... NĚKO MĚ TOTIŽ NAHVALO A
ARNOST... MŮŽE POMOCI...



TÁM HLE JE REMORKÉR?

DĚJ, KLUCI... TĚD UŽ TEN KOUSEK
DOPLAVU... ZAČÍNÁ DĚŠET
A BĚŽE NEBEŽE NIC VÍPĚT...

ZA PÁR OHVIL



PÁNEK KOMISÁŘI, MĚLI BYCHOM
PROHLÁSENÍ... TEN REMORKÉR,
CO KOVĚ...

© Píše T. Pavel • Kreslí J. Petráček

(Pokračování příště)

Alois Nebel v říši symbolů: kreslený román mezi pamětí a postpamětí¹

— Madlene Hagemann, Gernot Howanitz —

Počínaje *Aloisem Nebelem* (Rudiš—99 [Švejdlík] 2003) se velký počet současných českých komiksů věnuje historickým tématům. Na rozdíl od většiny příkladů, jako *Ještě jsme ve válce. Příběhy 20. století* (Fantová—Polouček 2011) nebo osmidílná série *Češi* (Kosatík et al. 2013—2016), funguje kreslený román¹ *Alois Nebel* nejen jako kulturní paměť československých dějin 20. století, ale může být považován i za takzvanou postpaměť druhé světové války a za metareflexi jejích podmínek.

Kreslený román *Alois Nebel* je adekvátním žánrem postpaměti, neboť stejně jako komiksově panely jsou v Aloisově myslí uspořádány různé časové roviny — první republika, druhá světová válka či „normalizace“. (Nutno dodat, že stejnojmenný film Tomáše Luňáka z roku 2011 se od předlohy a její estetiky liší, neboť se zaměřuje hlavně na odsun sudetských Němců, což vede k oproštěnější formě.)

Ines Koeltzschová a Renata Makarská (Koeltzsch—Makarska 2014) popisují *Aloise Nebela* jako příklad kulturní paměti, která zakládá Sudeťský coby *lieu de mémoire* a zároveň reflektuje procesy individuální paměti.

¹ Odkazujeme zde na komplexní teoretickou diskusi o použití termínu *kreslený román* (*graphic novel*) v odborné literatuře o komiksech (srov. např. Frahm 2010: 35; Hochreiter—Klingeböck 2014: 7–8; Petersen 2011).

Na otázku, zda jsou Aloisovy vzpomínky „skutečné“, nebo „neskutečné“ (ibid.: 10), ale neodpovídají. Alexander Kratochvil (idem 2015) rovněž charakterizuje kreslený román jako populární a adekvátní žánr kulturní paměti. Odkazuje na teorie „protetické paměti“ a „falešné paměti“, které zdůrazňují umělost, podivnost a konstruovanost Aloisovy paměti. Němý podle něj reprezentuje individuální trauma, zatímco Alois představuje kolektivní a mezigenerační trauma (ibid.: 87–89). Jsme přesvědčeni, že rozdíl mezi pamětí Němého a Aloise vede v posledku ke konceptu postpaměti.

Co znamená „postpaměť“? Podle Marianne Hirschové „nemohou být prožité vzpomínky jedné osoby převedeny na vzpomínky jiné osoby. Postpaměť [Postmemory] není totožná s pamětí: je ‚post‘; ale [...] blíží se paměti v afektivní síle a psychickém účinku“ (Hirsch 2012: 31).

„Post“ v těchto souvislostech značí nejen „po“, ale vykazuje i jisté shodné rysy s poststrukturalismem a postmodernismem, například vrstvení, opožděnost, tendenci k citování a prostředkování a oscilaci mezi kontinuitou a trhlinou (ibid.: 5–6). Hirschová zdůrazňuje, že teorie kulturní paměti Jana a Aleidy Assmannových vypouští traumatické trhliny, ale zároveň tvrdí, že postpaměť se od těchto prázdných míst odvíjí (ibid.: 33), ačkoli je vždy zprostředkována: „spojení postpaměti s minulostí není ve skutečnosti zprostředkováno vyvoláním [recall], ale úsilím představitosti, projekcí a kreativní činnosti“ (Hirsch 2008: 107). Postpaměť funguje nejen v rodinném kontextu, ale může být i součástí mezigenerační komunikace, protože „s tím, jak veřejné a soukromé obrazy a příběhy blednou, je obtížnější zachovat jejich distinktivní a specifické prvky“ (Hirsch 2012: 34–35).

Typickým příkladem, jak jsou traumatické vzpomínky mezi generacemi prostředkovány, je podle Hirschové (Hirsch 2008: 107) Spiegelmanův kreslený román *Maus: A Survivor's Tale* (Spiegelman 1991, idem 2012 [1980–1991]), v němž Vladek Spiegelman přežije holocaust vypráví synovi Artovi o svém osudu. A právě generační zprostředkování líčí a rozvádí také *Alois Nebel*.

V *Nebelovi* má postpaměť neobyčejný status už na úrovni děje: ocitáme se na konci osmdesátých let na nádraží vesnice Bílý Potok v Jeseníkách u výpravčího Aloise Nebela. Toho pronásledují historické události (druhá světová válka, okupace, odsun Němců...), jichž však sám nebyl svědkem (narodil se v roce 1948!), a kvůli tomu je poslán do psychiatrické léčebny. Tam se setká s němým mužem, který ilegálně přešel hranici mezi Československem a Polskem, a byť o své minulosti nepromluví, je jasné, že také trpí reflexemi minulosti.

Kreslený román jako žánr osciluje mezi textovou a vizuální rovinou („verbal track“ a „visual track“; Hochreiter—Klingenböck 2014: 7), přičemž z toho vznikající prostupnost vede k intenzivnějšímu zapojení čtenáře (Frahm 2014: 66; Schikowski 2014: 171–174). Obrazy s textem fungují synchronně, zatímco textové vyprávění má víceméně lineárně diachronní efekt (Petersen 2011: XIV; McCloud 1994: 67). Scott McCloud (ibid.: 9, 67) uvádí, že při recepci komiksu vzniká koherentní jednota, Ole Frahm chápe komiksy jako „parodie na referenční povahu znaků [...], jejichž prostřednictvím lze zachytit procesy, jimiž se utváří pravda“ (Frahm 2010: 55).

Kreslený román *Alois Nebel* je dílem tandemu Rudiš — Jaromír 99. Spisovatel Jaroslav Rudiš (nar. 1972) je zodpovědný především za textovou část, výtvarník Jaromír 99 (vlastním jménem Jaromír Švejdlík; nar. 1963) za ilustrace. Tato konstelace se odráží i v ději, kde jsou Alois a Němý zachyceni jako tým, i když Aloisova linie jasně dominuje. On je titulní postavou a ich-formou, pomocí autentického „já“ příběh vypráví („Mám rád sobotní šichty, denní i noční“; Rudiš—99 2003: 9),² kdežto na úrovni ilustrací dominuje fokalizace externí (vizuální vyprávění užívá osobní perspektivu jen výjimečně). Skutečná a fiktivní situace jsou prezentovány na panelech, které následují po sobě, ale fungují synchronně, což vede k nemožnosti rozlišovat mezi nimi (ibid.: 10–18). Tato prezentace zdůrazňuje vnímání Aloise jako vypravěče stejně jako spojení jeho traumatických postvzpomínek s autentickými událostmi (ibid.: 18, 20, 33, 53–60; idem 2011: 15–16 [2006]). Většinou tedy nevidíme svět Aloisovými očima, ale Aloise samého (viz např. Rudiš—99 2003: 18). Tato externí perspektiva samozřejmě znesnadňuje empatii ze strany čtenáře. Frahm upozorňuje na rozdíl mezi identifikací v rovině textu a odcizením na úrovni obrazu (Frahm 2010: 139–140). V tomto ohledu se textové a vizuální prvky v *Nebelovi* promítají do vztahu mezi pamětí a postpamětí. Němý — na rozdíl od Aloise — nemá hlas, který by mohl doplnit vizuální zobrazení, a tak nemůže přijmout komplexní pozici mezi identifikací a odcizením jako Alois. Jeho vzpomínky pro čtenáře zůstávají jen na vizuální úrovni.

Protože Alois nebyl svědkem reflektovaných událostí, je to právě on, kdo má být považován za subjekt postpaměti. Tento fakt ho odlišuje od Němého, který byl svědkem historických událostí, a právě proto

2 Pokud komiks není stránkovaný, počítáme stránku s pravoúhlou vinětou vpravo dole jako první.

oněměl,³ což představuje jakýsi protějšek Aloisova hlasu. Je až symbolické, že Němý se vyjadřuje jen obrazně a jeho dějová linie je jen jakýmsi doplňkem k vyprávění Aloisově. Teprve ve třetím dílu komiksu přijde pohled do vnitřního světa Němého: v grafickém tichu se čtenář dozvídá o jeho traumatickém dětství (Rudiš—99 2011: 119—130 [2006]). Trauma Němého je zážitkem, který není možné převést do slov, ale do obrazu ano.

Napětí mezi grafickým a textovým vyprávěním vrcholí v závěru třetího dílu, kdy autoři vstupují do fikce: v sekvenci tří panelů jejich alter ega vyjednávají nejdříve o možném konci pro Aloise (ibid.: 106), později se tato sekvence opakuje, ale tentokrát autoři diskutují možný konec pro Němého (ibid.: 118): Rudiš na paradigmatické úrovni vyměňuje jména figur: „Němý by si funus zasloužil“ (ibid.: 106) versus „Nebel by si svatbu zasloužil“ (ibid.: 118). Rozhodnutí Jaromíra 99 pro jeden osud — „Já bych šel radši do svatby“ (ibid.: 106) či „Já bych radši funus“ (ibid.: 118) — všechno změní: Aloisovi je přisouzen rodinný život a otcovství (znovuzrození), které stojí v kontrastu ke smrti Němého. (obr. na s. 159)

Způsob, jakým je tento metadiskurz vyřešen, je opět výmluvný: jsou prezentovány oba závěry, což znamená, že konečné rozhodnutí je přecházeno čtenáři. Tím vzniká performativita jako další podstatný rys kresleného románu.

Jaromír 99 používá zvláštní vizuální styl. Jeho obrázky připomínají dřevoryt: jsou nakresleny s hrubými černobílými konturami, což často vede k deformaci minulosti a ambivalenci výkladu. V Aloisově první halucinaci čtenář nejdříve nerozumí, co se děje (Rudiš—99 2003: 10—18), neboť halucinace není vizuálně orámována a začíná znenadání. Při noční službě je Alois probuzen mimořádným vlakem, který se vynoří z černé mlhy (ibid.: 10). Jedinou indikací, že jsme v minulosti, je parní lokomotiva. Alois neví, odkud vlak přijíždí, a vyjde na nástupiště, aby to zjistil. Tam se setká s vojáky v černých uniformách. Čtenář událostem stále nerozumí, až výkřik „Heil Hitler!“ situaci vyjasní: nacházíme se ve druhé světové válce (ibid.: 15). Po krátkém rozhovoru se vojáci postaví proti Aloisovi a teprve teď je vidět, že někteří jsou zraněni. Na následující dvojstránce je Alois konfrontován sítkou s 24 snímků hlav, rukou, kalichů a lahví (ibid.: 16—17). (obr. na s. 160)

Není jasné, jestli jsou zobrazení lidé zlí, nebo potřebují pomoc. Tato fragmentární prezentace jde proti standardnímu směru čtení

3 Koeltzschová a Makarská (Koeltzsch—Makarska 2014: 13) poukazují na vztah mezi němým a Německem, ale pro nás stojí němota v popředí.



a připomíná Benjaminovu tezi, že „[d]ějiny se rozkládají na obrazy, nikoli na příběhy“ (Benjamin 2011: 144). Potom vlak odjíždí a Alois začne vzpomínat, jak byl na rybách — jako by se nic nestalo. V této chvíli postpaměť druhé světové války a vzpomínka na rybaření splývají, a tím konstituují (novou) realitu.

Ambivalence se ukazuje, když mlha, která je plná vzpomínek na minulost, zahalí Nebela — v komiksu si totiž lze mlhu snadno splést s kouřem či párou. Stejný problém se týká i manifestace vody — přívalový déšť, sníh nebo splachování, které fungují jako hlavní motivy paměti a zapomnění.⁴ Vizuální styl Jaromíra 99 není schopen zobrazit elementy hlavního motivu, což značí, že paměť nelze mediálně zprostředkovat,

4 Počasí hraje zvláštní roli i v Rudišově románu *Grandhotel* (2006).



a pokud se o to pokusíme, minulost deformujeme. Ale přesně tato deformace podporuje procesy postpaměti. Hirschová (Hirsch 2008: 44–48) zdůrazňuje, že hrubozrné fotografie a s nimi spojená volnost interpretace umožňují čtenáři osobní emocionální „výklad“. To se odráží i v *Nebelovi*, kde jsou na některých panelech jako pozadí použity fotografie. Ačkoli jsou rozpoznatelné, jsou překreslené stylizovaně, aby odpovídaly monochromnímu stylu (Rudiš—99 2004: 20–23; idem 2005: 106, 118). A tak symbolizují historické svědectví, fakta a objektivní pravdu a zároveň demonstují, jak i zdánlivě objektivní fotografie může skutečnost zkreslit.

Tyto příklady ukazují, jak těžké je pro čtenáře *Aloise Nebela* interpretovat. Je třeba hledat poukazy v textovém i vizuálním vyprávění, aby čtenář rozpoznal koexistenci přítomnosti a minulosti, skutečnosti a halucinace. Výsledkem ambivalentního vizuálního přístupu je jedinečná směs prvků paměti a postpaměti, Aloisova všedního dne a vize.

Vyprávění ve vizuálním médiu je založené na nenápadných odkazech, takže čtenář musí dávat pozor na details, které podporují nelineární čtení. V *Nebelovi* vizuální symboly, jejichž prostřednictvím lze odhalit veškeré mechanismy postpaměti týkající se hrdiny, propojují různé panely, různá období a identifikují různé osoby. Alois je například nejednou



zobrazen s výpravkou (Rudiš—99 2003: 50). A když tento znak své profese ztratí, protože je poslán do blázince, Jaromír 99 ho nahrazuje podobně vypadající badmintonovou raketou (ibid.: 91–92). Čtenář se také setká se třemi inkarnacemi Nebela, které jsou vizuálně téměř identické: Nebelův dědeček, otec a on sám — všichni vyobrazeni s brýlemi, uniformou výpravčího, výpravkou a kníry (ibid.: 43). Tyto detaily, které směřují různé vrstvy minulosti, lze interpretovat jako znak cykličnosti dějin a trvání soukromých traumat. Výklad je podpořen i pozdějším vyobrazením novorozeného Aloisova syna s knírkem (Rudiš—99 2005: 80).

Vedle opakování symbolů se opakují i panely, byť s malými změnami, které tak jako by konzervují pohyb a čas. Některá opakování však dělí mnoho stránek: třetí díl ukazuje Aloisova syna stejným způsobem, kterým první zobrazil Aloise (Rudiš—99 2003: 50; idem 2005: 114), a tak dítě do jisté míry retrospektivně ospravedlňuje dřívější kresby: vláček pod nohama Aloise se zdá nemístný, kdežto u jeho syna je případný. Symbolické spojení mezi opakovanými obrazy může vyniknout jen v jejich oddělení, kdy si čtenář následně musí toto spojení vytvořit (což se mu podaří jen pokud si pamatuje výchozí panel).

Vyšší úroveň intermediálních odkazů se týká symbolů převzatých z jiných kontextů. Jako například triptych, ve kterém první panel

obsahuje nacistický nápis ARBEIT MACHT FREI, druhý nápis z prezidentské vlajky PRAVDA VÍTĚZÍ a třetí nápis AUTOCAMPING (Rudiš—99 2005: 138). Tři různé doby jsou tak zobrazeny vedle sebe, což značí jednak kontinuitu (Koeltzsch—Makarska 2014: 11) a jednak trivializaci času.

Srovnatelnou metodou popisuje Jáchym Topol v románu *Sestra* (1994) výlet do Osvětimi: „Tak sme tam vypálili a tam bylo napsáno OS — 5 km. [...] Aha! už to mám, [...] to je přece starý heslo pro OSA-DU! [...] pak sme byli u cedule a tam bylo OSVĚ — 2 a [...] bylo jasné, že to je a musí bejt OSVĚŽOVNA, [...] a tak sme dál letěli [...] a tam byl velkej nápis, [...] a na něm stálo: OSVĚTIM a už jsme nemohli zpátky“ (Topol 1996: 85–86 [1994]). Topol samozřejmě musel sáhnout k textovým možnostem, aby vyjádřil kontinuitu a trivializaci, ale základní postup je stejný jako v *Nebelovi*.

Dalším příkladem intermediálního odkazu je panel, který portrétuje tehdejší československé dráhy jako silný gigant (Rudiš—99 2003: 40) a zároveň odkazuje na obraz ruského malíře Borise Kustodieva *Bolševik* (1920). Kromě toho Jaromír 99 použil obrazy z filmu Františka Vlácilova *Adelheid* (1969) (Koeltzsch—Makarska 2014: 12), z filmu Wima Wenderse *Der Nebel über Berlin* (1987) (Kratochvíl 2015: 94) a z Menzelových *Ostře sledovaných vlaků* (1966) — Alois si nepamatuje na babičku, ale vyvolá si obraz z Menzelova filmu (Rudiš—99 2003: 41). Z toho vyplývá, že média nahrazují vzpomínky. Tato záměna je zvláště důležitá pro postpaměť, v jejímž kontextu neexistuje originální vzpomínka — jde jen o emoce. Intermediální odkazy v *Nebelovi* směřují k emočnímu cíli, ale jsou i částí intermediální hry: najde čtenář všechny odkazy?

V komiksu *Alois Nebel* lze pozorovat čtyři hlavní způsoby postpaměti. Zaprvé: Alois nemá žádné vzpomínky na válku, ta slouží k emocionální projekci a kromě toho funguje jako hlavní impuls pro postpaměť. Postpaměť, kulturní paměť československých dějin a osobní vzpomínky jsou uspořádány vedle sebe, a různé vrstvy minulosti tak splývají. Zadruhé: Alois jako vypravěč je sám subjektem postpaměti. Především se to odráží v konstelaci postavy Aloise a Němého, která zdůrazňuje rozdíl mezi pamětí a postpamětí a může vést čtenáře k uvědomění si svého vztahu k minulosti. Opozice mezi pamětí a postpamětí je vyjádřena zvláště na úrovni uměleckých postupů — v boji o nadvládu mezi vizuálním a textovým vyprávěním. Zatřetí: vizuální vyprávění ukazuje hlavně strukturní vlastnosti díla: na různých rovinách jsou zaznamenány stopy ambivalence. Hlavním zdrojem nejistoty a dvojznačnosti je vizuální styl: monochromnost umožňuje vizuální propojení

a vizuální symboly mohou jak zakládat vnitřní kongruenci intermediálních odkazů, tak ji ambivalencí porušovat. Jaromír 99 kreslí takřkajíc vizuální labyrint vzpomínek. Začtvrté: Art Spiegelman nechá v komiksu *Maus* své hrdiny přemýšlet přímo o podmínkách paměti, v *Nebelovi* najdeme toto přemítání i na úrovni uměleckých postupů, jako například v parodii na referenci znaků a ve specifickém vztahu mezi obrazem a písmem — mezi vizuálním a textovým vyprávěním (Frahm 2014: 24, 33, 55–56). *Nebel* funguje jako reflexe konstrukce a zároveň i jako zprostředkování minulosti a kreativních procesů. Kombinací vizuálního a textového vyprávění nabízí komiks úplně jiné způsoby, jak čtenáři vysvětlit tyto mechanismy. A konečně je pozoruhodné, že autoři i většina čtenářů patří k postpaměťové generaci.

V komiksu *Alois Nebel* se vizuální vyprávění zakládá na překonání trhliny mezi různými panely. Postpaměť musí podobným způsobem překonat trhlinu mezi generacemi. Vizuální opakování se pokouší vytvořit kontinuitu mezi různými stránkami — a *Alois Nebel* se pokouší vystavět kontinuitu přes trhlinu, která nejednou rozděluje několik generací. V obou případech existuje principiální nemožnost vytvoření dokonalé kontinuity, což koneckonců znova sjednocuje médium vizuálního románu a postpaměť.

Prameny

FANTOVÁ, Jana — POLOUČEK, Jan (eds.)

2011 *Ještě jsme ve válce. Příběhy 20. století* (Praha: Argo — Post Bellum — Ústav pro studium totalitních režimů)

KOSATÍK, Pavel

2013 *Češi 1918: Jak Masaryk vymyslel Československo* (Praha: Mladá fronta)

KOSATÍK, Pavel — MAŠEK, Vojtěch

2013 *Češi 1952: Jak Gottwald zavraždil Slánského* (Praha: Edice ČT — Mladá fronta)

KOSATÍK, Pavel — ČERNÝ, Dan

2014 *Češi 1992: Jak Mečiar s Klausem rozdělili stát* (Praha: Edice ČT — Mladá fronta)

KOSATÍK, Pavel — RUBEC, Marek

2014 *Češi 1942: Jak v Londýně vymysleli atentát na Heydricha* (Praha: Edice ČT — Mladá fronta)

KOSATÍK, Pavel — ŠEDA, Vojtěch

2015 *Češi 1989: Jak se stal Havel prezidentem* (Praha: Edice ČT — Mladá fronta)

KOSATÍK, Pavel — VELICKÝ, Vojtěch
2015 *Češi 1938: Jak Beneš ustoupil Hitlerovi* (Praha: Mladá fronta)

KOSATÍK, Pavel — JERIE, Karel
2016 *Češi 1968: Jak Dubček v Moskvě kapituloval* (Praha: Edice ČT — Mladá fronta)

KOSATÍK, Pavel — HUSÁK, Jiří
2016 *Češi 1977: Jak z rock'n'rollu vznikla Charta 1977* (Praha: Edice ČT — Mladá fronta)

RUDIŠ, Jaroslav
2006 *Grandhotel* (Praha: Labyrint)

RUDIŠ, Jaroslav — 99 [ŠVEJDÍK], Jaromír
2003 *Bílý potok (Alois Nebel)* (Praha: Labyrint)
2004 *Hlavní nádraží (Alois Nebel)* (Praha: Labyrint)
2005 *Žlaté hory (Alois Nebel)* (Praha: Labyrint)
2011 *Alois Nebel* (Praha: Labyrint) [2006]

SPIEGELMAN, Art
1991 *Maus: A Survivor's Tale* (New York: Pantheon)
2012 *Maus*, přel. Magdaléna Fričová, Jan Macháček, Jiří Zavadil (Praha: Torst)

TOPOL, Jáchym
1996 *Sestra* (Brno: Atlantis) [1994]

Literatura

BENJAMIN, Walter
2011 *Výbor z díla. II, Teoretické pasáže*, přel. a ed. Martin Ritter (Praha: OIKOYMENH)

FRAHM, Ole
2010 *Die Sprache des Comics* (Hamburg: Philo Fine Arts)
2014 „Die Fiktion des Graphischen Romans“, in Susanne Hochreiter — Ursula Klingenbergböck (eds.): *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel* (Bielefeld: Transcript), s. 53–77

GRÜNEWALD, Dietrich
2014 „Die Kraft der narrativen Bilder“, in Susanne Hochreiter — Ursula Klingenbergböck (eds.): *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel* (Bielefeld: Transcript), s. 17–51

HIRSCH, Marianne
2008 „The Generation of Postmemory“, *Poetics Today* 29, č. 1, s. 103–128
2012 *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York et al.: Columbia University Press)

HOCHREITER, Susanne — KLINGENBÖCK, Ursula
2014 „Vorwort“, in Susanne Hochreiter — Ursula Klingeböck (eds.): *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel* (Bielefeld: Transcript), s. 7–16

KOELTZSCH, Ines — MAKARSKA, Renata
2014 „Krajiny paměti. Alois Nebel a aura Sudet“, přel. Iveta Coufalová, *Dějiny a současnost* 36, č. 3, s. 10–14

KRATOCHVIL, Alexander
2015 „Der tschechische Comic ‚Alois Nebel‘ als populäres Medium des Erinnerungskultur“, in Jolana Doschek — Stefan Simonek (eds.): *Slawische Popkultur* (Wien: PAN), s. 81–102

McCLOUD, Scott
1994 *Understanding Comics. The Invisible Art* (New York: Kitchen and Sink Press)

PETERSEN, Robert S.
2011 *Comics, Manga, and Graphic Novels. A History of Graphic Narratives* (Santa Barbara [Calif.] et al.: Praeger)

SCHIKOWSKI, Klaus
2014 *Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler* (Stuttgart: Reclam)

***Alois Nebel* in Sybolland. A Comics Post-memory of the Second World War**

Starting with 2003's *Alois Nebel*, numerous contemporary Czech comics have dealt with historical topics. But unlike most examples such as *Ještě jsme ve válce: příběhy 20. století* (Stil We're at War: Stories of 20th-century) and the nine-part *Češi, Alois Nebel* (Czechs, Alois Nebel) does not merely act as cultural memory of 20th-century Czechoslovak history, but can also be regarded a “postmemory” (M. Hirsch) of this history and a meta-reflection on its conditions. Alois, the comic's protagonist, is haunted by a past he himself has not witnessed—a discrepancy that is also reflected through the nature of comics as a medium. Just as the panels are drawn side-by-side, different time periods are juxtaposed in Alois' memory. Because of these parallels, we attempt in this article to establish the graphic novel as appropriate genre for postmemory. We show how text and images struggle for narrative dominance over the novel, how its visual style supports ambivalence which in turn helps to construct postmemory, and how the repetition of different symbols allude to commemorative processes on the side of the readers. We also demonstrate how *Alois Nebel* functions as a reflection upon the construction and mediation of the past and upon the creative processes behind postmemory.



Paměť světových válek

První světová válka mezi nacionalismem a humanismem (aneb česká a slovinská literatura na italské frontě)

— Matteo Colombi —

Můj příspěvek představuje uvažování o dialektice, která se zdá být charakteristická pro literaturu o první světové válce — dialektika mezi humanismem a nacionalismem. Budu se věnovat v první části příspěvku definicím obou pojmů — a budu je dávat do kontextu literatury o první světové válce, která vznikla v habsburském prostoru. Ve druhé části článku zanalyzuji dialektiku nacionalismu a humanismu na českém a na slovinském románu, které tematizují Velkou válku na italské frontě: *Červená země* (1928) českého spisovatele Jaroslava Bednáře a *Dobrodob* (1940) slovinského autora Prežihova Vorance.

1) Válka — násilná komparatistika názorů

Komparatista a anglista Umberto Rossi definuje války jako násilnou a krvavou komparatistiku ve své studii „Il secolo di fuoco“ (Století ohně), která se zabývá reprezentací války ve světové literatuře 20. století: „Války jsou ošklivou formou násilné a krvavé komparatistiky, jsou smrtícím literárním srovnáním, jsou brutálním sporem různých vizí, nadějí a iluzí“ (le guerre sono una orribile forma di comparatistica violenta e sanguinaria, sono il confronto letterario letale, sono lo scontro brutale

di visioni e speranze e illusioni diverse) (Rossi 2008: 12).¹ Definice války jako násilné a krvavé komparatistiky, jako smrtícího srovnání/zápasu/soutěže je pro cíl tohoto příspěvku zajímavá, protože zdůrazňuje, že válka materializuje a radikalizuje kolektivní a subjektivní *Weltanschauungen* (náhledy na svět) a jejich difference — jak názorové, tak emocionální. Nacionalismus a humanismus patří přitom k nejrelevantnějším *Weltanschauungen*, které se konfrontují za první světové války.

1.1) Nacionalismus a první světová válka

Nacionalismus je známý kulturní konstrukt, který od devatenáctého století až do první světové války a posléze i po ní soustředí názorové a citové energie jednotlivců a kolektivů na národ jakožto pozitivní entitu, hodnotu a cíl. Nacionalismus je přitom nikoliv jednostranně monolitický princip, nýbrž strukturální zásobník různých vizí, nadějí a iluzí, jejichž komplexnost se projevuje mj. v první světové válce, když se nacionalismus stane velkou hybnou silou, která v roce 1914 podporuje intervencionalismus v početných evropských zemích. Nejenom armádní štáby a politici chtějí válku, nýbrž také veřejnost, která ve válce vidí způsob národní afirmace.² Literáti nejsou z tohoto hlediska žádná výjimka. Různí autoři, kteří píšou kanonické texty světové literatury o první světové válce, jsou na jejím začátku většinou intervencionalisté. Spisovatelé jako Henri Barbousse, Ernst Jünger anebo Siegfried Sassoon atd. odvodňují proválečný postoj, který mají na začátku války, celkově anebo částečně nacionalistickými argumenty. Každý spisovatel přitom nuancuje nacionalistický diskurz posvém a dokazuje tím, že nacionalismus je zásobníkem různých názorů a emocí. Lze nicméně konstatovat, že služba národu funguje na počátku jako motivace k boji pro všechny tyto autory.³

1.2) Humanismus a první světová válka

Četní literáti revidují za války a po ní nacionalismus, který je ovlivňuje na začátku boje, a píšou romány, v kterých se vyslovují proti válečnému konfliktu (*in toto* anebo *in parte*). Barboussův *Le feu* (Oheň, 1916) a Sassoonův *The complete memoirs of George Sherston* (George Sherstona

1 Všechny překlady v příspěvku jsou mým dílem.

2 Viz Anderson 2003, zvláště 83–111.

3 Viz o těchto a jiných autorech Rossi 2008: 97–197. Tento příspěvek neposkytuje dostatečný prostor pro detailní a diferencovanou analýzu nacionalistických prvků v politickém postoji, který zmínění autoři a mnozí další mají na začátku války.

celé memoáry, 1928) kritizují první světovou válku a upínají se přitom na názorový horizont, který může být definován jako humanistický. O něj se opírají i díla jako *Im Westen nichts Neues* (Na západní frontě klid, 1928) spisovatele Ericha Marii Remarqua, který válku nepodporoval ani na jejím začátku. Jünger trefně definuje humanistické stanovisko, když 1926 upozoruje, že „ihned po válce se zlepšovatelé světa objevili v houfech“ (gleich nach dem Kriege sind die Weltverbesserer in Schwärmen aufgetaucht) (viz Walter 1987: 106).⁴ Jüngerův výraz „Weltverbesserer“ je ale určitě despektní, poněvadž tento autor – velký zastánce války i po jejím konci, jak ukazuje jeho román *In Stahlgewittern* (V ocelových bouřích, 1920) – považuje protiválečný postoj za oportunistický, zbabělý anebo naivní náhled, který nechápe nutnost války pro pozitivní vývoj lidských dějin. Označení „Weltverbesserer“ charakterizuje nicméně vhodně pozici kritiků první světové války, kteří tuto událost odsuzují argumentem, že představuje nehumánní příběh – a to ze dvou důvodů:

1) První světová válka je natolik zmechanizovaná, že lidé v ní nejsou nic víc než jateční maso, které čeká na smrt v zákopech jako zvířata na jatkách.⁵

2) První světová válka je produkt hierarchické společnosti, ve které panovníci a vojenské elity zneužívají život normálních lidí.⁶

Tato dvojí kritika hraje určitou roli v textech Barbousse, Remarqua, Sassoonu a dalších, což by prokázala jejich bližší analýza. Každý z těchto autorů má však o humanismu své vlastní představy, neboť tento kulturní diskurz představuje stejně jako nacionalismus heterogenní zásobník různých prvků. Radikální pacifisté se totiž odkazují na „humanitu“ a „lidskost“ stejně jako internacionalističtí socialisté, kteří na rozdíl od pacifistů neodmítají veškeré násilí, ale rozlišují mezi násilím kapitalistických válek, které je podle nich excesivní, a násilím revolucí, které je dle nich nejenom lidové, ale také lidské a přiměřené. Jiní humanisté dokonce nepopírají ani národní hodnoty, ani válku jako takovou, jak ukazuje postoj těch kritiků, kteří nepranýřují každý válečný konflikt, ale jenom první světovou válku jako nehumánní masakr, který je vnucený shora a ve kterém národní sentimenty a lidské ctnosti už nehrají žádnou roli.

4 Jünger píše tuto poznámku v předmluvě německého válečného románu *Der feurige Weg* (Ohnivá cesta) od Franze Schauweckera.

5 Viz Keegan, John 1988 a Rossi 2008: 130–149 o pojmu *Materialschlacht* (bitva materiálů), který se vztahuje na technologizaci bitev zákopové války v letech 1914–1918.

6 Viz Rossi 2008: 150–172.

1.3) Nacionalismus a humanismus v habsburském prostoru

Dialektika mezi nacionalismem a humanismem, která se objevuje jako konstanta literatury o první světové válce, vykazuje specifické vlastnosti v textech, které vznikly v neněmecké literatuře habsburského a posthabsburského prostoru — např. v textech české a slovinské literatury, které vycházejí za války a po ní.⁷ Specifičnost neněmecké habsburské a posthabsburské perspektivy leží v třech souvislostech:

1) Nacionalismus se v nich nezakládá na pevné ekvivalenci mezi státem, pro který se válčí, a zemí i národem, které jednotlivci považují za své. Početní Češi a Slovinci jsou proti habsburské monarchii, protože nevidí v říši své *natio*, nýbrž *imperium*, které potlačuje vlastní i jiné národy. Jejich postoj vede mj. k založení českých a jugoslávských legií, které bojují proti Rakousko-Uhersku na straně Dohody.

2) Kritika hierarchické struktury válečné společnosti, která je v humanismu v zásadě univerzální, nabývá v české a slovinské literatuře protiněmecké nacionalistické kontury, protože rakousko-uherská válečná panovnická a jejich vojenská elity tu nejsou popisováni jako všehabsburská, ale v podstatě jako německí anebo kolaborantští, pokud jejich příslušníci nepatří k německému národu.

3) České a slovinské humanistické odmítání války je přiživováno nadějí, že konec konfliktu a porážka Habsburské říše se stanou šancí pro národní emancipaci Čechů a Slovinců. Tato naděje vede k tomu, že jasná odpověď na otázku, jestli by bylo v zájmu lepšího světa, kdyby válka nikdy nevypukla, se z hlediska českého a slovinského humanismu jeví složitě — určitě komplikovaněji než z perspektivy anglického, francouzského a koneckonců také německého humanismu.⁸ Tato okolnost má za důsledek, že česká a slovinská literatura o první světové válce kombinuje humanistický postoj s českými či slovinskými nacionalistickými názory.

2) Červená země a Doberdob — smrtící srovnání?

Názorové a citové napětí mezi nacionalismem a humanismem ovlivňuje, anebo dokonce modeluje, různé sémantické konstelace v české a slovinské literatuře o první světové válce. Rozmanitost těchto konste-

7 Viz Senardi 2008 o válečné literatuře z habsburského prostoru, která byla napsána v jiných jazycích než v češtině a slovinštině.

8 Viz o české literatuře o první světové válce Gilk 2007 a zvláště o italské frontě Vaněk 2014. O slovinské literatuře: Vogrič 2001.

laci může být částečně ilustrována příkladem Bednářovy prózy *Červené země* a Vorancova *Doberdobu*, jejichž konfrontace může reprezentovat ono „smrtící srovnání“, které podle Rossiho charakterizuje válečnou literaturu — a to ve smyslu, že každý z těchto textů vytváří svůj vlastní diskurz o smrti, který odkazuje jak na nacionalistické, tak na humanistické argumenty. Tyto argumenty nejsou v *Červené zemi* a *Doberdobu* tak rozdílné, aby se jejich srovnání dalo považovat za smrtící i v tom smyslu, že by představovalo „brutální spor různých vizí, nadějí a iluzí“ mezi dvěma romány. Jejich divergence přesto postačuje k tomu, aby taková konfrontace ukazovala různé způsoby, kterými literatura z posthabsburského prostoru může vypravovat o první světové válce.

2.1) *Červená země* a nacionalismus; humanismus jako *master narrative*

Bednářův román vypravuje o každodenním životě v rakousko-uherském vojenském lazaretě na italské frontě krátce před koncem války⁹; v létě a na podzim roku 1918, tedy v době, kdy již rakouská a německá armáda mají velké problémy zadržet postup Dohody nebo prolomovat její linii. Lazaret, ve kterém se odehrává románový příběh, žije přitom v atmosféře nevyhnutelného rozpadu, který nepersonální vševědoucí vypravěč textu popisuje především z perspektivy hlavní postavy příběhu, české ošetřovatelky Pavly. Pavla není však jediná postava, na kterou se román soustřeďuje, protože *Červená země* je koncipována jako polyfonické vyprávění, v němž mluví všechny postavy, které se nacházejí v lazaretě: umírající a zranění vojáci, vojáci pracující v lazaretě, ošetřovatelé, lékárník a lékaři. Pravě tato reprezentace lazaretu jako kolektivního prostoru poskytuje narativní pozadí, na kterém se ukazuje napětí mezi nacionalismem a humanismem v Bednářově koncepci války, která je na první pohled rozhodně humanistická, ale obsahuje také nacionalistické prvky. *Červená země* představuje válku jako velká jatka, která nejsou výrazem lidské vůle, ale následkem nezodpovědného chování panovníků. „Lidské maso je stejně červené jako maso zvířecí“ říká Dr. Gallo, rumunský lékař ze Sedmihradska, sestře Pavle — a k tomu ještě dodá: „Bůh dobře ví, že prostý voják neudělal válku“ (Bednář 1955: 35). Stane se tak poté, co sestře vysvětloval, proč jí všichni zranění musí být stejně drazí: „ať jakákoliv národnost zavazuje vojáka do svého lůna“ (ibid.: 18). Tento citát jasně dokazuje, že reprezentace lazaretu jako „babylon[u] řečí a krve“ (ibid.: 10) je funkčním

9 O románu viz Vaněk 2014: 183–184 a 189. O autorovi viz Dub 1984.

odsouzením války z humanistického hlediska. Lazaret je přesto modelován také jako nacionalistický prostor, ve kterém se lidé rozdělují na dvě skupiny. Zranění a část personálu (jako např. sestra Pavla a Dr. Gallo) jsou lidé zdrcení brutalitou války, kteří touží po míru. Druhou část personálu tvoří naopak němečtí nacionalisté z Rakousko-Uherska, kteří běsní kvůli porážce habsburské říše. Tito nacionalisté vyčítají kolegům nedostatek vlastenectví a vysvětlují to tím, že nejsou Němci, ale zrádní Češi, Rumuni nebo patří k jiným národům. Argument německých nacionalistů není koneckonců nesprávný, protože všechny neněmecké postavy v románu s Rakousko-Uherskem vůbec nesolidarizují a rozhodně se s ním neztotožňují. Román se přitom soustřeďuje především na Čechy v lazaretě a reprezentuje je jako „národ v malém“, který se těší na porážku habsburské říše nejenom z humanistického důvodu — tato porážka bude znamenat konec války —, ale také z nacionalistického důvodu — konec války bude koncem habsburské monarchie a vznikem samostatného českého státu. Český národ v lazaretě je představen jako jednotný kolektiv, který drží pohromadě proti aroganci německých lékařů, ošetřovatelů a oficírů, a to přes všechny geografické a společenské rozdíly, které v tomto textu charakterizují jednotlivé české postavy: Češi z Prahy a Češi z Vídně, Češi z venkova, vzdělaní Češi, čeští dělníci atd. (Bednář 1955: 75).

Český nacionalistický diskurz v *Červené zemi* je v souladu s radikalizací názorových a emocionálních horizontů uvnitř habsburské monarchie za první světové války a je spjatý s tím, že příběh *Červené země* se odehrává na konci války, když je habsburská armáda *de facto* otřesená protikladnými nacionalismy, dezercemi, vzpourami a povstáním. Jde o historickou fázi, v níž habsburské vlastenectví, až do války komplexní fenomén, který se nedá vždycky ztotožňovat s německým nacionalismem, vypadá pro mnoho neněmeckých občanů habsburské monarchie (zejména jejích poddaných) jako přímá podpora imperialismu.¹⁰ Nacionalistický duktus románu je přitom funkční pro *master narrative* meziválečné Československé republiky, kdy je *Červená země* napsána a publikována. Masarykovo Československo prezentuje, jak známo, svůj vznik jako výsledek spravedlivého boje proti německému imperialismu. Humanismus, který české postavy románu spojují s nacionalismem, je čím dál tím kompatibilnější s oficiálním obrazem první republiky, protože tento stát zdůrazňuje své angažmá pro hodnoty

10 Viz Křen 323–354, zvláště od strany 339.

moderní demokracie.¹¹ Názorová a citová kombinace humanismu a nacionalismu vede v románu k tomu, že české postavy soucítí s každým trpícím, ale současně mohou takto komentovat smrt Slováka: „Umírání je nacionální! Sestro, — Slovák! Náš člověk“ (Bednář 1955: 73). Taková emfatická exklamace je pro *Červenou zemi* typická. Tato kniha chce sice evokovat patos humanismu a nacionalismu jako dvou velkých *Weltanschauungen*, které prostupují celou první světovou válkou, ale nemá zájem reflektovat to, jak se tyto postoje diskurzivně vyvinuly v historickém kontextu. Text přijímá a reprodukuje diskurz o válce spíš ve formě, kterou mu dal vývoj české politiky v letech 1917–1918 a *master narrative*, kterým se definuje první republika.

2.2) *Doberdob* a nacionalismus; humanismus jako *possible narrative*

Reflexe první světové války jako zvláštního kontextu, ve kterém se pohybují humanismus a nacionalismus, je naopak jádrem Vorancova románu *Doberdob*.¹² Román vypravuje příběh různých skupin vojáků rakousko-uherské armády, který pokrývá skoro celou válku, až do jara 1918. Vojáci, kteří podobně jako postavy *Červené země* mají různé národní identity, se pohybují buď v kasárnách a lazaretech v zázemí, anebo na italské frontě u řeky Soče, kde bojují v blízkosti slovinské vesnice Doberdobu, po níž je román pojmenován. *Doberdob* má podobně jako *Červená země* dvojí fokus, neboť nepersonální vševědoucí vypravěč sleduje na jedné straně činnosti a myšlenky slovinského vojáka Amuna, ale zároveň považuje různé vojenské skupiny za kolektivní postavu s mnoha jednotlivými hlasy. Kolektivní dimenze je v *Doberdobu* natolik silná, že protagonista Amun opustí jeviště příběhu uprostřed románu, když se rozhodne dezertovat a uteče na italskou stranu fronty. Kolektiv vojáků zbývá tedy jako jediná postava, na kterou se výhradně soustředí druhá část románu. Polyfonie *Doberdobu* je charakterizována výraznější dialogičností oproti polyfonii *Červené země*. Postavy *Doberdobu* vedou početné rozhovory, které se odehrávají v časovém úseku pokrývajícím skoro celou válku. Dialogy v románu nejen ukazují, že vojáci mění své názory a city v průběhu války, nýbrž také to, že jejich názory a city jsou někdy nejasné, ambivalentní a nejisté. Tato mnohovrstevnatost se týká také humanismu a nacionalismu různých postav a vojenských kolektivů. Mnozí vojáci odsuzují první světovou válku jako jatka, která

11 O *master narrative* první republiky a literatuře o první světové válce viz Vaněk 2014: 177–178.

12 O tomto textu a jeho autorovi viz Druškovič 2005: 337–365, Grdina 2014, Svoljšak 2010: 57–70.

redukuje lidi na jateční maso na obou stranách fronty: „Válka trvá tedy proto, že jsme všichni bestie, my a Taliáni. Proč nemůžeme být lidé?“ (Vojna traja torej zato, ker smo vsi skupaj zverine, mi in Lahi. Zakaj pa ne moremo biti ljudi?) (Voranc 1940: 205). Četní vojáci si také myslí, že válka je něco vnuceného shora, panovníkova instrumentalizace lidí: „Protože nám nedovolí, abychom byli lidé. Sami bychom něco takového neudělali. Copak bychom my sami ztropili něco takového?“ (Ker nam ne dovolijo, da bi bili ljudje. Mi sami bi kaj takega ne počenjali. Ali bi mi sami kaj takega uganjali, kaj?) (ibid.: 206). Protiklad mezi panovníky a lidmi je však v *Doberdobu* relativizován názorem, že každý člověk, tedy nejenom vyšší vrstvy společnosti, představuje násilné bytí, které se stane agresivním, když má strach a je dotčeno násilím: „Ztropili také! Řeknu vám, že ztropili!“ [...] „U nás se mlátili v jedné hospodě a někdo zabil někoho nožem. Když viděl krev, zachvátila jej taková zběsilost, že začal mávat nožem kolem sebe. Zranil pět lidí.“ [...] „Ano, to je to...“ „A proč jsme takoví?“ „Proč, ano, proč...?“ („Bi tudi! Rečem vam, da bi!“ [...] „Pri nas so se v neki gostilni stepli in nekdo je nekoga oklal z nožem. Ko pa je zagledal kri, se ga je oplotila taka besnost, da je začel mahati z nožem kamor koli. Ranil je nekih pet ljudi.“ [...] „Da, to je tisto...“ „A zakaj smo taki?“ „Zakaj, da, zakaj...?“) (ibid.: 206). Otevřený závěr tohoto dialogu, který nenachází jasnou odpověď na položenou otázku, rezonuje v různých dialozích románu a v mnoha úvahách jednotlivých postav.

Nacionalismus je také v *Doberdobu* komplexním jevem. Voják Amun je člen batalionu č. 100, který sbírá vojáky s podezřelým politickým profilem a chce je převychovat. Mnozí z těchto vojáků jsou podporovatelé některého neněmeckého nacionalismu v habsburské monarchii anebo jsou rusofilové. Jiní jsou socialisté. Někteří mají spíš švejkovský postoj. Ostatní nevědí, v co přesně mají věřit. Amun je např. mírný nacionalista, který se teprve ve válce rozhodne, že prosperita slovinského národa už není možná v habsburské monarchii, kterou srovnává s autoritativností armády. Jeho dezerce není ale přímo dílem služby národu, poněvadž Amun dobře ví, že Italové válčí proti habsburské říši, aby rozšířili italské teritorium v oblasti, v níž žijí Slovinci a Chorvati. Amun tak dezertuje též ze subjektivních důvodů, protože nechce umřít ve válce, kterou nepovažuje za svou. Na druhé straně se úplně nemůže vyhnout dojmu, že jeho chování není statečné. Amun odůvodní svůj čin vzhledem k válečné situaci jako menší zlo. Vypravěč *Doberdobu* s ním soucítí, ale oba — postava a vypravěč — rozumí také postoji jiných Slovinců, kteří dále bojují proti Italům, protože vědí, že

Itálie bude v budoucnu nebezpečným rivalem jižních Slovanů (Voranc 1940: 162 a 222–223). Slovinský národ v *Doberdobu* nevystupuje tedy tak jednotně jako český národ v *Červené zemi*. Slovinci jsou v románu představeni jako kolektiv, protože cítí mateřský jazyk jako spojení a vzájemně se rozeznávají jako krajané. Členové tohoto kolektivu však nevědí, jestli míří za společným cílem. Někteří Slovinci jsou částečně asimilovanými členy německé anebo italské společnosti, jiní jsou Habsburkům věrní, někteří podporují Srbsko a chtějí založit jugoslávský stát, někteří Srbsku nedůvěřují. Ne všichni jsou řadovými vojáky jako Češi v *Červené zemi*, řada z nich slouží jako oficiři. Nejsou však kvůli tomu automaticky arogantní, protože také oficiři jsou v *Doberdobu* diferencovanou skupinou, přestože arogance moci charakterizuje různé její příslušníky. *Doberdob* ukazuje tuto rozmanitost, ale neodkazuje k jasnému cíli pro slovinský národ. Konec románu jen sugeruje, že první světová válka představuje historický moment, kdy se většina Slovinců poprvé ptá, jakým kolektivem má slovinský národ vlastně být.¹³ Voranc nepíše tedy svůj román podle *master narrative*, který legitimizuje postoj Slovinců jako jeden z ustavujících národů jugoslávského státu vznikajícího po válce. *Doberdob* je spíš příběh o tom, že národní *master narrative* je u Slovinců za první světové války nepřítomný. Zejména představuje *possible narrative*, po kterém se touží a o kterém se přemýšlí, ale který se netvoří jednotně.

3) Vítěz a oběť aneb česko-slovinský literární zápas v první světové válce

Konfrontace mezi *Červenou zemí* a *Doberdobem* může na konci tohoto příspěvku fungovat jako podnět k dalšímu srovnání mezi českou a slovinskou literaturou o první světové válce. Analýza románů ukazuje, jak bylo už řečeno, že rozdíly mezi nimi nejsou koneckonců nijak „smrtící“. Oba texty obsahují podobné prvky, které jsou jak nacionalistické — idea svéprávnosti českého a slovinského národa a boj proti německému nacionalismu —, tak humanistické — odsouzení války jako nelidského masakru, u kterého elity prosazují své zájmy v rozporu se společenským blahem. Bednářův a Vorancův román

13 Slovinští vojáci povstanou proti životním podmínkám a proti disciplíně v armádě, a jsou proto popraveni. Slovinští oficiři po popravě litují, že jim slovinští vojáci nedůvěřovali a neřekli jim nic o svých plánech. Ptají se přitom, co by byli udělali, kdyby byli věděli o plánech vojáků (Voranc 1940: 408).

se ale také liší tím, že první sleduje afirmativní *master narrative*, zatímco druhý tento *narrative* ještě hledá, ale zároveň zpochybňuje jeho afirmativnost. Tento rozdíl mezi literaturou psanou po *master narrative* a literaturou psanou po *possible narrative* může fungovat jako interpretační nástroj na další kontrastní analýzy české, slovinské a dalších literatur o první světové válce, ale nepředstavuje schéma, které se dá mechanicky přenášet na tyto literatury jako celky, jako by válečná literatura v českém anebo v jiném jazyce mohla být napsaná pouze po vzoru *Červené země* a válečná literatura v slovinském anebo v jiném jazyce pouze po vzoru *Doberdobu*. Toto aplikování by bylo nepřiměřené, protože literatura v kterémkoli jazyce může vyprávět o válce z různých perspektiv. Česká literatura například nevypravuje o první světové válce jenom z hlediska *master narrative*, jak dokazují nejenom světová klasika *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* Jaroslava Haška (1921–1923), nýbrž také některá česká literární díla o italské frontě jako například *Malíř na frontě* Josefa Váchala (1929).¹⁴ Slovinská literatura o první světové válce není zároveň jen kritická a problematizující, ale může naopak sledovat určitý slovinský *master narrative*, prezentující Slovince jako malý národ, který se stává nevinnou a bezmocnou obětí mezinárodní politiky větších národů (italského, německého, srbského) jak za války, tak i po ní. Tento *narrative*, který rezonuje ve zproblematizované podobě i v *Doberdobu*, je, jak bylo řečeno výše, zajímavý právě proto, že nesouzní s *master narrative* jugoslávského království, který představuje každý svůj národ, Slovince nevyjímaje, jako vítěze války. Tato okolnost je relevantní i pro konfrontaci mezi českým a slovinským *master narrative* v období mezi lety 1914–1918, neboť český *master narrative* je odlišný od slovinského *narrative*, ale podobně jako jeho jugoslávský pandán je diskurzem v podstatě vítězným (pokud je tu obět, je to obět, která vede k vítězství). Tato divergence vede k závěrečné poznámce, že systematické srovnání mezi českou a slovinskou literaturou o první světové válce by se mělo věnovat nejen českým textům, které jako *Červená země* odpovídají českému *master narrative* o válce, a slovinským textům, které vytvoří *possible narratives* jako *Doberdob*. Rozsáhlá konfrontace by měla pracovat i se slovinskými texty, které se opírají o válečný *master narrative* slovinského národa a s českými díly, které zároveň prezentují otevřené *possible narratives*. Bádání by přitom muselo zohledňovat všechny možné kombinace srovnání *master narrative*

14 Viz Vaněk 2014: 180–181.

a *possible narrative* z každé literatury. Taková — z pracovního hlediska opravdu smrtící — konfrontace nemůže ale být tématem tohoto krátkého příspěvku a musí být odsunuta na další literárněvědný zápas mezi českou a slovinskou literaturou, která se zabývá válkou.

Prameny

BEDNÁŘ, Jaroslav

1955 *Červená země. Terra rossa* (Praha: Československý spisovatel) [1928]

VORANC, Prežihov

1940 *Doberdob* (Ljubljana: Naša založba)

Literatura

ANDERSON, Benedict

2003 *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso) [1983]

DRUŠKOVIČ, Drago

2005 *Prežihov Voranc pisatelj in politik* (Celovec: Drava)

DUB, Ota

1984 *Jaroslav Bednář* (Ústí nad Orlicí: Okresní knihovna)

GILK, Erik

2007 *Karel Poláček a obraz první světové války v české literatuře* (Boskovice: Albert)

GRDINA, Igor

2014 „Absolutna vojna po slovensko“, in: Prežihov Voranc: *Doberdob* (Ljubljana: Beletrina), s. 485–508

KEEGAN, John

1988 *The face of the battle* (London: Penguin)

KŘEN, Jan

2005 *Dvě století střední Evropy* (Praha: Argo)

ROSSI, Umberto

2008 *Il secolo di fuoco. Introduzione alla letteratura di Guerra del Novecento* (Roma: Bulzoni)

SENARDI, Fulvio (ed.)

2008 *Scrittori in trincea. La letteratura e la Grande Guerra* (Roma: Carocci)

SVOLJŠAK, Petra

2010 „Prva svetovna vojna v življenju in delu Prežihovega Voranca“, in Gabrič, Aleš (ed.): *Prežihov Voranc – Lovro Kuhar. Pisatelj, politik, patriot* (Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino), s. 57–70

VÁCLAV, Václav

2014 „Srdce za Sočou. Čeští spisovatelé na italské frontě 1915–1918“, in Ivan Klimeš – Jan Wiendl (eds.): *Kultura a totalita II. Válka* (Praha: Filozofická fakulta univerzity Karlovy)

VOGRIČ, Ivan

2001 *Slovenski književniki in I. svetovna vojna* (Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije)

WALTER, Wolfgang (ed.)

1987 *Krieg, Literatur, Unterricht. Ein Text- und Arbeitsbuch zum Ersten Weltkrieg* (Frankfurt am Main: Diesterweg)

Czech and Slovenian Literature on the Italian Front, or: The First World War between Humanism and Nationalism

This article discusses the representation of the First World War in Czech and Slovene literature via an analysis of two texts on the Italian front: *Červená země* (Red Earth) by Czech author Jaroslav Bednář (1928) and *Doberdob* by Slovene author Prežihov Voranc (written 1930–1932). The analysis focuses on the dialectic between the nationalist and humanist discourses on the First World War—that is, the discourses that consider this conflict as an opportunity for national affirmation, and the discourses that reject it as a catastrophe for humankind. In the Habsburg and post-Habsburg region, the relationship between nationalist and humanist attitudes led to an ambivalent dynamic, since numerous members of the ethnically non-German nations of the Habsburg Empire both condemned the war for humanist reasons and regarded it as an opportunity for their nation to acquire greater independence. The comparison between *Červená země* and *Doberdob* shows that literary texts may consciously question this entanglement of nationalist and humanist ideas and feelings, although they not always do so. The questioning works are those that relativize the master war narrative produced in their place of origin. These master narratives tend to condemn the nationalism of others as imperialist discourse and practice while legitimizing the national thought (and politics) in their place of origin as a form of humanism.

Ztracený, hledaný, legendární. Peripetie druhého života válečného konce Františka Gellnera

— Lucie Kořínková —

František Gellner jako téma spojuje hned dva diskusní okruhy V. kongresu světové literárně vědné bohemistiky: válku, totiž tu první světovou, která pravděpodobně nedlouho po svém začátku, patrně už v polovině září 1914, ukončila Gellnerův život v jeho třiatřiceti letech; a paměť, neboť tento válečný konec, jakkoliv o něm téměř scházejí informace, sehrál nikoliv nedůležitou roli ve způsobu, jakým je na Gellnera od roku 1914 dále pamatováno. Sledování případu „Gellner v kulturní paměti“ také může ukázat, jak snadno a rádi při psaní o literatuře, zvláště tom popularizačním, my — literární vědci — podléháme bez opory v pramenech svodům působivého podání a potřebě silných point, až se tyto stávají věcí tradice a svého druhu novým faktem. Výsledný dopad takové tradice pak může být i takový, jaký nabízí relativně nedávná špionážní detektivka Petra H. Šlika *Stín černého motýla* (2008), jakýsi český pokus o napětí ve stylu Dana Browna. Následující text popisuje honičku a přestřelku situovanou do holešovického přístavu krátce po vyhlášení republiky r. 1918. Josef Václav, postava příběhu, skrze niž je vyprávění fokalizováno, to sice ještě neví, ale bíle oděný muž, který zde vstoupí na scénu, se stane zásadní postavou příběhu:

Josef Václav přiskočil k barelu, kolem kterého právě procházel, a schoval se za něj. [...] Dveře skladiště se prudce otevřely a z nich vyskočil bíle oděný muž s rudým plnovousem. Ve vzduchu udělal kotoul, dopadl na nohy, otočil se a vystřelil do tmy otevřených dveří. [...] Ze skladiště vyběhli tři černě odění muži, kteří měli přes obličej přetažené černé pletené kukly. Vystřelili několikrát za prchajícím mužem, ale všichni minuli, a tak se dali do pronásledování. [...] Mezitím začal bíle oděný muž šplhat po žebříku na jeřáb. Lezl neobyčejně obratně. [...] Jeho pronásledovatelům už se tak dobře nevedlo, a tak když bílý muž konečně vylezl na příčnou rampu, měl dostatek času, aby se otočil a třikrát po nich vystřelil. Jednoho zasáhl a ten pak s výkřikem padal z jeřábu na kamennou dlažbu pod ním. Bíle oděný muž se nejprve krátce zastavil v kabině jeřábu a hák na ocelovém laně se začal pomalu spouštět k zemi. Muž vyběhl z kabiny zpět na rampu, udělal několik rychlých kroků a skočil. Josefu Václavovi se zatajil dech, když viděl bílou siluetu muže, jak plachtí vzduchem s rukama napřaženými před sebou, jako kdyby skákal do vody. On ovšem padal volným pádem a Josefu Václavovi se zdálo, že bude následovat černého muže, když jeho ruce náhle pevně sevřely jeřábní hák, lano se zhouplo a v další vteřině již bílý stál bezpečně na háku [...]. (Šlik 2008: 21–23)

Hybatel celé zápletky románu stojí utajen v pozadí, jde o tajnou organizaci Černý motýl hájící zájmy zbrojního velkokapitálu. Jejím cílem je další pokračování světového válečného konfliktu, který byl právě ukončen, a za tímto účelem podniká nejrůznější sabotážní akce. Dokonce to byla právě tato organizace, která až dosud válečný konflikt udržovala v chodu. Jako nejlepší prostředek k odstartování další války se spiklencům jeví atentát na prezidenta nově vzniklého Československa: vykonán má být při triumfálním návratu Tomáše Garrigua Masaryka z ciziny do Prahy, slavnostní vlak má být v žižkovském tunelu vyhozen do povětří. Vysvětlováním jemností přediva této logiky se text vlastně nezabývá, pozornost soustředí na malého českého člověka, který je s to zabránit světové katastrofě, Josefa Václava, chudého venkovského studenta, který se v Praze ocitá sám — jen se svou láskou k literatuře. K té je vychován už z domova svými patriotickými selskými rodiči; v rodinném literárním panteonu přitom vedle sebe zcela bezkonfliktně působí Jan Hus, Havlíček, Neruda a kupodivu také čeští literární anarchisté v čele s Františkem Gellnerem. A František Gellner je — a to už se dostáváme k pointě dlouhého úvodu — také oním „superhrdinou“ z výše citované ukázky, mužem v bílém z honičky v Holešovicích, psancem na hraně zákona obtíženým jistými nepojmenovanými hříchy z minula,

pro něž volí inkognito. Dozvídáme se, že se aktivně rozhodl zmizet z fronty, na vlastní pěst vypátrat zdroj všeho válečného zla a toto zlo zarazit. V dalším ději osvědčuje mj. svou fyzickou zdatnost, ostrostřelbu, schopnost tajemných úniků a převleků, i brilantní a chladnokrevné strategické myšlení.

Některé historické diskrepance jsou celkem nasnadě. Nesmyslnost základní zápletky stojí za pozornost už proto, že poukazuje na obecně rozšířenou tendenci pomáhat si u vysvětlování komplexních historických jevů, jejichž příčiny není úplně snadné pochopit — a první světová válka k takovým jistě patří v první řadě —, nějakou pěknou spikleneckou teorií v pozadí, která situaci přehledně zjednoduší a obdaří smyslem vyjádřitelným v jediné větě.

Další jemnější problémy se týkají přímo osoby Františka Gellnera, román zapracovává do svého přediva zejména samo Gellnerovo zmizení ve válce. Na jiná dostupná fakta o něm ovšem z dobrých důvodů rezignuje. Příkladně: Gellner nebyl v období předcházejícím válce žádným renegátem, ale — měřeno středostavovskými kritérii — jedincem na kariérním vrcholu, redaktorem *Lidových novin* a politickou figurou brněnského veřejného života, vedoucím v privátní sféře ničím zvláštním nevybočující život. Dále: Gellner prošel vojenským výcvikem coby jednoroční dobrovolník a pravidelný účastník povinných cvičení záloh, ovšem armádní výcvik způsoboval utrpení jak jemu, tak jeho vojenským nadřízeným — jeho dopisy z vojny i pozdější fejetony věnované vlastnímu působení v armádě představují jak sféru postojů (zejména nechuť k drilu a odlidštěnosti armádního prostředí), tak i limity vlastních možností: Gellner dle všeho nenáležel ani omylem mezi talentované střelce, taktické uvažování mu nebylo vlastní, a navíc nebyl vybaven nijak fantastickou tělesnou konstitucí. A naposledy: V době odchodu na frontu ho trápily velmi značné potíže pohybového aparátu — o jeho kulhání a bolestech nohou se zmiňují bez výjimky všichni, kdo později podali svědectví o Gellnerových posledních dnech doma.¹

Jak se za těchto okolností přihodí, že se z historické postavy, která pro to není zjevně ničím disponována, stane v románovém světě málem James Bond? Odpověď ve stručnosti zní — protože se ve válečném konfliktu ztratil a na místě konce jeho života vzniklo prázdné místo, poskytující v pozdějších obdobích prostor k zaplnění kdečím.

¹ Gellnerovo potýkání se s armádní disciplínou, jakož i dostupné informace k jeho pravděpodobnému konci shrnuje velmi zdařile text Tomáše Pavlíčka (2005); k témuž též Kořínková (2014).

Armádou začal být Gellner již v září 1914 veden jako nezvěstný, jeho osud ovšem zůstal úředně nepotvrzen, a tím i předmětem nadějí a dohadů. V říjnu téhož roku přináší zprávu, že Gellner je mezi nezvěstnými, denní tisk, konkrétně *Právo lidu* (1914: 6) a *Čas* (1914: 4). Tímto okamžikem se začíná psát druhý život Františka Gellnera. Má to ovšem své *ale* – a tím je paradoxně dlouho trvající nejistota, zda Gellner skutečně zahynul, z níž se rodila jedna část gellnerovských legend (srov. též Mahen 1934: 38). Různých zpráv o Gellnerovi bylo totiž ve válečném i poválečném čase více a některé pronikly i do tisku (srov. např. *Venkov* 1917a: 3, *Venkov* 1917b: 5, a Dyk 1917: 478–479). Ve fungování sdílené kulturní paměti určitého společenství je ovšem právě smrt klíčovým okamžikem, který zvýznamňuje napětí mezi tím, co nenávratně minulo, a tím, co daný kolektiv vyhodnotí jako cenné a paměti hodné, jako to, „co nesmí být zapomenuto“. Smrt je momentem „lámání chleba“, vyvolává nutnost rozhodnutí mezi zapomenutím a uchováním v paměti (Assmann 2001: 34–35).

Na udržování určité kulturní osobnosti v paměti se účastní pocho-pitelně blízcí zesnulého, vedeni úctou k němu, případně i přidruženou snahou zvýznamnit skrze mrtvého sami sebe, ale vedle toho je z velké části dílem různých kulturních institucí. Památka se buduje např. psaním nekrologů těsně po smrti, medailonů k životním výročím, zařazováním do různých kalendářů, zřizováním pomníků a pamětních desek, reedicemi díla, pořádáním výborů a antologií, opatřováním textů komentáři a interpretacemi, adaptacemi atd., posledním krůčkem bývá zařazení do osnov školní výuky. Naděje, že je Gellner mezi živými, tento proces zpočátku brzdila: jinak se píše o živých a jinak o mrtvých. Rozpaky byly dány potenciálem tragiky jednoho životního běhu, ale snad také snahou neblamovat se pro případ druhé eventuality. Tato druhá možnost byla podporována i faktem, že pozorováno z českého prostředí, Gellner již dříve v cizině „zmizel“ a posléze se opět „vrátil“. Arne Novák situaci možné dvojí interpretace Gellnerova osudu shrnul takto:

[...] zmizel na počátku války za dosti záhadných okolností, a protože sám obestíral své osudy rád pestrým pláštěm rytířského dobrodruha, vyšperkovala si veřejnost jeho odchod dohady rozmarně kolísajícími mezi groteskou a hrůzou.

(Novák 1919: 3)

Tendence dát slovo naději a považovat jej za živého se ale v průběhu času i u Gellnerových blízkých a spolupracovníků střetávala se snahou

začít pečovat o jeho památku, rezignace na naději a pokusy o jakýsi dodatečný nekrolog šly v těchto případech ruku v ruce. Problém reflektoval opět už Arne Novák:

Leč přátelé „dobrého hoch“ doposud si popírají jistotu, že by měl jejich nepoddajný druh skutečně náležeti minulosti a zároveň by nesli těžce, kdyby bylo předčasně zapomenuto na tohoto důmyslného posměváčka [...].

(Ibid.: 3)

Rok 1919 přináší důležitou událost: Stanislav Kostka Neumann vydává z rukopisu Gellnerovu sbírku *Nové verše*. Připojuje k ní poznámku, která svědčí o přetrvávající nevyjasněnosti otázky, zda autorův život, a tedy i dílo pokládat za uzavřené. Gellnerovo vlastní uspořádání sbírky zachovává Neumann beze změn „přes jisté pochybnosti“, a to nikoli z piety k mrtvému, ale proto, že jako eventualita stále zůstává ve hře možný záměr autora, který se vyjasní po jeho návratu (Neumann 1919: 81). Když o pět let později vydává Marie Majerová Gellnerovu epickou báseň *Don Juan* (1924), je již její přístup jiný. Žádnou poznámku sice nepřipojuje, ovšem ve vlastním textu provádí velmi razantní (a nutno dodat: značně problematické) zásahy. S možností, že by básník osobně ještě hodlal naložit s daným textem po svém, se tu již evidentně nepočítá.

Během dvacátých let se spojily síly editora Miloslava Hýska s pomocí Františkova bratra Gustava Gellnera a vznikly úctyhodné třísvazkové sebrané *Spisy Františka Gellnera* (1926–1928), definitivní vstupenka autora do literárního dějepisu a také svou povahou jakási oficiální tečka za váháním o dalších osudech. V literárním dějepise se mezitím také začal psát jiný zajímavý příběh Gellnerova životního konce.

Zásadní úskalí při psaní o životě — a v menší míře i při psaní o díle — v sobě skrývá už sama potřeba použití narativu. Obtížně přístupnou jedinečnou lidskou existenci uchopujeme (nejen v literární historii, ale i v běžném životě) tím, že ji vyprávíme jako příběh, což s sebou nese četná úskalí. Například to implikuje kauzalitu a vyžaduje alespoň jistou míru celistvosti a celkového smyslu, což nemusí být nutně entity, které jsou vždycky po ruce.

Zmiňovaná potřeba celistvosti vede literární historiky mimo jiné ke snaze překlenout alespoň nějakou informací bílá místa, k nimž faktografie chybí, a potřeba kauzality zase vede k tomu, že mezi tím málem, které je k dispozici, máme tendenci hned nutně vidět přímé souvislosti. Tam, kde schází jiné prameny pro život spisovatele, nastupuje

potřeba citovat alespoň autorské texty. Málokde je to vidět tak „pěkně“ jako u líčení závěru Gellnerova života na haličské frontě – čemuž nahrává i stylizace jeho literárních textů do podoby konfese, autentického „dokumentu vlastního života“.

Výsledkem je, že bílé místo závěru života bývá v sekundárních textech vyplněno Gellnerovými verši. A dočkáme se i překvapivě četných tvrzení o tom, že si Gellner ve svůj konec předpověděl (srov. např. Slavík 1985: 11). Citace autorské lyriky při tematizaci Gellnerova konce plní mnohé funkce. Takové spojení veršů a tragiky života dodává Gellnerově lyrice zpětně na závažnosti, „osudovosti“, chceme-li; náhle nejde o verbální provokace dvacetiletého autora, ale o „tušení konce“. Dále tu verše pomáhají zaplnit ono „prázdné místo“, tj. částečně nahrazují nedostatky spolehlivých informací, a navíc poskytnou pro obtížně vystižitelnou hrůzu společensky přijatelnou perifrázi a odvedou pozornost čtenáře od potenciálních příliš naturalistických představ válečného umírání.

Jako patrně první spojitost mezi Gellnerovými někdejšími verši a tragickým koncem naznačil v *Kalendáři českožidovském* Max Lederer už v roce 1918:

Když v šero rudý kohout zakokrhá, / k snům svého mládí navrátím se zpět. /
A budu z těch, jež ruka druhů vrhá / po vykonané práci do šachet. Osud
dovede psáti satiry krvavější než nevinní zpěváci písniček, kteří ve verších
svých bourají svět a převracují jeho řád. Satirik Gellner nespátřil divou mon-
taň svých šestnácti roků, jiná vlna se přivalila na lidstvo a on byl z prvních
obětí, jež odnesla s sebou.

(Lederer 1918: 31)

Plně vyjádřen pak tento soud o předpovědi či předtuše čtenářům opakovaně nabízel také vydavatel Gellnerova díla Miloslav Hýsek, který měl na ustavování autorského obrazu Františka Gellnera zásadní podíl:

[...] předtucha dvacetiletého básníka, s lehkomyšlnou lhostejností vyslovená v jeho knižní prvotině, že „včas pole svá si pokosí a o pohřeb se neprosí“, splnila se hned v prvních měsících světové války kdesi na ruském bojišti do písmene.

(Hýsek 1925: 569)

Výběr vhodného citátu k tomuto účelu zprvu kolísal, ovšem postupně mezi autory textů o Gellnerovi převládla shoda na úryvku závěrečné strofy osmnácté básně *Radostí života* s incipitem Už se mi k smrti proti-

ví... Poprvé, pokud je mi známo, tyto verše užil autor podepsaný šifrou M. B. v článku v *Národních listech* u příležitosti Gellnerových nedožítých čtyřicátých narozenin:

V jedné ze svých básní v *Radostech života* napsal básník tyto verše, projevující teskně rozvrácenost jeho nitra: Nejlépe bylo by vzdálit se / a nikdy se nenavrátit, / svým bližním a nejbližším ztratit se / a sám sobě se ztratit.

Osud vyplnil krutě toto jeho přání. Ve válečném zmatku zmizel František Gellner mezi bezejmennými [...]

(M. B. 1921: 5)

Poté následovali četní další (srov. např. Šimůnek 1961: 3, Blahynka 1964: 13, Toman 1964: 4), patrně pro snadnou spojnici, kterou lze v textu rozvíjet mezi touhou lyrického já „ztratit se“ a válečným statutem „nezvěstného“, tj. „ztraceného“ a mezi touhou téhož subjektu „se nenavrátit“ a perifrází válečné smrti v podobě „z války se již nevrátil“ — viz následující příklad:

On, který v hořkých a zoufalých *Radostech života* napsal, že „nejlépe bylo by vzdálit se / a nikdy se nenavrátit, / svým bližním a nejbližším ztratit se / a sám sobě se ztratit“, sám se definitivně ztratil právě před padesáti lety — kdesi v Haliči za ústupu rakouské armády.

(Blahynka 1964: 13)

Na konci této tradice pak stojí snad až zautomatizované užití dané citace veršů v textech spíše užitácké povahy, jako je například stručný autorský biografický medailon ke čtenářské, spíše komerčně orientované antologii z Gellnerových prací; jde o sekundární text, který jeho autor nepovažoval za nutné ani podepsat, ale přesto měl potřebu jej vybavit závěrem právě v takového podobě:

Koncem srpna odjíždí se svým plukem na ruská bojiště a tu jeho stopa někde v Haliči končí. Od 13. září 1914 je u svého pluku veden jako nezvěstný... Tak nabylo platnosti jeho přání, vyslovené v *Radostech života*. Nejlépe bylo by vzdálit se / a nikdy se nenavrátit, / svým bližním a nejbližším ztratit se / a sobě sám se ztratit. //

([Životopis] 1992: 167)²

2 Z celkem čtyř odstavců životopisného medailonu jsou Gellnerově konci věnovány hned dva.

Obzvláště v textech, jako je tento, je dobře viditelná funkce této v podstatě rétorické formule. Jde v první řadě o efektní závěr pointující text a vyvolávající emoci (nejblíže popsatelnou asi jako ušlechtilé dojetí). Zároveň se zde ovšem jistým způsobem navazuje na ty nejhlubší tradice rétoriky, když se tu v náznaku zjevuje původní funkce takových formulí coby mnemotechnické pomůcky: nejde jen o dekorativní ornament, ale také o způsob výstavby směřující k přehledné redukci informací a jejich uspořádání za účelem snazší zapamatovatelnosti (Ong 2006: 43–47).

Stejná citace byla užita i v úplném závěru televizní inscenace *Radosti života* z roku 1984 věnované Gellnerovým osudům, také scenárista Ludvík Kundera zde těží z emocionálního účinku Gellnerových veršů v patřičně navozené situaci. Poté, co zde postava Františka v posledním dějství hry odešla do války, následuje epilog odehrávající se v olšanské vile roku 1920. Gellnerovi známí zde vzpomínají na okolnosti jeho konce. Poslední replika má být do ticha recitována hlasem nepřítomného Gellnera:

FRANTIŠKŮV HLAS:

— — — vzdálit se

a nikdy se nenavrátit,

svým bližním a nejbližším ztratit se

a sám sobě se ztratit.

KONEC

(Kundera 1998: 525)

V konstrukci promluv postav Kunderova scénáře je znát nemalá pramenná heuristika k tématu František Gellner: i v závěrečné scéně došly využití mírně upravené pasáže skutečných memoárových textů daných osobností. Výměnu přítomných ukončuje postava Marie Majerové emotivní řečí o naději, že Gellner snad kdesi zapomenut stále žije. Využit zde byl vzpomínkový text Marie Majerové a zároveň patrně nejsuggestivnější text věnovaný Gellnerovým „alternativním“ či „legendárním“ poválečným osudům. Roku 1927 Majerová napsala:

Od války nevíme, zdali a kde maluje dál a básní František Gellner. Zmizel. [...] Nevěřím však, že jsou jeho kosti zadupány útekem statisíců u haličské Macyny Malé. Věřím spíš, že Franta Gellner [...] obouvá se denně do láptí, jsa občanem nějaké zapadlé dřevny tři dny pěšky vzdálené od železnice, za ženu máje nikoli gorilu, ale oddanou venkovanku, jejíž pokory nevidí pro krátkozrakost svých očí. K nám se však asi již nevrátí. Jeho dychtivý světobol skoncoval s námi, jeho cynismus, neprakticky něžný, netouží po na-

šem západě. Bude kavalírem a gentlemanem zase v jiném prostředí.
(Majerová 1927: 5–6)

Nemyslím si, že by z tohoto textu vyplývalo nutně, že v něco takového Marie Majerová skutečně věřila tak, že by byla ochotna to odpřísáhnout. Víc než co jiného je to lyrický obrázek jakéhosi vysněného ráje pro přítele, nadšená a upřímně míněná vize s několikerou možnou motivací. Jednak překryje idylickým obrázkem brutalitu pravděpodobného konce. Ale také, a to je snad ještě svůdnější, vyjadřuje přání, aby neměla poslední slovo smrt přetrhávající ještě mladý život bez zjevného smyslu. Majerová stejně jako všechny zvěsti o přeživším Gellnerovi (*Stín černého motýla* v to konečně počítaje) sní o tom samém: o vítězství jedinice a jeho plného života nad válkou, která anonymně a hromadně zabíjí, a přitom v individuálním lidském osudu nedává žádný smysl.

Gellnerovských legend se rozhodl využít Vítězslav Nezval, když v textu anonymně vydaných *52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida* (1936), zejména v „Baladě čtyřicáté o bídě každého znovuzrození“, troustil falešné stopy stran autorské identity; čteme tu mimo jiné:

Když zmizel jsem vám před lety
ve velké, nesmyslné vřavě,
jak mizívají komety,
když obrátil jsem záda k slávě,
to ulehčilo se mé hlavě,
to byla, páni, nádhera.
Toužil jsem po tučnější stravě...
Nechci být mužem od péra!

[...]
Loučím se s vámi. Zajímavě...
Proč nestihla mne cholera!
Je tomu dvacet roků právě...
Nechci být mužem od péra!

Jak známo, *Balady* vzbudily rozruch, po autorovi se pátralo — veřejně i soukromně (viz např. Čapek 1936). Gellnerovi známí a přátelé z mládeží Jiří Mahen a Josef Mach o nich vedli velmi zaujatou čilou korespondenci. Nápodobu určitých rysů Gellnerovy mladické lyriky shodně rozeznávali, shodli se však, že patrně nejde o autentické Gellnerovy texty,

že jen mají tímto směrem čtenáře cíleně zavádět. Že by je psal opravdu živý Gellner oba spíše vylučovali, ale občas jako by na chvíli této víře propadali i oni, přičemž se odvolávají jak na Majerové text, tak na snad až jisté ústně předávané zkazky o přeživším Gellnerovi. Josef Mach tak 28. 11. 1936 Mahenovi napsal:

[...] Ta balada 40. [...] je udělána patrně naschvál tak, aby oživila myšlenku, že Gellner snad ještě žije a že je autorem. [...] Ale myslím, že to není Gellner, nemyslím ani, že je Gellner živ, *ač jsem zrovna tyto dny slyšel, že prý žije někde v Karlíně, že se o něho stará nějaká ženská atd* [zvýraznila L. K.].
(Cit. dle Hek—Vlašín 1964: 41—42)

A později (9. 12. 1936) píše znovu Mach Mahenovi:

Jsem rád, že taky už nevěříš, že by to mohl být Gellner. Když jsem přečetl, hned jsem si tím byl jist. *Ale je to tak někde schválně uděláno, aby mohlo padnout podezření na něho* [zvýraznil Josef Mach, pozn. L. K.]. Ale také na jiné! V tom vidím hlavně tu rafinovanost [...]. Z Tvých dopisů však se mi zdá, že Ty pořád jaksi nevěříš, že by byl doopravdy mrtev. Naznačila to kdysi i Majerová, že je v Rusku — ale já nijak nemohu pochopit, proč by chtěl být mrtvý. Máš snad Ty nějaké důvody k domněnce, že ještě žije? [...]
(Ibid.: 44, 46)

Předmětem korespondenčního sporu obou přátel se pak nakonec stalo hlavně a především to, jestli je *52 hořkých balad* dobrá poezie. Machovi se verše líbily pro výstižnou atmosféru životního ztroskotání (používá v dopisech výraz „chátrání“), Mahenovi nikoliv — a kritériem jeho hodnocení se mu v tomto případě vlastně stala mj. tragika Gellnerova osudu, na kterou se nemá z piety sahat. Právě její užití v rovině literární fikce dráždilo Mahena především. Machovi o tom 30. 12. 1936 v krajním rozhořčení napsal:

Milý Josefe, [...] je to něco podlého, když se to navěsilo částečně na Gellnerův osud. Podle mého mínění je to syčárna [...]. Člověk zmizí ve válečné vichřici, a pak přijdou hrůzostrašní spiklenci a tím osudem si srážejí ořechy? V ten okamžik škrtám veškeré sympatie s takzvaným „chátráním“ a zůstává pro mne fakt, že člověk, kterého jsem měl rád [míněn Nezval, pozn. L. K.], dělá takové hovadiny.
(Ibid.: 52—53)

Neboli, Mahen tu volá po návratu k nahlédnutí autentické hrůzy konce, před níž se musí jen v úctě mlčet, po očištění přítelova osudu ode

vší literatury. S autorem se podle Mahena nesmí zacházet jako s fikcí. Je to jiné slovo úcty ke Gellnerově konci, než vyřkla Majerová. Je jistě neméně upřímné a vedené stejně přátelskými ohledy. Ale v kontextu toho, jak funguje kulturní vzpomínání a zapomínání, je to, řečeno slovy jiného českého básníka (a ve snaze o vlastní pointu z řádu těch poeticky literárních), marné volání.

Prameny

BLAHYNKA, Milan

1964 „František Gellner“, *Kulturní tvorba* 2, č. 38, s. 13

ČAPEK, Karel

1936 „Zatykač na věčného studenta Roberta Davida“, *Lidové noviny* 44, č. 624, 13. 12., s. 1–2

Čas

1914 „Red. Frant. Gellner nezvěstným“, *Čas* 28, č. 392, 19. 10. (odpoledne), s. 4, nesignováno

DYK, Viktor

1917 „[Poznámky]“, *Lumír* 45, č. 10, 26. 9., s. 477–479, signováno V. D.

HEK, Jiří – VLAŠÍN, Štěpán (eds.)

1964 *Adresát Jiří Mahen: korespondence* (Praha: SNKLU)

HÝSEK, Miloslav

1925 „Frant. Gellner, dramatik“, *Cesta* 7, č. 36, s. 569–571

KUNDERA, Ludvík

1998 „Radosti života: volná televizní adaptace na gellnerovské motivy“, in idem: *Králové, zločinci, mágové: dramatické texty 1967–1989*, ed. Jitka Uhdeová (Brno: Atlantis), s. 465–525

LEDERER, Max

1918 „František Gellner“, *Kalendář českožidovský* 38, srpen, s. 30–31

MAHEN, Jiří

1934 *Kapitola o předválečné generaci* (Praha: Družstevní práce)

MAJEROVÁ, Marie

1927 „Čtyři doby kreslíře Gellnera“, in *Souborná výstava karikatur a obrazů malíře Františka Gellnera* (Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy v Praze), s. 4–6

M. B. [=?]

1921 „Jubileum ztraceného“, *Národní listy* 62, č. 166, 19. 6. (ráno), s. 5

NEUMANN, Stanislav Kostka

1919 „Poznámka“, in František Gellner: *Nové verše*, ed. Stanislav Kostka Neumann (Praha: Fr. Borový), s. 81, signováno: S. K. N.

NOVÁK, Arne

1919 „O Františku Gellnerovi“, *Venkov* 14, č. 192, 15. 8., s. 3–4, signováno A. N.

Právo lidu

1914 „Básník František Gellner nezvěstným“, *Právo lidu* 23, č. 289, 19. 10., s. 6, ne-signováno

SLAVÍK, Ivan

1985 „Lyrikovo výročí“, *Žprávy Spolku českých bibliofilů v Praze*, č. 1–2, s. 11–13

[ŠIMŮNEK, Jaroslav]

1961 „Buřič s lidským srdcem“, *Večerník Praha* 7, č. 142, 19. 6., s. 3, signováno: š

ŠLIK, Petr H.

2008 *Stín Černého motýla. Detektivní příběh z prvních dnů republiky* (Praha: Ars-ci)

[TOMAN, Prokop H.]

1964 „O Františku Gellnerovi“, *Mladá fronta* 20, č. 219, 12. 9., s. 4, signováno: pht

Venkov

1917a „Spisovatel a karikaturista Fr. Gellner živ?“, *Venkov* 22, č. 33, 9. 2., s. 3, ne-signováno

1917b „Básník a karikaturista Frant. Gellner živ“, *Venkov* 22, č. 220, 16. 9., s. 5, ne-signováno

[*Životopis*]

1992 „[Životopis]“, in František Gellner: *Drobky z Františka Gellnera: průřez tvorbou autora s plakátovou přílohou* (Brno: Jota), s. 166–167, ne-signováno

Literatura

ASSMANN, Jan

2001 *Kultura a paměť*, přel. Martin Pokorný (Praha: Prostor) [1992]

KOŘÍNKOVÁ, Lucie

2014 „František Gellner: nezvěstný na haličské frontě“, *První světová válka: samostatné speciální vydání časopisu Xantypa*, ed. Petr Koura, s. 104–105

ONG, Walter J.

2006 „Člověk ví, co si dokáže vybavit. Mnemotechnika a formule“, in idem: *Tech-
nologizace slova: mluvená a psaná řeč*, přel. Petr Fantys (Praha: Karolinum), s. 43–47
[1982]

PAVLÍČEK, Tomáš

2005 „Básníkovo záhadné zmizení“, in Čornej, Petr (ed.): *Záhady českých dějin. Co se
skrývá pod povrchem historických událostí* (Praha: Reader's Digest Výběr), s. 102–107

František Gellner Lost in Halič—A Case Study on Reflections on War's End in Cultural Memory

František Gellner is a broadly known and popular author in the Czech cultural milieu; this paper focuses on the ways in which this author's and his work's reception over time have been affected by the probable tragic end of his life on the First World War's Galician front (“probable” in that the circumstances of his death have remained unclear). Examining many popularizing literary-studies texts on Gellner, and specifically a text that uses Gellner's own verses as a foundation for discussing his death, the paper points out some general dangers arising from the (surely well-intentioned) efforts of such texts to make an impact on the reader.

První světová válka v denících (a vzpomínkách) Anny Lauermannové-Mikschové

— Tereza Riedlbauchová —

V tomto příspěvku se budeme zabývat obrazem první světové války v denících a okrajově ve vzpomínkách Anny Lauermannové-Mikschové (1852–1932), spisovatelky píšící pod pseudonymem Felix Téver a ženy, která vedla ve svém domě na dnešním Jungmannově náměstí literární salon od osmdesátých let 19. století až téměř do své smrti. Vycházíme přitom ze dvou publikací: z výběru *Ž deníků Anny Lauermannové-Mikschové* (2014) a ze vzpomínek téže spisovatelky *Lidé minulých dob. Kniha lidských a básnických osudů* (1941), které sestavil Miroslav Rutte.¹ Dochované deníky, psané přibližně v sedmdesáti sešitech, pokrývají období let 1872–1929.² Zde se budeme zabývat zápisky z let 1914–1918 s tím, že máme k dispozici pouze výběr, a nedojde tedy ke kompletnímu výzkumu celého pramene dané doby.³ Vzpomínky za-

1 Miroslav Rutte (1889–1954), básník, prozaik, literární a divadelní kritik.

2 Období sedmdesátých let 19. století a dvacátých let 20. století je dochováno sporadicky, ale je velká pravděpodobnost, že v rodinné pozůstalosti budou ještě některé deníky nalezeny. Viz komentář publikace *Ž deníků Anny Lauermannové-Mikschové*.

3 Deníky a korespondence Anny Lauermannové-Mikschové včetně několika deníků Marie Červinkové-Riegrové jsou od roku 2014 součástí sbírky PNP. Velká část pozůstalosti

čala Anna Lauermannová-Mikschová psát právě za války a motivoval ji k tomu na jaře roku 1915 Viktor Dyk,⁴ ale většina vzpomínkových statí vydaných v knize *Lidé minulých dob* vznikala až v letech 1920–1931 a byla otiskována nejprve časopisecky. Pro zkoumání obrazu první světové války jsou pro nás vzpomínky pramenem spíše vedlejších: jedná se především o statě „Maska mrtvé (Vzpomínky na Otakara Theera)“ a „Z historie čajových konviček“.

V denících je Anna otevřenější a subjektivnější. Je to různorodá třída, která kromě jejího soukromého života, četby, tvorby, pobytů v zahraničí představuje zejména kontakty s významnými osobnostmi kulturní a politické scény, tedy hlavně návštěvy a salony v její domácnosti i v dalších měšťanských domácnostech, ale též setkávání při jiných příležitostech (premiéry, přednášky, procházky po Praze a okolí). Portréty osobností v denících vynikají oproti oficiálním a oslavným vzpomínkám kousavostí a jízlivostí.

Zásah války do každodenního pražského života

Krátce po zahájení války Anna Lauermannová-Mikschová vyjadřuje v denících obavy s ní spojené: „Ruch válečný, stále myšlenky při tom. Divné myšlenky, proč jdou lidé proti svému přesvědčení na smrt, ohromná moc myšlenky státní. — Nepíšu ničeho, žiju tak den ze dne...“⁵

V prvních válečných letech si výrazně nestěžuje na nedostatek potravin ani dalších surovin ve své domácnosti, ale slovo aprovizace se stále častěji v jejích záznamech objevuje od léta roku 1917. Problémy se zásobováním ji zdržovaly od vlastního psaní i od setkávání s přáteli. Ve vzpomínkách se zmiňuje, že neměla dostatek potravin k přípravě pohostění pro návštěvníky svého salonu. Místo čaje jim připravovala odvar z jahod, a dokonce kradla se svou kuchařkou řípu z církevního pole u Břevnovského kláštera, aby jim mohla péci sladké pečivo.⁶ Během války došlo k pochopitelnému nárůstu drobných krádeží, a to zejména ze stran žen a dětí. Samozřejmě Annin příběh je spíše úsměvný, těžko

po Anně Lauermannové-Mikschové zůstala ještě v rodinném vlastnictví a akvizice této části je v jednání.

4 *Ž deníků Anny Lauermannové-Mikschové* 2014: 301. Jedním z prvních textů byla vzpomínka na Marii Červinkovou-Riegrovou „Procitnutí jara“. Podle ediční poznámky Miroslava Rutteho v knize *Lidé minulých dob* Anna již na jaře roku 1913 napsala „Upomínky na Julia Zeyera“.

5 *Ž deníků Anny Lauermannové-Mikschové* 2014: 289.

6 *Lidé minulých dob* 1941: 145.

si však lze představit, že by se tato bohatá měšťanka k něčemu podobnému odhodlala v průběhu svého předchozího života.⁷

Jako většina měšťanek se Anna zapojila rovněž do charitativních akcí. Společně s Gabrielou Preissovou pořádala v roce 1915 sbírku pro zajaté ruské vojáky v tábore v Milovicích, dary tam navíc osobně zavezly. Velitelem tábora byl plukovník Halbaerth, druhý manžel Gabriely Preissové. Ten byl z Milovic za trest přeložen, jelikož záležitost byla z pohledu habsburské monarchie vnímána jako provokace. František Adolf Šubert Annu informoval o tom, že byla udána na policii, a varoval ji.⁸ Gabriela Preissová tyto události později zachytila ve své vzpomínce na Annu nazvanou „Ruské Vánoce v Milovicích“.

Vedle nedostatku potravin a charitativní pomoci do Anniných záznamů také výrazně vstupuje smrt či zmražení. Působivý je citát ze dne 15. září 1914, kdy její povoz při cestě z divadelního představení do Liboce zastavil raněný voják a vylíčil jí válečné hrůzy: „Myslela jsem znovu, že to je člověk opilý, ale divná hrůza mnou zachvěla, když jsem spatřila jakousi sehnutou, schvácenou lidskou kostru v modrošedém vojenském šatě. Kočí zastavil, voják pohlédl dříve do vozu a pak s jakousi námahou vylezl na kozlík. Bylo mi líto, že jsem ho neumístila v kočáře, ale v první chvíli mi ta hrůza v tom zabránila.“⁹

Na běžném pořádku byly také pohřby mužů, kteří ve válce zahynuli. Anna asistovala na pohřbu několika mladých mužů z rodin svých blízkých přátel. Jedním z nich byl Václav Jiří Rieger,¹⁰ syn Bohuslava Riegra a vnuk Františka Ladislava Riegra, kterého Anna nazývá rodinným přízviskem Aša. Zahynul na válečné zranění v Meranu¹¹ a jeho pohřeb se konal 18. dubna 1915 v Praze na Vyšehradě. V dalším roce následoval Jiří Gebauer,¹² bratr Marie Gebauerové a syn Jana Gebauer. Zemřel na epidemii tyfu 13. ledna 1916 v Orvietu krátce poté, co se na italské frontě dostal do zajetí a přešel k československým legiím.¹³ V Orvietu je také pochován.

7 Dědictvím první světové války byl rozpad tradičních hodnot a nárůst kriminality, a to zejména ze strany žen a dětí. Souvisí to samozřejmě i s proměnou ženských rolí během války, která postihla hlavně nižší vrstvy obyvatel (viz Abramsová 2005: 289–314; Lenderová–Kopíčková–Burešová–Maur 2009: 340–357). Vývojem kriminality se v kapitole „Všední den“ zabývá rovněž Šedivý (2001).

8 *Ž deníků Anny Lauermannové-Mikschové* 2014: 307.

9 *Ž deníků Anny Lauermannové-Mikschové* 2014: 294.

10 Václav Jiří Rieger (1892–1915).

11 Dnes v italských Tyrolech, dříve součást Rakousko-Uherska.

12 Jiří Gebauer (1891–1916).

13 O jeho úmrtí vypovídají tři krátké úryvky z Anniných deníků: ze dne 13. a 22. února a 17. září 1916.

Dvě symbolická úmrtí: František Adolf Šubert (1915) a Otakar Theer (1917)

Kromě úmrtí mužů přímo ve válce či na následky zranění a epidemií umírali samozřejmě rovněž muži v zázemí, a to na nemoci, které válka přímo vyvolala či k nim mohla přispět. Umírají dva významní přátelé Anny Lauermannové-Mikschové, důležití návštěvníci jejího salonu: František Adolf Šubert a Otakar Theer.

František Adolf Šubert¹⁴ umírá symbolicky po prvním roce války, která s definitivní platností ukončila *belle époque*, a to 8. září 1915 na srdeční slabost. Je pravděpodobné, že válečné útrapy k jeho úmrtí přispěly. Šubert patřil k návštěvníkům, kteří do Annina salonu docházeli již v první polovině osmdesátých let, kdy došlo k jeho založení.¹⁵ Prvním dokladem, kdy je Šubert zmíněn v roli návštěvníka Annina salonu, je zápis ze čtvrtka 28. února 1884. Šubert byl Anniným letitým citemlem a reprezentantem prvního období salonu, kdy v něm převažovala generace ruchovců a lumírovců. Navštívil ji také v Římě, kde pobývala v letech 1886–1888.¹⁶ Jeho úmrtí přinutilo Annu pustit se do delšího deníkového úryvku s nadpisem „září 2015“, psaného zřejmě více dní.¹⁷ Jak Anna zmiňuje na závěr svého zápisu, po dobu osmi týdnů se odmlčela a vzpomínala na svého přítele vrstevníka.

O Šubrtově umírání ji informoval také Otakar Theer¹⁸ a zdá se, že Annino přátelství s Theerem nabylo ještě větší intenzity právě po Šubrtově úmrtí. I jeho smrt, stejně jako ta Šubrtova, je symbolická. Krátce před jeho úmrtím vypukla Velká říjnová revoluce v Rusku, která ho zastihla již v nemocnici a jež výrazně přispěla k proměně evropského poválečného uspořádání.

Přátelství s Otakarem Theerem navazuje na linii Anniných intenzivních kontaktů s básníky-estéty, jako byli Julius Zeyer a Jiří Karásek ze Lvovic. Do jejího salonu Theer zavítal již jako mladík. Prvním záznamem z deníkového výboru, v němž vystupuje jako salonní návštěvník, je neděle 26. ledna 1902. Theerovi bylo tehdy dvacet dva let a Anně padesát jedna.¹⁹ Vedle pravidelných návštěv salonů Theer přicházel

14 František Adolf Šubert (1849–1915), v letech 1883–1900 první ředitel Národního divadla po jeho znovuootevření, publicista a spisovatel.

15 Salonní setkávání byla zahájena pravděpodobně v roce 1880 či 1881.

16 Anna Lauermannová-Mikschová o tom napsala vzpomínku „Pulcinella“.

17 *Z deníků Anny Lauermannové-Mikschové 2014*: 307–310.

18 Otakar Theer (1880–1917), básník, prozaik, dramatik, překladatel a kritik.

19 Podle Miroslava Rutteho (*Lidé minulých dob* 1941: 172) se Theer s Lauermannovou seznámil v roce 1903, kdy ho k ní uvedla skupina kolem Jaroslava Kampra. Rutte také tvrdí, že mezi

k Anně často na soukromé návštěvy, stejně jako ona k němu. Svěřuje jí podrobnosti svého bouřlivého milostného života, diskutují spolu o novinkách v literárním světě, o kritikách a předčítají si své nové texty. Anna tak zná celé Theerovo drama *Faëthón* ze soukromého předčítání. Theer představuje zástupce druhého období jejího salonu s převahou dekadentně-symbolistní generace.

Před svým onemocněním Theer ještě přispěl k vyhraňování úsilí po české samostatnosti uvedením básnického dramatu *Faëthón* v Národním divadle v režii Jaroslava Kvapila. Její provozování bylo povoleno pouze třikrát a pokaždé následovaly bouřlivé ovace. Jakkoli se jednalo o antické téma, hra byla vnímána jako alegorie svržení habsburské nadvlády. Premiéru, která se konala 13. dubna 1917, zachycuje Anna ve svém deníku, a to místy se šířavou ironií.²⁰ Následně Theer ještě podepisuje *Manifest českých spisovatelů*, zveřejněný v květnu roku 1917,²¹ ale to už pravděpodobně není zdrav. Krátce po premiéře *Faëthóna* spadl totiž ze žebříku, když otvíral arkýřové okno ve svém bytě na Hradčanském náměstí. Následkem pádu nebyla pouhá podlitina na žeburu, ale — jak se později zjistilo — došlo k porušení míchy. A. M. Píša, autor Theerovy monografie, se zmiňuje o tom, že Theer trpěl válečnou podvýživou,²² a zůstává tak otázkou, do jaké míry k jeho úmrtí přispěla oslabená obranyschopnost.

Po krátkodobém upoutání na lůžko Theer odjel na prázdninový pobyt do Chotěboře, kde se mu však přitížilo a k fyzickému utrpení se přidaly deprese. Prvním lékařským nálezem koncem léta byl zánět žlučového vaku. Začátkem září se Theer nechal hospitalizovat ve Vnohradské nemocnici, kde lékaři odhalili lymfosarkom ve velmi pokročilém stádiu. Po několik měsíců Theer těžce a statečně umíral za častých

ním a Annou došlo k roztržce z neznámých důvodů a že se několik let nevidali. Smír byl pryč uzavřen až při letním pobytu na špičáku na začátku války. Toto tvrzení deníky vyvracejí. Ještě v roce 1907 Theer k Anně často docházel a Anna o něm psala jako o „Theerečkovi“. Anna se v denících o konfliktu s Theerem nezmiňuje — na rozdíl od roztržky s Karáskem, která se v nich objevuje mnohokrát. Podle deníků je Theer jejím častým návštěvníkem i v roce 1913. Pokud tedy k přerušení kontaktu došlo, muselo se jednat o výrazně kratší dobu, přibližně mezi lety 1908–1912.

20 *Ž deníků Anny Lauermannové-Mikšové* 2014: 329–330.

21 „Básník Otakar Theer chtěl, aby text byl ostrý, a nebál se ani rakouské perzekuce. Třeba by pomohla zvýšit význam dokumentu. Začal se také starat o podpisy“ (Kvaček 2003: 100). Mezi podepsanými spisovateli figuruje i Anna pod svým uměleckým pseudonymem Felix Těver.

22 „Vysílení celého organismu, zvyšované válečnou podvýživou a jinými útrapami doby, proti nimž Theer, ne dost znalý v praktickém životě, byl bezbranný — to byly, zdá se, smrtelné rány do křehkého tělesného ústrojí, na němž od let již hlodala zákeřná choroba. Ohlašovala se čas od času rozmanitými indisposicemi a nervovými krizemi“ (Píša 1933: 188).

návštěv přátel, matky a své milenky Milady Kreibigové. V závěru se přidal zápal plic, na který Theer zemřel 20. prosince 1917. Jeho umírání Anna zachytila v několika rozsáhlých deníkových záznamech, které patří k nejjímavějším pasážím tohoto pramene vůbec. Jedná se o zápisy ze dnů 10. listopadu, 5., 19. a 20. prosince 1917. Zápis z 10. listopadu 1917 pak Anna využila jako přímý podklad při psaní vzpomínky „Maska mrtvé (Vzpomínky na Otakara Theera)“. Anna v denících zachycuje také Theerův pohřeb 22. prosince 1917 s výkropem v malém kostelíku u nemocnice a s následným převozem na hřbitov do rodného Nymburka. Popisuje společnost, která se tam sešla, přičemž některé osobnosti hodnotí velmi jízlivě. Přesto je však cítit, že prožívá hluboký a opravdový smutek.

Závěrem: Válka — kontinuita či diskontinuita?

Rok 1917 nepřinesl pouze prohlubující se válečnou krizi v celém světě, revoluci v Rusku a smrt Otakara Theera, ale byl také rokem, kdy se česká otázka začala výrazně radikalizovat. Mezi Anniny přátele a návštěvníky jejích salonů patřili jak ti, kteří usilovali o českou samostatnost a jichž stále přibývalo, tak ti, kteří zůstali prorakousky orientovaní.²³ Na kterou stranu se přidala Anna, bylo zřejmé z jejího podpisu *Manifestu spisovatelů*. Na salonech hostila čím také dál tím více spisovatelů, kteří se prosadili zejména v nové Československé republice. Zdá se rovněž, že počet salonních setkání v letech 1917–1918 oproti prvním válečným letům vzrostl, a to i přes stále větší problémy se zásobováním.

Jakkoli se z tohoto příspěvku může zdát, že válka silně poznamenala život Anny Lauermannové-Mikschové, není tomu zdaleka tak. Většina válečných deníkových záznamů se nese v podobném duchu jako v předchozích letech: Anna se soustřeďuje na svůj vnitřní a osobní život (začátkem války ji potkala radostná událost v podobě narození čtvrtého vnuka), tvorbu, přátele, salony atd.

Jako výrazný bod diskontinuity se v jejím deníkovém psaní projeví až rok 1918.²⁴ Dne 13. dubna 1918 zaznamenává průběh manifestační

23 Například historik Jaroslav Goll či Jiří Karásek ze Lvovic.

24 „Obecně řečeno, ve vývoji kultury neznamenal vypuknutí války v létě 1914 skutečnost nijak zásadní. Jak v českých zemích, tak v hornouherském Slovensku se stejně jako jinde v Evropě v rámci možností značně omezenějších, než byly předválečné, pokračovalo v rozvíjení té úrovně a těch hodnot kulturní tvorby, k jakým se postupně dospělo od počátku devadesátých let. Válka do kvasu a hledání moderní české kultury nejprve vnesla rys diskontinuity,

schůze státoprávní demokracie v Obecním domě, tedy jednu z významných jarních událostí, které předznamenaly vznik samostatného Československa na podzim téhož roku: „Úprava celku v Smetanovém sále Obecného domu byla velkolepá. Začalo se s varhanami, které odzvučely staročeskou píseň. Pak mluvil Staněk, jeho řeč byla plná šlágrů a narážek na výrok Czerninův. Potom rozezvučel Svatováclavský chorál. Hluboce mne dojala prostá historická fakta, fungující řeč Jiráskova, po níž následovala přísaha všech, že budou věrní držeti k myšlence české samostatnosti. Vidím ještě tisíce pozdvížených pravic, dojem byl úchvatný. Pak mluvili zástupci Chorvatů, Slovinců a Srbů, kteří slibovali jíti zajedno s Čechy.“²⁵ Od začátku tohoto roku k Anně proudí velký počet návštěvníků²⁶ a objevuje se mezi nimi mnoho nových tváří: patří mezi ně například i Alice Masaryková. Rok 1918 tak na novou cestu²⁷ posunul i Annin salon navazující na salon u Riegrů a Palackých, zastávajících myšlenku austroslavismu.

Prameny

LAUERMANNOVÁ-MIKSCHOVÁ, Anna

1941 *Lidé minulých dob. Kniha lidských a básnických osudů*, ed. Miroslav Rutte (Praha: Sfinx – Bohumil Janda)

RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza — FARKOVÁ, Eva (eds.)

2014 *Ž deníků Anny Lauermannové-Mikschové* (Praha: Památník národního písemnictví)

RUTTE, Miroslav (ed.)

1935 *O bábušce* (Praha: Kruh přátel)

neboť koncentrovanou tvůrčí atmosféru narušila vlnou odvodů, vojenskopolicejními protičeskými a protislovanskými perzekucemi, agresivitou cenzurní praxe, nedobrovolnými emigracemi a krutostí předčasných odchodů ze života. S výjimkou některých bezprostředních ohlasů na válku a na napjaté ovzduší, které vyvolala, válečná realita zůstala bez vážnějšího vlivu na započatý vývojový trend umělecké a vědecké tvorby u nás. Mnohdy jej naopak zpomalila. Podstatnější mezník než rok 1914 nesporně znamenal až podzim 1918 se vznikem samostatného československého státu. Přesto průběh válečných událostí, jenž vyústil v rozpad podunajské monarchie, přinesl do postoje tvůrců výrazné posuny ve významu občansko-politickém“ (Kučera 1998: 7).

25 *Ž deníků Anny Lauermannové-Mikschové* 2014: 356.

26 Návštěvníků je až kolem třiceti. Než Anna zahájí souvislý text, zapisuje si je někdy do sloupce. Tyto soupisy se v denících objevují poprvé.

27 Od dvacátých let do Anniných deníků vstupuje množství neobvyklých událostí: návštěva u T. G. Masaryka, pražská návštěva francouzských básníků Charlese Vildraka a Georgese Duhamela, otevření Francouzského institutu aj.

Literatura

ABRAMSOVÁ, Lynn

2005 „Velká válka“, in idem: *Žrození moderní ženy. Evropa 1789–1918*, přel. Eva Lajkepová (Brno: CDK), s. 289–314

DIDER, Béatrice

1976 *Le journal intime* (Paris: Presses Universitaires de France)

DÖRFLOVÁ, Yveta — DYKOVÁ, Věra

2009 *Kam se v Praze chodilo za múzami: literární salony, kavárny, hospody a stolní společnosti* (Praha: Vyšehrad)

EFMERTO VÁ, Marcela

1998 *České země v letech 1848–1918* (Praha: Libri)

GALANDA UER, Jan

1988 *Vznik československé republiky 1918* (Praha: Svoboda)

HOFFMANNOVÁ, Jana

1995 „Paradoxy deníkové a memoárové literatury“, *Tvar* 6, č. 20, s. 1, 4

KUČERA, Martin

1998 „Čeští spisovatelé v letech první světové války“, *Literární archiv* 30, s. 7–29

KVAČEK, Robert

2003 *První světová válka a česká otázka* (Praha: Triton)

LENDEROVÁ, Milena

1999 „Svět za oknem kuchyně aneb Salony, bály a kávové společnosti“, in idem: *K hříchu i k modlitbě. Žena v minulém století* (Praha: Mladá fronta), s. 164–188

2000 „Pražské salony a kávové společnosti v 19. století“, *Documenta pragensia* 18, s. 199–210

2003–2004 „Dívčí a ženský deník — zárodečná literární forma?“, *Literární archiv* 35–36, s. 7–19

2008 *A ptá se, knížko má... (Ženské deníky 19. století)* (Praha: Triton)

2009 „Žena a válka“, in Milena Lenderová — Božena Kopičková — Jana Burešová — Eduard Maur: *Žena v českých zemích od středověku do 20. století* (Praha: NLN), s. 340–357

LENDEROVÁ, Milena — JIRÁNEK, Tomáš — MACKOVÁ, Marie

2009 *Z dějin české každodennosti* (Praha: Karolinum)

LORENZO VÁ, Helena — PETRASOVÁ, Taťána (eds.)

1999 *Salony v české kultuře 19. století* (Praha: KLP — Koniasch Latin Press)

PÍŠA, Antonín Matěj

1928 *Otakar Theer I.* (Praha: Čin)

1933 *Otakar Theer II.* (Praha: Čin)

RADOŇOVÁ-ŠÁRECKÁ, Maryša

1918 *Salony* (Praha: F. Topič)

1945 *Ozářené krby. Vlastenecké rodiny české* (Praha: Dělnické nakladatelství)

RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza

1999 „Společnost na přelomu minulého století z pohledu zapomenuté spisovatelky“, *Dějiny a současnost* 21, č. 5, s. 49–53

RUTTE, Miroslav

1934 *Portrét z mizejících dob. Život a dílo Anny Lauermannové — Felixe Tévera* (Praha: Julius Albert)

SAK, Robert

2003 *Salon dvou století. Anna Lauermannová-Mikschová a její hosté* (Praha: Paseka)

ŠEDIVÝ, Ivan

2001 *Češi, české země a velká válka 1914–1918* (Praha: NLN)

VOŠAHLÍKOVÁ, Pavla

1996 *Jak se žilo za časů Františka Josefa I.* (Praha: Svoboda)

The First World War in the Diaries and Memoirs of Anna Lauermannová-Mikschová

This article renders a picture of the First World War as portrayed in the diaries (and the memoirs, albeit marginally) of Anna Lauermann-Mikschová (1852–1932, pseudonym: Felix Téver), a writer and an organizer of literary salons. The individual observations are taken from the first public presentation of her diaries: the digest *Ž deníků Anny Lauermannové-Mikschové* (From the Diaries of Anna Lauermann-Mikschová).

In the first chapter, “Zásah války do každodenního pražského života” (The Impact of the War on Everyday Life in Prague), we look into the lack of food and supplies; we visit women’s charity events; we encounter wounded soldiers and are present at funerals of those soldiers who are killed.

The chapter entitled “Dvě symbolická úmrtí: František Adolf Šubert (1915) a Otakar Theer (1917)” (Two Symbolic Deaths: František Adolf Šubert [1915] and Otakar Theer [1917]), addresses the question of to what extent wartime suffering contributed to the deaths of men far from the front. F. A. Šubert, Anna Lauermann-Mikschová’s contemporary, was closely linked with her literary salon since its beginning. He symbolically dies at the very start of the war, while Theer, more than a generation his junior, passes away shortly after the outbreak of the October Revolution.

In our last chapter, we examine the question of how strongly the war was reflected in her diaries as a discontinuity. We reach the conclusion that no major point of discontinuity arrived until 1918.

Legionářská literatura jako součást paměti národa

— Dobrava Moldanová —

Etnologové se shodují na tom, že národní společenství formuje — mimo jiné faktory — vědomí společně žité historické zkušenosti. Když v roce 1918 vznikla Československá republika, bylo třeba deklarovat základy její identity, s nimiž by se většina společnosti identifikovala. Vedle odkazu na domácí tradice, které lze shrnout jako úhnutí k přirozené demokratičnosti, hrál významnou roli příběh československých legií, které sehrály při vzniku ČSR důležitou úlohu. Tento příběh se pak stal námětem legionářské literatury.

Tvoří ji poměrně různorodá skupina literárních děl napsaných ve dvacátých a třicátých letech. Prezentuje v různých podobách společný zážitek mužů, kteří bojovali jako dobrovolníci v první světové válce v řadách spojeneckých armád na ruské, francouzské a italské frontě a posléze vytvořili samostatné československé jednotky. Jejich autoři jsou ve své drtivé většině dnes již zapomenutí, přešla přes ně dvojí totalita a dvojí cenzura, která usilovala vymazat příběh legií i jeho literární obraz z paměti národa. Poprvé byla jejich díla vyřazována z knihoven a z učebnic za protektorátu, podruhé po roce 1948. V tažení proti nim nešlo ani tak o literaturu, ale o snahu vymazat z paměti národa neobyčejný příběh, který zakládá moderní český mýtus. Bylo pokusem přepsat paměť

národa, vytěsnit to, na čem novodobý stát založil svou identitu. To vadilo nacistům za okupace stejně jako komunistické moci po únoru 1948.

Ačkoli knihy psané autory, kteří prošli legiemi, mnohdy vycházely ve více vydáních (Koptova *Třetí rota* např. vyšla ve 27 vydáních), až na výjimky (standardně je tvoří trojice jmen Rudolf Medek, Josef Kopta a František Langer), mnohé jejich autory nezaznamenala ani tak podrobná díla jako Novákovy *Přehledné dějiny literatury české* či *Slovník soudobých českých spisovatelů* Jaroslava Kuncce (1946). Ve 4. díle akademických *Dějín české literatury* (Pešat—Strohsová 1995: 227), které vznikaly v průběhu šedesátých let, vyšly však až v roce 1995, je legionářská literatura charakterizována jako polodokumentární próza s výraznými prvky reportážními a memoárovými. „Legionářská próza představuje ve skutečnosti skupinu značně diferenciovanou jak z hlediska ideové koncepce, tak z hlediska uměleckého; od obhajoby protibolševického stanoviska vedení legií až po ztotožnění s revolucí; od skladeb charakteru spíše úvahového a diskusního, v nichž postavy a děje slouží především k demonstraci idejí, až ke skutečnému epickému tvaru, pronikajícímu k podstatě sociální dynamiky.“¹ Potud je možno jejich charakteristiku přijmout. Vyjadřují však i dobově příznačnou distanci k dílům, která nesympatizují s bolševickou revolucí, zejména vůči Medkově pentalogii, danou autorovým „naprostým odmítáním revoluce“, rozuměj bolševické revoluce. Proti Medkovi vyzdvihují Kratochvílovy *Prameny* pro jejich polemiku s oficiální interpretací úlohy ruských legií v porevolučním Rusku i Koptovu trilogii o třetí rotě, která „směřuje v protikladu k Medkovi k odromantizování a střízlivé interpretaci legionářské historie“ (ibid.: 228). Mezery v našich znalostech poněkud doplňuje *Lexikon*, zachycující legionářské autory v širším výběru.

Dobová kritika se této vrstvě literatury také nijak výrazně nevěnovala. Důvodů může být více. Svou roli hraje i jistý konzervatismus formy, jde vesměs o románové kroniky, který odsouval i výrazná díla na okraj odborného zájmu. Mnohdy důvodem mohla být i určitá averze daná vyhraněným politickým názorem, ale i averze zejména levicově orientovaných kritiků k oficiálnímu akcentu na legionářství. V každém případě čtenářský okruh této produkce byl dost specifický, tvořili ho zejména lidé, kteří legiemi prošli. To ovšem nebyla skupina malá, legiemi prošlo podle některých údajů téměř 90 000 lidí. Některá díla vznikala ještě „v poli“ a vycházela v skromných sešitcích v „těpluškách“

1 Legionářská próza je zařazena do kapitoly Česká literatura v letech 1918–1929, II. Próza; Próza pod vlivem publicistiky a okrajových žánrů, jejíž autorkou je Eva Strohsová.

sibiřských vlaků. Po válce psané kroniky a romány, ale také sborníky různých memoárových textů byly jakýmsi pokračováním této aktivity. Vycházely v různých nakladatelstvích vázaných na různé legionářské spolky a seskupení, jež vedle nejpočetnější Československé obce legionářské (měla okolo 40 000 členů) vznikaly.

Z celého množství autorů zbývá tedy v povědomí jen několik jmen. Bývá vzpomínán Josef Kopta, František Langer a Rudolf Medek, oficiální „legionářský bard“. Autoři jako Jaroslav Kratochvíl, František Kubka, Jaroslav Hašek a Václav Kaplický, i když se zkušenost z legií v jejich díle promítá, bývají vnímáni v jiném kontextu: k legiím zaujali kritický postoj a jejich díla se nestala součástí onoho vlasteneckého příběhu. Ovšem ani autoři, kteří patřili k proudu legionářské literatury, neviděli příběh našich legií uniformně, přistupovali k němu z různých hledisek a často jejich interpretace oficiální legendě příliš neodpovídala. Je to zřejmé zejména, konfrontujeme-li Medkovu pentalogii *Anabaze* a Koptovu trilogii o třetí rotě i díla dnes již zapomenutých autorů, jako byli Václav Cháb², Jaroslav Šauer³, Ota Kárek⁴, Adolf Zeman⁵, Václav Valenta⁶, Karel Fibich⁷, Rudolf Vlasák⁸, Zdeněk Štěpánek⁹ a další.

První setkání s nimi přináší jisté překvapení: podávají nečekaně plastický a mnohostranný pohled na Rusko let první světové války, nejprve na Rusko carské, pak demokratizující se Rusko za Kerenského vlády (ta umožnila vznik samostatných legií, do té doby Čechoslováci bojovali ve svazku ruské armády) a posléze na Rusko bolševické revoluce. Žije tu autentický pocit slovanské vzájemnosti, jakýsi slovenský messianismus, Češi se cítí povoláni pomoci Rusku, zmítanému chaosem.

Legionáři byli vesměs levicově orientovaní, pocházeli z prostých poměrů, drobní řemeslníci, synové rolníků, drobná inteligence. Sami se cítili být revolucionáři (revoltovali proti Rakousko-Uhersku) a to, co se dělo v Rusku, jim konvenovalo. Bolševiky ovšem vnímali dost rozporně, ty, kteří se k nim přidali, považovali za zrádce. V oddílech

2 Václav Cháb (1895–1983), informace o něm lze najít v *Lexikonu*.

3 Jaroslav Šauer je mimo jiné autorem románů *Soumrak bratrstva* (1930), *Ondra ůor* (1928).

4 Pod pseudonymem Ota Kárek byla uveřejněna trilogie *Radola* (1927–28).

5 Adolf Zeman (1882–1952) mimo jiné napsal romány *Bílý kapitán* (1931), *Plukovník Švec* (1933), trilogii *Tři bitvy*, *Legionářská trilogie*, *Žborov* (1938) a další.

6 Václav Valenta-Alfa (1887–1954) je autorem povídkových knih *Do legie* (1933), *Povídky z vojška*, ale také románů, memoárových knih a dramát (*Vlast máti až nás zavolá*, *U bajkalských tunelů*, *V ruském zajetí* ad.).

7 Karel Fibich (1895–1983) je autorem trilogie *Povstalci*.

8 Rudolf Vlasák (1888–1938) je autorem románů *Peklo*, *Štvanec* ad.

9 Zdeněk Štěpánek je autorem her *Transport č. 20* (1927), *Monastýr nad tajgou* (1929) aj.

Rudé armády, s nimiž bojovali, totiž potkávali Němce a Maďary, bývalé zajatce, sloužící nyní rudým. Lenin byl pro většinu z nich německým agentem a jeho dekret o míru, který znemožnil přesun z Ukrajiny na západní frontu, kde se ještě bojovalo, podpořil a posílil pozice císařského Německa a Rakouska na bojištích západní fronty, kde válka ještě neskončila. Politické diskuse na toto téma zaplňují nejen Medkův *Mohutný sen*.

Knihy spojuje výrazná dokumentárnost: jsou to často mnohosvazkové románové kroniky, v nichž — na pozadí vyprávěných příběhů — vystupují známé osobnosti československého zahraničního vojska, významní velitelé jako Jan Syrový, Stanislav Čeček, Radola Gajda i významní politici jako T. G. Masaryk, Prokop Maxa, Milan Rastislav Štefánik a další. Literárně stylizovanou fabulí tak prostupují prvky literatury faktu. Lze říci, že dominují dvě témata, která se prolínají: v prvním případě jde o reflexi setkání s ruskou společností, s pestrým světem „širé matičky Rusi“. Vidí Rusko dvou tváří, arogantní imperiální Rusko a lidsky vřelý svět prostých lidí. Druhým tématem je vlastní příběh legií, historie jejich bojů jak na Ukrajině, tak posléze na Sibiři.

Je charakteristické, že tyto románové kroniky nemívají silného ústředního hrdinu. Tak jak odpovídá pravidlům žánru, dominuje jim vesměs skupina postav. Dynamika vztahů uvnitř takové skupiny, složené z různorodých osobností, z nichž každá má svou prehistorii, osobitou povahu a charakter, je pak hybatelem celého díla. Skoro se dá říci, že tyto skupiny, byť je stvořili různí autoři různých názorů, mají jakýsi společný repertoár lidských typů i vnitřních konfliktů. V každé skupině se objevuje nadšený idealista i pragmatik, slavjanofil i bytostný rýpal snadno podléhající demagogické agitaci rudých. Snad se dá říci, že to svědčí o určitých převládajících typech lidí, které byly pro bratrstvo legií příznačné. Jak se sdružení dobrovolců mění v regulérní armádu, objevuje se s větší intenzitou téma autority. Diskuse o ní prosakují akčními příběhy z bojů, a dokonce — např. v Medkově pentalogii — nad nimi dominují. „Bráškové“ jen obtížně akceptují vojenskou kázeň, ve chvíli, kdy se společenství dobrovolníků začalo měnit v regulérní armádu, se řadě legionářů, vyčerpaných krutými bitvami a strádáním, zdálo, že legie splnily svůj úkol a není důvod, proč podporovat spojenecká vojska v bojích o vládu nad Sibiří. O tom je přesvědčovali nejen rudí agitátoři, ale i jejich nechť „prolévat ruskou krev“. Jsou ochotni respektovat své velitele jen potud, pokud jsou přesvědčeni o tom, že je vedou správným směrem. Jejich autorita je podmíněna souhlasem těch, jimž velí. I proto legionářská literatura

nemá ikonické postavy hrdinů. Z potřeby tuto niku vyplnit se zrodila postava plukovníka Švece¹⁰.

O historickém Josefu Jiřím Švecovi toho dost víme: byl učitel tělocviku a působil před válkou v carském Rusku. Po vypuknutí války vstoupil do České družiny, s níž bojoval u Zborova, po vzniku legií byl jedním z výrazných důstojníků, podobně jako Syrový, Čeček, Vojtechovský, Gajda a další. Nicméně tento oblíbený velitel se dostal do situace, kdy se proti němu jeho vojáci vzbouřili a odmítli ho poslechnout. Švec tuto situaci neunesl a spáchal 25. 10. 1918 na stanici Askakovo sebevraždu.

Literární příběh plukovníka Švece se objevil v zárodečné podobě v románu Rudolfa Medka *Mohutný sen* (1926). Zde ještě není Švec literární postavou, dozvídáme se zde zlomky jeho osobního příběhu ústy několika vojáků. Scéna, která vede k jeho smrti, je tu podána vnitřními monology dvou legionářů. Vybavují si skvělá vítězství, jichž pod jeho velením dosáhli, vzpomínají na jeho lidské kvality, ale zároveň přemýšlejí nad argumenty bolševického agitátora, jehož demagogické a dehonestující argumenty rozložily morálku unaveného mužstva, které pak Švecovi vyslovilo nedůvěru. Motivy Švecovy sebevraždy nejsou nijak psychologicky podloženy, vojáci, jejichž prostřednictvím jsme o událostech informováni, reagují emocionálně (měli ho prostě rádi) a také vesměs interpretují Švecův čin jako jeho emocionální odpověď na konflikt s mužstvem.

O dva roky později inscenovalo Národní divadlo Medkovo drama *Plukovník Švec* (1929). Hra byla napsána v souvislosti s oslavami desetiletí Československé republiky. I zde je jádrem dramatická epizoda na stanici Askakovo. Medek v dramatu Švecovu sebevraždu proti románu motivuje šířeji a chce se říci — ideologičtěji. Sledujeme Švecovu cestu od vítězné bitvy u Penzy a Samary po ústupu z ne příliš úspěšného tažení na Kazaň. Zde se vztah vojáků ke Švecovi mění. Oblíbený velitel ztrácí podporu svých lidí. Vojsko vyčerpané boji podlehne agitaci českého bolševika Martyšky (jeho předobrazem byl pozdější

10 Druhou takovou postavu, která ožívá v legionářské literatuře a roste do formátu charismatické individuality, představuje generál Radola Gajda, který po působení v legiích vstoupil do služeb admirála Kolčaka a ovládl celou Sibiř. Získal si autoritu u spojeneckých armád jako vynikající důstojník a byl oceněn několika významnými řády. Stín na jeho kariéru padl po návratu domů. Pro nejasnou špionážní aféru byl zbaven hodnosti. Stal se významným činitelem českého fašistického hnutí, s Němci však nekolaboroval. Po válce upadal do zapomnění. Jeho památka ožila po roce 1989, kdy vyšly jeho paměti, věnovali mu pozornost historici a vznikl i klub přátel generála Gajdy. O jeho sibiřském působení napsal trilogii *Radola* Ota Kárek.

funkcionář KSČ Vodička) a odmítne dál bojovat. Z oslavovaného a respektovaného velitele se stává člověk, o němž jeho podřízení pochybují a kterému posléze odeprou poslušnost. Dramatický příběh je představen jako zápas idejí. Postavy dramatu v často dlouhých monolozích prezentují své názory a postoje. Jde tu nejen o představitele rudých, přicházejících odzbrojit legionáře, a o postoje vesničanů vidících v legionářích „čudobohatýry“, kteří je zbaví teroristických bojůvek plenicích jejich vesnice. Důležitější jsou diskuse uvnitř legií. Jestliže Medkův Švec dokáže čelit rudému komisaři, odmítnout oportunistické a zbabělé vůdce bílých, nedokáže stejně energicky a rozhodně čelit agitátorům uvnitř legií, kteří postupně získávají demagogickými frázemi důvěru některých vojáků. Proti Švecovi tu stojí dvě charakteristické postavy představující zřejmě pro legie dost příznačné postoje: Janda, slavjanofil odmítající představu, že by měl prolévat ruskou krev, pacifista odvolávající se na Chelčického a Tolstého, a komunistický agitátor Martyška, kterému se nakonec řečmi apelujícími na závist podaří vrazit klín mezi Švece (a velení legií) a jeho vojáky.

Švec v Medkově dramatu ztělesňuje aktivní a pozitivní životní postoj ale také cílevědomou cestu za ideálem, jímž je mu „... ten ocelový muž, kterého viděl Miroslav Tyrš! Ten, který vyjde z mlhy — z té slovanské mlhy, o níž mluvíte — na jasné slunce a narovná křivý hřbet a zahoří v zsinalé tváři, dosud mučené skepsí a revolučním chiliasmem. Šel jsem za světlem, které vrhal tento sen. Až sem, na Rus, až sem, do československého vojska. A myslel jsem do dneška a věřil jsem tomu, že se našel tento muž — *v hromadné tváři našeho vojska* (zvýraznila D. M.)“ (Medek 1928: 128). Proti demoralizující „slovanské chandře“ (tak charakterizuje rozpoložení vojáků) staví odhodlání aktivně odporovat zlu. Vojáci, kteří odmítli splnit rozkaz, tento sen zničili. „Nemohu přežít hanby, stihnuvši naše vojsko vinou mnohých nezřízených fanatiků, kteří v sobě i v nás ubíjejí to nejcennější, čest“ (Švec 1918: 112), zní autentický dopis na rozloučenou v dramatu citovaný.

Autor, jak postřehl F. X. Šalda, zůstává divákovi dlužen hlubší pohled na Švecovo drama, na vnitřní zápas, který ho dovedl až k sebevraždě. Švecova smrt, která je autorem (resp. jednou z jednájících postav— pozn. D. M.) interpretována jako záměr vyburcovat vojsko (tak skutečně zapůsobí — pozn. D. M.), není dostatečně psychologicky motivovaná, zlom přichází příliš rychle a působí spíš jako zkratové jednání. Je-li Švec člověk odhodlaný čelit zlu, sebevraždou na to rezignuje. „Jak k ní může sáhnout on, který stále blouzní o řádu, kázni, duchu a zákonu...“ (Šalda 1928—1929: 201—211). I on je vlastně nalomen

přinejmenším jakousi nadměrnou empatií, s níž se staví k Jandovým názorům i k Martyškovu štvání, jakousi přehnanou snahou být ke každému spravedlivý. I on je zasažen „duchem Asie“, proti němuž chtěl bojovat.

Diskuse o Medkově dramatu, která se rozpoutala po jeho úspěšném uvedení na divadle, se vesměs týkala historické věrnosti hlavního hrdiny a situace, která vyústila jeho sebevraždou. Josef Jiří Švec byl známou osobností, mladá republika připomínala jeho jméno na mnoha místech, pojmenovala po něm pluk, jeho jméno nesla i jedna sokolská župa, objevilo se na štítech škol, pravděpodobně ale byl člověkem komplikovanějším než onen bezchybný vlastenecký idol, který z něj stvořil Medek. Zejména okolo interpretace Švecovy smrti se ozvaly hlasy kritiků, kladoucích si otázku národního ideálu. Nejradikálněji to vyslovil Lev Sychrava, který zapochyboval, zda „potřebuje náš národ vůdců, kteří si zoufají, když nenalézají porozumění u lidu“ (Novotný 1929).

Jako obrana Medkova Švece vyzněl satirický text Viktora Dyka *Napravený plukovník Švec* (Dyk 1929) s úvodní ironickou poznámkou „podle rad Československé obce legionářské III. dějství dramatu Medkova upravuje Viktor Dyk. Dyk, autor Dona Quijota (i ten zemřel ve chvíli, kdy ztratil víru ve svůj sen) a bytostný romantik, měl smysl pro Švecovo gesto, a tak v satirické nadsázce „přepracovává“ třetí akt Medkova dramatu. V něm nejenže Švec nespáchá sebevraždu, ale domluví se s Martyškou, zkorumpuje ho slibem povýšení a Martyška lživými sliby vzpouru urovná. Z hrdiny čestného až k sebeobětování se stává oportunistický pletichář.

V diskusi o Medkově dramatu šlo daleko spíš než o umělecké kvality o smysl legionářského příběhu, o to, jak má dále žít v paměti národa. To je zřejmé, zalistujeme-li knížkou J. O. Novotného *O plukovníka Švece* (Novotný 1929). Z reálného Švece a konkrétní epizody legionářského tažení se stal jakýsi samoznak, do nějž se promítla idea legií.

Legionářská sláva a sláva takto pojatého plukovníka Švece netrvala ani dvacet let. Poslední vojáci se ze Sibíře vraceli v roce 1920 a už v roce 1939 byla republika, za níž bojovali, zničena. V dobách, které přišly potom, legionářské téma překryly zatemňující interpretace, Švecovo jméno zmizelo z pomníků (stejně jako další připomínky legií) a mělo být – a ve skutečnosti také bylo – zapomenuto.

Polistopadové období se k této stránce našich dějin sporadicky vrací díky práci historiků i vydáváním memoárových próz řadových legionářů. Díla legionářské literatury jsou ale zasuta zapomněním. Výjimku tvoří jen několik drobných reedic zejména próz Františka Langra.

Prameny

DYK, Viktor

1929 *Napravený plukovník Švec* (Praha: A. Neubert)

MEDEK, Rudolf

1926 *Mohutný sen* (Praha: J. R. Vilímek)

1929 *Plukovník Švec* (Praha: J. R. Vilímek)

NOVOTNÝ, Josef Otto

1929 *O plukovníka Švece* (Praha: A. Neubert)

ŠALDA, F. X.

1928–1929 „Drama hrdinské“, in *Šaldův zápisník 1* (Praha: Otto Girgal), s. 201–211

Literatura

BENEŠ, Jan

Bez data. *Dobrovolci*. Rukopis poskytnutý autorem

HORA, Petr

2007 „Trojí obraz světové války v trojici trilogií Josefa Koptý“, in Erik Gilk – Jan Tydlitát (eds.): *Karel Poláček a obraz první světové války v české literatuře* (Rychnov nad Kněžnou: Albert), s. 141–166

PEŠAT, Zdeněk – STROHSOVÁ, Eva (red.)

1995 *Dějiny české literatury 4* (Praha: Victoria publishing)

SAK, Robert

1995 *Anabáze. Drama československých legionářů v Rusku (1914–1920)* (Praha: H+H)

SOLDÁN, Ladislav

2007 „... válka, která zrodila i krásu...“ Rudolf Medek“, in Erik Gilk – Jan Tydlitát (eds.): *Karel Poláček a obraz první světové války v české literatuře* (Rychnov nad Kněžnou: Albert), s. 141–166

VÁCHA, Dalibor

2015 *Bratrstvo. Všední a dramatické dny československých legií v Rusku (1914–1918)* (Praha: Nakladatelství Epoque)

Heroes, Victims, or Lazybones: Czechs in the Great War

This study discusses the genre of “legionary literature,” depicting the military adventures and experience of the Czech Legion in Russia in 1914–1920. The genre’s main representatives are rather large chronicle-style novels, each with one

collective hero: a group of brothers-in-arms. But a few of these opuses are devoted to one particularly charismatic officer, Colonel Švec. He became an embodiment of the patriotic ideal that was the very cause for which the Legion fought. Veneration of Švec died out after 1939 and was not renewed even after the Second World War. Both totalitarian regimes—the Communists as well as the Nazis—strived to eradicate the history of the Legion from national memory.

Tajovského legionárske prózy: od štátotvornosti k tabuizácii

— Marcela Mikulová —

Každá Tajovského próza je zároveň sociálnou štúdiou o pomeroch na Slovensku či o povahe Slovákov. Priam nevyčerpatelnou studnicou pre štúdium povahy Slováka boli jeho zážitky z manévrov, ktoré absolvoval v roku 1902 v Kežmarku. Svoje dojmy spracoval s istým odstupom pod názvom Črty a dojmy z *manévrov* — vo vydání *Diela* pod názvom *Ž rakúsko-uhorských manévrov* (Tajovský 1958). Túto prózu je dôležité spomenúť z hľadiska Tajovského uvedomenia sa ako pacifistu. Dominuje v nej leitmotív že „vojna kazí dušu“ — oproti čomu sú fyzické útrapy zanedbateľné.

Tajovský bol veľký humanista a vojna podľa neho predovšetkým zraňovala ľudskú dôstojnosť. Svoje spomienky z manévrov píše veľmi dramaticky, priam exaltovane, v súlade s témou využíva najmä expresívne syntaktické konštrukcie a výrazovú apelatívnosť. Naratívnu štruktúru textu nahradil dramatickou, pretože vojnu vníma predovšetkým ako problém zosurovenia mravov. Tajovský nosil v sebe humánne poslanie, a bolo jedno, či ho šíri ako učiteľ, bankár, spisovateľ alebo vojak. Medzi vojakmi šíril „rozprávky“, čítal im ich, diskutoval s nimi o základných existenciálnych otázkach. I v takých

„skleníkových“ podmienkach, ako boli manévry, sa dali až modelovo vypozerovať všetky deštrukčné a devastujúce zásahy do ľudskej integrity — muži vytrhnutí zo svojho prirodzeného prostredia sa väčšinou zhubne menili na bezcitných vykonávateľov absurdných rozkazov, odúčali sa pracovať a mať vlastný názor, ako to autor pozoroval na istom bývalom roľníkovi, ktorý šiel z vojenčiny dobrovoľne k policajtom: „Dnes už má dušu mŕtvu. Stojí na rohu ulice, dáva pozor na opilcov, bijakov, alebo sám s nimi v pokútnej putike prepíja v sebe lepšiu stránku človeka“ (Tajovský 1958: 238).

O okolnostiach, za ktorých musel Tajovský v roku 1915 narukovať, napísal autobiografickú črtu *Na vojnu do Národných novín* (XLVI, 1915, 29. 7.) pod pseudonymom Greško a bola výrazne protivojnová. Poznáme však aj iný postoj Tajovského k vojne, zachytený z odstupu v próze *Na front* (Slovenské hlasy I, 1917, 27. 8.), kde ho vidíme ako nenapraviteľného nadšenca, zapáleného pre vec celou svojou dušou: „Mne býval žiaľ, keď som mal zastreliť zajačka, zarezať kura, ale dnes tak mi kypí akási sila v žilách, že cítim v nich pokojnú istotu, že mi nebude ľúto zastreliť Maďara alebo Nemca. Tuhnú mi svaly, myslím si, že sa mi nemôže ruka zatriasť, nemôžem ho chybiť, na koho namierim. O seba sa nebojím. Cítim akúsi fatalistickú istotu, že nevypadnem prv, kým nezabijem aspoň jedného nepriateľa slobody národa svojho a slobody vôbec“ (Tajovský 1956: 102).

Tajovský sa netajil tým, že proti bratom-Rusom bojovať nebude. Priateľ Anton Bejblík spomína, ako pri príležitosti víťania sovietskych učiteľov v Československu chronologicky zrevidoval svoj rozporuplný vzťah k Rusku. Hoci mal Rusko rád skôr, než ho poznal — ako sám píše, prostredníctvom Gogoľa, Turgeneva, Tolstého, Čechova, Gorkého, „politicky bol som dlho v škole H. Vaj[anského] a sníval o velikom cárskom Rusku. Len keď stihla Rusko porážka vo vojne rusko-japonskej a doniesli sa i k nám kritické hlasy, smútil som, hneval sa na neporiadky a pomaly otváral oči. Otváral mi ich Havlíček, Masaryk“ (Bejblík 1956: 865).

V roku 1914 sa Tajovský stal v Martine redaktorom *Národného hlásnička*, ktorého vydávanie bolo ale v roku 1915 zastavené. Manželia Gregorovi bývali v Bystricike pri Martine a tu si s priateľmi vymieňali tajne získané správy a sledovali vývin vojnových udalostí na ruskom fronte. Aj to bol jeden z dôvodov, že i napriek svojim štyridsiatim rokom ako politicky podozrivý musel Tajovský v lete roku 1915 narukovať. Na ruskom fronte bol do 29. 12. 1915, keď sa mu konečne na desiatykrát podarilo prebehnúť do ruského zajatia. Tam bol do 1. 5. 1916, keď sa

prihlásil do Československej armády v Kyjeve. Ako hlavný redaktor Slovenských hlasov napísal množstvo článkov, komentárov a črt s politickými, historickými a kultúrnymi témami a podarilo sa mu do novín dostať i Janka Jesenského — ich aktivity sa vzájomne umocňovali a podľa svedkov mali ich texty — Jesenského básne a Tajovského črty na slovenských vojakov silný účinok a počúvali ich „so zatajeným dychom“. V Knižnici Slovenských hlasov sa mu podarilo vydať *Verše J. Jesenského* i napríklad *Nástin dejín slovenskej literatúry*.

Jeho priateľ, redaktor Československého denníka v Omsku, Vojtěch Holeček spomína (Holeček 1925: 105), ako Tajovský v roku 1918 odmietol Štefánikovo vymenovanie do Odbočky Národnej rady a šiel na front. Ťažko totiž psychicky niesol, že v článkoch vyzýva mužov do boja a sám sedí v teple redakcie. Na fronte ale práve prebiehal tarnopolský ústup a pluky Československej brigády sa po hrdinských, ale neúspešných bojoch vrátili na reorganizáciu. Tajovský bol poslaný do dôstojníckej školy, ale „komandovať“ vojakov — to tiež nevyhovovalo jeho naturelu. Potom pracoval zase ako redaktor Slovenských hlasov v Kyjeve, ako hlavný redaktor Slovenských hlasov, orgánu Československej národnej rady v Rusku so sídlom v Moskve. Spolu s J. Jesenským, podpredsedom Československej národnej rady boli v rokoch 1918—1919 v Omsku na Sibíri. Tu prednášal Tajovský vojakom o našich kultúrnych dejinách, z čoho vznikol *Malý kultúrny zemepis Slovenska* vo viacerých zväzkoch. Príkaz na odchod do vlasti dostal Tajovský v júli 1919 v Irkutsku. V článku „Na rozlučné“ (*Slovenské hlasy* III, 1919, 15. 7.) píše, že ho na odchod vyzvali „kňazsko-maďarónske protičeské štvanicie a boľševizmus“. Bolo to obdobie, keď u nás prebiehal tlak autonomistických slovenských klerikálov, ktorí mali silnú podporu aj u niektorých amerických Slovákov a snažili sa zvrátiť politický vývoj v novom Československom štáte, ktorý mal konflikt s Maďarskou republikou rád. Tajovský, ako nekompromisný zástanca československého štátu preto ešte na ceste domov publikoval v Amerike články proti autonómii. Do vlasti sa vrátil v hodnosti kapitána 19. 11. 1919.

Tajovského politické názory boli v domácej tlači prijímané ambivalentne, skutočnosť je však taká, že tieto postoje ovplyvnili aj chladné prijatie *Rozprávok z Ruska*, ktoré vyšli v roku 1920 (nie kompletne). Nakoniec, skresľovanie a dogmatické vykladanie práve tejto časti jeho tvorby pretrvávalo takmer do súčasnosti, pričom literárni historici prijali za svoj „kodifikovaný“, ideologicky fundamentálny výklad Poznámok editora jeho šesťzväzkového *Diela* (1953—1958) Karola

Rosenbauma, kde sa napríklad na margo prózy spomínaného tematického okruhu dozvedáme: „Väčšinu článkov venoval Tajovský politickým a frontovým udalostiam. Sú zamerané na agitáciu za nový čs. štát, no súčasne pokúšajú sa čeliť ‚internacionalizmu‘, ktorý prenikal do čs. légii pod vplyvom revolučných pohybov ruského ľudu. Tajovský nepochopil svetodejinný význam Veľkej októbrovej revolúcie. Nevedel, že práve ona podnietila hnutie za sociálnu a národnú slobodu“ (Rosenbaum 1956: 508). Tajovského realizmus vyhovoval ideologicke exponovaným literárnym historikom, pokiaľ sa dali portréty jeho biednych hrdinov použiť v „boji proti kapitalistickej buržoázii“. Keď jeho „priveľmi pravdivé“ črty odhaľovali to, čo sa ideologicky „nehodilo“, inkriminované prózy (napríklad *V dvoch úlohách*, *Florián Gajdoš*, *Čeljabinsk*, *Generál dr. Milan Štefánik*, *Za generálom Milanom Štefánikom*, *Na hroboch*) jednoducho neboli zaradené do *Diela*.

Editor *Diela* prevzal celú štruktúru Tajovského *Rozprávok z Ruska* (na frontispice prvého vydania z roku 1920 je názov *Rozprávky o československých légiách v Rusku*) do *Diela V* a v poznámkach o cykle *Revolúcia* sa môžeme dočítať: „V tomto cykle Tajovský podáva obrázky z rozpadu ruskej cárskej armády, z bojov proti nemeckým armádam na Ukrajine r. 1918. Z cyklu vybrali sme tie, v ktorých autor neupadá do nedôvery vo výsledok ruskej socialistickej revolúcie, kde svojím umením nepodlieha oficiálnej kontrarevolučne zameranej ideológii, hlásanej buržoáznymi predstaviteľmi čs. légii“ (Rosenbaum 1956: 517). V týchto „prísnych“ kritériách neobstála ani črta *Sachar* — o mužoch, ktorí majú už vojny po krk a dávajú sa na útek. Tajovský videl na vlastné oči rozklad ruskej armády, podporovaný bolševickými agitátormi v uniformách, ktorí nahovárali prostých mužíkov na dezerciu. Tí sa potom sami kaličili, aby sa dostali z vojny — ako to opisuje autor v ďalšej v *Diele* neuverejenej črte „Samostrelci“: „I nečudoval som sa, že sme ich potom ešte celé stovky stretali, že sme podchvíľou počuli v lesíku, v žite, za vrškom výstrel a po chvíli videli vytiahnuť sa na cestu vojačka s obviazanou rukou, z ktorej mu kvapká svieža, živá krv“ (Tajovský 1920: 174).

Agitková tendenčnosť poviedok typu „Janko Vrábel“ je v prípade *Rozprávok z Ruska* skôr výnimkou, a preto musíme radikálne odmietnuť tvrdenie editora *Diela*, že „tieto prózy nepredstavujú v plnej šírke ten obraz umeleckej tvorby a tú výšku, aké dosiahol Tajovský vo svojej próze, písanej pred prvou svetovou vojnou“ (Rosenbaum 1956: 506). Už hneď nasledujúca próza tohoto súboru — „Hluchán“, patrí k umeleckým vrcholom nielen Tajovského diela, ale i slovenskej prózy nastupujúceho modernizmu vôbec.

Prózu „Hlucháň“ napísal Tajovský po prebehnutí do ruského zajatia, v roku 1916 a prvý raz vyšla v roku 1919 v zbierke *Na vojne* (Tajovský 1919). V *Rozprávkach z Ruska* sa ocitla v kontexte menších poviedok, črt, fejtónov, reportážnych textov, v ktorých autor vojnu reflektuje akoby „zboku“ a vo väčšine textov vnímame len jej dôsledky (*Kuchár Jurek, Pod jedličkou, Za službou*).

Titulnou postavou poviedky „Hlucháň“ je Juro Kotiak (v *Diele V* editor uvádza nesprávne, od Tajovského vydania odlišné priezvisko Kotliak), ktorému dali vojaci prezývku Hlucháň, pretože bol „nahluchlý, ba niekedy cele hluchý a preto nebezpečný najmä v noci s nabitou puškou v rukách“ (Tajovský 1956: 27). Bolo nepochopiteľné, že i takíto poznačení a starí ľudia sa dostávali na front „brániť vlasť“. Štyridsaťdvaročného Jura vzali na vojnu i napriek hluchote, hoci vravel, „že ako ide mesiac hore-dolu, že tak čuje-nečuje. Dali mu však vojenský doktorí mesiaca! [...] Oficiéri povyberali podobných nahluchlých, nasprostastých, poloslepých, ťarbákov a podobných a dali im čestné meno ‚extracúgu‘. Učiteľov dostali mladých, ‚vyberaných‘, ktorí z príkazu týchto bedárov sociali, plieskali, kopali a na zábavku svoju i cudziu uváľali po blate a prachu, uhnali ako líšky zajacov...“ (ibid.: 28–29).

Z neutrálneho referujúceho rozprávania v polovici poviedky zaujíma rozprávač subjektívnejšiu ja-formu a pokračuje v intímnejšom tóne: „Nedlho vojenčil Juro. Ale ja a všetci, ktorí sme s ním žili, máme peknú spomienku naň“ (ibid.: 29). Popisuje neludské pomery vojakov v mrazivej zemľanke, kde spávali na holej zemi, a tak i Juro — „hluchý, nerozumie, nevraví, a plachý uhýba sa každému, sťahujúc sa do kľbka ako slimáček“. Jura si vojaci obľúbili pre jeho odzbrojujúcu dobrotu, pre jeho modlitby a piesne. Jedného dňa si však aj jeho „našla zablúdená guľka“ (ibid.: 37). Vojaci mu zhotovili kríž s menom, no nejaký Maďar naň vyrezal a po maďarsky napísal, „že vraj Juro Kotiak, vykonal svoju povinnosť“, totižto že umrel“ (ibid.: 38).

Poviedka „Hlucháň“ je text, ktorý synekdochicky zastupuje veľa podobných Tajovského próz s ohlasom prvej svetovej vojny. Pre všetky je charakteristická „permanentnosť“ ľudského trápenia a autor ako zúčastnený rozprávač tu rezignovane priznáva, že nemá žiadny liek na rany svojich hrdinov. Nedopraje im ho ani vo fiktívnej rovine poviedky, pretože programovo odmieta ilúzie. Aj tu, podobne ako v mnohých jeho textoch, cez deminutíva preniká do textu kus intimity, priazne a žičlivosti autorovej dobromyseľnej povahy, aj tu je sujet textu konštruovaný na reverzibilitu hierarchií — tí najposlednejší, najúbohejší sa ukazujú byť morálnymi autoritami, bohatými svojou ľudskou hodnotou.

Pátos existenciálnej chvíle na fronte Tajovského núti k tomu, aby do žánru črty alebo poviedky implantoval evidentné znaky legendy. Legenda mu veľakrát poskytuje žánrové východisko pre postavu novodobého svätca – prostého človeka, týraného osudom a biedou. Pre Tajovského je „svätcom“ človek, ktorý bez úhony na svojom charaktere v nekonečnej добрote trpezlivo znáša životnú trýzeň. Tajovský zrealizoval nároky na vysokú mravnú kvalitu človeka, ktorý neslúži nejakej „vyššej“ inštancii, ale riadi sa základnými mravnými kategóriami – dobrom a láskou k blížnemu. Dobrota a až obnažená ľudskosť Jura Kotiaka je odzbrojujúca, nákazlivá, robí „zázraky“ – lakomci začnú pod jej vplyvom rozdávať, otupelí plakať, jeho spev prekrikuje škriepky a nenávisť, jeho modlitby odkrývajú v bezcitných vojakoch ľudské struny. Jeho hluchota je kódom vnútornej kontemplácie, ktorá ho zbavuje pocitu strachu a pomáha mu žiť hlbšie, hodnotnejšie.

Schéma hagiografie je u Tajovského sprevádzaná charakteristickou kombináciou štylizovane naivného naturalizmu a mravnej monumentalizácie. Pátos a citová exaltovanosť, umocňovaná výberom jazykových prostriedkov, napríklad deminutív, „ochraňujú“ Tajovského drsnú literárnu prostotu v tejto poviedke pred stotožnením s fádnu prostotou dokumentu.

Ďalším impozantným statickým portrétom ľudí, ktorých „divergentné“ bytie dotvára absurditu vojny je kuchár Jurek z rovnomennej poviedky (poviedka vyšla vo výbere *Na vojne* roku 1919 pod názvom *Kaprál*). Patrí tiež k špičkovým textom tohoto súboru svojím konštrukčno-kompozičným nápadom – úteku od vojny v jej epicentre. Tajovský sa tu prostredníctvom hlavnej postavy sústreďuje na alternatívny modus vivendi – kuchár si uprostred frontovej línie buduje „kulinársky“ azyl.

Obrovská kumulácia citovej tenzie, akej bol Tajovský počas vojny permanentne vystavovaný, v ňom opäť zobudila lyrika, pretože hĺbke jeho citov adekvátnejšie zodpovedala paradigma poézie, než „všednosť“ naratívneho žánru. Žáner črty, impresie, básne v próze vyhovoval Tajovského lyrickému naturelu, ale zodpovedal i frontovej situácii, kde nebolo času premyslieť väčší kompozičný celok.

V *Rozprávkach z Ruska* registrujeme ešte ďalšiu charakteristickú skutočnosť, ktorá súvisí so zvýšenou subjektivitou výpovede – zintenzívnenie religiozity výrazu. Hoci Tajovský nebol v dospelosti veriaci človek, v situáciách ohrozenia života, ohrozenia vlasti a svojho národného citu utieka sa k „metafyzickej“ veličine, akoby tak symbolicky presahoval realitu a hľadal pomoc vo viere svojich predkov. V mimoriadnej

situácii Tajovský spontánne obracia svoj zrak do transcendentna, tak ako je to vpísané v jeho starobyľom kultúrnom kóde.

Z ďalších textov zo spomínanej zbierky *Rozprávky z Ruska*, ktoré nenájdeme v Tajovského *Diele*, pretože, ako píše editor, „autor v nich podľahol nesprávnym náhľadom na revolučný boj ruského proletariátu“ a sú „priamo poznačené súhlasom a podporovaním kontrarevolúcie“ (Rosenbaum 1956: 518), je to rozsiahlejšia cestopisná črta *V ústrety* (s datovaním Čeljabinsk 4. 7. 1918), ktorá je kritická voči „krasnoarmejom“ i voči zanedbanému ľudu a krajine. Autor pozoruje ruských ľudí a vedie vnútorný monológ: „Dobry národ môj, kto ťa umyje, kto odeje, kto povýši a naučí pracovať poctive a ľudsky žiť?“ (Tajovský 1920: 213). I pri sympatiách k Rusom Tajovský vidí sociálnu i mravnú devastáciu ruského národa, preto museli byť kritické texty tohto druhu v päťdesiatych rokoch, kedy vychádzalo jeho *Dielo*, vymazané z pamäti slovenského čitateľa. Tajovský tu opisuje aj spúšť, ktorá zostala po krasnoarmejoch a konštatuje: „Nevidel som takých obrázkov, iba z prvých dób svetovej vojny. Za svoje panovanie nemôže robiť takú skazu ani jedna politická strana. To robia najatci a zločinci, ktorí v službe Lenina a Trockého nivočia celé Rusko, aby sa nemohlo ešte raz postaviť proti Nemecku, lebo bolo by po germánskej pýche“ (Tajovský 1956: 223).

K ďalším v *Diele* tabuizovaným črtám patrí črta *Generál dr. Milan Štefánik (Z príležitosti príchodu na Sibír)*. Tajovský a Štefánik sa zblížili v dobe ich pražského pôsobenia v Detvane a po dvadsiatich rokoch sa stretávajú za zložitých politických okolností na Sibíri. Tajovský si chystá na privítanie „brata Milana, nášho hvezdára“ príhovor a spomína, ako sa preňho nenašlo v domovine miesto profesora, lebo bol „verný Slováč“ a musel odísť do Paríža, „a my doma, pre denné starosti a boje, nevideli sme, čo robí vo svete“ (Tajovský 1920: 235).

Písanie bolo vo vojnových časoch psychickou kompenzáciou, otrasné dojmy a zážitky, krajné životné situácie vďaka literárnemu pretransformovaniu nadobúdali nové kontúry ľudskej pospolitosti, spriaznenosti. Tajovský sa písaním oslobodzoval, očisťoval od pekla zabíjania a hľadal prostredníctvom neho hlbší zmysel, opodstatnenie ľudského utrpenia. Znovuprežívaním všetkých dovtedy nepoznaných citových dimenzií, tým, že ich prepisoval do podoby poviedok, skíc, črt, podobienstiev, apoteóz, modlitieb, posúval subjektívne hrôzy, zdesenia, ale tiež úžas nad ľudskou dobrotou, ktorá sa nestratila ani v neľudských podmienkach, do univerzálnejších dimenzií. Z Tajovského krátkych prozaických útvarov rôznorodej kvality sa dá poskladať komplexný

obraz vojny, ktorý má svoju poznávaciu hodnotu, ale ktorý je v prvom rade „lyrickým cestopisom“ po duši slovenského vojaka v prvej svetovej vojne i po reálnej ruskej krajine. Najmä v *Rozprávkach z Ruska* Tajovský kongeniálne prepojil svoje lyrické videnie a cítenie sveta s jeho drsnými reálnymi kontúrami.

Korešpondencia z tohto obdobia dokazuje, že jeho životné ťažkosti a trauma nepominuli ani po návrate z vojny, ale pretrvávajú v ešte bizarnejšej podobe. Politicky sa angažuje na strane československej idey proti autonomistom a do smrti je preto v konflikte s ľudákmi, ktorí mu jeho postoje „spočítali“ i na jeho pohrebe. Spomínané okolnosti prispeli tiež k tomu, že si šťastný návrat z vojny a radosť zo vzniku spoločného štátu Čechov a Slovákov, o ktorom dovtedy len sníval, nemohol vychutnať tak, ako by si predstavoval. Kompromisom medzi Tajovského predstavou domova na dedine a predstavou jeho manželky Hany o živote v Prahe bola Bratislava, kde ako major, neskôr podplukovník československej armády prijal miesto v službách Ministerstva s plnou mocou pre správu Slovenska. Bol vedúcim Kancelárie československých légii, ktorej náplňou bolo obstarávanie zamestnania a sociálneho zabezpečenia legionárov. Bola to práca, ktorá ho psychicky vyčerpávala, pretože poznával veľa ľudskej biedy, ale aj pochybenia, úplatkárstva, nečestnosti i naivnosti Slovákov.

Po návrate z Ruska sa Tajovský usiloval nadviazať na svoju predvojnovú prozaickú tvorbu. Ukázalo sa však, že to nebude jednoduché. Niektoré, predtým závažné témy — ako napríklad maďarizácia — strácali na aktuálnosti, na ostatné prvorepublikové „javy“ začal pozeráť s čoraz väčším znepokojením. V medzivojnovom období vzrástajúcej sa lavičiarскеj propagandy boli s nevôľou prijímané jeho články, kde otvorene deklaroval svoj negatívny vzťah voči komunistickému Rusku. Dokonca i vlastnú manželku musel v tomto smere korigovať, pretože dobová propaganda mnohé fakty zahmlievala: „Dostal som Tvoj lístok i prácičku do Vansovej časopisu. Dobré si urobila, že si prácu neposlala. Myšlienky sú časové, správne, ale spracovanie článku nepevné a mienka o bolševizme veľmi smelá, nedbajúc o to, koľko skazy narobil bolševizmus, koľko krvi nevinnej vylial...“ (list z 8. 5. 1920; viz Rosenbaum 1996: 247). A. Bejblík uvádza pasáže článkov, kde Tajovský ako očitý svedok opisuje konflikt z roku 1918, keď bolševici zdržiavali vlaky s vracajúcimi sa legionármi, a ktorý viedol k bolševicko-nemeckému sprisahaniu proti československým légiiam (túto udalosť opisuje i J. Jesenský v knihe *Cestou k slobode*), ktoré chceli bolševici zlikvidovať: „S pomocou dobrých ruských ľudí a železničiarov, ktorí faloš a bolševicko-nemecké

násilie videli, za tri mesiace dostali naši celú železnicu do rúk a mohli sme odísť“ (Bejblík 1956: 861).

Jedna z umelecky najpresvedčivejších poviedok z cyklu *Obrázky nové* (1920), ktoré napísal po návrate z vojny je „Česi prekliati...“. Tajovský už dokáže ovládnuť znechutenie zo Slovákov, prekonať káratelskú moróznosť, čo textu opäť vracia decentný humor. Po zbavení sa týchto tlakov je jeho rozprávačský štýl opäť „slobodný“, uvoľnený, šťavnatý, možno i vďaka obodrujúcemu návratu k téme svojej matky. Pozrime sa hneď na začiatok: „Starká Greškovie tiež sa hnevá na Čechov: ‚Bodaj sa prepadli!‘ klaje Čechov i starká, ako iných počuje okolo pri všetkom kliať Čechov: farára v kázňach, syna pri daniach, suseda pri odvode a každého temer Slováka, ktorý sa do štátnej služby a práce dostať nemôže“ (Tajovský 1920: 264–265). Skrytý pôvab tejto Tajovského prózy (i jeho prózy vôbec) je v balansovaní medzi trpkým a vážnym, komic-kým a naivným, teda v ich neurčitej modalite, ktorá často „rozmazáva“ ich jednoznačné čítankové vyznenie.

Po umeleckej stránke v tomto období už Tajovský neprekvapil intenzitou zážitku alebo tematickou inováciou prozaickej časti svojej tvorby, pretože bol už viac koncentrovaný na drámu. V úlohe dramatika v tomto období vystupuje už ako akceptovaný umelec a svoje prózy a články píše ako svoju vlasteneckú povinnosť. Próza však už prestáva byť uňho platformou intímneho sebavyjadrenia — to bola koniec-koncov i dovtedy len výnimočne. V období nových literárnych prúdení a avantgardných inšpirácií sa Tajovský celkom „ignorantsky“ vracia naspäť — k semiotizácii faktov zo starých farských kroník, aby ich domýšľal, dokomponoval a fascinovaný vyvolával v nich zakon-zervovaného ducha predkov. Reverzibilný obrat k bájam, kronikám, povestiam, folklóru mohol avizovať romantizujúci resentment, celkom pravdepodobne však toto potvrdzovanie autochtónnosti súviselo s podvedomou reakciou na sťahujúce sa chmáry ľudáctva a fašizmu nad Európou i so symbolickou obranou pred rozmáhajúcim sa prekrúcaním histórie.

Text je súčasťou grantovej úlohy P406/12/0347 Diskurzivita literatury 19. stolo-tí v česko-slovenskom kontextu. Hlavní riešitelia: Dalibor Tureček, Peter Zajac.

Pramene

TAJOVSKÝ, Jozef Gregor

1919 *Na vojne*, ed. Janko Sršň (Pittsburg: Slovenská liga v Amerike)

1920 „Samostrelci“, in idem: *Rozprávky z Ruska* (Bratislava: Nakladateľstvo B. Bezďeka), s. 172–175; „Generál dr. Milan Štefánik (Z príležitosti príchodu na Sibír)“, *ibid.*, s. 234–237; „V ústrety“, *ibid.*, s. 212–229

1956 „Na vojne“, in idem: *Dielo V*, ed. Karol Rosenbaum (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry), s. 17–19 [1915]; „Na front“, *ibid.*, s. 100–103 [1917]; „Hlucháň“, *ibid.*, s. 27–38 [1919]; „Česi prekliati...“, *ibid.*, s. 264–268 [1927]

1958 „Z rakúsko-uhorských manévrov“, in idem: *Dielo VI*, ed. Karol Rosenbaum (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry), s. 226–246 [pôvodne *Črty a dojmy z manévrov* 1903]

Literatúra

BEJBLÍK, Alois

1956 „Nad pozostalostí J. G. Tajovského“, in Karol Rosenbaum — Alexander Matuška (eds.): *Jozef Gregor Tajovský v kritike a spomienkach*. (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry), s. 825–901

HOLEČEK, Vojtěch

1925 „*Jozef Gregor Tajovský na Rusi*“, in František Tichý — Frank Wollman — L. N. Zvěřina (eds.): *Sborník Josefa Gregora Tajovského* (Bratislava: Literárny odbor Umeleckej besedy slovenskej), s. 101–106

ROSENBAUM, Karol

1956 „Bibliografické poznámky“, in Jozef Gregor Tajovský: *Dielo V*, ed. Karol Rosenbaum (Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej knihy), s. 505–529

1996 *Listy. Príbeh manželstva Josefa Gregora Tajovského a Hany Gregorovej*, ed. Marcela Mikulová (Bratislava: Archa)

Tajovský's Legionary Prose—from Statesmanship to Tabooization

Tajovský's set off on his literary and journalistic activities due to many factors—ranging from the circumstances of his enlistment to fight in the Second World War, to his dramatic desertion into Russian captivity, to his activities in the Czechoslovak army, to his lecturing and editorial work in Russia, to political influences on the Czechoslovak legions. He transformed the horrors of war into short stories that are a sort of “lyrical travelogue” through the soul of a soldier. The story “Hlucháň” (The Deaf Man) is a good representative—the author sees its hero as a modern saint: despite his deafness he bears the agonies of war heroically and awakens the human dimension in ruthless soldiers. In his 1920 work “Rozprávky z Ruska” (Tales from Russia), he moves the subjective experiences of war into universal human

dimensions, and also criticizes the situation in Russia. Slovakia received the Tales coolly: Tajovský saw the Russian army collapsing in part due to the work of Bolshevik agitators, but his interpretation in his short stories did not suit society at the time—neither in the interwar period, nor during the post-revolutionary “building of socialism.” The 1950’s edition of his works was thus scarred by misleading footnotes and the elimination of ideologically “objectionable” passages, and this distorted interpretation persisted throughout the socialist era.

Válka v utopických vizích první republiky

— Anna Amelina —

Ozbrojený konflikt a zejména válka jsou nedílnou součástí utopických románů, což dokládá celá řada textů evropské literatury 20. století. Výjimkou není ani česká literatura, v níž se utopická vlna zdvihla po ukončení první světové války. Je třeba dodat, že to platí právě jen o antiutopii, tedy o utopii negativní, ale nikoli o utopii jako takové, která tento rys nezahrnuje.

Rozšíření antiutopie je obvykle zdůvodňováno zvláštnostmi historického vývoje ve 20. století, které se topilo v krvi světových válek a revolucí. Této realitě se přizpůsobuje i žánr. Výskyt ozbrojeného konfliktu jako žánrové konstanty antiutopie je podmíněn v první řadě přírodními žánrovými odlišnostmi těchto dvou druhů utopie, tedy utopie negativní a pozitivní. Dle mnohých studií o literární utopii jsou typologickými rysy žánru pozitivní utopie prostorová izolace, existence mimo čas a mimo historický vývoj, minimální kontakty s vnějším světem, urbanismus, tedy vytvoření ideálního města, reglementace života občanů, důraz na kolektivismus namísto individuality, nárok na vědeckou podloženost ideového konstruktů a též mytocentrismus. Blízkost mýtu a utopického modelu je podmíněna nutností harmonizace chaosu pomocí sociálně politického násilí. Kromě toho syžet, pokud je vůbec

přítomen, je podmíněn hlavním záměrem autora, a to reprezentací jím vytvořeného ideálního světa. Proto charakteristické jádro syžetu tvoří putování cizince a jeho průvodce po ideálním světě. Antiutopie tyto rysy často zachovává, ale s jednou významnou modifikací.

Syžetové schéma antiutopie je úplně podřízeno *boji* hlavní postavy proti „ideální společnosti“. Postavy se dělí na dva tábory. Na mocný a početný tábor zastánců existujícího řádu a na tábor jeho protivníků. Jejich konflikt se pak uskutečňuje v boji fyzickém. Na rozdíl od utopie je pozitivní hlavní postava stále v konfliktním vztahu vůči společnosti. A na základě toho vyvstává v románu většina dějových posunů a konfliktů. Antiutopie zachovává pro utopii tradiční postavu cestovatele, který pozoruje život nového světa čerstvým nepředpojatým pohledem, nicméně v antiutopii je postoj postavy ke sledovanému objektu obvykle negativní. Průvodce, jenž doprovází hlavní postavu na jeho putování po novém světě, představuje v pozitivní utopii médium idejí, obhájce ideálního řádu, ale v antiutopii se naopak stává zavilým nepřitelem. Kromě toho ve srovnání s pozitivními utopiemi bývá svět antiutopie více zalidněný a jeho celkový systém organizace je složitější.

Uvedený žánrový posun je zároveň podmíněn porušením jednoho z hlavních principů utopie. Ve filozofii se utopie zkoumá jako druh vědomí související s kategorií ideálu. Utopista se pokouší vytvořit ideální společnost uspořádanou podle vůle a rozumu člověka. Ideální společnost není výsledkem přirozeného společenského vývoje. V tom se utopie liší od vědy, která neusiluje o ideál, ale o pravdivost. Utopista zcela odmítá starý svět a od základů vytváří svět nový. Důležitějším rysem utopického vědomí je v této souvislosti její existence v protikladu s dějinami. Utopický svět není výsledkem historického procesu, nová utopická společnost nevystupuje jako výsledek evoluce, nýbrž jako alternativa současnosti. Utopická společnost je proto *statická*, zastavena ve svém rozvoji, protože ideál je již dosažen a lidé se v této společnosti cítí šťastni (Čertkova 1993).

Právě překonání tohoto antihistorismu, tohoto statického stavu, vyčleňuje antiutopii ze žánru filozofického traktátu, jakým byl například Platónův „Stát“, a řadí ji do umělecké literatury. Ztvárnění utopie v románovém žánru je možné považovat za vrcholné stádium tohoto procesu. Vznik románové utopie znamenal nejen porušení jednoho z jejích hlavních principů, ale také její prolnutí s dalšími podobnými žánry. Zahrnula prvky mýtu a pohádky a také dalších pozdějších žánrů – dobrodružného, milostného, a dokonce detektivního románu.

Je třeba dodat, že pojem utopického literárního žánru je poměrně složitý a v poslední době též hojně diskutovaný. Na jedné straně existuje pojem utopie jako typ vědomí, myšlení a v tomto ohledu se jedná především o filozofickou kategorii s rysy uvedenými výše. Na druhé straně se používá utopie pro označení určitého typu umělecko-literárních děl, a to především románů. Ale utopie jako typ vědomí se může v umělecké literatuře projevat i v rozdílných podobách: povídka, drama, cestopis atd. V těchto případech nacházíme příznaky utopického vědomí, ale žánrové znaky se přitom mohou lišit od tradičnější varianty utopické literární formy — románu. Vlastně tu jde o utopii jako o nadžánrový prvek (Pavlova 2004: 363). Tato okolnost může způsobit rozpaky, protože fakticky se utopie neztotožňuje s klasickým pojmem žánru.

Česká meziválečná literatura čítá desítky utopických děl, zejména z prvního poválečného desetiletí. Některá z nich se stala nedílnou součástí světové literatury a jsou přeložena do mnoha jazyků. Jde především o díla Karla a Josefa Čapkových, dále pak Jana Weisse a Marie Majerové. Jiní zůstali svým významem limitováni na kontext tuzemské literatury. To je případ Jiřího Haussmanna, Emila Vachka či Vladimíra Raffela. Většina utopické literatury však upadla do zapomnění a je pouze objektem odborného zájmu. V těchto dílech nalezneme vždy ozbrojený konflikt v té či oné formě.

Uvedeme nyní příklady rozdílů mezi pozitivní utopií a antiutopií a osvětlíme na nich význam války.

Mladý satirik Jiří Haussmann vydává v říjnu roku 1922 satirický antiutopický román *Velkovýroba ctnosti*. První polovina románu pojednává o objevení a využití zázračné hmoty, která je schopna jakéhokoli člověka zbavit egoismu, přimět ho milovat bližního a přinutit mluvit pouze pravdu. Autor tohoto vynálezu profesor Fabricius se z nejlepších pohnutek snaží dosáhnout rozšíření této hmoty za účelem etizace celé země Utopie. Dva miliardáři zahajují masovou výrobu. Díky tomu proběhne přeměna společnosti, altruizace jednotlivých jejích členů a etická obnova.

V druhé polovině románu nabírají události špatný směr — etizovaní lidé se štěpí na dva tábory a začíná občanská válka. Po třech letech krveprolití se obnovuje mír, ale k moci se dostávají bolševici a světové velmoci v obavě před nimi uvalují na Utopii hospodářskou blokádu a pak si ji mezi sebou dělí. V daném případě sledujeme motiv typický pro antiutopii — úžasný vědecký vynález, který má za cíl proměnit lidský život v ráj, se stává jeho zhoubou. Jako by válka představovala

neodvratný závěr historického vývoje antiutopické společnosti, lidské společnosti vůbec a jejího dynamismu. Nezáleží na tom, jakým směrem se vývoj pohybuje a jakými pohnutkami se lidé řídí. Válka je v takových dílech nevyhnutelná.

Pozoruhodně podobným způsobem se události vyvíjejí v románu Karla Čapka *Továrna na absolutno*, jenž byl vydán téměř současně s románem Haussmannovým. V této souvislosti dokonce vypukl skandál a druhý jmenovaný byl obviněn z plagiátorství. Jsou však vážné důvody domnívat se, že se o plagiát skutečně nejednalo, protože některé prvky zpracoval Haussmann již v dřívějších povídkách (včetně *Divokých povídek*, květen 1922, o tom viz Machač 1952: 96). Pokud tedy odmítneme verzi o plagiátu, máme před sebou příklad podivuhodné shody, jenž naznačuje, jak silná a všudypřítomná byla v té době idea války a její nevyhnutelnosti. Podobné korelace najdeme i u jiných autorů antiutopií.

Román Vladimíra Raffela *Obchodník sympatiemi* (1929) bývá často pokládán za antiutopii. Vyskytuje se v něm motiv blízky předchozím románům — podnikavý muž prodává lék, který principem připomíná elixír lásky. Raffle se, podobně jako jiní autoři, zabývá otázkou lidské osobní svobody a jejích hranic, problémem lidských ambic a nadměrné tyranské pýchy. Jenže na rozdíl od textů Čapka a Haussmanna zde není zachycené široké panorama společnosti a celého lidstva, ale jsou tu zachyceny jedinečné případy násilí (vraždy a sebevraždy) způsobené tímto lékem. Proto je možné tvrdit, že ačkoli Raffle pracuje s podobným nápadem, je poměrně obtížné pokládat jeho román za čistě utopický.

Román Emila Vachka *Pán světa* (1925) je jedním z názornějších příkladů uvedené teze. Hlavní postavou je nadaný židovský podnikatel Beer z Německa, zosobňující logiku velkého nadnárodního kapitálu. Jeho ambicí je stát se pánem světa, který bude přeměněn v obrovský podnik: „Zmizí ve skutečnosti politické hranice, které budou jen hračkou šovinistů, zavedu Spojené státy evropské. Moji Němci se za to budou zuřivě bít, neboť budou přesvědčeni, že jsou to jejich Státy, haha...“ (Vachek 1971: 36). Plán se zdaří. Zmocní se celého světa s výjimkou rudého Ruska, vytvoří jednotný systém práce a mzdy, čímž dokáže zabezpečit dělníkům náležitou úroveň života a vlastně dosáhne socialistického ideálu. Přitom se však fakticky stane majitelem všech států. Tato socialistická utopie se standardizovanou existencí, se sytým obyvatelstvem bez nezaměstnanosti má nicméně pouze krátkého trvání. Vachek to vysvětluje následovně: „Tupé, spokojené žvýkání čelistí

ustalo, dlouho vězněný instinkt svobody se vzchopil“ (ibid.: 214–215), „lidstvo chce zápasit, lidstvo musí zápasit [...] Skutečným pánem světa je zákon neklidu“ (ibid.: 246). Tím autor předvádí zmíněný rozpor mezi utopií a historií, který se neobejde bez válek a revolucí, což je případ analyzovaného románu. Beerův plán se uskutečnil díky, použijme moderního termínu, hybridním válkám. Nejprve válce obchodní, pak válce „klasické“. Ta je reprezentována formou války vynálezů (Německo vítězí použitím jedovatých plynů atd.). Je též zajímavé, že u Vachka je přítomna idea násilné pacifikace, blízká vynálezům Čapka a Haussmanna: lidé otrávení „pacifistickým jedem“ začínají vraždit své názorové odpůrce. Všechny tyto motivy jako Spojené státy Evropy a moderní typy válek svědčí o vizionářství autora, který předběhl dějinný vývoj o celá desetiletí (román je zasazený do třicátých let 20. století). Celou utopii smete krvavá dělnická revoluce, během níž zahyne i sám Beer.

V případě reflexe Weissova románu *Dům o tisíci patrech* (1929) je nezbytné brát v potaz symbolický podtext celého díla. Proto je zde i sama povaha konfliktu výrazně složitější. Boj Petra Broka (detektiva, který přišel do domu o tisíci patrech, aby osvobodil princeznu) s tyranem Mullerem, který obří stavbu ovládá, lze s ohledem na křesťanskou symboliku vykládat jako střet dogmat Starého a Nového zákona. A právě ve chvíli, kdy Brok coby stoupenec Nového zákona vítězí, probouzí se hlavní postava románu, zajatec ve vojenském táboře, z horečnatého tyfového snu a tím uniká ze spárů smrti. Antiutopický svět v čele s tyranem je fantazií hlavní postavy, proto se jedná o boj a priori vnitřní. Navzdory tomu, že jde o konflikt niterný, zůstává ideový koncept románu názornou projekcí obrazu celé lidské společnosti. Autor, který přežil pobyt na frontě i v zajateckém táboře, spatřuje příčiny světové války v nitru člověka. Reálná válka vypukne jako následek toho, že člověk podlehne v boji s vnitřním tyranem.

Na základě výše uvedeného můžeme konstatovat, že válka, revoluce, vražda a sociální násilí jsou v antiutopických dílech přítomny, většinou se dokonce ocitají ve středu jejich zájmu. Jsou nevyhnutelným symptomem historického vývoje lidstva.

Uvedeme i protikladný příklad, a to dílo spadající mezi pozitivní utopie. Mezi takové případy patří mj. i cestopisy komunistických spisovatelů z tehdejšího Ruska. Ačkoli tito autoři pravděpodobně nepokládali svá díla za utopická, odpovídají kritériím utopického vidění, které jsme analyzovali výše. Cestopis pracuje s autorským vnímáním navštíveného prostoru, jež může být i neobjektivní. A právě taková perspektiva může

zahrnout některé rysy utopického nahlížení. Spisovatelé, kteří byli přesvědčenými komunisty, tudíž zastánci apriorně utopického světónázoru, pohlízejí na nový svět Sovětského svazu utopickým prizmatem osvojené ideologie. Do svých cestopisů tak vybírají fakta, která jí vyhovují, a vynechávají fakta, kterých si všimnout nechtějí, čímž vytvářejí ideální statický svět.

Marie Majerová, klíčová osobnost české socialisticko-realistické literatury, poprvé navštívila Sovětský svaz v roce 1924. V následujícím roce vydala knihu svých dojmů *Den po revoluci* (1925). Autorka podobně jako mnozí další, kteří uveřejňovali své zážitky z cest po Sovětském svazu, si osobuje nárok na pravdu, ovšem pravdu z výše uvedených důvodů jen komunistickou.

Už v úvodu Majerová píše o „touze po kladném, pozitivním, co by zaručovalo skutečnou a dokonalou změnu světa... lepší budoucnost“ (Majerová 1925: 5). Neobejde se beze slova „pohádka“, protože Moskva pro ni ztělesňuje pohádku dětství a zázrak, za nějž považuje celé Rusko. Autorka také uvádí: „Budu ovšem také jen popisovat a nechci dedukovat. Dedukce musí vyjít z popisu sama“ (ibid.: 8). Tím už na začátku naznačuje, že se vlastně v jednom textu setkávají na jedné straně pohádka a zázrak a na straně druhé, řekněme, filtrovaná objektivita.

Majerová začíná cestu v Evropě, překračuje hranice a vstupuje do Sovětského svazu. Tím se vytvářejí dva světy: jeden zastupuje absolutní ideál (sovětské Rusko) a druhý naopak vystupuje jako zcela negativní (to je předrevoluční Rusko, Evropa, zvláště Polsko, jímž Majerová projíždí vlakem). I v Sovětském svazu samotném Majerová nachází záporné prvky, ale jedná se o pozůstatky předrevolučního Ruska. Všechny podobné jevy, podle názoru spisovatelky, musí být vykořeněny a zmižet. Nejvýraznější obraz mizejícího Ruska je Chytrův rynek, sociální dno, kde žijí nenapravitelní tuláci. Žebrajícím dětem Majerová říká „parasiti“ a varuje: „buď ujistěn, že tyto děti již několikrát byly schytány, zavezeny daleko do dětských domů, umyty a postaveny do společnosti dětí stejného věku. Ale vždycky utekly, protože se na nich vyžadovala pionýrská disciplína, učení a práce“ (ibid.: 192) a taky upozorňuje, že děti jen předstírají neštěstí a nemoc, aby vzbouzely lítost. V této souvislosti je možné říci, že sovětské Rusko vypadá jako ideál, ale jen pro ty, kdo s novým režimem souhlasí a přijímají jeho pravidla.

Dva protikladné světy odděluje hranice. Hranice se Sovětským svazem je pro Majerovou oponou, která zakrývá napínavou podívanou (ibid.: 23) a současně kapitalistickou Evropu symbolicky zavírá jako pohřebiště světové války (ibid.: 25). Na jedné straně se tímto způsobem uplatňuje princip utopické geografické izolovanosti, na straně druhé

tento zajímavý obraz odkazuje na nejstarší formy utopie, totiž na iniciační obřad, kdy hrdina musí překonat určitou překážku nebo rozhraní, aby se dostal do „druhého“ světa, případně světa ideálního. Cíl této cesty je nalezení poznání, znalosti, zasvěcení. V případě Majerové je cílem dodat proletářům víru v nekonečné možnosti, aby měli „dělníci všeho ostatního světa oporu a jistotu, že nebojují za sektářský fantom, ale za osvobozenou práci, za nové hodnoty mravní, za nový svět“ (ibid.).

Tímtéž způsobem se projevuje i protihistorismus Majerové. Její reprezentace hranice se SSSR fakticky nahrazuje revoluci a občanskou válku, tedy to, co proměnilo staré Rusko v sovětské. Majerová si konfliktních dějinných událostí zdánlivě nevšímá, pouze jednou zmiňuje revoluci: „Ani nás, ani dělníky nezajímá, co bylo před revolucí“ (ibid.: 248). Nepíše vlastně o revoluci jako o historické události s jejími příčinnými souvislostmi a následky, o vraždách, popravách a jiných krutostech. Majerová vytváří pouze dva statické a nespojitě protikladné světy.

Tyto a jiné rysy (viz podrobněji Amelina 2014) výrazně demonstrují Majerové utopické vnímání sovětského Ruska, které bylo výsledkem reprezentace utopické ideologie a v zásadě vedlo k vytvoření fiktivního literárního modelu. Majerová nijak nezohledňuje ani revoluci, ani občanskou válku, které stvořily její ideální svět, vnímá jej zcela izolovaně od dějin. Autorka demonstruje své utopické vidění i v antiutopické variantě literárního díla, v románu *Přehrada* (knižně 1933), v němž zachycuje anti-ideální svět kapitálu a v němž je revoluce středem vyprávění. Podobné projevy utopismu najdeme například u Julia Fučíka (viz především Sládek 2010, též Amelina 2014). Cestopisy z Ruska ovšem nejsou jediným příkladem pozitivních utopií této doby (o jejich rozmanitosti viz Machek 2011).

Antiutopická díla, jejichž zaměření je převážně protikapitalistické, staví válečný konflikt do popředí zájmu a zohledňují zákony dějin. Pokud jde o utopie pozitivní, mezi něž spadají především díla komunistické orientace, pak v nich konflikt jako by vymizel, čímž se staví do protikladu k historii. U jednoho autora přitom můžeme najít příklady obou, a to v závislosti na tom, jaký typ světa je vyobrazován, zda kapitalistický, či komunistický.

Prameny

VACHEK, Emil

1971 *Pán světa: fantastický román* (Praha: Československý spisovatel) [1925]

Literatura

AMELINA, Anna Vjačeslavovna

2014 „Utopičnost v vosprijatii Sovetskoj Rossii v češskoj sredě v 1920–1930-e gg. (J. Weiss, M. Majerová, J. Fučík)“ in Aleksandr V. Lipatov — Julija A. Sozina (eds.): *Rossija i russkij čelovek v vosprijatii slavjanskich narodov* (Moskva: Centr knigi Rudomino), s. 305–320

ČERTKOVA, Jelena Leonidovna

1993 „Utopia kak tip soznaniija“, *Obščestvennyje nauki i sovremennost* 1993, č. 3, s. 71–81, <http://ecsocman.hse.ru/data/705/784/1217/006ons3–93–0071–81.pdf> [přístup 22. 2. 2016]

MACHAČ, Jaroslav

1952 *Jiří Haussmann a jeho místo v české satíře* (Praha: [s. n.]

MACHEK, Jakub

2012 „Báječné nové světy, současnost a budoucnost v meziválečné české utopické beletrii“ in Ivana Taranenková — Michal Jareš (eds.): *Bude, ako nebolo. Podoby utopického žánru* (Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV — Trnava: Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity), s. 64–89

MAJEROVÁ, Marie

1925 *Den po revoluci. Co jsem viděla v SSSR* (Praha: Komunistické nakladatelství a knihkupectví)

PAVLOVA, Olga Aleksandrovna

2004 *Metamorfozy literaturnoj utopii: teoretičeskij aspekt* (Volgograd: Volgogradskoje izdatelstvo)

SLÁDEK, Ondřej

2010 „Julius Fučík o Sovětském svazu aneb Cesty ‚tam‘ a ‚zpátky‘“, in František A. Podhajský (ed.): *Julius Fučík / věčně živý!* (Brno: Host), s. 199–211

War in the Utopian Visions of the First Republic

This study discusses the role of war in Czech utopian literature during the First Republic. A mix of utopias and (especially) dystopias is analyzed (J. Haussmann, K. Čapek, J. Weiss, V. Raffel, E. Vachek) from the standpoint of compositional structure and the role of war and other conflicts within utopian constructions. Unlike utopias, dystopias are dynamic rather than static, because they take into account historical evolution, whereas utopias exclude such evolution. War in particular—as well as other types of conflict—is the most vivid demonstration of historical dynamism, and it destroys the genre model of the static utopia. This, meanwhile, is a characteristic and blossoming phenomenon for the interwar period and even throughout the 20th century. Utopian formations (for example that of M. Majerová), on the other hand, do not include such conflicts.

Velkovýroba ctnosti

Jeden z obrazů první světové války v antiutopické literatuře

— Olga Pavlova —

Dlouhou dobu zůstává aktuální otázka, kde je hranice mezi vědeckou fantastikou a utopickou,¹ popřípadě antiutopickou literaturou. V českém prostředí si ji pokládali mimo jiné Daniela Hodrová, Jiří Holý nebo také Petr Hrtánek. Většina teoretiků se shoduje v tom, že přísné rozdělení na žánry je umělé, často omezující, i když v některých případech nezbytné.

Rozdíl mezi antiutopií a vědeckou fantastikou spočívá v syžetové výstavbě. Hlavním příznakem vědecké fantastiky je přítomnost převratného, často fantastického vynálezu, který si následně podřizuje celý románový děj. Společenské zájmy se pak nacházejí jakoby v pozadí a nehrají přední roli v rozřešení zápletky. Hlavním příznakem utopie nebo antiutopie je naopak zobrazení společenských zájmů, kolektivních snah a činností nasměrovaných na budoucí štěstí. Vědecká tematika pak hraje vedlejší roli zároveň s ostatními situacemi v románu.²

1 Současně pojem utopie obsahuje čtyři základní charakteristiky: 1) Koncept imaginární společnosti. 2) Literární forma krystalizující utopické představy. 3) Dopad utopické formy (myšlení) na čtenáře — funkce utopie. 4) Touha po lepším životě (Vieira 2010: 6).

2 Ve svých předchozích článcích jsem vymezila několik zásadních rysů antiutopické literatury (viz např. Pavlova 2014).

Antiutopie jako taková především ruší lidskou iluzi a víru v lepší, pro všechny zařízenou budoucnost. To jsou pouze dva důvody, proč *Velkovýroba ctnosti* (1922) Jiřího Haussmanna a *Továrna na Absolutno* (1922) Karla Čapka bývají zařazené do antiutopického žánru, i když ten bývá často považován pouze za subžánr utopické literatury. Lze najít rozdělení na dystopickou³ a antiutopickou linii a jiné kategorie, které v případě obou románů nejsou tolik podstatné, protože jak výrazné vědeckofantastické prvky, tak i převažující antiutopické rysy jsou použité především jako alegorie na politickou situaci, klerikalismus, byrokracii, nacionalismus a žurnalistické zkreslování faktů.

Vejce nebo slepice

Román *Velkovýroba ctnosti* vyšel o několik měsíců později než román Karla Čapka, tj. v říjnu 1922. Tato situace přivedla dobové recenzenty k častému porovnání obou románů, často hraničící s náznakem o plagiát. Poslední obvinění je málo opodstatněné, především proto, že satiry podobného rázu tehdy byly dost běžné. Ve své recenzi Jiří Novotný zdůrazňuje: „O látku by tedy nouze nebyla, neboť naše přítomnost vytváří ji sama v míře až marnotratné. Stačí zamyslet si nad našimi poměry politickými a sociálními, nemluví-li už o událostech z říše umělecké, literární a jiné, aby vám ve filmové rychlosti před očima defiloval zástup komicky zlomených postav, řada našich typicky maloměstských, a přece chtěně světových vlastností, tichošlápské čecháčství, které samo sebou je nejkрутější satirou u národa, jenž dere se na vůdčí místo v Evropě [...]“ (Novotný 1922: 346).

Ještě dříve, v květnu roku 1922 Haussmannovi vyšly *Divoké povídky*, kde se objevuje Ústav Dobra a Ústav Zla. První měl za úkol umravnění lidstva, druhý naopak probouzel v člověku ty nejhorší touhy.

A nabaživše se vznešených požitků tam konzumovaných, běželi opět vybouřit se do domu nepravosti.

(Haussmann 1922a: 14)

3 Pojem antiutopie vstupuje do všeobecného povědomí až na začátku 20. století, ale ještě v roce 1868 John Stuart Mill používal pojem dystopie jako synonymum k neologismu kakotopie (cacotopie), vynalezenému Jeremy Benthamem v parlamentních debatách v Anglii, kde se Mill snažil pojmenovat perspektivu opačnou utopii (dystopie je něco příliš špatného na to, aby se mohla praktikovat). Existovala i jiná pojmenování, jako negativní utopie, represivní utopie atd., ale do všeobecného povědomí vstoupil až Millův neologismus.

Hlavním tématem nejprve povídek a následně románů *Továrna na Absolutno* a *Velkovýroba ctnosti* není jen umělá snaha o vylepšení lidstva, ale pokus o masovou výrobu umělého prostředku, tj. proměna hmoty v něco nehmotného. Velkoprodukce dobra a zla řízená jednotlivcem se stává nástrojem pro ovládnutí světa. Kromě toho se ve zmíněné povídce Jiří Haussmann vysmívá chamtivosti, politické a ekonomické impotenci.

„Kdo vydává skutečné zákony: parlament či kapitál?“ ptá se Mr. Morisson nezkušeného novináře.

(Ibid.: 12)

Jako další příklad může sloužit povídka *Ohrožené lidstvo* z téhož sborníku. Děj se točí kolem vynálezu profesora Kisyfa, který proměňuje duševní energii ve hmotu, později se ukáže, že jeho vynález nejlépe funguje na kulturní energii — na duševní stravě — na básních a literatuře vůbec. Ze „střof Dykových získal chutnou sekanou pečeni, [...] z Hálkových ‚Večerních písní‘ přeládlý syrob [...]. Z Macharových ‚Božích bojovníků‘ byla ostrá paprika, z jeho ‚Magdaleny‘ šlehaná smetana [...]. Z S. K. Neumanna uvařen krocán na divoko, z básnického kruhu ‚Cesty‘ míchané risotto nejrůznějších druhů a kvalit“ (ibid.: 78–79).

Po čase se ukazuje, že energie literárních děl není nevyčerpatelná. „Po třech letech vydával Machar již jen poloviční porce papriky [...]“ (ibid.: 80). Celou situaci jako i v předchozí povídce nebo podobně jako v románu *Velkovýroba ctnosti* zachránil podnikavý a bystrý člověk, v tomto případě Mr. W. Crawford, který transformátory na proměnu energie nechal předělat na stroje na výrobu umělého hnojiva, bohužel kvůli tomu literáti „houfně hynuli zoufalstvím, hladem a sebevraždami“ (ibid.: 82).

O několik měsíců později ve svém románu *Velkovýroba ctnosti* Jiří Haussmann rozšiřuje okruh témat o další, kterým se vysmívá především politické situaci:

Přes to však závod Owenův, kde se stal zatím obchodním cestujícím, neopustil, nýbrž odklonil se pouze od radikálních socialistů a přešel ke straně sociálně reformní.

Strana tato byla tehdy u vlády a příčinlivý Matador, uplatniv se v ní záhy jako horlivý organisátor mládeže, získal si jistou důvěru, ba skoro úctu jejích předáků. I způsobil, že tito vymohli svým vlivem Owenově továrně větší

dodávku státních automobilů, začož uznalý chef povýšil jej na jednatele a ta-kořka vedoucí síly závodu. Důsledkem změny svého sociálního postavení uznal pak prozíravý Chrysopras za vhodné přidati se ke straně občansko-pokrokové.

(Hausmann 1922b: 30–31)

Román *Velkovýroba ctnosti* tedy především navazuje na satirickou linii, která je pro Jiřího Hausmanna příznačná. Celkem by se dalo souhlasit se soudem Jiřího Svobody, že „smyslem Hausmannova díla je kritika sociálních a politických poměrů, kdežto Čapek, když podstatná část jeho románu je zdařilou satirou, vidí ideový cíl svého díla v potvrzení pragmatismu“ (Svoboda 1962: 29).

Kromě toho se v *Továrně na Absolutno* ještě mnohem zřetelněji než ve hře *RUR* (1920) projevují silné prvky didaktického žurnalisumu. Na jednu stranu vypravěč odsuzuje snahy o všeobecné zušlechťení lidstva, ale ke konci románu pronáší mravoučné řeči o záchranné víře v lidstvo. „Každej to myslí náramně dobře s lidstvem, ale s jedním každým člověkem, to ne. Tebe zabiju, ale lidstvo spasím. A to nejní dobře, Velebnosti. Svět bude zlej, pokud nezačnou lidi věřit v lidi“ (Čapek 1962: 166).

Spisovatel a kronikář

Pocit satirického nadhledu se u obou děl zvětšuje díky tehdy ještě neobvyklé vypravěčské technice. Karel Čapek ve XIII. kapitole odhaluje fiktivnost románu prostřednictvím omluvy kronikáře: „A nyní do-volte, aby kronikář Absolutna upozornil na svou tísnivou situaci. Před-ně píše zrovna kapitolu XIII. s vědomím, že toto nešťastné číslo bude mít osudný vliv na jasnost a úplnost jeho líčení“ (ibid.: 76).

Podobně Jiří Hausmann v epilogu *Velkovýroby ctnosti* nejen diskutuje s Velkým Směrodatným o napsaném románu, ale dokonce vymýšlí al-ternativní konec, který má být srozumitelnější, přijatelnější pro čtenáře, a navíc má uvést „nepravidelnost“ románu do jistých mezí.

Spisovatel: Román se vám tedy, slovutný mistře, rozhodně nelíbí...

V. S.: Nelíbí? Je to prostě ohavnost, ctěný pane, ohavnost! Nehledě ani k po-horšivé tendenci — buďte bez starosti, nevyzídám, kolik diamantových ná-ušnic vám z Moskvy poslali — nehledě ani k tendenci, nutno zavrhnout již samu formu, či spíše bezforemnost vašeho výrobku. Sám jste jej nazval dosti

trefně „nepravdivým“ (ostatně je to jediné trefné slovo z celé vaší knihy); ale zapomněl jste, že i každá nepravdivost má své meze, své zpropadené úzké meze!

(Hausmann 1922b: 230)

Daniela Hodrová se nad tímto pozastavuje ve své studii „Román jako tvořená skutečnost v české literatuře 20. a 30. let“ a zavádí termín podezíravá literatura: „Karel Čapek v *Továrně na Absolutno* (1922) odhaluje od samého začátku románu fiktivnost děje, XIII. kapitola obsahuje omluvu kronikáře, který se loučí s některými postavami. V jiném utopickém románu z téhož roku — v Hausmannově *Velkovýrobě ctnosti* — končí autor polemikou o napsaném románu“ (Hodrová 1985: 507).

V obou případech bych viděla smyslem „omluvy kronikáře“ a dialogu spisovatele a Velkého Směrodatného jako zdůraznění nadsázky, zároveň XIII. kapitola a epilog hrají roli „obraného mechanismu“, který objasňuje některé nepochopené momenty. Podobnou funkci hrají i oba podtituly románů, navíc svůj podtitul *Román-fejeton* Karel Čapek přidal až k třetímu vydání, který opatřil předmluvou autora: „Toto jest pravý děj románu, jenž skutečně není románem, nýbrž fejetonovým seriálem: kterýžto název na něj nyní dodatečně připichuji“ (Čapek 1962: 8).

Jiří Hausmann již původně od prvního vydání opatřil svůj román podtitulem *Nepravdivý román*.

Velkovýroba Absolutna

Oba satirické romány vyšly po první světové válce. Trauma a výstraha před další podobnou krvavou událostí přes kulisu satiry zůstává důležitým tématem. Ani v jednom ze zmíněných děl nenajdeme velká patetická slova o světovém míru jako v jiných literaturách Evropy, ale spíše trefný útok na „ethizaci“ celého lidstva (důležitý utopický/antiutopický motiv) nebo nebezpečí plošného použití nedopracovaného vynálezu, který vyvolává náboženskou hysterii. Velkovýroba absolutní nebo umravňující energie slouží jako metafora války, která se z malého konfliktu rozrůstá na celý stát (Hausmann), nebo dokonce i na celý svět (Čapek). Trefně shrnuje děj románu *Velkovýroba ctnosti* Jiří Novotný: „Hybnou silou této první velké práce původce ‚Zpěvů hanlivých‘, již autor sám nazývá ‚nepravdivým románem‘, je řevnivost dvou těžkých kapitalistů, multibilionářů Maradora Chrysoprasa a Vampyrara Argyroprasa, kteří z nepatrných počátků dopracovali se různými

machinacemi více méně čistými a poctivými pohádkového jmění a trpí nyní typickou nemocí boháčů, nutným — dle autora — korelátém bohatství — dobročinností“ (Novotný 1922: 347). Tato hybná síla v rukou ziskuchtivých vládců se stává osudovou jak pro utopijský stát, tak i pro fikční svět románu Karla Čapka.

Alena Hájková ve studii *Humorné utopie kolem první světové války* porovnává oba romány, že Haussmann má ohraničenější pohled než Čapek a konkrétnější dopad s pomíjivějším účinkem, proto je kniha méně známa.

Zde má autorka částečně pravdu, přesto si dovoluji tvrdit, že Haussmannova satira je často mnohem trefnější a útočnější než u Čapka, pouze vzhledem k záměrně archaickému jazyku a vytracení některých historických reálií ze soudobé paměti nebývá dnes tato satira plně pochopena. Na konci románu například čteme o konferenci utopijské vlády a o podmínkách kapitulace, které představují parafrázi na Janovskou konferenci z roku 1922, kde sovětská vláda podmínky odmítla, utopijská vláda je však donucena tyto podmínky přijmout.

Výsledkem konference byla tak zvaná smlouva zbraslavská (podle místa podpisu), pozdějšími historiky někdy chybně ‚královehradeckou‘ označovaná. (Haussmann 1922b: 224)

Rozhodně nelze zapomenout na velmi komický příklad obětavého cyklisty, který si pro doručení spěšného rozkazu rozpáral břicho a použil vlastní střeva místo zničených pneumatik na kole: „Chrabrému reku dostalo se řádu zinkové koruny III. třídy a střeva jeho vystavena v muzeu ministerstva národní obrany vedle nejcennějších válečných trofejí“ (ibid.: 172).

Velkovýroba ctnosti představuje zpočátku satiru zaměřenou hlavně proti byrokracii a žurnalistickému zkreslování faktů, později však přibývá satiry vysloveně politické, těžící z tehdejších společenských poměrů.

Dostupnost a srozumitelnost Čapkova románu *Továrna na Absolutno* spočívá v tom, že se vysmívá klerikalismu a nacionalismu. Samotný název transcendentální energie je jedním z největších útoků proti náboženství. Také zde samozřejmě hraje roli autorova osobnost v českých kulturních dějinách. Postavení Karla Čapka již od počátku pro čtenáře a některé literární vědce bylo ztělesněním „tajemného kultu první republiky“. Po převratu z něj představitelé komunistické strany za krátkou dobu učinili protifašistického bojovníka a humanistu. Odtud

pramení i popularita spisovatelových děl v průběhu celého 20. století a naopak odsunutí do pozadí spisů Jiří Haussmanna.

Oba romány spojuje odpor proti chamtivosti, když se na oko scho-
vává za umělým, násilným mravním polepšením lidstva.

Když Matador Chrysopras přečetl ve „Starovlasteneckých Listech“ zprávu o zamítavém votu zemědělského výboru [...] nezdržel se přes proslulou svoji humánnost hlasitého zaklení. Zavolal rychle osobního tajemníka a mlčky mu podal časopis. „Nechápete, člověče?“ zvolal po chvíli, když tento se jal pokašlávat. „Skutečně nechápete, jakou skvostnou příležitost jsme si nechali ujít? Vždyť ta agathergie či jak tomu říkají — jaký by to, bože, byl agitační prostředek pro naši *Pacificu*! — A ten osel někam uteče! Snad se na konec oběsil! A vzal tajemství svého vynálezu s sebou do hrobu!“
(Ibid.: 35–36)

U Haussmanna vyznívá ostrá kritika kapitalismu a feudalismu, Čapek zpochybňuje jakýkoliv ideál, člověka nelze zdokonalit, je nutné ho brát, jaký je: „Každý věří na svého výborného Pánaboha, ale nevěří druhému člověku, že ten věří v něco dobrého. Lidi mají nejdřív věřit v lidi, a to ostatní se už najde“ (Čapek 1962: 166).

Čapek dokonce nepřímo obviňuje chamtivost a velkokapitál z rozpoutání světové války: „Bondy, šeptal Marek s hrůzou, varuji tě na-
posled: uveď Boha na svět!“, Pak, řekl G. H. Bondy důstojně, „mně bude za to osobně zavázán. A já doufám, že nebude vůči mně špinavý“
(ibid.: 31).

Podle Roberta Pynsenta Čapek dokonce obviňuje Židy z rozpou-
tání první světové války. „Čapek líčí Bondyho jako muže zajímavějšího se téměř výlučně o číslice a obchod, na rozdíl od vynálezce karburátoru na ‚absolutno‘ vědce teoretika, který má v prvé řadě zájem o lidstvo samotné a o to, jak zlepšit jeho život pomocí technického pokroku“
(Pynsent 2008: 391).

Podobné tvrzení je velmi sporné, neboť touha po zisku a velkoka-
pitálu je zde zobrazena jako lidská vlastnost bez jakéhokoliv spojení s rasovou či náboženskou příslušností. Z podobných důvodů by šlo obvinít z antisemitismu většinu spisovatelů první poloviny 20. století. Navíc se současně vnímání „protižidovských“ narážek po holocaustu výrazně posunulo a stalo se příliš citlivým tématem.

Továrna na Absolutno jako i předchozí *RUR* nebo následující *Válka s mloky* hlavně „hledají odpověď na otázku, do jaké míry se člověk může řídit čistým rozumem, zvláště v technologickém pokroku“ (ibid.: 385).

Tradice antiutopické satiry

Obrat k temné straně utopického myšlení je spojen nejen se satirickou utopií, ale hlavně s objevením antiutopického subžánru, ke kterému řádím i oba zmíněné romány. Znamou satirickou utopií představují *Gulli-verovy cesty* (1726) od Jonathana Swifta. Protagonista románu na konci svých cest naprosto ztrácí iluzi o existenci utopického místa.

Antiutopie jako literární žánr představuje nevíru v utopii, zároveň obsahuje sociální a politickou kritiku „ideální“ utopické společnosti, která se v tomto žánru objevuje. Subžánr antiutopie má za úkol zničit utopickou představu o společném ráji pro všechny, zdůraznit selhání utopické představy, což oba romány více méně zdárně činí.

Tématy ethizace společnosti nebo zjednodušení výrobních procesů autoři upozorňují na obrácenou stranu všech pokusů o násilné převedení lidstva k vysněnému ráji. Karel Čapek a Jiří Haussmann pro posílení toho pocitu vytvářejí iluzi zahrnutí celého světa, buď pomocí světové války, nebo zapojením ostatních států do konfliktu a řešení otázky státu utopijského.

Přes shodné téma romány *Velkovýroba ctnosti* a *Továrna na Absolutno* mají rozdílné konce. Jiří Haussmann končí spíše pesimisticky, což bylo vidět i na rozmlouvání spisovatele a Velkého Směrodatného. Karel Čapek kvůli svému optimismu a víře v lidstvo vyvolává pocit, že přece to všelidské štěstí je možné, i když jen za určitých podmínek. Zdá se, že na rozdíl od Haussmanna nezavrhuje ideu všelidského ráje, ale pouze kritizuje podmínky, za kterých v tomto případě ethizace lidstva nastala. Takto se jeho antiutopie znovu promění v utopii, v níž se pouze promění vnější kulisy.

Prameny

ČAPEK, Karel

1962 *Továrna na Absolutno* (Praha: Československý spisovatel) [1922]

HAUSSMANN, Jiří

1922a *Divoké povídky* (Praha: Stanislav Minařík)

1922b *Velkovýroba ctnosti* (Praha: Stanislav Minařík)

Literatura

HÁJKOVÁ, Alena

1988 „Humorné utopie kolem první světové války“, *Literární měsíčník XVII*, č. 6, s. 96–100

HODROVÁ, Daniela

1985 „Román jako tvořená skutečnost v české literatuře 20. a 30. let“, *Česká literatura* 33, č. 6, s. 505–521

MACHAČ, Jaroslav

1952 *Jiří Haussmann a jeho místo v české satíře* (Praha: [s. n.]

NOVOTNÝ, Jiří

1922 „Recenze Velkovýroba ctnosti“, *Cesta* 5, č. 25, s. 348

PAVLOVA, Olga (ed.)

2014 *Lék proti entropii lidského myšlení. Antiutopistické motivy ve světové literatuře* (Praha: FF UK)

PEŠTA, Pavel

1999 *Satirik převoratu Jiří Haussmann* (Brno: Atlantis)

PYNSENT, Robert B.

2008 „Tolerance a mýtus o Karlu Čapkoví“, in Jan Pospíšil (ed.): *Ďáblové, ženy a národ. Výbor z úvah o české literatuře* (Praha: Karolinum), s. 373–395

SVOBODA, Jiří

1962 „Satirik Jiří Haussmann“, in Jiří Svoboda — Jiří Sixta — Jiří Stýskal: *Tři studie o moderní české literatuře. Sborník studentských prací* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství), s. 6–39

VIEIRA, Fátima

2010 „The Concept of Utopia“, in Gregory Claeys (ed.): *Utopian Literature* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 3–27

The Absolute at Large-scale Production: An Image of the First World War in Czech Dystopian Literature

In this study, I seek the reasons why one writer remains in readers' memory as the author of the first Czech anti-utopian novel while another is almost forgotten. I analyze the novels *Velkovýroba ctnosti*, *Továrna na Absolutno* and the short stories *Divoké povídky* and use this analysis as the foundation for my quest. In my analyses, I mainly stress the characteristics due to which these books tend to be classified as anti-utopian. In both cases, a world war is used mainly as a backdrop to highlight a great devastation. In the conclusion, I point out that Čapek's novel, due to its optimistic ending, would be better placed among utopian literature.

Autor — dílo — cenzor

aneb Eduard Bass a jeho

Čtení o roce osmačtyřicátém

— Daniel Jakubíček —

Cenzura se stala nedílnou složkou života spisovatele tvořícího v období konce tzv. druhé republiky a okupace. Více či méně mu znepríjemňovala život, chtěl-li se svou tvorbou seznámit širší veřejnost.

Reakce cenzury bývala nevyzpytatelná a záležela jednak na nejaktuálnější politické situaci a jednak na intelektuálním potenciálu konkrétního cenzora a v neposlední řadě i na jeho osobním postoji a odvaze. Na druhé straně mnozí autoři dokázali texty upravit natolik, že cenzorovi takřka znemožnily odhalit pravou tvář výpovědi.

Abychom pronikli k podstatě vztahu „autor — dílo — cenzor“, pokusíme se tuto souvislost rekonstruovat v dobovém kontextu. Vycházíme z myšlenky, že si cenzor autorský text vykládal v duchu svého vlastního kulturního rozhledu a míry inteligence a na základě vlastní interpretace vyslovoval souhlas či nesouhlas s vydáním. Na podkladě konkrétních protektorátních vydání jednotlivých próz se tedy pokusíme analyzovat a interpretovat:

- a) podstatu skutečných cenzurních zásahů (v případě, že je známe),
- b) funkčnost autorových náhrad za nepovolené pasáže.

V případě, že se zmínky o cenzurních zásazích nedochovaly nebo nám nejsou známy, pokusíme se vyslovit určité hypotézy o možných jinotajných a symbolických významech textu. Jako vhodnou základnu pro naše bádání jsme zvolili dva autory, shodou okolností u obou to bylo právě ohrožení vlasti a následná ztráta samostatnosti, která je přivedla k žánru historické prózy.

Autorem, na jehož díle se pokusíme ukázat princip cenzurních zásahů a autorových reakcí, je Eduard Bass a jeho *Čtení o roce osmačtyřicátém* (1940). Díky editorovi Ladislavu Khásovi víme, které části byly vystaveny cenzurnímu tlaku i to, jak se s ním vypořádal spisovatel; proto je kniha vhodná, abychom metodou konfrontace porovnali pasáže cenzurovaného a necenzurovaného znění a ukázali, jakým způsobem se změnil smysl textu v aktuálních dobových souvislostech.

Je již dnes známou věcí, že historické náměty v české literatuře byly většinou utvářeny „potřebou utlačeného národa opřít se ve svém emancipačním úsilí o mravně povzbudivé příklady velké národní minulosti, čerpat z historie posilu i poučení“ (Dokoupil 1987: 6). I když během dvacetiletého svobodného vývoje byla tato „obrozenecká koncepce“ historické beletrie překonávána, mezinárodní politická situace konce třicátých let znovu podtrhla onu potřebu získat poučení a načerpat posilu v nadcházejícím zápase za národní svébytnost.

V rozmanité tvorbě Eduarda Basse zřetelně nalézáme i linii, u níž můžeme hovořit o inspiraci historií a historickými událostmi. Zájem o „staré časy“ tušíme již z jeho reportáží, fejetonů a causerií tištěných původně v *Lidových novinách* a později zařazených do několika souborů, např. *Pod kohoutkem svatovítským* (1942) a především v posmrtném výboru *Křížovatka u Prašné brány* (1947). Posledně jmenovaný soubor je koncipován jako kulturně historický obraz staré Prahy, načrtnutý s cílem „za clonou přítomnosti zahlédnouti prchavou stopu minulosti“ (Dostál 1948: 143). Autor v patnácti prozaických reportážích časově čerpal z různých mezníků od raného středověku po počátek 20. století, prostorově děj situoval do okolí „Reprezentačního domu“, tj. Obecního domu. Okolí Prašné brány je důležitou součástí Královské cesty. V jejím těsném sousedství se až do roku 1903 nalézal Královský dvůr a po jeho zboření zde v letech 1905–1911 vyrostla nejvýraznější secesní stavba – Obecní dům. Obě stavby sehrály v českých dějinách důležitou úlohu, kterou se Bass rozhodl formou umělecké literatury faktu přiblížit protektorátnímu čtenáři (reportáže, povídky, úvahy vycházely za války). Z událostí, jež se v daném prostoru odehrály, připomíná především dvě. K posílení české státnosti využívá fakt, že Královský dvůr

byl častým sídlem českých králů, kteří se zde uchýlovali v časech, které pro ně byly těžké, popřípadě v době, kdy byl Pražský hrad neobyvatelný. Stejně tak připomíná i rok 1905, kdy na staveništi došlo ke střetnutí policie a dělnictva, jež zde demonstrovalo za všeobecné hlasovací právo. Toto místo se mu tak stává sjednocujícím faktorem. Úsilí lidových vrstev i vysoké diplomacie zde v duchu národních a státoprávních záležitostí vstupuje na společnou cestu — konečné národní svobody.

Kniha *Pod kohoutkem svatovítským* je koncipována odlišně. Vztah jednotlivých causerií a fejetonů je velmi volný a nejsou spojeny ani časově, ani prostorově. Pouze čtyři prózy (*Stoletý adresář*, *Nabídnutí k sňatku*, *Staropražský pomlouvač*, *V pražském hnízdišti tiskárenském*) z celkového počtu třiceti pěti vyhovují žánrové charakteristice „historická próza“. Tyto Bassovy fejetony a causerie nejsou dějové, autor nevypráví o historických činech a státotvorných událostech, hledá genius loci, přibližuje styl života před sto a více lety. Prvně jmenovaná próza si všímá knihy z roku 1847, která obsahovala seznam pražských adres, druhá je věnována stoletému výročí uveřejnění prvního seznamovacího inzerátu, třetí si všímá staré jarmareční písně a čtvrtá připomíná bohatou historii pražských tiskáren. Společným jmenovatelem všech zmíněných próz byla nejen snaha přiblížit současnému čtenáři příjemné i vážné chvíle v životě člověka a společnosti různých historických epoch, život se Bassovi stává výslednicí působení dvou protichůdných sil, pozitivních i negativních. Bass své historické fejetony a reportáže záměrně koncipoval jako oslavu „malých věcí“ naplňujících náš život od nepaměti. Všednost nahlížena velikostí doby se mu stává nevšední a nabývá osudových rozměrů.

Nejen jeho novinářská činnost je prodchnuta zájmem o historii. Hlásil-li se Bass v počátcích tvorby svými nonkonformními názory ke skupině buřičů — individuálních anarchistů,¹ fašistické ohrožení národní svébytnosti jej činí důsledným demokratem a vlastencem a aktivním bojovníkem proti fašismu. Postoj aktivního vlastence jej v prvních letech okupace přivedl k napsání próz, jež můžeme označit jako stěžejní nejen z hlediska autora, ale i z hlediska současného literárního kontextu.² Nejprve vydává *Čtení o roce osmačtyřicátém* (1940) a rok na to

1 Srov. Buriánek 1981: 77.

2 V tomto duchu hodnotí Bassův přínos české literatuře valná většina recenzentů, např. František Götz v recenzi „Román z cirku“: „Už Bassův reportážní román [...] ukázal, jak velká je [...] schopnost rozvinouti senzační příběh v celé složitosti, napínavosti a bohatosti složek, a jeho Čtení o roku 1848 objevil v něm vypravěče širokého dechu a silného plastika rozvířené doby. Ale v Cirkusu Humberto dospěl Bass s překvapující rychlostí k plnému

Cirkus Humberto (1941). Do kontextu upevňování historického vědomí kontinuity vývoje bývají vřazovány obě prózy.³ K historické próze se však hlásí pouze *Čtení o roce osmačtyřicátém*, jež řečí historických dokumentů „oživovalo demokratické a vlastenecké tradice z doby národního obrození...“ (Buriánek 1981: 280).

V daném okamžiku o přiřazení této podkapitoly rozhodla zdánlivě nepodstatná věta ve slovníku *Čeští spisovatelé 20. století*. Autorka hesla Alena Hájková o *Čtení o roce osmačtyřicátém* tvrdí, že „první svazek byl ostře cenzurován a dodatečně zabaven“ (Blahynka 1985: 22). Tato věta podnítila náš prvořadý zájem o *Čtení o roce osmačtyřicátém*, respektive o srovnání válečného a poválečného vydání.

Próza patří do okruhu těch, u nichž jejich napsání předcházelo důkladné studium historických materiálů. Kniha má jedinečnou genezi. S nápadem zpracovat kronikářským způsobem historii roku 1848 přišel na konci třicátých let. Původně napsal sérii článků pro *Lidové noviny*, které byly otištěny pod čarou v roce 1938. Ohlas, jež články vzbudily, donutil autora k jejich podstatnému rozšíření a přepracování.

Kniha pak vyšla v roce 1940 jako první svazek předpokládané třídílné kroniky. Německá správa však postupně znemožňovala Bassovi bádání v archivech, revoluční rok se stal pro německý režim nepřijatelným spodobněním české emancipace; jak Bass sám připomíná v dopise ze dne 3. 8. 1945, přidružila se k těmto objektivním skutečnostem i řada subjektivních: „Za hrozného pronásledování tolika českých lidí, za strašného utrpení tolika mých osobních přátel, v tom pekle, jehož brány zdály se být nepřemožitelné, ztratil jsem schopnost literárně tvořit. Nevím, jak jiní; já prostě nemohl a nedovedl“ (Bass 1985: 300–301). Po válce již zdravotní stav nedovolil, aby se k rozepsanému dílu vrátil. Z dochovaných originálů uložených v Památníku národního písemnictví lze jednoznačně vyvodit, že kniha prošla důkladnou cenzurní prohlídkou. Z údajů vyplývajících z ediční poznámky třetího vydání můžeme soudit, že množství cenzurních zásahů dosáhlo počtu přes sedmdesát. Zásahy jsou dvojího druhu; jednak se autor snažil předejít cenzurním zásahům vlastní autocenzurou před odevzdáním rukopisu

epickému tvaru“ (Götz 1984: 208). Celkové zhodnocení Bassovy literární dráhy s přihlédnutím ke konci třicátých a začátku čtyřicátých let jako tvůrčímu vrcholu podal Jiří Skalička ve studii „E. B. – Cesta osobnosti“ (srov. Skalička 1989: 54–62).

3 Jak uvádí např. Bohumil Polan v recenzi „Cirkusový svět Eduarda Basse“ (Polan 1964: 189). Podobně též viz recenzi „Román z cirkusu“ (Götz 1984: 208–211) nebo recenzi „Eduard Bass. Cirkus Humberto“ (Černý 1992: 686–688).

na předběžnou prohlídku a jednak nalézáme zásahy vynucené cenzorem. Není naším záměrem rozlišovat mezi autorovými zásahy před prohlídkou a vynucenými po prohlídce. Oba typy mají společný základ, mění autorův původní text. Naším cílem je zjistit, jakého charakteru byly pasáže, u nichž došlo ke změně, jak se novým zněním změnil jinotajný význam textu a v neposlední řadě také to, jaké významy se podařilo Bassovi do textu „propašovat“.

V napjaté protektorátní atmosféře vyšla kniha jen jednou. Po válce se dočkala ještě dvou vydání. V roce 1948 se editor Ladislav Khás pokusil v druhém vydání restituovat původní necenzurovaný a neautocenzurovaný text. Zatím naposledy kniha vyšla jako šestý svazek díla Eduarda Basse v roce 1963; jeho editorka Jarmila Víšková přitom vycházela z vydání Khásova. Srovnáním tohoto vydání s vydáním prvním se pokusíme naznačit principy fungování cenzury.

Zásahy,⁴ které nalézáme v textu, můžeme formálně dělit na dvě skupiny. V první se změny týkají významové roviny díla, kdy jedna verze textu či slova je nahrazena jinou. Druhá skupina je mnohem početnější, vřazujeme do ní ty pasáže, kde původní verze (slovo, věta, odstavec) je bez náhrady vypuštěna. Příkladem cenzurního zásahu prvního typu může být charakteristika vztahu Karla Havlíčka k němčině. Bassova původní verze měla znít: „I mladý Havlíček se svými nejdůvěrnějšími přáteli mluvil a korespondoval německy, než si naplno uvědomil nedůstojnost tohoto návyku“ (Bass 1963: 176). Takováto narážka v době, kdy byla němčina úředním jazykem a platilo nařízení o povinném dvojazyčném označování veřejných prostor, byla nemyslitelná. Schválená verze byla tedy v závěru změněna takto: „než si uvědomil své češství do důsledků“ (Bass 1940: 202). Změna významu textu je markantní, celá věta ztrácí onen patos odporu k němčině, ovšem udržuje jistý vlastenecký tón, připomínkou, že k českému národu patří český jazyk jako jedna z jeho důležitých opor. Tento závěr musíme dát dohromady s tehdy jednoznačně převládající vlasteneckou koncepcí vycházející z doby národního obrození. Příkladem druhého typu může být již úplně první zásah, který se v knize objevuje. „Francouzská vláda padla — a švýcarská republika byla zachráněna. Neboť toto se dalo pod pláštěm dní a budiž zde uvedeno jako první z velkých historických paralel, kterými oplývá rok osmačtyřicátý pro poučení naší doby o tom, jak se dějiny

4 V textech pro rychlejší orientaci podtrhujeme vodorovnou čarou pasáže, kterých se změny dotkly.

opakuji a jak se neopakují“ (Bass 1963: 29; idem 1940: 31). Z odstavce, který měl evokovat historickou kontinuitu (působení minulosti na dnešek) a odůvodnit nutnost včlenění celé kapitoly do rámce knihy, zbyla jen část upomínající na rok 1848.

Připomínka historické kontinuity se stala hlavní myšlenkou v první fázi protiněmeckého odporu. Obecné myšlení národa v té době charakterizoval Jan Grňa v knize *Sedm roků na domácí frontě*, když napsal: „Je třeba něco udělat, něco zařídit, něco, cokoli, že prostě nelze nečinně sedět a čekat jen, jak to všechno jednou dopadne“ (Gebhart—Kuklík 1996: 9). Slůvkem „něco“ byla naznačena jistota a zároveň nejistota, s níž čeští lidé hleděli vstříc budoucnosti. Myšlenkové rozpory pramenily z faktu, že jsme jako Češi ztratili politickou samostatnost, ale boj za ni by v tehdejší situaci znamenal národní „sebevraždu“.

V této situaci se ve svých dějinách český národ nacházel několikrát a podobně jako tehdy i nyní byla hlavní pozornost zaměřena na uchování aspoň svébytnosti kulturní. Národní myšlenka a národní propaganda se musely přechodně omezit na kulturní sféru. Ve *Čtení o roce osmačtyřicátém* nalézáme takřka na každé straně přesvědčení o důležitosti všenárodní sounáležitosti, vědomí o pomíjivosti, návraty k dějinné a kulturní minulosti až k samým kořenům existence českého národa, k jeho pokrokovým tradicím. Řada takovýchto narážek nebyla pro svou otevřenost přijatelná a cenzor je jednoduše nepropustil. Týká se to i následujícího odstavce, v němž jednoznačně odkazuje právě k české hrdosti. „Jak mocné jsou národní city, lze pozorovati Čechům na očích. Stačí jen vysloviti před nimi jméno některého svobodného národa a jejich tváře se zasmuší. Ba můžete Čechy dokonce slyšet skřípat zuby, začnete-li jim chválit anglickou svobodu. Naopak jsou naplněni nevýslovným smutkem, mluví-li se o jejich vlastní zemi, o bitvách, ve kterých museli bojovat za cizí věc, o vojsku, kterému dávají rekruty, jehož výlohy platí a které vlastně slouží jejich potlačování. Bolestně přijímají, že jsou tu pro vladařský rod, který jim zůstal přes staleté panování cizí a který při své neschopnosti myslí jen na to, jak držet Čechy v porobě a jak poničit jejich národní cíle“ (Bass 1963: 173; idem 1940: 199).

V řadě podobných pasáží se Eduard Bass dovolával obrozenecké koncepci národního uvědomění, která vycházela ze zdůrazňování pojmů národní hrdost, sounáležitost, tradice a vzdělání. V prvních letech po mnichovských událostech znovu získávala na váze, neboť reprezentovala „... výrazný znak českého nástupu a vývoje. K čemu jinde potřebovali rozsáhlých, rozvětvených organizací, pevného komanda, tuhé

centralizace, to bylo u nás nahrazeno schopností jednotlivců zařídít vše potřebné ve svém okolí a vycítit, čeho je právě potřeba. Přitom se všechna činnost obrací vlastně ke vzdělání; četba je hlavní prostředek uvědomovací, kniha nejvítanější zbraň“ (Bass 1963: 412; idem 1940: 512). Druhým dechem však Bass upozorňuje na slabinu této koncepce: „... učil je, že pouhé literární horování nikterak nestačí k úkolům, které před nimi vyvstávají, a že zvláště svoboda národa se nevydobude popsaným papírem, nýbrž prací, skutky a krví“ (Bass 1963: 396; idem 1940: 493, 494).

Připomenutím důležitosti obrozenécké koncepce v odporu vůči okupantské moci jsme opustili načrtnutou klasifikaci, poněvadž je příliš mechanická. Pro naše analýzy bude mnohem výhodnější, zaměříme-li se na významovou stránku jednotlivých zásahů.

Jak je vidět, zcela nepřipustné bylo jakékoli hanlivé či zkarikované použití slova, v jehož základu se objevilo „němectví“. Proto například charakterizující žoviální označení „Němčík Leitenberger“ (Bass 1963: 158), které používá pro charakteristiku textilního továrníka, bylo nahrazeno neutrálním „Němec“ (Bass 1940: 185). Obdobně musela být přeformulována věta, v níž je charakterizováno prostředí Prahy na počátku třicátých let a v níž je slovo „německostí“ (Bass 1963: 174) použito ve významu pejorativním. Bass větu neutralizoval a v konečné podobě není o národnostním podtextu ani zmínka: „Setkal se tu však s takovou cizotou a vysněný obrovský ruch vlastenecký shledal omezen...“ (Bass 1940: 200).⁵ Bassovi však šlo o postižení faktu, že v předbřeznové Praze bylo stále mnoho lidí, kteří vlastenectví pojímali teritoriálně, nikoli jazykově, proto v následujícím odstavci se k původní myšlence vrací: „Nemohlo se to popřít: v probuzenecké Praze samo vlastenecké hnutí české se pohybovalo na veřejnosti pod pláštěm německým“ (Bass 1940: 201). Vyjdeme-li z faktu, že v původní verzi bylo napsáno: „Nemohlo se to popřít: v Praze se němčilo...“ (Bass 1963: 174; idem 1940: 200–201), je opět zřetelný významový posun od expresivnosti k neutrálnímu vyjádření.

5 V textu dochází k záměně „německosti“ za „cizotu“; v tomhle případě náhrada být zobecnuje, neodporuje logice vyprávění. Jiří Doležal ve své studii o protektorátní kultuře cituje z poznámek Jaroslava Nečase příklad mnohem absurdnější. „Ani jméno Němců nesmělo být vysloveno v souvislosti s nepřiznivým soudem [...] i české příjmení Němec bylo škrtnuto červenou tužkou a nahrazeno nevinným cizincem. Stalo se tak v beletristickém životopise Boženy Němcové, v němž si dovolil autor větu: ‚Němec byl povahy hrubé‘, a tak z manžela autorky Babičky udělali cizince“ (Doležal 1996: 117).

Stejně nepřipustné bylo užití všech slov a termínů, které by příliš upomínaly na události kolem září 1938 či března 1939, týká se to např. termínu **mobilizace**. Tento termín musel zmizet z věty, v níž připomínal občanskou válku ve Švýcarsku: „... demokratické kantony švýcarské mobilizovaly a vtrhly do odbojných území“ (Bass 1963: 30). Slovo mobilizace bylo pro cenzora nepřipustné, a tak věta nově formulována zněla „... armáda demokratických kantonů švýcarských vtrhla do odbojných území“ (Bass 1940: 32). Stejně nepřipustné bylo slovo „podzemní“, které upomínalo na možnost ilegální činnosti. „Kdekoli však byl, všude zůstával věren svým polským přátelům a znovu jim pomáhal v jejich hojně podzemní činnosti“ (Bass 1963: 364; idem 1940: 455).

Tabuizovaným tématem byly náměty politické, jež evokovaly politickou situaci konce třicátých let. Změněna musela být formulace, která popisovala situaci ve Švýcarsku v polovině 19. století. Bass píše o francouzsko-rakouském jednání, které vyústilo v „jeden z nejhanebnějších úkladů velmocenských. Metternich navrhl totiž za souhlasu Pruska Francii, že pod záminkou dčlání pořádku vtrhne vojenskou mocí od východu do Švýcarska, přičemž Francie pod záminkou ochrany svobod vnikne do země od západu, domněle proti Rakousku, ve skutečnosti však k tomu, aby si obě velmoci nebezpečnou republiku natrvalo mezi sebe rozdělily“ (Bass 1963: 31–32). Takováto formulace svou první částí odkazovala na trpký osud Československa a ve své druhé části upomínala na napadení Polska o rok později. Proto Bass volil slova, která by celou švýcarskou epizodu vylíčila v jiném světle, přesto ale s příslušnou symbolikou. Inkriminovaná pasáž byla nahrazena zněním „... který představoval zcela nový a neuvěřitelný úklad velmocenský. Metternich navrhl Francii, že za souhlasu Pruska udělá ve Švýcarsku pořádek vojenskou mocí, přičemž Francie pod záminkou ochrany svobod vnikne do země od západu, domněle proti Rakousku, ve skutečnosti však k tomu, aby si obě velmoci nebezpečnou republiku natrvalo mezi sebe rozdělily“ (Bass 1940: 33–34).

Čtenář hledal v textu především analogie k současným nebo nedávno minulým událostem. Zajímavou paralelu uvedl Bass, když se zmiňoval o „švýcarské episodě“. Naznačuje podobné osudy Švýcarska 1848 a Československa 1938. V původním znění bylo zdůrazněno geografické včlenění Švýcarska v Rakouskou monarchii, jež je až nápadně totožné s postavením Československa k hranicím s Německem po obsazení Rakouska. „Malá demokratická republika trčela jako klín v těle velmocenské říše s autoritativním režimem: Švýcarsko v boku Rakouska“ (Bass 1963: 29). Je zajímavé, že geografická paralela cenzorovi

nevadila, spokojil se s konkretizací. Na rok 1848 v původní verzi nás totiž upozorňuje až závěr výpovědi, zatímco začátek ve své obecnosti připouští i námi naznačenou interpretaci. Po cenzurním zásahu sice geografická zvláštnost zůstala zachována, celá výpověď však byla zkonkrétněna a její východisko zůstalo přesně lokalizováno: „Malé demokratické Švýcarsko trčelo jako klín v těle velmocenské monarchie, ovládané Metternichem“ (Bass 1940: 31). Jako dějinnou paralelu možno chápat i následující věty opět se dotýkající Švýcarska: „Přímý vojenský zárok nebyl možný, neboť mocná Anglie tehdy bděla nad svobodou Švýcarska [...]. Proto se kancléř rozhodl k jinému postupu: rozložit nebezpečný státec uvnitř“ (Bass 1963: 29). Důvodem, proč závěrečnou větu cenzor vyškrtl, bylo to, že až příliš upomínala na činnost sudetských Němců před obsazením ČSR. Zmínka o Anglii má svůj současný význam ve změně politické orientace Anglie v roce 1937, kdy nový anglický premiér vyhlásil politiku „appeasementu“, která ve svých důsledcích znamenala, že Anglie, do té doby brzdící sankcemi Hitlerovu touhu po územních ziscích, nyní částečně ustupovala řadě německých požadavků.⁶ V praxi tato politika vyvrcholila mnichovskou zradou a přeneseně možno říci, že „mocná Anglie zapomněla bdít nad Československem“. Bassův jinotaj je poměrně jednoduchý, stejně jako využil změny anglické politiky Metternich, „aby houževnatou propagandou živil v okrajových územích myšlenku samostatnosti a ideologické odlišnosti“ (Bass 1963: 30), i Hitler postupoval v Československu obdobně.

Jako návod, jak vstoupit do zahraničního vojska, lze číst pasáže týkající se polského povstání a jeho ohlasu v Čechách v roce 1848. Z textu zmizelo vyprávění, jak Mánek Müller vyšel na pomoc varšavskému povstání a jak „pronikl za velkých potíží rakouskými kordóny, přeplaval Vislu a pod jménem Třebovák oblékl polskou uniformu u 4. švadrony hornoviselské legie“ (Bass 1963: 357). Zamlčen byl i směr pochodu všech emigrantů z roku 1848 Francie, neboť stejným směrem se vydávali i novodobí utečenci, aby se zde shromáždili k odporu vůči fašismu. Slovo Francie bylo nahrazeno takto: „... rakouskými zeměmi se začal táhnouti nekonečný proud nové polské emigrace do ciziny“ (Bass 1940: 444). Analogicky ze stejného důvodu se v textu nesměla objevit narážka na činnost emigrantů ve Francii: „Z jeho vyprávění vycházelo najevo, že v Paříži je jakési Slovanské bratrstvo, složené

6 Novou politiku Anglie vůči hitlerovskému Německu komentují např. autoři knihy *Dějiny Británie* (česky 1999), André Maurois ve svých *Dějínách Anglie* (česky 1993) či Michael Burleigh ve své knize *Morální dilema* (česky 2016).

z českých a polských uprchlíků“ (Bass 1963: 384; idem 1940: 478). Můžeme říci, že Polsko a Francie byly velmi frekventovanými pojmy v Bassově knize. Oba státy se totiž staly důležitými centry naší pobřežnové emigrace. Zatímco se v Polsku shromáždila první vlna emigrantů, kteří mířili především do Sovětského svazu a do Francie, aby se zde vycvičili k přímému boji s okupanty, do Paříže mířila naše politická elita, aby zde vytvořila politické exilové orgány. Díky této podobnosti se situací z roku 1848 působilo označení „Slovanské bratrstvo“ jako paralela ke skutečně vzniklému Československému národnímu výboru, který vznikl v říjnu 1939 v Paříži. Je pochopitelné, že německá správa omezovala a kontrolovala všechny zprávy o činnosti české politické emigrace. Jako výsměch této politice potlačování informací chápeme i následující povzdech; autor jej uvádí v souvislosti s rokem 1848: „Zprávy o obou revolučních českých organizacích v Paříži jsou hodně kusé a nedovolují víc než dohady“ (Bass 1963: 384; idem 1940: 479). Polsko a Československo mělo podobný osud, oba státy skončily samostatnou existenci vlivem Hitlerových záměrů.

„Ale polský zážitek neobracel jejich pozornost jen k Východu, s emigračním proudem utkvěl jejich pohled i na Francii; ačkoli byla tam jen malá skupinka českých lidí, nezůstal jejich styk s domovem bez přínosu nových myšlenek. To vše spadá jako podnětné aktivum na polský účet; česká zvláštnost při tom je, že jakkoli svůdné bylo vše, co svádělo k sblížení s Poláky a k napodobení jejich postupu, jakkoli doba byla plna romantických sklonů, mladí čeští lidé se celkem nedali strhnouti k neúčelnému spiklenecktví“ (Bass 1963: 406; idem 1940: 505).

Řada pasáží nemohla v textu zůstat, neboť přímo vyzývala české obyvatelstvo k odporu. Zmizet bez náhrady muselo revoluční provolání z roku 1830 určené „nezávislým a kdysi svobodným Čechům“, v němž se uvádělo: „Vzhůru, bratří! Do zbraně! Pomněte na Francii, Rakousko, Sasko, Nizozemí. Chcete být posledními? Je to již příliš dlouho, co se dáváme vodit za nos lumpů, kteří nás vlekou do stále větší bídy! Vzhůru bratří! To nesmí zůstat nepomstěno! Učiňte jako Francouzové, osvobodte se, abyste se nedostali na smetiště!“ (Bass 1963: 355). Moment zrady a pomsty se stal po Mnichovu znovu aktuálním a jeho naléhavost, vzhledem k hanebnostem, jichž se dopouštěla později okupační vojska a čeští denuncianti, neutuchala. Základní myšlenkou prohlášení je nadřazení služby vlasti a národu nad osobní blaho. Myšlenka obětování se a nepoddání se tlaku okupační správy byla základním pilířem odbojového hnutí. Prohlášení, v němž se nadřazovala služba národu a vlasti, se svým duchem až příliš podobá skutečným provoláním,

jež se šířila mezi lidem. Karel Veselý-Štainer uvádí příklad provolání, jež směřovalo k demobilizovaným československým vojákům; přestože přímo nevyzývá k ozbrojenému odporu, vědomí nezlomnosti je jim společné: „... děkuji vám všem za služby, které jste [...] prokázali státu, vlasti a národu. [...] všechno nebezpečí stále ještě není zažehnáno [...]. Náš národ však prošel v historii zkouškami ještě daleko těžšími a vždy osvědčil tolik životní vůle, že z nebezpečí vyvázl. Tuto životní vůli musíme osvědčiti i my. Každé poraženectví a každá svěšená hlava je zradou na budoucnosti našeho státu a celku. Těžký dnešek více než kterákoliv jiná doba potřebuje ocelové kázň, nerozborné jednoty, chladných nervů a nezlomné vůle k životu a víry v sebe samé. [...] věřím, že se znovu dočkáme dob lepších než těch, které prožíváme“ (Veselý-Štainer 1947: 22).

Slovanští vojáci (samí podmanění) v rakouských uniformách museli zasáhnout proti národně osvobozeneckému boji v Itálii; z hlediska italského národa se stávali součástí okupačního vojska. Není proto divu, že se objevovala celá řada prohlášení, v nichž byli tito vojáci informováni o pravé podstatě jejich válečné mise, letáky měla být narušena morálka vojska. Pochopitelně, že Bass nemohl počítat, že by cenzura povolila takovéto letáky otisknout, pro zřejmou paralelu nesmělo být otištěno provolání k vojákům, v němž se pravilo, že byli oklamáni a zneužiti a že je jejich prvořadou povinností postavit se proti utlačovatelům.⁷ Místo doslovného prohlášení musel Bass do textu nakonec vřadit lakonické konstatování, že „u Českého Rudolce bylo nalezeno provolání ucházející se o sympatie vojáků a ve Slavonicích se objevil vyvěšený nepodepsaný list, který se dovolával pomoci vojáků proti ‚nelidům‘“ (Bass 1940: 421–422).

7 „Vojáci! Ačkoli jste přišli z krajiny studenější a těžké bídě zvyklejší až sem, kde lidé mají cit pro svůj původ, a ačkoli jste přišli tento božský cit potlačiti: pomyšlení na otroká pouta, tížící vás i vaše bližní, může vám vaši nynější úlohu jenom zošklivit. Považte, bratří, že slunce stejným dobrodiním svítí na trpělivé otroky jako na drzé ovladatele! Nezapomínejte, že také vy jste myslící lidé, a nikoli zvířata podléhající libovůli! Milujte a žijte tak jako my všichni pro svého dobrého císaře a k zachování jeho zákonů čelících k lidskosti, nezapomínejte však, že tento poctivý mocnár jest obklopen rádcí bezcitnými, nespravedlivými, zisknými, svých oborů úplně neznalými, kteří nepřemýšlejí dost o duchu nynější doby, nýbrž hledí si jen svých prospěchů; (jest obklopen) i jejich pomocníky, kteří se nyní tak neslychaně rozmnožili a kteří se udržují jen krví vojska a potem plačícího poddaného. Od takových, bohužel, jest odvrácen od své první vladařské povinnosti neproměňovati lidstvo ve zvířata. Považte, vojáci, že všichni tito nelidové mohou svou zvlášť provozovati jen skrze vás a jen potud, pokud vy jich chcete svou krví a životem bez odporu poslouchat. Nezapomínejte, že váš život, snižený tak až ke zvířeti, udržuje se jen vaší slepou vůlí a že se vám odnímá, co vám jako spolubližním náleží. Jen na vás závisí štěstí či úděl lidské bídy“ (Bass 1963: 333–334).

Paralela mezi Švýcarskem 1848 a Československem 1938, na niž jsme již narazili, je velmi nápadná; vzhledem k původnímu autorovu záměru zaměřit se skutečně jen a jen na rok 1848 v Čechách, myslíme si, že vřazení této epizody je diktováno jen a jen aktuálním předválečným a válečným děním. Řada narážek z této kapitoly přímo a jednoznačně hodnotí mnichovskou událost. Jako zhodnocení jejího mezinárodního dopadu můžeme chápat i odstavec, v němž se hovoří o tom, že se pozornost celé Evropy obrátila ke Švýcarsku (alpské zemičce). „Všem lidem bylo jasno, že se tam na malé rozloze odehrává zápas, který má daleko větší význam a snad rozhoduje i o příštím vývoji v ostatní Evropě“ (Bass 1963: 30; idem 1940: 32). V duchu Hitlerových propagandistických lží se nese i popis metternichovské politiky, která směřovala k tomu, „aby poděsil hlavy států a státeků strašidly ohavného svobodařství, které se rozpoutá v Evropě, nebude-li mu v Alpách postavena hráz“ (Bass 1963: 30; idem 1940: 32).

Zcela nemyslitelné v době platnosti tzv. Norimberských zákonů bylo jakékoli kladné hodnocení „židovstva“, rasově orientované tlaky způsobily, že název kapitoly „Vyšší měšťanstvo, Němci a židé“ musel být změněn na „Měšťanstvo a inteligence“. Ze stejných důvodů pak vypadly i dlouhé odstavce, kde se Bass pokoušel objektivně zhodnotit přínos židovstva národnímu obrození či jejich postavení ve společnosti vůbec. Zmizet musela i citace slov Karla Havlíčka Borovského, jenž vybízel k větší snášenlivosti: „Přispívejme jen i my sami k této reformě Židovstva, chovejme se k svým izraelským spoluobčanům tak jako k rovně oprávněným, netupme jich, nesnižujeme je, nesužujeme je žádným způsobem, a zůstaly-li na nich lpěti ještě mnohé známé obyčeje z předešlého času, snášeje je zatím, jsouce pamětlivi příčin toho“ (Bass 1963: 161–162; idem 1940: 190). Odstraněny z textu musely být i rozsáhlé pasáže, v nichž uvádí příklady činnosti pražského židovstva: „Jako bystří podnikatelé byli židé nejostřejšími kritiky metternichovského režimu. [...] Jednotlivci z nich byli lidé vynikajících schopností duchovních [...] a všude se lehko stávali průkopníky moderního liberalismu a demokratických zásad“ (Bass 1963: 160; idem 1940: 188). Těmito charakteristikami Bass přímo popíral německou ideologii, podle níž byli židé národem méněcenným, jehož „mělo být využito nejprve jako pracovní síla a pak zlikvidováno“ (Pěkný 2001: 341).

Charakterizovali jsme podstatnou část cenzurních zásahů. Nedomníváme se, že jsme je kvantitativně zcela vyčerpali, rozhodující je spíše jejich kvalitativní podstata, kterou se nám snad podařilo vystihnout.

Kniha i ve své okleštěné protektorátní verzi nepochybně splnila své vlastenecké poslání. Ironií osudu zůstává, že i přes to, že kniha byla upravena podle cenzurních připomínek, byla v poměrně krátké době po svém vyjití stažena z prodeje a neprodané výtisky zabaveny.

Prameny

BASS, Eduard

1940 *Čtení o roce osmačtyřicátém I. díl* (Praha: František Borový) [1. vydání]

1963 *Čtení o roce osmačtyřicátém* (Praha: Československý spisovatel) [3. vydání]

Literatura

BASS, Eduard

1985 *Moje kronika* (Praha: Československý spisovatel)

BLAHYNKA, Milan (ed.)

1985 *Čeští spisovatelé 20. století. Slovníková příručka* (Praha: Československý spisovatel)

BURIÁNEK, František

1981 *Česká literatura první poloviny XX. století* (Praha: Československý spisovatel)

ČERNÝ, Václav

1992 *Tvorba a osobnost 1* (Praha: Odeon)

DOKOUPIL, Blahoslav

1987 *Český historický román 1945–1965* (Praha: Československý spisovatel)

DOLEŽAL, Jiří

1996 *Česká kultura za Protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie* (Praha: Národní filmový archiv)

DOSTÁL, Josef

1948 „Eduard Bass Křižovatka u Prašné brány“, *Kritický měsíčník* 9, č. 5–6, s. 142–143

FIKOVÁ, Marta

2012 „Cenzor jako spoluautor“, přel. Marie Havránková, in Tomáš Pavlíček — Petr Píša — Michael Wögerbauer (eds.): *Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenzuře* (Brno: Host), s. 400–415

GEBHART, Jan — KUKLÍK, Jan

1996 *Dramatické i všední dny protektorátu* (Praha: Themis)

GÖTZ, František
1984 *Literatura mezi dvěma válkami. Výbor z díla* (Praha: Československý spisovatel)

HRABAL, Jiří (ed.)
2014 *Cenzura v literatuře a umění střední Evropy* (Olomouc: Univerzita Palackého)

MED, Jaroslav
2011 *Literární život ve stínu Mnichova (1938–1939)* (Praha: Academia) [2011]

PĚKNÝ, Tomáš
2001 *Historie Židů v Čechách a na Moravě* (Praha: Sefer) [2001]

POLAN, Bohumil
1964 *Život a slovo* (Praha: Československý spisovatel) [1964]

SKALIČKA, Jiří
1989 „Eduard Bass – cesta osobnosti“, *Česká literatura* 37, č. 1, s. 54–62

VESELÝ-ŠTAINER, Karel
1947 *Cestou národního odboje. Bojový vývoj domácího odbojového hnutí v letech 1938–1945* (Praha: Sfinx, Bohumil Janda)

Author—Writings—Censor, or: Eduard Bass and his *Čtení o roce osmačtyřicátém* (Readings on the Year 1848)

In the article our research goal was not to express the gradual changes of censorship as a state and administrative institution, but was rather focused on uncovering how censorship influences a work. We perceive the work of the censor as an original interpretation of the censored work: an interpretation based on political criteria rather than literary criteria. This interpretation of ours invokes a wide range of questions whose aim is to find the logic behind a censor's comments. It is sometimes very difficult to find this logic in politically biased comments. We have noticed that there is a dash of diplomacy in the author-censor relationship and that we can also, somewhat hyperbolically, compare it to a cat-and-mouse game. However, the latter metaphor does not mean that the author is completely defenseless. He has hidden many hints and allegories into his work; the censor-as-interpreter then works to reveal them. Eduard Bass's *Čtení o roce osmačtyřicátém* served as our example of such prose, as we know exactly which passages had to be redacted before publishing. A comparison of these passages with those passages that were publishable after adjustments can perhaps help us to reveal the principles behind the thought of those who, though affected by the tragedy of the era, still found the strength to transfer the energy contained in positive attitudes by way of historical awareness.

Ukrajina a Taliansko v osobnej a básnickej reminiscencii Jána Motulka

— Jozef Brunclík —

Hlbavý intelektuál — introvert Ján Motulko (v Čechách známy vydáním alegoricko-apokalyptickej skladby *Čas Herodes*, 2003) svojou poéziou (v tematike, poetike, konfesii), ale i svetonázorovými postojmi vytvoril s básnikmi slovenskej katolíckej moderny istý korelačný vzťah, súvzťažnosť. Príslušnosť ku slovenskej katolíckej moderne ako literárnej skupine vehementne celý svoj život popieral; literárna kritika si uvedené súvislosti povšimla, ale vplyvom nuáns doby boli jej postrehy najskôr príliš univerzalizujúce, neskôr mali charakter „nálepky“ „spoločensky nežiaduce“; po novembri 1989 boli často formulované iba na základe explicitne špecifikovanej analógie (Brunclík 2014: 177).

Nástup na vojenskú službu. Reminiscencie z Ukrajiny

Nádejný tvorivý rozlet Jána Motulka v období po gymnaziálnych a na začiatku vysokoškolských štúdií — mal už za sebou korešpondenčnú aktivitu s poetom i šéfredaktorom periodika *Elán*, Jánom

Smrekom, literárnokritické vedenie básnika-kňaza Jána Harantu, rektorské odporúčania literárneho kritika i šéfredaktora *Slovenských pohľadov* Stanislava Mečiara, stihol sa prezentovať publikovaním básnických útvarov v *Slovenských pohľadoch* a v zborníku východoslovenských autorov *Pozdrav mladých* — v roku 1942 čiastočne pribrzdil povolávací rozkaz do Slovenskej pracovnej služby a následne na prezenčnú vojenskú službu. Okolnosti okolo novej životnej situácie mohli byť pre talentovaného študenta hotovou katastrofou: „Nikdy som sa neprejavoval ako burič alebo revolucionár, ale prihodilo sa, že som raz rozhorčene adresoval nejaké slová trocha vyššie. Dostali sa na veliteľstvo Pracovnej služby [...] Následok: povolávací rozkaz do Pracovnej služby. Po nej následne povolávací rozkaz na prezenčnú vojenskú službu. Dodnes nemám celkom jasne v hlave v tejto veci“ (Belková 2004).

Vladimír Kampf zverejnil fragment rozhovoru s Jánom Motulkom z roku 2010, v ktorom sa ale súvislosti predmetnej udalosti narukovania spájajú s odmietavým stanoviskom J. Motulka zúčastňovať sa na akciách vandalizmu, namierených voči majetku židovského občianstva: „Ja ako chlapec z dediny som vyznával iné hodnoty. Násilie a ničenie mi nebolo po chuti [...] Moja neochota zúčastňovať sa na týchto akciách sa doniesla vyššie. Učiteľ esperanta bol v tom čase aj veliteľom pracovnej služby. Asi na jeho podnet som dostal povolávací rozkaz“ (Kampf 2010: 24–25).¹

1 Ján Motulko ostal po narukovaní v korešpondenčnom spojení so Stanislavom Mečiarom. V júni 1942 sa už nachádzal v Jakubove (okres Malacky), v kasárňach Slovenskej pracovnej služby. (Uvedené kasárne Slovenskej pracovnej služby sa nachádzali podľa Motulkovho listu v Jakubove, neďaleko Malaciek. V liste Stanislavovi Mečiarovi z 27. 6. 1942 sa na záver podpisuje ako „Pracovník Ján Motulko, 4. oddiel SPSI“ — Motulko—Mečiar 1942a). Zo zachovaných prameňov možno dedukovať, že Motulko staval v tom čase na svoju kariéru básnika skutočne všetko; okrem odosielaných textov Mečiarovi podrobne opisuje aj svoje polozenie a vytvára tak situáciu, ktorú musel čitateľ listu — v tomto prípade Stanislav Mečiar — vyhodnotiť veľmi súciteľne i empaticky. Vytvoril však aj ďalšie raritné špecifikum: básnik-vojak. Mečiar v snahe udržať vysoký záujem pozornosti o ním redigované periodikum samozrejme podporoval príspevky s takýmto prívlastkom, keďže vzbudzovali v uvedenom spojení záujem, a tým samozrejme i zvýšenú lektúru. Motulko o svojej snahe básnicky prispievať do *Slovenských pohľadov* i napriek novej životnej situácii píše Mečiarovi toto: „Opozitujem sa poslať tri veršíky, či by sa z nich nehodilo niečo do Pohľadov [...]. Prepáčte, že tak neúhľadne píšem, ale som t.č. v Slov. prac. službe a v kasárňach-škole ani kde sadnúť niet, nuž píšem len na kolenách pri lese a tu ma pero akosi nechce poslúchať“ (Motulko—Mečiar 1942b). Korešpondenčné spojenie Mečiar—Motulko pokračovalo i po Motulkovom narukovaní do Trnavy a následnom prevelení do Bratislavy (Ministerstvo obrany — tlačové, kultúrno-propagačné oddelenie). Tu ho zastihlo odvelenie na istý čas do Ruska (rozmedzie mesiacov máj—jún 1943; pozri Brunclík 2015: 140–155).

Nové životné okolnosti postupne umožnili premenu študenta i rodiačeho sa básnika Jána Motulka na vojaka, respektíve básnika-vojaka.² Potvrdoval to už v kasárňach Slovenskej pracovnej služby v Jakubove, či na kultúrno-propagačnom oddelení Ministerstva obrany Slovenskej republiky, intenzívnejšie vo vojenských kontingentoch slovenských vojakov na Ukrajine (na Kryme, máj–jún 1943) i v Taliansku (november 1943 – október 1944) a v neposlednom rade aj na Slovensku v Štábnej rote Ministerstva národnej obrany (po návrate z Talianska). Motulko svojou básnickou tvorbou reflektuje hlavne na prostredie ukrajinského (debut *Blížence*) i talianskeho frontu (*V mimózach vietor*). Motulkovo vojenské „pôsobenie“ na oboch frontoch malo diametrálne odlišný ráz. Na Ukrajine, napriek tomu, že bol súčasťou intervenčných a okupačných vojsk nepocítil zášť tamojšieho obyvateľstva.³ Je pravda, že nebol v priamej bojovej línii, nemusel sa zúčastňovať žiadnych bojových akcií; existenciálnu skúsenosť (pozri Antošová 2015: 57) však vnímal skôr z bytia tamojšieho obyvateľstva (hlavne žien a detí – muži slúžili v armáde) zažívajúceho mimoriadny potravinový nedostatok, ktorý postupne viedol až k ich materiálnemu i morálnemu marazmu. Ján Motulko v determinácii kresťanskej etiky a s istým pocitom súcitu i hanby (predsa len bol intervenčný vojak) duchovne precítil túto ich životnú situáciu a zanechal to v jeho vedomí mimoriadne silnú stopu. Ferdinandovi Šteller-Šteliarovi po návrate z Krymu okrem iného píše: „Nebol som v Rusku dlho [...]. Ale aj poldruha mesiaca stačí, aby sa človek naučil dívať plným pohľadom na svet [...]. Jedno čo môžem povedať: hoc aké obeť by ma to malo stáť, ak dá Boh a budem žiť, po vojne do Ruska ešte musím ísť!“ (Motulko–Šteller-Šteliar 1943).

František Slza v reflexii na debut *Blížence*, v ktorom Motulko zakomponoval aj ukrajinské „skúsenosti“, vydedukoval aj jeden z dôvodov

2 Jozef Melicher v *Zamĺčovanej literatúre* potvrdil prítomnosť korelácie postojov básnika i vojaka v umeleckom i osobnostnom výraze Jána Motulka štylizáciou: „Básnik korunovaný ocelovou prilbou a vojak so srdcom básnika“ (Melicher 1995: 129).

3 V memoárovej výpovedi v časopise *Kultúra* uvádza: „Frontu som sa ani nedotkol, nebol som priamo v boji, no vojna prerástla celé moje bytie. Prvý dotyk: Geničest na Ukrajine. Rozhodili nás po jednotlivých domoch a mne sa ušla chatrná chalupa na konci mestečka. Izbička a pitvor s pieckou. Gazdiná v biednej chalúpkke sama. Muž na fronte, dcéru odviekli Nemci na roboty do ríše. Od samého začiatku vojny neprichádzali od nich nijaké správy. V nepredstaviteľnej chudobe delím sa so svojím vojenským chlebkikom s gazdinou. A bola práve Veľká noc a gazdiná sa prvý raz v živote vybrala do cerkvi dať posvätiť paschu [...] neviem odhadnúť [...] z čoho vlastne tá pascha bola. Koľko bolo v nej múky, koľko možno zomletej stromovej kôry, či neviem čoho iného. Tmavá ako žirne ukrajinské blato. Nad paschou omenená žena, uboľavená, zasľzená“ (Motulko 2005: 5). Báseň *Pascha 1943* Ján Motulko knižne publikoval až v zbierke *Havrania zima* (1996).

údajného „nepovšimnutia si“ Motulkovho debutu dobovou literárnou kritikou: „V jednej svojej časti ospevuje ruskú matku. Azda i preto neprichádza vhod vtedajším časom a hodinám tohto času“ (fs 1946: 111). V takto formulovanom postoji kritika by tak išlo o zámerné prehliadnutie, podmienené ideologicky motivovanou cenzúrou. Motulko totiž skutočne pretavil do svojich básní nefalšované očarenie Ruskom (Ukrajinou), čo v období druhej svetovej vojny a Slovenského národného povstania zvlášť nemusel byť s ohľadom na dobovú propagandu šťastný krok. Spomínané očarenie však nemalo ani v najmenšom náznaku politický podtón a ani trochu nezvýrazňovalo ľavicovo motivované nálady.

Reflexia ukrajinskej „skúsenosti“ v debute *Blížence*

Obraz východného frontu v debutovej knižke Jána Motulka *Blížence* je rozpoznateľný poväčšine v implicitnom slova zmysle. Jednotlivé básne prehľbujú vzťah lyrického subjektu k transcendentnu a umocňujú jeho svetonázorové postoje, zosobnené v skromnosti, pokore, prosbe a katarzii. Akúsi nemennú, čistú a zároveň všeobjímajúcu entitu nachádza v nehmotnom priestore, čo možno vydedukovať už v básni *Oči k hviezdám*: „Keď všetky hviezdy z dna neba odrátam, / kto sa mi priblíži? // Keď všetky hviezdy z dna neba požiar zacloní, / kto nájde žriedla? // Keď všetky hviezdy z dna neba slza odplaví, / v ruke mi predsa výšky troška ostane [...] To nie je útek. / Noc je už za mnou, / oči mám znova k hviezdám obrátené. // Keď všetky hviezdy z dna neba odrátam, / v hladine slz sa hriešny nájdem ako v zrkadle“ (Motulko 1947: 9). V zbierke sú však prítomné aj básne, ktoré momenty vojnového vyčítania vyjadrujú explicitnejšie — sú reakciou na mrazivú situáciu vojny, na všadeprítomnú krv, neistotu a smrť. Autor sa pojmom v súvislosti s vojnovou tematikou vehementne snaží vyhnúť, nechce ju do textu priamo implementovať, no zažitá skúsenosti sa v ňom neustále ozývajú a modifikujú sa v jeho básnickom výraze — vojna je v ňom totiž hlboko vžitá, zakorenená. Prežíva jej odozvy vo vedomí i nevedomí, núti ho korigovať všetky jeho dovtedajšie súdy a hlavne ho vedie k neustálemu prehodnocovaniu a premýšľaniu. Takto modelovaný lyrický subjekt — mimochodom identický s vedomím a prežívaním autora — je konštituovaný a stotožnený s túžbou po katarzii, a to v absolútnom odovzdaní sa metafyzickým

korektívom. Táto snaha o očisťovanie u Jána Motulka siaha iba po istú hranicu, ktorú na jednej strane vymedzuje pokorou vyvolaná úzkosť a na druhej strane beznádejné zúfanie. Ján Motulko lyrickému subjektu nedovolí túto druhú hranicu nikdy prekročiť, hoci prežívanie konkrétnych situácií vyznieva niekedy príliš naturalisticky. Osobitnú pozornosť si v tomto ohľade zaslúži báseň Padlý.⁴ Keďže je Motulkova „poézia inšpiračne zakotvená na Východnom fronte“ (Melicher 1992: 66–67) a „básne sú protestom proti vojenskému besneniu a vyzývajú ľudstvo k láske“ (Rezník 2001: 279), báseň Padlý je v tomto ohľade jasným príkladom kumulácie otázok a konštatovaní o sebe, svete a vojne. Krv v týchto básňach striekala zo všetkého, čo mal básnik v dosahu — zo zeme, z kvetín, z zvierat, z kútikov úst, no táto poézia nie je modelovaná podľa konkrétnych časopriestorových indícií. Je odozvou všadeprítomnej bolesti a vojnových katakliziem: „Kto povie delám: ticho, ticho (...) a výkrik môj sa v trosky lomí / a krvou strieka teplej zemi... [...] Kto tuší vo mne zeme žľč? / Unikám k sebe tajne, som srdce obetišťa sveta. / Unikám k sebe tajne, ku krížom svojich smútkov [...] fialky prvé voňať budem zdola, / v piskote striel sa ako hviezda zaskviem, / a v nociach ťažkých takto úzkosť matky zdolám“ (Motulko 1944: 18–19).

Empirický materiál, ktorý Ján Motulko nadobudol v čase svojho vojenského účinkovania na Ukrajine, konfrontoval s preskupovaním večne živého a krásneho s pominuteľným — v jeho poézii sa zjavujú osobitné entity ako bolesť, život — smrť a hlavne láska. A práve láska je ďalší dominantný moment, ktorý je v Motulkovej poézii odčítateľný. Láska vojaka, ktorá pochádza z bolesti. „Ale Motulkova bolesť siaha vždy len pred hranicu zúfalstva, ďalej nikdy nie, pretože autor čerpá z tej istej metafyzickej istoty ako Silan a celá katolícka moderna“ ([sic] 1947: 6). Predstaviteľom katolíckej moderny sa často vytykala zmyslosť v súvislosti s témou ženy, lásky. I keď tento rozmer jednoznačne nevedie v Motulkovom prípade k erotizácii jeho poézie, isté rozochvenie tohto typu však prináša napr. báseň Predjarie na fronte:⁵ „Ešte je v láske chorý, / tak opatrne dýcha, / bude ho v srdci moriť / po bielych rukách ryha / a v očiach obraz ženy, / bajonet obnažený, / hriechnejší

4 Ján Motulko báseň Padlý publikoval časopisecky v Slovenských pohľadoch na jar 1943, ešte pred jej knižným uverejnením v debute *Blížence* (1944)

5 Kritik Jozef Kútňik-Šmálov v tomto kontexte pripomína, že Motulko „koncentruje sa, ako u lyrikov často býva, okolo erotickej osi. Od snovej a citovej podoby konkretizuje sa vo vyhnanú mužskú lásku, vo vrúcny osobnostný postoj, nábožensky fundovaný“ (Zjara 1947: 58).

ako krásny [...] Ešte je v láske slabý, / ale ho úsmev putná, / Bože, tú trýzeň zabiť! / je v bóli preukrutná [...] Ešte je v láske tichý, / v útoku beží slepo, / rozdáva smrti kryhy, / kolísku nosí stepou [...] Ešte je v láske malý, / kalíšok ruže v daždi, / až máj ho na krv spáli, / ostane jazva navždy [...] Ešte je v láske skromný, / než začne túžiť zase, / prv napije sa z Hromníc / a potom pôjde na seč: / na v očiach obraz ženy, / bajonet obnažený, / hriechnejší ako krásny. // Pritíska prsia k zemi. / Je z bojovníka básnik“ (Motulko 1944: 21–23).

Básnik Ján Haranta v reflektovaní posledného cyklu *Postsriptum* debutovej zbierky *Bližence* pripomína, že „celé *Postsriptum* je ohlas ďalekých krajov. Pamätám sa, ako Jožko Kútnik-Šmálov chválil báseň o Tamare, sedemročnom ukrajinskom dievčatku. Lúto mi je veľmi, že nemôžem tu uverejniť fotokópiu jedného lístku poľnej pošty, na ktorom Motulko písal: „Čo tu Nemci robia, presahuje všetky hranice ľudskosti“ (Haranta 1970: 5). O Tamare je i tento krátky úryvok: „So všetkou slávou myslím na ňu. / V objatí ďaleká. // Mám ju jak ružu privoňanú, // čo k ránu zdriemla // a večer zo dňa odteká“ (Motulko 1944: 49). Z ostatných veršov cyklu sa možno oboznámiť i s ďalšími detskými protagonistami (Svetlana, Šúrik, Kolja, Lila, Nastenka, Dusja, Soňa...). Z textov vyplýva ako komunikujú s lyrickým subjektom, je im za ním clivo, nadviazali s ním veľmi úzky vzťah, pre niektorých je dokonca vzorom: „Kolja, budeš raz taký / jak dāda Ján?!“ (Motulko 1947: 44).

Mimo konfesionálne naoktrojovaného recepčného návodu Jozefa Kútnika-Šmálova však v niektorých veršoch možno identifikovať nie iba „sedemročné dievčatá: „Dozrieva v mamu [...] Nemôžem novú báseň počať / pokušenia mätú. // Materidúšku v očiach, / v srdci mätu, / na hlave šatku: vlčie maky“ (Motulko 1944: 44) alebo „V horúčke vravím: vždy si čistá / jak prvé lístky v stepi. // Máš v očiach stigmy Krista / a ja som od nich slepý [...]. Rozožni svetlá, ohňom ma muč, / v duši tak trpko, pusto, prázdno! // Bože, v tých šírych stepiach kto sme, / kto sme? // Dva zabudnuté prášky v kozme“ (Motulko 1944: 48). Keďže však vo venovaní zbierky V. J. možno identifikovať neskoršiu manželku Jána Motulka Valériu Jindovú, možno sa domnievať, že predchádzajúce verše sú skôr predstavou obrazu milovanej ženy, ktorá predstavovala v čase jej vzniku isté premostenie Slovenska s Ukrajinou. Takmer dvojmesačné pôsobenie v tejto oblasti (máj–jún 1943) Motulko uzatvára v poslednej básni zbierky nasledovne: „Hršť zrna vsypal do slov / doma ktosi. / Za jarou bodka. Hostom doslov / za spev kosí“ (Motulko 1944: 53).

Taliansko

Motulkovo pôsobenie v Taliansku však malo odlišný charakter. V prvom rade sa dostal do oblastí aktívnej bojovej línie a neraz zažíval strach o vlastný život. Pôbil v redakcii propagandisticky ladeného periodika *Front a vlast*,⁶ ktorú spojenci ako pozíciu nepriateľa nejednokrát priamo ostreľovali. Na takéto vojenské akcie však Motulko po Krymskom kontingente zdá sa nebol dostatočne mentálne pripravený...

Ján Motulko do Talianska odišiel v čase, keď vrcholili práce na schvaľovaní edičných aktivít jeho pripravovanej debutovej knihy. O prípravách a realizácii bol Ján Motulko ako-tak informovaný, ale korešpondencia vo vojnových rokoch bola dosť nespoľahlivá a zdĺhavá. Preto každá správa z domova bola obrovským povzbudením, keď sa však kontakt so Slovenskom z rôznych príčin na istú dobu prerušil, neistota a pochybnosti rýchlo narastali. Svoju situáciu opisuje Stanislavovi Mečiarovi takto: „Ale so mnou je to tu naozaj trochu ťažko. Poštové spojenie so Slovenskom a vôbec aj s našimi vojskami — s našou poľnou poštou — skoro nemám. Som celkom osamotený od všetkých“ (Motulko—Mečiar 1944a). Narastajúci pocit bezradnosti a dezilúzie u Jána Motulka sa Stanislav Mečiar pokúšal vyretušovať pozitívnymi informáciami o stave vydávania pripravovanej knižky, ale hlavne sa ho snažil povzbudiť do ďalších dní. Na druhej strane ho však vyzýval, aby všetky svoje životné kataklizmy a trápenia pretavil do nového jedinečného básnického výrazu, chcel ho okrem iného aj povzbudiť, posmeliť. Mečiar bol však aj výborným výkonným redaktorom, metodológom a literárnym kritikom a Motulko nebol jeho jediným literárnym objavom. Veľmi intenzívne pociťoval, aké dobové vývinové aspekty majú perspektívu a vývojové danosti, preto boli jeho kultivovane (a trochu i dobovo propagandisticky) formulované slová útechy zároveň i metodologickými návodmi:

„Vy prežívate na svojom mieste mnoho nových skúseností, ktoré iste neostanú bez ohlasu v básnickej tvorbe, i keď sa nenapíšu hneď teraz,

6 *Front a vlast: Týždenník Technickej brigády*. Časopis vychádzal počas Motulkovho pôsobenia v Taliansku a vydávalo ho Propagačné oddelenie Veliteľstva Technickej brigády v rokoch 1943—1944. Bol to vlastne frontový týždenník, ktorého úlohou bolo podávať informácie z frontu (psychologicky vplývať na vojakov) a zachytávať akékoľvek detaily frontového života. Prvá strana bývala venovaná dobovej propagande, v zmysle ideologických predispozícií sa riešili politické otázky, na ďalších stranách boli zaujímavé rubriky: pozdravy z frontu, žarty, šport, učíme sa po taliansky a pod. V redakcii uvedeného periodika sa Motulko stretol aj s nadrealistickým básnikom Štefanom Žárom. Novší názov periodika bol *Slovenský vojak*.

ale neskôr. Tak býva, že básnická tvorba rozvinie sa neraz naplno až v protikladnej rovine životnej, výraz dozrieva dlho z bezprostredných dojmov a dotvára sa v nových situáciách, i ďaleko od pôdy skúsenostnej. Prinesiete si plnú nošu skúseností a podnetov, ktoré sa azda práve pri dotyku s novým prostredím ukážu v plnom význame [...]. Keď sa raz stretne na pokojnej pôde po víťazstve, vykročíme svorne do nových podujatí životných a kultúrnych“ (Mečiar—Motulko 1944).

Ján Motulko sa ale básnením pravdepodobne zaoberal len minimálne, pretože jeho povinnosti a strach o vlastný život ho zaneprázdňovali omnoho viac. Predsa však si Mečiarove rady vzal akosi k srdcu a empiricky sa (ne)vedome, chtiac-nehtiac intenzívne nasycoval.⁷ V júni 1944, keď po mesiaci opätovne odpovedá Mečiarovi, už v jeho liste dominuje jadrný, expresívny slovník a obsahovo i formálne preráža silný pudový sebazáchovný postoj, hraničiaci s úzkosťou a zúfaním: „Posielam pár veršikov. Možno sa Vám ani nebudú hodiť, ale posielam ich, aby aspoň na Slovensku boli, lebo s nami tu neviem, čo bude. Ešte pár dní takých ako posledný týždeň a už nežijem. To sa nedá vydržať. Robiť vo dne v noci, každú chvíľku čakať pozvánku do raja, nie, to nejde. A zas utekám do pivnice. Nič. Padlo to trošku ďalej. Žijem. Hlavná vec, že žijem! Ak sa dostanem domov celý a zdravý, a nezblazniem, možno mi to bude na ošoh. Už ani neviem, či zas utekať do pivnice. A zas sa to blíži. Už ani neviem, či to srdce mi tak hlasno bije, či sú to bomby [...]. Tlačiareň je asi 100—150 m od stanice. Jeden roh našej ulice je už rozváľaný ani detské hračky“ (Motulko—Mečiar 1944b).⁸

7 Ešte krátko v pokryskom období, poznačený tamojšou osobnou skúsenosťou vojaka konštatuje: „V tom hurhaji vojenskom príliš musím dávať pozor, aby som zbytočne nestvrdom a nezhrubol a takto potom ťažko sa mi píše“ (Motulko—Mečiar 1943a). Tesne pred odchodom na front do Talianska, zo záveru ďalšieho listu Stanislavovi Mečiarovi možno vydedukovať príčinu Motulkovej tvorivej stagnácie: „Z nových veršov mám málo, iba ak 3—4. Ťažko sa mi v tom vojenskom hurhaji píše“ (Motulko—Mečiar 1943b).

8 Ďalšie memoárové rozpamätávanie o svojom Talianskom účinkovaní odprezentoval Motulko na stránkach časopisu *Kultúra* s podtitulom Darovaný život: „Taliansko. Druhá technická divízia v Imole. Prvé mesiace idyla. Pre mňa s kolegami redakčná práca na vojenskom periodiku Front a vlasť a v jeho tlačiarňi ešte technická príprava slovensko-talianskeho a taliansko-slovenského slovníka i praktickej príručky taliančiny pre slovenských vojakov. Idylku však po pár mesiacoch „pokazili“ mračná lietadiel — Liberátorov — ktoré ponad mesto nalietavali na vzdialenejšie ciele, ale postupne zasahovali aj Imolu. A z toho mesta ma vyslali k našim vojakom v poli, asi 400 km južnejšie, aby som odtiaľ priniesol reportáž o živote a práci brigády. Cestu autom sme nastúpili tak, aby pre letecké nálety prebehla prevažne v noci. Pred polnocou sme sa dostali do prostriedku presúvajúcej sa nemeckej tankovej kolóny a tu zadné koleso nášho auta postihol defekt. Šofér odstavil auto za krajom cesty, až v poli, aby neprekážal kolóne, a možno štvrt hodiny mu to trvalo, kým vymenil koleso. Keď vyšiel s autom na cestu, v tej chvíli sa pred nami rozpálo peklo: lietadlá napadli kolónu, ktorá nás predišla. Bomby a strelba až trhala ušné bubienky. Rozpletení pritiskali

Motulkovo „vojenské účinkovanie“ na talianskom fronte malo nie len svoj začiatok, ale samozrejme aj svoj koniec. Koncom októbra 1944 už kontaktoval Stanislava Mečiara ako desiatnik, pracujúci v Štábnej rote Ministerstva národnej obrany. Jeho životné postavenie, aj v súvislosti s nepriaznivým vývojom vojny pre slovenské štátne orgány, nadobudlo značne existenčný ráz — Ján Motulko sa ocitol okrem iného aj vo veľkej finančnej tiesni. Až koniec vojny a zaraďovanie sa do civilného života prinieslo Motulkovi postupne čiastočné uvoľnenie. Pozitívna zmena však nenastala ihneď po oslobodení našej krajiny a rozvinúť tvorivé úsilie básnika po vojne nebolo vôbec jednoduché, najmä ak existenčné problémy pretrvávali a boli takpovediac na dennom pretrase. Ján Motulko, keďže strávil počas vojny istý čas v armáde a prispieval napríklad do časopisu *Front a vlasť* i *Gardista* ako „frontový spravodajca“ (Motulko 1943: 3), potreboval rozličné potvrdenia a hlavne podpisy dôveryhodných svedkov, že môže byť pri akejkoľvek svojej ďalšej aktivite „štátnopoliticky spoľahlivý“.

Básnické reflexie z Talianska

Skúsenosti z vojnového Talianska Ján Motulko najintenzívnejšie zužitkoval vo svojej druhej zbierke básní *V mimózach vietor* (1947). V periodikách literárnej profilácie a v encyklopédiách obdobného charakteru sa v súvislosti s uvedenou knihou básní objavovali a neskôr i vyprofilovali konštatovania, že jej básne sú „ozveny posledných mesiacov vojny“ (Kondel 1995: 36), podáva „obraz vojny ďaleko od domova na talianskom fronte“ (Mikula 2000: 324) je skutočne „zdôrazneným protestom proti vojne“ (Rosenbaum 1984: 452), je básnickou svedbou, úprimným vyjadrením autora „ako prežíval vojnu na talianskom fronte, ako blízko bola smrť k nemu, keď típol o svoj život, o svoju lásku a drahý domov“ (MS 1947: 4).

sme sa k zemi, kým nedoznel posledný výbuch. Keby nie tých zmeškaných pätnásť minút, moje kosti by práchniveli v objatí kamarátov v Taliansku“ (Motulko 2005: 5).

V časti Desivé poznanie zase spomína príhodu: „V jeden deň povedal mi veliteľ: ‚Poď ideme ku kapitánovi.‘ Zišli sa tam samé šarže. Medzi nimi ja obyčajný vojak, v tom čase sa mu hovorilo ‚strelník‘. Až neskôr som sa dozvedel, že hosťiteľ bol spravodajský dôstojník, volali ho ‚železný kapitán‘. On hovoril, my sme sedeli ticho, ako zakliati. Ja som ho počúval, ako keby som stál nad rakvou predčasne zosnulého vzácneho človeka. Ohromený som sa prvý raz dozvedel o hitlerovských koncentračných táborech. Pripadal som si, akoby mi na holé telo sypali horúci štrk. A jediná myšlienka: Zhodiť v tej chvíli zo seba mundúr a utiecť. Uteiecť z tohto strašného sveta. Uteiecť, ale kam? Kam?“

Po vcelku utíchnutom, vojnou prehlúšenom básnickom debute *Blížence* sa od Jána Motulka očakávalo, akú dikciu výpovede nastaví v novej zbierke básní. Dunenie kanónov a hrôzy vojny sa mu ani s odstupom času nevytrácajú z pamäti, a tak sa s hlbším podtónom, akoby v pozadí nových zážitkov, tie staré zintenzívňujú, zvnútorňujú v prežívaní lyrického subjektu. *Vietor v mimózach*⁹ — čo mimochodom postrehol a zdôraznil aj Karol Rosenbaum — je vlastne posolstvom „zranenej rovnováhy“ (Rosenbaum 1947: 479).

Hneď v prvom cykle zbierky s názvom *Z hĺbok zeme* prináša tému vojny a motivicky tak ťaží hlavne „z autorovho vojenského pobytu v Taliansku“ (Šmatlák 2001: 505) — „odráža kontrast medzi hlasom vojny a slovom básnika, medzi človekom ničiacim a človekom tvoriacim“ (Lauček 2003: 86).

Motív vojny s odozvou smútku a bolesti (telesnej i duševnej) je všadeprítomným, presvitajúcim elementom, nezmazateľnou súčasťou spomienok, viažucich sa k prežívaným obavám o ďalšie bytie, k neistoťe ďalšieho fyzického i duševného (ne)jestvovania. Sústavne (neustále a opakovane) prežívaný vojnový virvar sa premietol do postojov lyrického subjektu, ktoré zďaleka neprezentujú vyrovnanie sa s traumami z frontu i celkovo z vojenského prostredia. Hoci vo vedomí subjektu pôsobí pudovo riadená obava z možnej fyzickej záhuby, oveľa markantnejšie vystupuje strach z nemožnosti vyretušovania prežitých spomienok, nadobudnutých tráum i bolestí a trvalo zdeformovaným svedomím, prípadne duchovnou ležérnosťou, ničotou a prázdnotou. Potom aj v čase vytúženého mieru miesto lyrických tónov blahodarného ticha, daného odpustením, sa lyrický subjekt neustále vyrovnáva s hlučnými výbuchmi granátov, výkrikmi ranených a umierajúcich a z bludného kruhu nenachádza východisko, čo je evidentné napríklad aj v básni Sibyla veští: „Ako by z hĺbok zeme počuť žitia tepnu, / zdúva sa, pení sipot vzdychov // Raz do všetkého srdcia lásky vstreknú, / bude ticho, / tak závratné / a čisté, / že nás už ani nevykúpi. / Tak ako rybku peniažky lesklých šupín.“ (*Z hĺbok zeme*) alebo „márne / nadháňaš dni pôstne / za nové brehy, // márne si vravíš slová nelútosťné / jak prológ k tejto panychíde, / keď nevieš, nevieš, ako žiť, / znova a znova k vlastným hniezdam ideš, / a nemôžeš sa im priblížiť [...]. Vyves si vejku svojho štítu: / Jóbove vrede. / Kríže. / KRÍŽE“ (Motulko 1947: 12).

9 Mimóza je cudzokrajná rastlina, ktorá je mimoriadne citlivá na vietor, na pohyb spôsobený prievanom alebo čo i len vánkom.

Vojnové vyčíňanie v ňom vyvoláva deziluzívne stavy a ak pociťuje, že ešte niekto ohrozuje jeho „chalúpku rodnú“, vtedy sa autor vyznáva, že „len Satan mohol túto dobu splodiť // z najtuhšej kvapky jedu“ (ibid.: 11). Nespokojnosť lyrického subjektu so stavom bytia i vedomia spoločnosti v povojnových časoch, v súčinnosti s kontextom mimoliterárnych súvislostí a biografických údajov autora totiž v istom zmysle možno akceptovať aj tézu, že Ján Motulko mohol vopred využiť novú hrozbu v spoločnosti — rastúcu dominanciu ľavicovo orientovaných postojov (svedčí o tom aj odmietnutie návrhu Andreja Mráza dokončiť vysokoškolské štúdium v čase novonastolujúcich sa ideologických kritérií; sledovanie emigrácií významných literárnych osobností, ktoré výrazne vplývali na vývin jeho svetonázorových postojov, vydanie alegoricko-apokalyptickej skladby *Čas Herodes*). Takéto momenty — hoci sú len latentné — sú v textoch tejto zbierky prítomné a čitateľné. Nie je vôbec prekvapivé, ak Motulko v ďalších veršoch skonštatuje, že „Po búrke veľkej väčšia ide znova / k chalúpke rodnej. // Prejsť nohou bosou mútne vody // a zakryť tvár si bledú“ (ibid.).

Spomienky na vojnu, ktoré autor vo svojom vedomí opakujúco prežíval, mali na jeho ďalšie spoločenské i literárne jestvovanie mimoriadne veľký význam. Boli v ňom veľmi pevne zakorenené a hlavne neustále rezonujúce v enumeratívnej redundancii, a tak obraz vojny s nádychom apokalypsy bol v niektorých prípadoch až natoľko naturalistický, že miestami možno poukazovať na postoje lyrického subjektu smerujúce k fatalizmu. V tomto duchu možno doložiť hneď niekoľko príkladov vo veršoch ako: „Sibyla veští časy sparné, / ľudia jej veria neúprosne. // Spod krovísk syčí hadie mláďa, / nadarmo, básnik, pokoj hľadáš“ (ibid.: 12). Podobnú situáciu dokumentuje i báseň *V mimózach vietor*, ktorá je identická s názvom celej knižky poézie a zároveň je i nomen omen: „V mimózach vietor duní / pohrebné piesne v škárach truhly, / s mŕtvymi hovorí jak s ľuďmi, / a tým, čo zázrakom len smrti uhli, / ukáže vlastné kostry. // V mimózach vietor prehára. / O mŕtvych sa viac nestará. / Na živých kosu ostrí“ (ibid.: 13).

Ani Božia účasť na jestvovaní, bytí jednotlivca vôbec nie je v podaní Jána Motulka zanedbateľná — mohlo by sa skonštatovať, že je silným významovým momentom jeho poézie vôbec. Aj keď je v jeho textoch mnoho výrazov nastolujúcich nepokoj, tenziu (kríže, Jóbove vtedy, zvolania Ježišu Kriste, sipot vzdychov), aj keď si lyrický subjekt uvedomuje postoje, v ktorých sa ocitá a ktoré nevie ovplyvniť v podstate melancholickej výpovede, predsa však v úzadí každého myšlienkového smerovania, medzi riadkami takmer deziluzívnych stavov lyrického

subjektu je všadeprítomný metafyzický korektív, autorita, ktorú akceptuje a v istom zmysle sa jej podriaďuje, resp. s vedomím jej prítomnosti v jeho bytí uvažuje a koná v limitoch, ktoré neprekračujú hranice kresťanskej vierouky. Evidentnejšie je to čitateľné až v posledných cykloch zbierky — v úvodných totiž prevažuje samotná bolesť, úzkosť z neustáleho prežívania vojnových udalostí, rozochvenie v spomienkach vojrovej ničoty: „U nás dnes po prvý raz hrmí. // Zavlažím si prsty v teplej krvi / a poviem: Pán Boh s nami [...]. Krvavý prológ k smutnej dráme. / Ešte sa mesto chveje celé / od ťažkých hrán. / Ako keď zlatokupcov plieskal v chráme // sám Kristus Pán“ (ibid.: 14—15) alebo „Ale dnes neviem cestu domov. / Dnes už len nemo kráčam po chodníku stonov, / po ktorých v duši jarky máme. / I na slzy myslím, vyrosené v chráme / zašlých čias. / A na slzy, čo tlejú v nás. / A na slzy, čo museli sme piť. / Ach žiť, ach žiť! // Tíško, cit... / Žiaden jas. / Ďalšie slovo len ochudobní zas“ (ibid.: 17—18).

Ján Hudák (pseudonym J. Hák) v dobovej recenzii s názvom „Pozoruhodná lyrika“, uverejnenej v časopise *Ľas*, schvaľuje postoje lyrického subjektu v Motulkových básňach zbierky *V mimózach vietor* v apokalyptickej štylizácii jeho prejavu, ba dokonca je s nimi vo veľkej miere stotožnený (hlavne s tými, ktoré sa týkajú katarzných snáh, smerujúcich k jedinej opore a istote, metafyzickému korektívu, k Bohu, respektíve k odovzdanosti sa do vôle Božej). Básnik Ján Motulko tak podľa neho zvýrazňuje svoje „zážitky z vojny, vyjadruje hrôzu doby, keď človek nevie, kam sa skrýť, keď po tom najkrajšom na svete lomozí vietor ako po mimózach [...]. A prichádzajú časy ešte hroznejšie, po vojne jednej hrozí iná, lež toto všetko je iba navštívením, sú to Jóbove vrede, kríže, ktoré nás nalomených majú vyrovnat. Bomby, ktoré dopadajú na mesto, básnikovi pripomínajú údery, ktorými pán plieskal zlatokupcov v chráme [...]. Oporou a istotou je iba Boh“ (Hák 1947: 19).

Už od druhého cyklu *Poranené jablko* sa popri sebazničujúcej bolesti objavuje i katarzný prvok, akceptujúci vyšší poriadok a postupne sa v tomto zmysle s negatívne vnímanou skutočnosťou vyrovnáva: „Zabudnúť nedá. Kto ju pozná [...] Je sila strmá v strapcoch hrozna, / je požiar prudký v čepcoch makov. // Vo chvíli, keď nás guľky zožnú, / semiačko vzklíči z trosiek kozmu“ (Motulko 1947: 23) alebo „Tak nepatrne žiadam z mála, / pre seba život len a ešte jednu hviezdu, / tak malú, čo deti do priehŕstia vezmú, / ba pri skromnosti by vedel som i nebyť, / tak nepatrne žiadam z mála. // Však s vtáčkom, čo mu bomba hlávku vzala, / musím sa stretnúť v nebi“ (ibid.: 41). Z jeho nasledujúcich básní (tak ako sú chronologicky v zbierke usporiadané) s pribúdajúcimi

stranami čoraz evidentnejšie vyžaruje kontemplatívny ráz, napríklad pri spomienkach, túžbach, prosbách, pokore, úžase, láske a umieraní, ale i v nádeji a v bolesti z lásky „urob ma, Bože, oslom sivým, / ktorý si káru svoju ťahá bez protestu“ (ibid.: 42), „Mňa neporaní guliek dažď, / neumriem v boji fádne. // Môj život bude večne rásť, / len v vlastných krčoch padnem“ (ibid.: 44), „byť, nebyť, byť, nebyť / na slnku s bledou tvárou? / Alebo s celým telom v hline? // Ach, my nie, Bože, my nie! // Nie, ja sa nedám diablím spárom, / nech večne s loďkou čaká Cháron. // Zaspievam hrdlom vtáčim. / Obolom krvi lásku splatím“ (ibid.: 45), no najevidentnejšie je to v básni V nádeji: „Som obnažený z všetkých záštit, / bdiem nad tou hrôzou, viem na konci sú smrtné krčce. / Tak padnem v nich, jak padli tvrďšie bašty / nedokonalosti prvšej, / však nevysipím vzdych, pozbieram všetku nádej, / z blahoslavenstiev hory zostúpi ku mne Ježiš / a budem ďalej žiť v kráľovskom srdca hrade / a budem zasa svieži“ (ibid.: 46).

Osobitý cyklus zbierky Ján Motulko nazval *Bludičky*. Túto časť vyplňajú hlavne ženské mená (Valéria, Lina, Maria-Luisa, Maria-Vittoria, Mianta, Antonietta) a väčšina z nich sú reflexiou na taliansku skúsenosť – i „smelo mohli by to byť mená exotických kvetov, ktoré obdivoval básnik, nedotknúc sa ich, aby neprestali kvitnúť“ (Slza 1947: 512). Tu tiež zostáva básnik nadmieru originálny, silne intuitívny a senzibilný ako na začiatku zbierky. Predkladá poéziu vznešených a ľudsky krásnych vzťahov, v ktorej je spomienka i smútok, impresia i symbol. Taliansky fenomén dopĺňajú aj výrazové prostriedky, ktoré J. Motulko vkladá do básnických textov uvedeného cyklu (amare, siciliana bruna, arrivererci cara), reálií (Santerno, Via Dante), resp. ich možno odčítať z kontextu (báseň Maria-Luisa s podtitulom Š.Ž. je reflexiou na lúboštný vzťah Motulkovho kolegu z redakcie časopisu *Front a vlast'*, neskoršieho významného nadrealistického básnika Štefana Žáryho).

Percipovanie Motulkovej poézie v zbierke *V mimózach vietor* je ovplyvnené metafyzickými veličinami, determinované kresťanským svetonázorom a geograficky i jazykovo lokalizovaným prostredím.¹⁰ Lyrický subjekt jeho zbierky sa usiluje uchopiť bytie ako také a to, čo mu ako takému prináleží, bytie jestvujúce skrz empiricky okúsiteľné súcno. Naturalisticky ladené postoje a z toho vyplývajúce následné katarzie iba

10 Geograficky i jazykovo prostredie Talianska možno lokalizovať i z Motulkových prozaických útvarov, publikovaných časopisecky (*Sloboda, Nová práca, Plameň*), kalendárov (Pút-nik svätovojeťský), ale i knižne (*Ž ohňa a krvi*, 1948). Budú osobitým výstupom v samostatnej pripravovanej štúdiu.

odzrkadľujú, že sa „pod tlakom ťažoby vojny a rozvratnej doby J. Motulko zvnútorňuje a zintenzívňuje sa“ (Zjara 1947: 58). A hoci mu Karol Rosenbaum v uvedenom kontexte vyčíta „ideovú negatívnosť“, tá vraj súvisí „s celkovým založením básnikovej osobnosti. Je to stále popieranie dočasného a stále približovanie sa k večnému, pravda vždy podľa pochopov kresťanského myslenia“ (Rosenbaum 1947: 479).

Pramene

MEČIAR, Stanislav — MOTULKO, Ján (korešpondencia)

1944 S. Mečiar J. Motulkovi 30. 4. 1944 (Literárny archív SNK v Martine, signatúra 164 P 22)

MOTULKO, Ján

1944 Blížence (Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská)

1947 V mimózach vietor (Košice: Verbum)

MOTULKO, Ján — MEČIAR, Stanislav (korešpondencia)

1942a J. Motulko S. Mečiarovi 27. 6. 1942 (Literárny archív SNK v Martine, signatúra 164 G 1)

1942b J. Motulko S. Mečiarovi 26. 7. 1942 (Literárny archív SNK v Martine, signatúra 164 G 1)

1943a J. Motulko S. Mečiarovi 29. 7. 1943 (Literárny archív SNK v Martine, signatúra 164 G 1)

1943b J. Motulko S. Mečiarovi 17. 11. 1943 (Literárny archív SNK v Martine, signatúra 164 G 1)

1944a J. Motulko S. Mečiarovi 5. 4. 1944 (Literárny archív SNK v Martine, signatúra 164 G 1)

1944b J. Motulko S. Mečiarovi 30. 6. 1944 (Literárny archív SNK v Martine, signatúra 164 G 1)

MOTULKO, Ján — ŠTELLER-ŠTELIAR, Ferdinand (korešpondencia)

1943 J. Motulko F. Šteller-Šteliarovi 7. 6. 1943 (Literárny archív SNK v Martine, signatúra 152 E 50)

Literatúra

ANTOŠOVÁ, Marcela

2015 „Slovak writer Dominik Tatarka in the world of philosophical and existentialism inspiration“, *European Journal of Science and Theology* 11, č. 5, s. 57–65

BRUNCLÍK, Jozef

2014 *Introvertnosťou ku katarzii: Lyrický svet v tvorbe Jána Motulka* (Nitra: FF UKF v Nitre)

2015 „Vojenské účinkovanie na Ukrajine v osobnej a básnickej skúsenosti Jána Motulka“, in Dušan Teplan (ed.): *Literárny život v minulosti a dnes* (Nitra: FF UKF v Nitre), s. 140–155

fs

1946 „Ján Motulko: Blížence (Básne)“ *Nová práca* 2, č. 7, s. 111

HÁK, J. [= HUDÁK, Ján]

1947 „Pozoruhodná lyrika“, *Žas* 1, č. 1, s. 19

HARANTA, Ján

1970 „Hrštka spomienok“, *Katolícke noviny* 85, č. 1, s. 5

-hk-

1947 „Ján Motulko. V mimózach vietor“, *Katolícka jednota* 27, č. 8, s. 28

KAMPF, Vladimír

2010 „Netrafí ho guľka, obíde Motulka: Básnika a fotografa zvedla s Trnavou dohromady vojna“, *Trnavský hlas* 2, č. 9, s. 24–25

KONDEL, Lubomír

1995 *Opät v učebných osnovách* (Nitra: Enigma)

LAUČEK, Anton

2003 *Katolícka moderna* (Ružomberok: Katolícka univerzita v Ružomberku)

MAŤOVČÍK, Anton — CABADAJ, Peter — ĎUROVČÍKOVÁ, Mária — PARENÍČKA, Pavol — WINKLER, Tomáš

2001 *Slovník slovenských spisovateľov 20. storočia* (Bratislava/Martin: SSS/SNK)

MELICHER, Jozef

1992/1993 „Umelecký profil Jána Motulku“, *Slovenský jazyk a literatúra v škole* 38, č. 2, s. 66–69

1995 *Zamlčovaná literatúra* (Nitra: Fakulta humanitných vied VŠPg v Nitre)

MIKULA, Valér et al.

2000 *Slovník slovenských spisovateľov* (Praha: Libri) [1999]

MOTULKO, Ján

1943 „(Frontový spravodajca)“, *Gardista* 5, č. 127, s. 3

2003 *Čas Herodes*, prel. Martin Kučera (Praha: Arista) [1948]

2005 „Keď šesťdesiat nedá zabudnúť“, *Kultúra* 8, č. 16, s. 5

MS

1947 „Nová sbierka Jána Motulka“, *Sloboda* 2, č. 196, s. 4

REZNÍK, Jaroslav

2001 *Túry do literatúry: Po literárnych stopách na Slovensku* (Bratislava: Slovart)

ROSENBAUM, Karol

1947 „Knihy“, *Slovenské pohľady* 63, č. 7—8, s. 476—481

ROSENBAUM, Karol et al.

1984 *Encyklopédia slovenských spisovateľov 1: A—O* (Bratislava: Obzor)

(sic)

1947 „Lyrika ticha“, *Čas* 4, č. 19, s. 6

SLZA, František

1947 „Ján Motulko: V mimózach victor!, *Nová práca* 3, č. 7—8, s. 512—513

STANKOVSKÝ, Aladár

1942 *Pozdrav mladých: Sborník slovesného umenia* (Prešov: Jozef Stankovský, kníhkupectvo v Prešove)

ŠMATLÁK, Stanislav

2001 *Dejiny slovenskej literatúry II.: 19. storočie a prvá polovica 20. storočia* (Bratislava: Literárne informačné centrum), [1999]

TEPLAN, Dušan (ed.)

2015 *Literárny život v minulosti a dnes* (Nitra: FF UKF v Nitre)

V mimózach victor: Literárne pásmo o živote a diele básnika Jána Motulku [rozhlasový dokument]. Pripravila Zuzana Belková. Rádio Devín, 21. 2. 2004, 09.00 h.

ZJARA, Matúš [= KÚTNIK-ŠMÁLOV, Jozef]

1947 „Poézia životného kladu“, *Verbum* 2, č. 1, s. 56—59

Ukraine and Italy in the Personal and Poetic Reminiscences of Ján Motulko

Slovak poet Ján Motulko (known in the Czech Republic for his allegorical and apocalyptic composition *Čas Herodes* [The Time Herodes] from 2003) was conscripted and served in Italy and Ukraine during the Second World War. After Ján Motulko's entry into military service under obscure and surprising circumstances, life on the front shoved him into unwanted, existential experiences, which he then processed and gradually came to terms with throughout the rest of his life. This phenomenon is evident in both his poems and his prose. Our contribution examines the author's personal testimonies and utterances (oral history, historical correspondence, and newspaper interviews), and takes an interpretative view of the depiction of war in his works.

Konec války a jeho reflexe v paměti přímých účastníků

Nálet amerických hloubkařů

na jihočeské městečko Mirovice

29. dubna 1945

— Bohuslav Hoffmann —

Jsou události, činy, osobnosti, místa, na něž se nezapomíná. K takovým událostem patří i druhá světová válka. Při letošním výročí konce války a vzpomínkových akcích s ním spojených se ukázalo, že většina Čechů pokládá za důležité si válečné události připomínat.

Jiná věc ovšem je, jak si tyto události a jejich aktéry či oběti připomínáme: jak si je pamatujeme, jak o nich vyprávíme, jak je hodnotíme, z jakých pozic je interpretujeme. Vždyť „vzpomínání utváří minulost“ (Nünning 2006: 579).

Letos jsme svědky poměrně radikálního přehodnocování těchto událostí, a to především v médiích a výročích a jednání politiků. Na tento mediální obraz druhé světové války nemohou nereagovat historikové. Např. vedoucí oddělení dějin 20. století Historického ústavu Akademie věd Jan Němeček varuje před honbou za senzačními teoriemi a zdůrazňuje, že cesta k poznání vede jen přes pramenný výzkum. Zároveň je podle něho příkazem doby, abychom se maximálně snažili využít i svědectví přímých účastníků bojů. „Je to poslední příležitost zachovat často nenahraditelné vzpomínky v případech, kdy nám jiné pramenné materiály scházejí [...]. Jsme odkázáni právě na pamětníky, byť s vědomím

rizika, jaké lidská paměť a její proměny v čase přinášejí“ (Danda—Němeček 2015: 8). Mimo jiné spočívá riziko i v tom, že vědomá paměť se omezuje jen na určité fragmenty, je vědomě i nevědomky selektivní, že je úzce spojena se zapomínáním a že je výrazně subjektivní, emotivní a afektivní. Dále je nutno vzít na vědomí, že vzpomínání je „zásadním způsobem ovlivněno tvořivým vyprávěním [...]”; každé naše vzpomínání je vedeno určitým zájmem nebo motivem“ (Nünning 2006: 579—580). To výrazně uvidíme zvláště v textech beletristických, které těžší své téma z tragické události náletu na prácheňskou obec Mirodice.

Vyděme nejprve z toho, co bychom nejspíše mohli označit jako autentické pramenné svědectví o bombardování Mirodic americkými letci 29. 4. 1945, tedy deset dní před podepsáním kapitulace německého velení v Berlíně.

Základním pramenným materiálem je kronika Města Mirodic a také dobové fotografie. Právě ty vypovídají o dané události nejkonkrétněji, největněji. Dobře to vystihl autor knihy *Květen 1945 v jižních Čechách* Vladimír Kos ve svém úvodu: „Svůj komentář jsem přizpůsobil heslu: Dobrá fotografie vydá za tisíc slov“ (Kos 2012: 10). Dalším textem, který byl napsán bezprostředně po oné události, je báseň ředitelky měšťanské školy v Mirodicích Emilie Veselé, „očitého svědka tohoto válečného náletu“, *Je válka — je válka* (Veselá 1945). Nyní se u jednotlivých základních pramenů zastavíme podrobněji.

Z několika desítek dochovaných a dostupných fotografií anonymních autorů a mirotických fotoamatérů (např. Vladimíra Brousila a Františka Solara) jich Vladimír Kos vybral do své publikace sedm. V popiscích k nim připojil několik konkrétních dat čerpaných vesměs z kroniky: kolik bylo zabito místních občanů, kolik bylo pobořeno domů. Dvě fotografie se týkaly německého polopásového transportéru se čtyřhlavňovými kanóny, zničeného útokem amerických letadel jako odvěta za to, že z tohoto bojového vozidla bylo sestřeleno jedno americké letadlo (P—47 D Thunderbolt), které pak nouzově přistálo u osady Štědrovín nedaleko Zvíkovského Podhradí. Dvě fotografie zachytily zničené vozy německých uprchlíků na náměstí v Mirodicích. Další fotografie podává svědectví o „osvobození“ Mirodic americkou armádou. Je na ní zachycen příjezd amerického tanku před mirotickou radnicí a vybombardovaný dům na mirotickém náměstí 6. května 1945. Vladimír Kos ji doprovodil výstižným komentářem: „Když 6. května americká armáda Mirodice osvobodila, kvůli následkům náletů hloubkařů z konce dubna se setkala s rozpačitým uvítáním“ (Kos 2012: 53). Tank Sherman M 4

A 3 (76) HVSS vítají a zdraví pouze tři občané Mirotic (nezaujatě přihlížejí další dvě osoby).

Odlišnou výpověď o setkání mirotických občanů s americkými vojáky podávají ovšem ještě jiné fotografie, jako např. ta, na níž je americký džíp obklopen desítkami občanů před hostincem U Mrvíků na náměstí ozdobeném symbolicky československou a americkou vlajkou.

Zkázou Mirotic a vozů německých uprchlíků dobře ukazuje další fotografie. Vidíme na ní vybombardovaný dům obchodníka Zemana a zlatníka a hodináře Jana Kolmana, k němuž se váže osobitý příběh, zaznamenaný v kronice a v několika výpovědích pamětníků: „Dojímané bylo vidět, jak po řadu dní hodinář Jan Kolman, který ztratil ženu a dceru, prohrabával sutiny čp. 18, aby našel alespoň něco ze svého zničeného hodinářského a zlatnického krámu“ (*Kronika Města Mirotic* 1945: 505).

Smrt mladé dívky zaujala také Emilii Veselou ve výše připomenuté, poměrně rozsáhlé (osmdesátiveršové) insitní básni.

Autorka zvolila rytmicky a stroficky nepravidelný volný verš, ozvláštěněný sporadicky sdruženými rýmy: sen—den, klid—lid, znovu—kovu, boří—hoří, den—sten, znova—Kolmanová, ras—zas, zdola—škola, pýcha—dýchá, vstříc—líc. Tematicky se zaměřuje na vylíčení toho, co postihlo v neděli 29. dubna 1945 město Mirotice.

Báseň má tři tematické roviny: (1) idylickou (město se probudilo do krásného rána, zvon místního „kostelíka“ zve věřící na nedělní bohoslužbu, třináctý verš cituje známý slogan žádající svatého Václava o ochranu: „nedej zahynouti nám ni budoucím“); (2) katastrofickou (v expresivních barvách líčí bombardování města umocněné častým opakováním motivů boření domů zakončené smrtí: „mladičké Aleny Kolmanové“, „dívčího voňavého květu“; nejčastěji opakujícím se slovem je adjektivum „strašlivý“); (3) nadějeplnou (lidé znova „zbudují si vědy chrám“, tj. novou školu, a věří, že zmizí sobectví a nastane světový mír).

Text vykazuje všechny znaky populární literatury: schematicky absolutizovaný kontrast dobra a zla („Je válka — je válka; strašlivý zvuk x je ticho, strašlivé ticho; je hrůzný den, / jen z trosek zaznívá drásavý sten“), důraz na bazální emoce, snahu působit na emoce čtenáře (posluchače), především využití poetiky milostného dívčího románu v pasážích, v nichž sugestivně přibližuje smrt Aleny Kolmanové: „Maminko — maminko, chci ještě žít, / jsem dívčí voňavý květ, / maminko [...] volá tu znova, / mladičká Alena Kolmanová“.

Charakteristické jsou opakovací figury, především anafora a epizeuxis: „Cizí je mluva, cizí je smích, / cizí je starost a pýcha, těžko se za války všem lidem dýchá“; „strašlivý úder, strašlivý úder, / strašlivý zvuk, chvěje se země — chvěje se vzduch“.

Chybět nemohou ani hyperboly: „město si zaplatilo za cizí hřích / přetěžkou válečnou daň. / Ve čtyřech hodinách přešlo tu století... / Plamenným tu vykřičníkem / dohořívá škola... / Ach věřte — věřte celou duší a / vírou svou i slunce unesem“ (Veselá 1945).

Kronika města Mirotic přináší konkrétní verbální popis a líčení celé tragédie, jež postihla absurdně toto malebné městečko v údolí řeky Lomnice na samém konci války, v době, kdy se obyvatelé města „s radostí a touhou dívali do budoucnosti, neboť konec války a svoboda se zdály být už na dosah ruky“, jak čteme v kronice (*Kronika Města Mirotic* 1945: 501).

Kronika věcně popisuje situaci těsně před náletem. Po objevení prvních letadel nad Miroticemi, střelbě německého flaku proti letadlům a shoení první bomby na dům Václava Zemana na náměstí líčí kronika velmi živě a expresivně následující události, a to v kombinaci s věcným popisem následků bombardování. Při tomto líčení dominují přirozeně dynamická slovesa. Zde je malá ukázka:

„[...] letadla začínají útočit palubními zbraněmi na celou kolonu, na auta a na vozy, na lidi i na zvířata, motory ječí, [...] zrovna běsní, salvy kulometů praskají, kulky buší do střech i do stěn domů [...]. A když spadnou další bomby na č. 106 u Kafků vedle obecné školy, jsou v sutinách další domy a opět nová oblaka prachu a kouře zakrývají Mirotice. Nové rány duní, exploduje střelivo v autech i uprchlických vozech, celé město se otrásá a mizí v dýmu a v prachu [...]“ (*Kronika Města Mirotic* 1945: 502).

Podrobné líčení a popis vyústí v shrnující konstatování: „Z Mirotic je ohromné rumišťe a požářiště. Hromadný hřbitov i dobytka [...] kam se podíváš, všude leží zabití koně a volí [...] a nikdo není, kdo by aspoň některé z nich vyvrhl, aby maso mohlo být použito a tak, aby mohla být zmírněna bída postižených [...]“ (*Kronika Města Mirotic* 1945: 503–504).

Podstatná část zápisů v kronice se týká především českých lidských obětí. Kronikář měl při vypsání důsledků bombardování smysl jak pro naturalistický popis, tak i pro zajímavý, kuriózní a absurdní detail: „Za stálých explozí střeliva a výbuchů časovaných bomb, které ztěžují práci, jsou ze sklepa domku u Dudů čp. 74 vyproštěni čtyři mrtví:

56letý dělník František Duda, na němž není patrné žádné zranění a hodinky mu v kapse ještě tikají [...]. Z čísla pop. 176 byl vynesena 60letý mlynářský dělník Vojtěch Filip s hlavou roztržštěnou k nepoznání [...]. Z uprchlického vozu u parku před čp. 96 přinášejí na hřbitov v pytli na obrok zuhelnatělou mrtvolu, o které ani lékař nedovede říci, zda je to muž nebo žena [...]“ (*Kronika Města Mirotic* 1945: 504).

V kronice nechybí ani pohřeb obětí. Kronikář zaznamenal, byť jen okrajově, i zřetel k obětem Němců a majetku židovské obce. Nezamlčuje ani to, že někteří občané „slídili v troskách vozů, aut i domů a odnášeli odtamtud, co tam bylo k potřebě a co se jim hodilo, co se jim líbilo“ (*Kronika Města Mirotic* 1945: 505).

Tolik dobové svědectví o katastrofě, která podle kroniky byla „snad ještě těžší než dvojí vypálení městečka za třicetileté války [...]. Celkem bylo zničeno 27 domů a 57 domů bylo poškozeno tak těžce, že bylo nutno většinu z nich zbořiti. O život přišlo 17 občanů“ (*Kronika Města Mirotic* 1945: 501, 504).

S odstupem několika desítek let při „kulatých“ výročních náletu na Mirotice se zvyšuje význam pamětníků, kteří „oživují“ svými vzpomínkami kroniku a historickým bádáním zafixovaný obraz náletu a jeho kontextu. Vojenští historikové doplnili zejména informace o vojenské technice obou bojujících stran.

Z plejády pamětníků se zastavme u dvou nejvýznamnějších. Koncem desátých let vypráví o svých zážitcích v době náletu osmaosmdesátiletý Cyril Mikšíček, kterému bylo tehdy 25 let. Jeho vyprávění je tak osobité, že se objevilo na výstavě uspořádané letos v dubnu na mirotické radnici či v *Píseckém deníku* (Mikšíček 2015: 2).

Vzpomínky pana Mikšíčka jsou velmi konkrétní a empatické. Výstižně v závěru svého vzpomínání konstatuje, že „jsou to vzpomínky, které nezmizí“. Nálet mu budou stále připomínat dvě relikvie: střela, která „prorazila 60 centimetrů silnou zeď a moji hlavu minula o metr [...]“ (Mikšíček 2015: 2), a těžký balvan na dvoře, který odlétl po zásahu u Zemanů až na jejich dvůr a málem zabil jeho otce.

Text je pozoruhodný především v tom, že podrobně popisuje vše, co musel z nařízení Němců, ale i z vlastní iniciativy dělat (služba příprěží, záchrana dobytka – volů, koní i kozy, vyprošťování lidí zavalených ve sklepích, odklizení zdechlin, připravenost k hašení požárů apod.). Vzpomínky jsou i po tolika letech neobyčejně smyslově živé a konkrétní: „Pak jsem uslyšel mekot kozy. I tu jsem vyvázal [...]. Mrtvých z řad našinců bylo čtrnáct. A my je pak odváželi ze zasažených míst

i na trakařích [...]. U Barešů byli lidi zavalení ve sklepe vyprošťováni pomocí provazů [...]. S četníkem Kudrnou jsme viděli množství postřílených koní a volů a doslova šli krví až ke kapličce u Lišků (v Zářečí) [...]" (Mikšíček 2015: 2).

Velmi podrobně a detailně vzpomíná na nálet a celou dobu válečnou také dnes více než osmdesátiletý mirotický rodák (narozen roku 1932) Oldřich Kilián, kterému tehdy bylo 13 let. Vše vidí tehdejšíma dětskýma, ale zároveň i dnešními dospělými očima. Pan Oldřich Kilián sepsal velmi rozsáhlé paměti, jež příznačně nazval *ŽavzPOMÍNÁNÍ aneb těžba z hlubin paměti starého muže* (vyšly v roce 2012 vlastním nákladem).

Své vyprávění chápe jako „román vlastního života“ a „předávání vlastního příběhu, jak to dříve dělávali naši předkové, představuje zajišťování kontinuity nejen v rodině, ale i ve společnosti [...]. Spolehám na to, že si to všechno, co jsem sepsal, přečtou i moje děti a děti mých dětí, aspoň z piety ke svému předkovi, i když realita, o které píšu, je pro ně často úplně neznámá...“ (Kilián 2012: Předmluva aneb Výpověď starého muže; nestránkováno). My si všimneme jen té části Kiliánových pamětí, které se týkají náletu amerických letců na Mirotice 29. dubna roku 1945, kapitola, které autor nazval: *Krvavá neděle: duben 1945 a Válka v mém životě* (Kilián 2012: 69–70, 143–162).

V úvodu tohoto svého textu si uvědomuje důležitost, ale i problematičnost tohoto vzpomínání: „Byl jsem v té době příliš malý na to, abych pochopil příčiny a průběh těch světových událostí [...]. Z výše uvedeného důvodu je zcela možné, že moje následující záznamy se při porovnání se zápisy v obecní kronice mohou zdát jako nepravdivé, o úplnosti ani nemluvě. Ovšem musím dodat, že nevím, kdo a z jaké pozice tu kroniku v té době psal. Přesto ale tak činím, protože to, na co jsem si vzpomněl, jsem si nemohl z čista jasna jen tak vymyslet. Tak tedy...“ (Kilián 2012: 143).

Budeme na to brát ohled s vědomím, že se zaměříme pouze na jeho zážitky třináctiletého chlapce, zážitky dozajista velmi subjektivní, a proto i jedinečné. Nehledě na to, že v dnešní postmoderní tekuté realitě je nezřídka problém odlišit jevy podstatné od nepodstatných. Viděli jsme výše, že i obecní kronika Mirotic vypovídá kromě pasáží věcně konkrétních o náletu také značně emotivně a subjektivně. Nicméně Kiliánovo pozdní vzpomínání na válečná léta včetně nejdramatičtější události náletu po více než šedesáti letech povyšuje paměť, vzpomínání na minulost války k vyššímu smyslu, tvoří z jeho vzpomínání smysluplné vyprávění. Evokuje konkrétní události dětského života v kontextu života dospělých, zvláště rodičů a příbuzných; k tomu

přistupuje pozdější reflexe událostí, které se mu „zadřely do paměti“ (Kilián 2012: 69) a které zde osvětluje a vykládá, nejen popisuje nebo líčí.

A tak si vzpomíná na „pekelný řev leteckých motorů, kulometných dávek a výstřelů z kanonů“, pamatuje si dodnes pocit, jak „při výbuchu bomby tlaková vlna stlačila plíce k udušení a po ní nastalý podtlak rval stlačené plíce ven“; k tomuto subjektivnímu pocitu dodává informaci obecnější: „Ostatně tímto způsobem zemřela část mirotických obětí, které se ocitly v centru výbuchu“ (Kilián 2012: 69).

Vzpomíná, jak ho otec odvedl spolu s mladším bratrem na hřbitov, kde se skryli v čerstvě vykopaném hrobě, a charakterizuje dodatečně tento fakt jako paradox: „Ve vykopaném hrobě (jaký to paradox) jsme přečkali první nálet“ (Kilián 2012: 70).

Autor těchto vzpomínkových textů uvažoval po letech i o smyslu či etice náletů spojeneckých letadel na velká města (Drážďany, Praha, Plzeň) na konci války, nejen na Mirotice. „Dost jsem o tom četl po válce a to ještě zcela nedávno a přikláním se k názoru, že to bylo těsně před koncem války nemorální a zbytečné. (Ale co je na válce morální?)“ (Kilián 2012: 157–158).

Podstatná však zůstala vzpomínka na to, že válkou se uzavřel jeho dětský svět. Symbolicky jej uzavřel požár jeho dětských milovaných věcí: „Když jsme probíhali naší hořící stodolou a já viděl, že hoří moje milované kolo, přepadla mne tehdy ohromná lítost, že všechny moje dětské věci, hračky a knížky jsou pryč.“ A ještě na závěr absurdní realita: „Cestou na hřbitov nás málem povalili zdivočelí koně“ (Kilián 2012: 70).

Generačním vrstevníkem Oldřicha Kiliána byla mirotická rodačka, spisovatelka Milena Černá, provdaná Brůhová (1931–2014). Ta také prožila nálet jako dospívající dívka. Po třiceti a čtyřiceti letech se k námětu náletu vrátila ve dvou prózách: v povídce „Už nám Niagara nehučí“ (1976) a v novele *Nálet* (1984).

Obě prózy se jen částečně vymykají z autorského profilu a poetiky jejich autorky. Ta vešla do dějin české literatury jako autorka detektivních a eticko-psychologických próz, v nichž se často řeší problémy mezigenerační, mezi prarodiči, rodiči a dospívajícími dětmi. Obě námi sledované prózy s tematikou náletu se od ostatních jejích próz liší snad právě jen zakomponováním náletu do jejich struktury.

Stejně jako Oldřich Kilián a Cyril Mikšíček ve svých vzpomínkách i Milena Brůhová ve svém beletristickém textu zdůraznila význam emotivního detailu jako součásti stále živé vzpomínky na válečnou

zkušenost. Jak věděl již Marcel Proust, díky takovýmto prožitým detailům, emocionálně intenzivním prožitkům může člověk uspět při hledání ztraceného, tj. minulého času. Ten právě díky jim zůstává stále v paměti dnešních sedmdesáti, osmdesáti, devadesátiletých pamětníků. Nálet tak pomohl zpochybnit názor jedné postavy z povídky Mileny Brůhové, že za dvacet let už nikdo nebude věřit, že byla vůbec nějaká válka, že malé v míru žijící prácheňské městečko bylo 29. dubna 1945 bombardováno americkými letci, našimi osvoboditeli.

V druhé své „válečné“ próze postoupila Brůhová ještě dále, když protagonistou novely *Nálet* učinila budoucího žurnalistu, kterého pradědeček vedl k tomu, aby napsal pravdivou reportáž o náletu. Aby tak mohl učinit, pročítá nejen kroniku městečka postiženého bombardováním, ale zpovídá i pamětníky, kteří vnášejí do struktury novely odlišné, individuální vzpomínky a příběhy. Protagonista Ondřej se v intencích poetiky textů Brůhové stává tak trochu detektivem pátrajícím po podobě i příčinách dávné mirotické tragické neděle z konce dubna roku 1945. Cestu k dosud neznámým osudům mu pomáhal prošlapat pamětník náletu, třiaosmdesátiletý praděd Karel Bican, prototyp přímého a pracovitěho člověka, lesního dělníka. Student gymnázia Ondřej Tengler nechtěl (podobně jako další příslušníci jeho generace) o válce a náletu nic slyšet: „Mám války plné zuby. Krměj nás jí od první obecný. Někdy mi připadá, že si ji lidi vymysleli. Že je to takovej novej druh westernu. [...]“ (Brůhová 1984: 67). Karel Bican přivedl Ondřeje k existenci války a k chování lidí v ní – včetně jeho neprůbojného, ustrašeného otce. Vyprávěl mu příběh tehdy patnáctiletého Jana Tenglera, který „z nerozumu zavinil zatčení svých rodičů a bratra“ (Brůhová 1984: 71) gestapem a svou neopatrností prozradil i řadu odbojových pracovníků. Rozhovory s dalšími pamětníky náletu, které zpovídal (podobně jako to dělají detektivové při výsleších svědků), mu ukázaly velmi diferencovaný obraz nejen tehdejších obyvatel městečka, ale i obraz tehdejší doby v myslích dnešních pamětníků. Každý si totiž uchoval v paměti svůj obraz. Jejich konfrontací a pohledem do kroniky se Ondřej postupně dobíral relativně pravdivého pohledu na to, jak to tehdy doopravdy bylo. Při tomto pátrání se proměňoval obraz minulosti, ale proměňoval se i on sám. Zaujalo a proměnilo ho především chování lidí, kteří pochopili, že je nezbytné nemyslet jen na sebe, ale pomáhat těm, na které dopadla hrůza války nejbolestněji. Nálet tedy jako katalyzátor proměny povrchního, nezkušeného a namyšleného studenta v zodpovědného novináře. Tak se vřadila i tato novela do druhé tematické a žánrové roviny tvorby mirotické rodačky Mileny Brůhové.

A tak se vřadila i Milena Brůhová mezi pamětníky, kteří nedopustili, aby příběhy spojené s mirotickým náletem zůstaly zapouzdřeny v minulosti. Nesli a nesou si je v sobě a každý po svém je předložili dalším generacím k možným konfrontacím a aktuálním interpretacím.

Prameny

BRŮHOVÁ, Milena

1979 „Už nám Niagara nehučí“, in Milena Brůhová — Alena Bauerová — Olga Friedrichová: *Patnáct* (České Budějovice: Nakladatelství Růže), s. 7–53

1984 *Nálet* (České Budějovice: Jihočeské nakladatelství)

KILIÁN, Oldřich

2012 *ŽavzPOMÍNÁNÍ aneb těžba z hlubin paměti starého muže* (Brno: vlastním nákladem v tiskárně BEKROS)

Kronika Města Mirotic

1945 *Kronika Města Mirotic* (Mirotice: Obecní úřad Mirotice)

MIKŠÍČEK, Cyril

2015 „Celé to peklo trvalo v Miroticích do půl čtvrté odpoledne“, *Písecký deník* 191, 30. 4. 2015, s. 2

VESELÁ, Emilie

1945 *Je válka — je válka* (Nepublikovaný strojopis. Archiv Jindřišky Kuželové, Mirotice)

Literatura

DANDA, Oldřich — NĚMEČEK, Jan

2015 „Historik Němeček: Překrucování dějin jsme si užili už dost“, *Právo* 25, 9. 5. 2015, s. 8

KOS, Vladimír

2012 *Květen 1945 v jižních Čechách* (Praha: Mladá fronta)

NÜNNING, Ansgar (ed.)

2006 *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host) [2001]

War's End and Its Reflections in the Memory of Direct Participants

This article discusses an attack by American dive-bombers—a tragic event that occurred in Mirovice, a small town in South Bohemia, on the 29th of April, 1945. The author analyzes and compares various documents and primary sources, some created immediately after the bombing (photographs, records in the town chronicle, a folk poem) and others by persons recording their memories of the attack many years later, as well as two stories about the attack by Mirovice native Milena Brůhová.



Paměť
antisemitismu
a šoa

Reprezentace první světové války v diskurzích českého literárního antisemitismu

— Lukáš Borovička —

Cílem této studie je analyzovat vybrané možnosti reprezentace první světové války (dále Velké války) v těch českých literárních textech, jež se podílely na utváření antisemitského diskurzu. Toto „utváření“ si představuji jako kontinuální proces, při němž se spolu s nefikčními texty (například spisy Augusta Rohlinga) podílely také texty fikční (například romány Jana Cibuzara nebo Rudolfa Medka) na konceptualizaci takového světa, jehož důležitou součástí byly víceméně negativně hodnocené postavy židů.¹ Přestože sdílím skeptický pohled Haydena Whitea na existenci jakéhosi ostrého předělu mezi nefikcí a fikcí,² domnívám se,

1 K pojetí „reprezentace“ jako konceptuálního procesu srov. Bílek 2012: 26: „Literatura (stejně jako ostatní druhy kultury) má schopnost i potenciál nové koncepty stavu jevů a věcí světa vytvářet.“

K historii psaní slova Žid (s velkým počátečním písmenem) v diskurzu české radikální praxe viz Pynsent 2007: 249–250. V tomto textu píšu dané slovo s výjimkou citací důsledně s malým počátečním písmenem.

2 „Nezáleží na tom, zda svět chápeme jako skutečný nebo jen imaginární: způsob, jímž mu dodáváme smyslu, zůstává stejný“ (White 2010: 126). Označení antisemitských pamfletů za nefikční texty by snad mohlo implikovat určité etické hodnocení (srov. například definici antisemitismu u Gavina Langmuira jako „sociálně významného *chimérického* nepřátelství vůči židům“ — Langmuir 1990: 328, kurzíva L. B.); mým záměrem na tomto místě však není posuzování „reálnosti“ základů různých antisemitských obvinění, ale obhajoba specifčnosti literárních textů jako materiálu výzkumu zaměřeného na antisemitismus.

že k fikčním textům je třeba přistupovat s využitím takových interpretačních nástrojů, které budou adekvátní vzhledem ke specifické povaze materiálu. Podobný přístup dosud nebyl v české literární vědě obvyklý, jak konstatuje Jiří Holý: „Dosavadní odborná česká literatura věnovaná tomuto tématu [židovské tematice a studiu antisemitských stereotypů v literatuře] vesměs zůstávala u ‚obrazu Židů‘, tedy v oblasti málo reflektované literární tematologie, ale málokdy se zabývala specifičností fikčního světa jednotlivých děl“ (Holý 2013: 285).³

Jiná situace panuje v kontextu zahraničním. Například Anthony Julius v úvodní kapitole své zdařilé monografie *T. S. Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form* (1995) formuluje otázky, jež jej zajímají jako literárního vědce, a nikoli jako Eliotova životopisce: „Nepokládám si biografickou otázku: co udělalo z Eliota antisemitu? Namísto toho se ptám: z čeho byl Eliotův antisemitismus vytvořen a co vytvořil Eliot z antisemitismu? Toto jsou literárněvědné otázky“ (Julius 1995: 11). Podobně nás zde nebude zajímat, kdy a proč se stali Cibazar nebo Medek antisemity, ale zaměříme se na postihnutí odpovědi na otázku, jakým způsobem jsou prvky antisemitského diskurzu vetknuty do sémantických sítí vytvořených jejich literárními díly. Rovněž se přikláním k Juliusově koncepci autora spíše kreativně využívajícího prvky diskurzu než pasivně přejímajícího dobové stereotypy, což je obzvláště zjevné v případě Jaroslava Haška, jehož práci s antisemitským diskurzem lze charakterizovat jako ironizaci.

Zvolená metoda vyplývá z mého přesvědčení o produktivnosti sledování subjektivních perspektiv jednotlivých historických aktérů („světových názorů“) a především jejich diskurzivních podob (fikčních „modelů světa“), poněvadž tímto způsobem lze prověřovat, zpřesňovat, či dokonce výrazně problematizovat koncept monolitního (antisemitského) diskurzu na jedné straně a spojovat zdánlivě nesouvislá vyjádření a promluvy na straně druhé.⁴ Mým cílem tedy není uvažovat o jakémisi abstraktním diskurzu literárního antisemitismu reflektujícím Velkou

3 Inspirativní propojení tradičního novokritického „close reading“ fikčních textů a jejich čtení v historickém diskurzivním kontextu představuje ve své studii Moritz Baßler (idem 2008), při interpretaci Nerudových *Povídek malostranských* ve vztahu k antisemitskému diskurzu s tímto konceptem pracuje Marek Nekula (idem 2012).

4 Podle bruselského teoretika Diederika Aertse a jeho týmu (Aerts 2009: 1) je „světový názor“ (worldview) spojen s předreflexivními „zkušenostmi“, které jsou kontinuálně objektem „překládání“ do srozumitelných uspořádání. Literární díla představují specifický typ takového uspořádání, jež nazývám „modelem světa“. V Borovička 2010 je rozlišen „světový názor“ od „ideologie“ a „mentality“; zmíněná terminologie je použita v řadě interpretačních studií, viz například idem 2015.

válku, ale na druhé straně nesměřují ani k postulování představy vzájemně nesouvisějících „individualizací“ antisemitské rétoriky. Zaměřím se na svébytné perspektivizace antisemitského diskurzu vytvořené třemi autory (Cibuzarem, Medkem a Haškem) a na základě srovnání reprezentací dvou vybraných událostí (částečná mobilizace rakousko-uherské armády 26. července 1914 a setkání s tzv. polskými židy během jejího pobytu v Haliči) poukáži na odlišnosti příslušných světových názorů.⁵

I.

Ve „skromných vzpomínkách starého osmadvacátníka z veliké války“, které napsal Jan Cibuzar pod pseudonymem J. J. Pekelský a které pod názvem *Tluče bubeníček...* vydalo plzeňské nakladatelství Česká ročenka v roce 1928, je červencové vyhlášení mobilizace zobrazeno hned na začátku příběhu. Přichází znenadání do „krásného nedělního jitra“ jako projev zvůle „staříčkého mocnáře“, jenž se rozhodl ztrestat „malý“ a především „slovanský“ národ Srbů. Právě takto danou událost podle vypravěče interpretuje každý „upřímně česky myslící člověk“ (Cibuzar 1928: 8). Pokud se však některý z nich rozhodne projevit svůj názor veřejně, postará se o jeho umlčení rakouská policie, podporovaná v tomto úsilí svými „věrnými lokaji“ — židy (ibid.). Na oplátku represivní složky moci doprovázejí „ubohé průvodcečky“ židovských a německých „mužů“ (tj. chlapců „od 10 do 16 let“) táhnoucí od pražské ulice Na Příkopě k malostranskému pomníku maršála Radeckého a zpět (ibid.: 10–11). Zatímco tito „c. k. vlastenci“ na sebe řvou až do ochraptění v bezpečné vzdálenosti od válečných zákopů a „matička Praha“ je musí chtít nechťic hostit ve svých zdech, vlastenci čeští (včetně vypravěče) jsou odesíláni na frontu (ibid.: 9).

V románu Rudolfa Medka *Ohnivý drak* (1921), prvním díle jeho legionářské pentalogie *Anabase*, sledujeme ohlas mobilizačního rozkazu z pohledu hlavní postavy, spisovatele Jana Budecia. Nejprve se ocitáme opět v ulici Na Příkopě, kde Budecius potkává osamocенého německého studenta nadávajícího na „slovanské svině“ a záhy se dostává do řeči s českým poslancem, jenž si stěžuje, že nebyl o úmyslu vládní moci předem informován. Odpor k oběma postojům demonstuje Budecius

5 V této souvislosti srov. rovněž odmítnutí představy statického a stereotypního zobrazování židů ve studii Bryana Cheyetta: „[Žid' je] naopak pevně utvářen genderovou, estetickou a politickou pozicí daného autora“ (Cheyette 1996: 3). Je třeba pozorně analyzovat, jaké role sehrává koncept „žida“ v příslušném literárním textu.

odplivnutím (Medek 1923: 190). Teprve poté přichází chvíle jeho vědomého vzdoru proti nepřátelům národa, respektive jeho hrdinské podstaty — když se dozvídá, že jeho přítelkyně, „erotomanka“ Anna Kolárová svou nerozvážností způsobila zatčení Srbky Heleny, účastnice atentátu na rakouského arcivévodu, bez milosti Annu zabije (ibid.: 212). Z Budeciova pohledu se však nejedná o vraždu, ale právě o hrdinský čin, jímž po vzoru Heleny přispívá k obrození svého národa. Kolárová je v jeho očích zbavena lidskosti — označuje ji jako „svini“ nebo „píjavici“ (ibid.: 210, 213). První označení („svine“) sblížuje německou a českou nacionalistickou rétoriku, ale na rozdíl od německého studenta, který se spokojuje s neplodným urážením národních nepřátel, ji dokáže Budecius uvést do životní praxe a započít proti takovým nepřátelům boj; v případě Kolárové se okruh nepřátel rozšiřuje dokonce o příslušníky vlastního národa. Označení druhé („píjavice“) v rámci Medkova literárního diskurzu vytváří souvislost mezi *femme fatale* Kolárovou⁶ a židy přirovnanými Budeciem k „larvám, užírajícím kořenů a plodů“ (ibid.: 170); antisemitismus se doplňuje s antifeminismem v představě parazitů přinášejících ohrožení pro silného muže ztělesňujícího zdravé jádro národa.⁷ Po usmrcení Kolárové, které chápe jako projev síly, odchází Budecius na Václavské náměstí, kde se rozhodne promluvit k davu o nutnosti boje mezi „krví Žižkovou“ (obrozenými Čechy) a dalšími „píjavicemi“, totiž Habsburky (ibid.: 214–215). Jeho vystoupení přeruší židovský mladík přivoláním strážníka.

Jak je zjevné ve srovnání s Cibuzarovým románem, tuto narativní sekvenci lze vyložit jako produkt určitého ideologicky zatíženého procesu signifikace, přičemž Budeciův projev představuje konkretizaci střetu formulovaného Cibuzarovým vypravěčem, tj. konfliktu mezi „upřímně česky myslícím člověkem“ na jedné straně a rakouskou policií spolupracující s židovskými udavači na straně druhé.

Ve zřetelném kontrastu ke dvěma zmíněným literárním dílům je zobrazení červencové mobilizace v románu Jaroslava Haška *Dobry voják Švejk v zajetí* (1917). Švejka v den jejího vyhlášení trápí revma, a proto neopouští svůj byt. O události jej poprvé zpraví učedník Bohuslav ve chvíli, kdy mu maže nohy ichtyovou masťou. K večeru jej pak navštíví soused Bílek a mobilizační rozkaz, který mu přikazuje dostavit se neprodleně k regimentu, komentuje nadáváním na „starého papriku

6 Protipólem *femme fatale* je v *Ohnivém draku* „česká žena“, milující celou duši svého muže (ibid.: 194).

7 K rakousko-uherskému antifeminismu u dekadentních literátů srov. Pynsent 1989. Připomeňme, že již Medkovo rané dílo bylo ovlivněno tvorbou autorů z okruhu *Moderní revue*.

císaře pána“ nebo „žvanila Viléma“. Švejek jej ale kvůli bolestem vůbec neposlouchá (Hašek 2013: 17–18). Teprve druhého dne se rozhodne uspořádat „loyální projev“. Učedník jej vozí pražskými ulicemi ve vozíku, přičemž Švejek vykřikuje: „Na Bělehrad, na Bělehrad!“ Lidé, kteří je potkávají, se smějí a postupně se přidávají k průvodu, mířícímu na Václavské náměstí. Přibližně na místě, kde u Medka židovský udařák přerušil Budeciovův projev, zbije zástup vedený Švejkem „nějakého Žida“ a o kousek dál „tři buršáky“ (ibid.: 18).⁸ Teprve poté jsou Švejek s Bohuslavem zatčeni policií.

Jaké role tedy shrávají prvky antisemitského diskurzu ve třech zmíněných modelech světa? Ve všech se židé pohybují v prostoru Prahy a tvoří menšinu jejích obyvatel. U Cibuzara a Medka tato menšina kolaboruje s představiteli moci a podílí se na utlačování české většiny. Oba autoři pracují s figurou židovského příklonu k německví jako výrazu politického postoje, nikoli vnitřního přesvědčení, kterou najdeme už ve spisu Jana Nerudy „Pro strach židovský“ (1869; srov. idem 2013: 156). Pro analýzu literárního textu je však podstatné především to, jakým způsobem je tato figura kontextualizována v rámci příslušného modelu světa. U Cibuzara sledujeme genezi 28. pluku rakousko-uherské armády pojatého jako model alternativního politického uspořádání, totiž „demokratismu“ (Cibuzar 1928: 79). Součástí pluku je sice také jeden žid, ale ten zmizí hned na začátku války a je nalezen až po jejím skončení (ibid.: 33); jeho zbabělost jej tedy připravuje o potenciální nabytí zkušenosti „proniknutí duchem demokratismu“, nezbytné pro přerod členů pluku v nové lidi, kteří předjímají zdravé jádro budoucího národního státu. U Medka je takový přerod možný již před vypuknutím války, ale je vyhrazen pro silné jedince typu Budecia. V *Ohnivém draku* jsou národy a jejich příslušníci bez výjimky hierarchizováni, přičemž zejména jedinci zrazující národ jsou podrobeni dehumanizaci a je s nimi naloženo s větší brutalitou než s vnějšími nepřáteli rasově chápaného kolektivu („krev Žižkova“), tj. například židy (zabití Kolárové oproti Budeciovu zpolicování žida Singera – k tomu viz Medek 1923: 172). Také Hašek zobrazuje rozbití starého řádu, avšak nikoli ve jménu alternativní nacionalistické ideologie, ale

8 Příslušnou pasáž Hašek zařadil v pozměněném znění do prvního dílu *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* (1921). Jedna ze změn spočívá v tom, že namísto „Žida“ a „tři buršáky“ je v *Osudech* zbit pouze „nějaký buršák“ (Hašek 1962a: 57). Rozhodnutí vynechat v dané souvislosti zmínku o židech jako obětech násilí ze strany Čechů lze alespoň zčásti připsat Haškovu světonázorovému vývoji mezi lety 1917 a 1921, zejména v době jeho pobytu v Rusku. Ke způsobu zobrazování židů v prózách z tzv. bugulmského cyklu srov. Pynsent 2012.

v duchu karnevalu.⁹ Zmíněné světonázorové diference zasahující sledované modely světa jsou příčinou přináležitosti daných literárních textů do jiných myšlenkových proudů v rámci dobového kulturního prostoru — Cibuzar přispívá k rozvíjení diskurzu o 28. pluku, Medek rozšiřuje svou pentalogií diskurz o českých legiích v Rusku a Haškovy reprezentace prostřednictvím nepokrytě absurdních sekvencí (například performance přehnaně loajálního revmatika Švejka) podporují ironické, podvrtné myšlenky o možnosti jazykového popisu skutečnosti vůbec (srov. White 2011: 59–61).¹⁰

II.

Cibuzar, Medek ani Hašek nezobrazují ve sledovaných dílech židy jako homogenní skupinu. „Městské“ židy, jež fikční postavy Čechů v rámci daných modelů světa zpravidla zařazují mezi národní nepřátele vedle Němců, doplňují ve scénách haličského tažení rakousko-uherské armády obrazy do jisté míry exotických židů „polských“.

V Cibuzarově próze jsou pojeti jako „podivné postavy“, na něž člověk, který nikdy nebyl v Polsku, reaguje s „překvapením“ (Cibuzar 1928: 23). Vyznačují se „pěkně zakudrnacenými pejzy u typicky odstávajících boltců“, „výraznými nosy“ nebo „až chorobně bledým“ obličejem, jež však „oživují potměšilé, červené, jakoby nemocné oči“. Černý kaftan na nich „visí jako hadr na holi“. Jejich řeč označuje vypravěč jako „skoro zlodějskou hantýrku, neboť to nebylo ani polsky, ani německy, ani hebrejsky“ (ibid.). V jakémsi městečku se členové 28. pluku setkávají s židem-spekulantem, jenž „nechtěl ani za peníze ničeho prodati“, a proto mu byl obchod „rozebrán“. K posměchu „bodrého Tyroláka“ nad „přechytračením“ spekulanta již není v rámci příběhu doplněno žádné alternativní stanovisko (ibid.).

9 Karneval chápu v souladu s M. M. Bachtinem jako „dočasné osvobození od panující pravdy a stávajícího řádu, dočasné zrušení všech hierarchických vztahů, privilegií, norem a zákazů“ (Bachtin 2007: 16).

10 V *Dobrému vojáku Švejkovi v zajetí* je tento subverzivní aspekt patrně nejzjevnější v případě konfrontace dvou typů diskurzů — vypravění o Švejkově plnění rozkazu v maďarské Kiraly-Hidě na jedné straně a referování o této události v maďarském nacionalistickém tisku na straně druhé (Hašek 2013: 100–110). Čtenář je implicitně veden k tomu, aby nahlédl, která se mívá skutečnost (podaná poměrně nezaujatě er-formovým vypravěčem) a její popis z perspektivy určité ideologie.

V Medkově *Ohnivém draku* jsou polští židé nahlédnuti z perspektivy Jiřího Skály,¹¹ jehož příslušnost k českému vlastenectví je navazováním na rodinnou tradici — jeho děd se účastnil revoluce v roce 1848 a později se přestěhoval „téměř na samou hranici československou“ (Medek 1923: 11), kam se před válkou Jiří pravidelně rád vracel z Prahy jako do svého domova. V Haliči si Skála podobně jako Cibuzarův vypravěč všímá kaftanů, „umaštěných a poslintaných“, a také jazyka těchto židů, „smíšeného“ a „divokého“, jenž byl zřejmě „vymyšlen proto, aby mu nižádný prokletý goj nemohl nikdy porozumět“. Namísto žida-spekulanta zaměřuje Skála svou pozornost na rabína, sedícího „v restauraci I. třídy vážně a velekněžsky“ a „horlivě se probírajícího v německých novinách“ (ibid.: 258). Po rozmluvě se Singerem, kterého znal už z Prahy a kterého v Haliči nečekaně potkal v důstojnické uniformě, dospívá k následující úvaze o možném poválečném poměru mezi Čechy a židy: „Takový Singer — nu, jistě na příklad se ožení s jakousi Židovečkou, bude své děti posílati na židovský katechismus, bude je pilně cvičiti v jazyku německém — a při tom bude dělati Čecha. Jaká asimilace — když Židé u nás upřímně nikdy s národním tělem nesplynou, tj. neztratí se v něm! Ale přes to — jsou velmi bystří“ (ibid.: 264). Přestože čeští židé nejsou schopni asimilace, mohou být podle Skály za určitých okolností pro český národ potřební — a v každém případě se mu jeví jako „snesitelnější než tito haličtí Židé, oblažující bratry Poláky a zalézající jim za nehty“ (ibid.).

Zatímco v Haškově *Dobřím vojáku Švejkovi v zajetí* obrazy polských židů nenalezneme, ve třetím a čtvrtém díle *Osudů* (*Slavný výprask*, 1922; *Pokračování slavného výprasku*, 1923) je Švejk již s takovými postavami konfrontován. Na rozdíl od Cibuzara nebo Medka neobsahují zmíněné Haškovy prózy generalizující charakteristiku dané menšiny, ale několik drobných příběhů, v nichž sehrávají její příslušníci určité role. Jednou z nich je role „ustrášeného žida“ (Hašek 1962b: 177), tj. člověka ocitajícího se kvůli probíhajícimu válečnému konfliktu, respektive rakouskému antisemitismu, v ohrožení života (například žid pověšený za tři minuty po rozsudku náhlého soudu na rozkaz „rakouského vlastence“ generála Finka — ibid.: 230). Ale v modelu světa Haškových *Osudů* se setkáváme rovněž s židy „podnikavými“ (ibid.: 258), kteří byli schopni rakouské vojáky jako představitele moci v konkrétní situaci „přechytračit“ a vytěžit z ní vlastní prospěch — například jakýsi

11 S již zmíněným nositelem protizhidožského postoje Janem Budeciem Jiřího spojuje přesvědčení o nutnosti uskutečnit čin ve jménu svobody vlastního národa. „Národ, jenž zapochybuje jen minutu o možnosti dosíci svobody, není národ, nýbrž bezcharakterní sebranka, jenž nezaslouží, aby žila“, říká Skála (Medek 1923: 244).

židovský krčmář dokáže pánům vojákům prodat „starou stoletou krávu, hubeného chćipáka“, jak ji charakterizuje vypravěč (ibid.: 185–186), a jeden židovský kupec jim vnutí „sprostou samožitnou kořalku“, kterou vydává za „nejlepší a nejpůvodnější francouzský koňak“ (ibid.: 258).¹² Židovská identita je v určité situaci přiřčena i samotnému Švejkovi, oblečenému v ruské uniformě a omylem považovanému za ruského zajatce. Rakouský šikovatel je totiž přesvědčen, že „každý z vás zajatců, který uměl německy, byl žid a basta“ (ibid.: 209). Ve správnosti svého závěru se utvrzuje poukazem na židovské jméno „Švejch“ a přisuzuje Švejkovi jako místo původu varšavskou Pragu.

Zatímco Cibuzar a Medek připisují polským židům určitou kolektivní identitu, do značné míry přejatou z dobového antisemitského diskurzu,¹³ Hašek píše zcela důsledně o jednotlivých členech daného kolektivu, kteří se v určité konkrétní situaci mohou stát obětí moci, ale za určitých okolností dokážou naopak ve střetu s mocí získat osobní prospěch. A především je v Haškově modelu světa prostřednictvím příběhu Švejka-Švejcha problematizována představa identity, již by bylo možné přisoudit příslušnému jedinci například na základě jeho jazykového projevu. Rakouský šikovatel mylně považuje Švejka za žida proto, že nevyhnutelně vychází ze své subjektivní zkušenosti, na jejímž základě je Švejkův projev vyhodnocen jako blízký případu dvou varšavských židů, s nimiž se šikovatel před nedávnem setkal. Skutečná role Švejka, jenž se oblékl do ruské uniformy proto, aby zjistil, jak by mu slušela (ibid.: 202), není v rámci jeho perspektivy představitelná — a čtenáři se tak ukazují limity stereotypního uvažování, jež nedokáže zohlednit existenci individuálních specifik.

III.

Tato studie neměla být obžalobou Jana Cibuzara a Rudolfa Medka jako autorů, jejichž texty obsahují antisemitskou rétoriku, ani obhajobou Jaroslava Haška, jenž antisemitský diskurz ironizoval. Domnívám

12 Jistě je možné uvažovat o stereotypním zobrazení židů-spekulantů, jež se od Cibuzarovy prózy liší pouze tím, že v Haškových příbězích vede jejich obchodní spekulace nakonec k úspěchu. Je ovšem nutné dodat, že zobrazení polských židů v *Osudech* není omezeno na využití tohoto stereotypu.

13 Pro vlivné zobrazení polských židů v rámci českého literárního antisemitismu viz především pentalogii Františka Sokola-Tůmy *V záři milionů* (zárodečná verze časopisecky 1900–1901, knižně ve znatelně rozšířené verzi 1922).

se, že je produktivnější opustit rovinu obžaloby a obhajoby určitých autorů (respektive jejich vybraných textů) a namísto toho analyzovat literární antisemitismus v jeho jednotlivých modifikacích, tj. v rovině modelů světa. Prvky antisemitského diskurzu jsou v případě každého literárního díla spojovány s prvky diskurzů jiných (například u Cibuzara a Medka s diskurzem nacionalismu), jsou specifickým způsobem vetknuty do sémantické sítě textu a utvářejí tak jedinečnou konfiguraci. Navzájem podobné literární konceptualizace antisemitských stereotypů pomyslně sblížují určité texty, respektive světonázorové perspektivy jejich autorů, v rámci dobového literárního pole — například Cibuzara s Medkem je na základě wittgensteinovské představy „rodových podobností“ (srov. Wittgenstein 1993: 46) možné zařadit do jedné „komunity“¹⁴ uvnitř daného pole, zatímco odlišnost Haškovy perspektivy je natolik výrazná, že jeho členství v takové pomyslné komunitě znemožňuje. Zároveň je třeba sledovat, jak se podoba modelu světa nebo jeho určité součásti u příslušného autora proměňuje (například zobrazení pražských židů v Haškově *Dobřím vojáku Švejka v zajetí* a jejich absence v *Osudech*) — a v závislosti na tom můžeme konstatovat, že dotčený autor pomyslně vstupuje do určité komunity, anebo ji opouští.

Výzkum byl podpořen Grantovou agenturou Univerzity Karlovy v Praze (projekt č. 1786214 nazvaný „Antisemitské reprezentace v české literatuře 1900–1950“).

Prameny

CIBUZAR, Jan [pod pseudonymem PEKELSKÝ, J. J.]

1928 *Tluče bubeníček...* (Plzeň: Česká ročenka)

HAŠEK, Jaroslav

1962a *Osudy dobrého vojáka Švejka I–II* (Praha: Československý spisovatel) [1921, 1922]

14 Zásadní rozdíl mého pojetí a známého konceptu „interpretační komunity“ Stanleyho Fisha (srov. idem 1980: 303–321) spočívá v tom, že zatímco Fishovi slouží za příklad jistá „reálně“ existující komunita, totiž frekventanti kurzu na Johns Hopkins University, v případě antisemitské komunity se jedná spíše o existenci symbolickou, třebaže za určitých okolností může dojít k institucionalizaci komunity (například okruh autorů publikujících ve dvacátých letech v plzeňském nakladatelství Česká ročenka). Ale i v takovém případě se podoba komunity často nekryje s představou literárního historika konstruujícího komunitu na základě interpretace textů (například Rudolf Medek nebyl členem antisemitské komunity vymezené vazbou jejích členů k České ročence, ale byl členem takové komunity, jejíž členy spojovalo přejímání některých antisemitských stereotypů).

1962b *Osudy dobrého vojáka Švejka III–IV* (Praha: Československý spisovatel) [1922, 1923]

2013 *Dobrý voják Švejk v zajetí* (Praha: Mladá fronta) [1917]

MEDEK, Rudolf

1925 *Ohnivý drak* (Praha: J. R. Vilímeck) [1921]

NERUDA, Jan

2012 „Pro strach židovský“, in Michal Frankl – Jindřich Toman (eds.): *Jan Neruda a Židé. Texty a kontexty* (Praha: Akropolis), s. 151–172 [1869]

SOKOL-TŮMA, František

1922 *V záři milionů* (Mariánské Hory u Moravské Ostravy: A. Zelinka)

Literatura

AERTS, Diederik – ESTERMANN, Josef – FORNET-BETANCOURT, Raúl – NOTE, Nicole

2009 „Worldview and Cultures: Philosophical Reflections from an Intercultural Perspective. An Introduction“, in iidem (eds.): *Worldviews and Cultures* (London–Dordrecht: Springer), s. 1–9

BACHTIN, Michail Michajlovič

2007 *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, přel. Jaroslav Kolář (Praha: Argo) [1965]

BAßLER, Moritz

2008 „New Historicism, Cultural Materialism and Cultural Studies“, in Ansgar Nünning – Vera Nünning (eds.): *Einführung in die Kulturwissenschaften* (Stuttgart–Weimar: Metzler), s. 132–155

BÍLEK, Petr A.

2012 „Reprezentace: Metafora, pojem či koncept?“, in Veronika Veberová – Petr A. Bílek – Vladimír Papoušek – David Skalický (eds.): *Jazyky reprezentace* (Praha: Akropolis), s. 193–220

BOROVÍČKA, Lukáš

2010 „Otázka světového názoru: Mezi literární vědou a historiografií“, in Lenka Jungmannová (ed.): *Česká literatura rozhraní a okraje* (Praha: Akropolis), s. 51–62

2015 „Republika proti Benjaminu Kličkovi. Benjamin Klička proti republice? Světonázorová struktura románové trilogie Na vinici Páně a následná druhorepubliková cenzura“, in Michael Wögerbauer – Petr Píša – Petr Šámal – Pavel Janáček a kol.: *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře. 1749–2014* (Praha: Academia – Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.), s. 1011–1023

FISH, Stanley

1980 *Is There a Text in This Class?* (Cambridge—London: Harvard University Press)

HOLÝ, Jiří

2013 „Antisemitismus, nacionalismus a židovská tematika v české literatuře na konci 19. a na začátku 20. století. Pokus o nové čtení Kosmáka, Dyka a Mrštíka“, in Ivan Klimeš — Jan Wiendl (eds.): *Kultura a totalita. Národ* (Praha: FF UK), s. 283—300

CHEYETTE, Bryan (ed.)

1996 *Between „race“ and culture* (Stanford: Stanford University Press)

JULIUS, Anthony

1995 *T. S. Eliot, Anti-semitism, and Literary Form* (Cambridge — New York: Cambridge University Press)

LANGMUIR, Gavin I.

1990 *Toward a Definition of Antisemitism* (Berkeley: University of California Press)

NEKULA, Marek

2012 „Obraz Židů v Nerudových Povědkách malostranských a protizidovský diskurz“, in Michal Frankl — Jindřich Toman (eds.): *Jan Neruda a Židé. Texty a kontexty* (Praha: Akropolis), s. 57—84

PYNSENT, Robert B.

1989 „Conclusory Essay: Decadence, Decay and Innovation“, in idem (ed.): *Decadence and Innovation: Austro-Hungarian Life and Art at the Turn of the Century* (London: Weidenfeld and Nicolson), s. 178—186

2007 „Conclusory Essay: Activists, Jews, The Little Czech Man, and Germans“, *Central Europe* 5, č. 2, s. 211—333

2012 „The Fun of Jaroslav Hašek (1883—1923)“, in Jaroslav Hašek: *Behind the Lines: Bugulma and Other Stories*, přel. Mark Corner (Praha: Karolinum), s. 200—218

WHITE, Hayden

2010 *Tropika diskurzu*, přel. Ladislav Nagy (Praha: Karolinum)

2011 *Metahistorie*, přel. Miroslav Kotásek (Brno: Host)

WITTGENSTEIN, Ludwig

1993 *Filosofická zkoumání*, přel. Jiří Pechar (Praha: Filosofický ústav AV ČR)

The Representation of War in Czech Anti-semitic Discourse

This study interprets selected representations of the First World War in several works by Jaroslav Hašek, Rudolf Medek, and Jan Cibuzar in connection with the discourse of antisemitism. The study aims neither to indict Cibuzar and Medek as authors in whose texts antisemitic rhetoric is present, nor to defend Hašek, who approached

antisemitic discourse by way of irony. I regard it as more productive to abandon the level of indictment or defense of specific authors (or their texts) and devote my efforts instead to analyzing literary antisemitism in its individual variations, i.e. on the level of individual literary works. In each analyzed work, features of antisemitic discourse are connected with features from other discourses (we see this e.g. in Cibuzar and Medek with the features of nationalism) and are distinctly interwoven into the semantic web of the text, forming a unique configuration.

Technika fokalizace v literárním obrazu „uzavřené čtvrti“ okupované Lodže v letech 1940—1944 (ghetto v románu Františka Kafky *Krutá léta*)

— Ilona Gwózdź-Szewczenko —

Tématem přítomného příspěvku je narativní strategie v románu Františka Kafky *Krutá léta*. Kafkův román se řadí do skupiny děl, jež můžeme souhrnně pojmenovat jako „ego-dokumenty“. Velmi často se badatelé soustředí na výpovědní hodnotu těchto formálně heterogenních a žánrově rozmanitých dokumentů, které v sobě implikují mnoho problémů spojených se zkoumáním memoárové literatury. Já bych se však chtěla zaměřit na literární hodnotu prozaického obrazu ghetta, jak ho představil František Kafka ve svém románu s výraznými autobiografickými rysy. Tento román jsem zvolila s ohledem na zajímavé narativní strategie, které jsou v něm uplatněny.

„Ego-dokumenty“ jsou prameny, které obsahují autopercepci a prezentaci historické události, osoby/osob, instituce nebo objektu (blíže viz např. Szulakiewicz 2013). Společnou vlastností všech textů, jež můžeme označit jako ego-dokumenty, je to, že jako dobrovolná nebo vynucená svědectví (doznání, vyznání) — jakkoli představují pouze výšeč skutečnosti — předkládají jistý obraz vnímání nejen druhých, ale sebe sama (tedy autora) v rodině, ve společnosti, v prostředí, v zemi nebo v rámci společenské vrstvy. Obsahují informace, které zrcadlí vztah

autora/autorů k žebříčku hodnot a ukazují jeho proměny v čase. Prozrazují také znalosti a životní zkušenosti. Ego-dokumenty v posledku zdůvodňují, vysvětlují, ospravedlňují, přesvědčují o smyslu individuálních a lidských jednání. Mezi klasické ego-dokumenty se řadí životopisy, vzpomínky, deníky, paměti, autobiografie, dopisy.¹ Každý z těchto žánrů má jiné charakteristické vlastnosti, odlišuje se od ostatních, někdy je možné v rámci každého žánru zmíněných pramenů vyjmenovat jejich různé podžánry.² Každý z uvedených žánrů ego-dokumentů má také jinou intenci, kterou autoři realizují během jejich psaní a jež ovlivňuje předkládaný obsah. *Krutá léta* řadím mezi ego-dokumenty z toho důvodu, že jsou výsledkem autorových prožitků a skutečných událostí v lodžském ghettu, je možné najít také příbuznost mezi samotným autorem a jedním z hrdinů, Pavlem Vrbou, který zdá se být *porte-parole* literáta.

Je nutné podotknout, že vznik románu *Krutá léta* musely doprovázet stejné otázky jako ty, které si kladli takoví literáti jako Arnošt Lustig, Jiří Weil a z polských například Tadeusz Borowski nebo Zofia Nałkowska. Bylo zapotřebí vědomě vybrat koncepci, která by umožnila popis vyhlazování. V románu *Krutá léta*, balancujícím na hraně realistické konvence, pozorujeme narušení tradičních kompozičních pravidel 19. století, a proto se badatelské přístupy uplatňované při analýze realistické narace při zkoumání struktury tohoto románu ukazují jako nedostatečné. Je nutné předem poznamenat, že spisovatel nesaá k narativním experimentům, nevytváří inovace, avšak v rámci konvenční narace využívá literární triky a strategie bořící čtenářovy zvyklosti.

Problém reprezentace holokaustu v literatuře má bohatou historii. Tvoří ji žánrově a tematicky různorodá literární díla, kritické komentáře i umělecké teorie.³ Díla dotýkající se tématu holokaustu představují obsáhlou kategorii prací, které vyprávějí žánrově různorodé a mnohovýznamové příběhy o vyhlazování. Jsou mezi nimi kompilační dokumenty, rozhovory s přeživšími, klasicky vystavěné fabule atd.

1 Mezi ego-dokumenty se řadí nejen texty v přísném smyslu literární, ale také výpovědi zaznamenané v úředních, právních nebo účetních zápisech, k nimž je možné přiřadit petice, ankety, závěti, zprávy z výslechů atd. Jsou nezbytné pro zkoumání tzv. sociálních dějin.

2 Když Jan Trzynałowski hovoří o pamětech, uvádí například monografické paměti, paměti-historie, beletrizované paměti, mozaikové paměti, paměti-alba a konfesní paměti (Trzynałowski 1961: 577–583). Franciszek Jakubczak mezi memoárovými biografiemi rozlišuje tyto typy: biografie-kronika, biografie-sebeobrana, biografie-vyznání, biografie-sebeanalýza (Jakubczak 1972: 87–88).

3 Otázky týkající se „vhodnosti obsahu a formy“ uměleckých písemností o holokaustu byly tematizovány v knize *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* (Głowiński 2005).

Historikové a teoretici vedou spory o to, jak by se mělo hovořit o vyhlazování. Jaká poetika by měla mít monopol na „vyslovení nevyslovitelného“?

Dodnes se vracejí podobné hlasy, které hovoří o tom, že konvenční realismus je pro popis holokaustu nevhodný. V tomto kontextu by bylo charakteristické tvrzení Roberta Brauna, který parafrázuje slavné Adornovo *dictum* o nemožnosti tvorby poezie po holokaustu, když konstatuje, že je možné psát poezii po Osvětimi, ale není možné popisovat historické události prostřednictvím konvence realistické narace (Braun 1994).⁴ Klasický realismus s jemu vlastní logikou vyprávění, s jasností v pohledu na historii a s jistotou úsudku na ni není schopen zobrazovat, i když jen přibližně, krizi, již do historie uvedlo nacistické vraždění Židů v průmyslovém měřítku. Podobně tento problém představil Hayden White, když holokaust označil pojmem „modernistické zkušenosti“, tedy takové, jejichž míra přesahuje dosavadní zkušenosti a metody popisu, jež byly vytvořeny pro jejich potřeby (White 2009: 283–313).

Je možné vzhledem k tomu nacismus a holokaust umělecky zpracovat jen určitým způsobem? — zeptejme se spolu s Haydenem Whitem. Na místo realistické narace White postuloval využití experimentálních narativních technik modernistické prózy, které by již na jazykové úrovni, ve způsobu vytváření obrazu minulosti umožňovaly příjemcům zakusit radikální cizost spojenou s holokaustem. Tato cizost by podle Brechta měla být chápána jako reprezentace, která nedovoluje pasivní zvnitřnění vepsané do literárního řetězce příčin a následků; místo toho nutí zaujmout stanovisko ve složité konfrontaci s traumatickým rozměrem vyhlazování. Jak v literárním tvaru zobrazit skutečnost překonávající všechnu představivost, jak předat dosud nepoznané lidské zkušenosti, apokalypsu války, psychické a fyzické vyčerpání člověka? Znamé literární konvence se ukázaly jako nevhodné, proto k nim Kafka přistupoval s nedůvěrou. Staly se reliktem, přežitkem, který nedostačuje na materii okupační skutečnosti. Kafka se neuchyloval k experimentům, nezůstal však ani v proudu klasické realistické narace, jakkoli naturalisticky přibarvené, kterou nejednou využili jiní spisovatelé tematizující ve svých dílech problematiku holokaustu.

Próza se — spolu se svými konvencemi, technikami, vševědoucností a logikou vypravěče — rozpadla stejně tak, jako se rozpadl a otrásl v základech lidský svět. Veškeré uspořádání, hledání logiky a smyslu

4 Píše o tom také Ewa Domańska v úvodu k antologii *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych* (srov. Domańska 2006).

v událostech by bylo neporozuměním, jež by bylo vzdáleno pravdivému obrazu těchto let. Okupace pošlapala právo, zničila pořádek; stejně tak byla zpochybněna románová struktura a vědomě byl zvolen jiný způsob narace (nebo byla s dosavadním narativním územ vedena polemika) a jiná řešení techniky (kompozice). Kafka se soustředil na narativní řešení. Přeskupení narace díky uplatnění techniky různých úhlů pohledu (*reflektor*) se stalo základním kompozičním principem — a román získal formu skládky tvořené z dílků zapadajících do sebe.

Strukturu, naráci a vykreslení hrdinů je možné chápat a přijmout tehdy, když se porozumí intencím autora, jemuž se jednalo o zobrazení aberace skutečnosti v lodžském ghettu. Žádná motivace není a nemůže být logická, ani neutrální popis pronásledování lidí a absurdní nenávisť. Tyto jevy je nutné představit jinými stylistickými prostředky, proto se také různé linie narace proplétají, často se vrací tam, odkud vyšla, přerušuje se, přeskakuje jednotlivé úseky nebo se několikrát dotýká téhož. To umožňuje ukázat svět, jehož pořádek se před očima hrdinů rozpadá a začíná je ovládat velký a nelidský strach, náhody a nesrozumitelné rozmary. Hrdinové nedokáží uchopit základ hodnot, které je ovládají, což by umožnilo definovat vlastní existenci. Rozhodnutí a volby vedení ghetta, které má na jejich život zásadní vliv, jsou pro ně zcela nesrozumitelné. Například v komentáři, když Iser Grynštajn analyzuje volbu Winawera, vůbec mu nerozumí a usuzuje: „Stejně tak mohl vybrat lidi se zelenýma očima!“ (Kafka 1963: 134).

Popisovaná eroze tradičních narativních struktur vychází z eroze etického paradigmatu — z toho, že se uskutečnila nikoli na základě radikálního experimentu, ale jistým proplétáním konvencí neboli jemnou hrou s narativními konvencemi. Z počátku se tu rozvíjejí kauzálně uspořádané řetězce událostí a všechno se děje takřka zcela normálně — až do okamžiku, kdy máme od jedné kompaktní sekvence přejít k následující. Román začíná naráci v *er*-formě, která disponuje takovým rozsahem znalostí o popisovaném světě, jenž je pravděpodobný na základě osobní účasti. V románu se však nevyskytuje typický vševědoucí vypravěč — vypravěč se zdá být „vševědoucí“: pozoruje okolí, ale nemá o něm úplné informace. Kategorie vševědoucího vypravěče se — přes splnění formálních požadavků — zdá být zcela nesourodá se strategiemi aplikovanými v analyzovaném románu.

Román začíná tak, jako by byl pokračováním *nějakého předchozího děje* — signalizuje to první věta: „Konečně je zařadili do stovky a vyvádějí z dřevěné budovy Veletřního výstaviště“ (ibid.: 11). Hned v úvodu je představen také specifický kolektivní subjekt označovaný v další

fázi vyprávění jako „transport“, který se vyznačuje osobitou ontickou homogenitou. Sám vypravěč uvádí: „Každý z oné tisícovky lidí měl až dosud svůj výrazný profil. Nyní si byli velmi podobní“ (ibid.). Pocity a myšlenky těchto lidí se slévají v jedno. Neodděluje je také žádná časová vzdálenost. Vypravěč neví nic o minulosti hrdinů — pokud se takové reflexe objevují, pak jen z pohledu vzpomínek hrdinů. Zdá se však, že současně s vyprávěním prostřednictvím hrdiny běží druhý myšlenkový tok, který se pomalu dostává na povrch. Úvodní část narace přenáší čtenáře do vyprávěcí polohy „tady a teď“ (signalizuje to výše uvedená první věta zobrazující událost v kategoriích dosavadního světa), jak však vyprávění pokračuje, bude utvářeno již v jiném světě. Samotný pojem „jiný svět“⁵ se zdá být pro tento román klíčový. Jak vzpomíná jedna z přeživších: „Já si pamatuji ten příchod do ghetta, ono je to strašně těžké říct. Byl to úplně jiný svět. Já jsem pak dost často říkala, že to, že tam přivezli lidi umřít, to chápu, ale že tam lidi žili, to se mi zdá nepochopitelné“ (Seemann 2000: 76).

Skutečným začátkem románu a zároveň symbolickým začátkem událostí, jenž vede k přeměně/transformaci/asimilaci každého hrdiny, přelomovou událostí oddělující dva světy — dosavadní uspořádaný svět a nový svět, jehož vznik nastává zavržením doposud uznávaných morálních zásad a profanací svatosti, v němž na místo dosavadního snového rytmu života přichází dynamický rytmus smrti a chaos zabíje —, je obraz malého nádraží:

Německé povely vyháněly lidi z vagónu na malé nádraží uprostřed polí v prudké sněhové vichřici, která jim vmetala do tváří pršky vlhkých vloček a oslepovala je v chůzi.

„Judentransport B aus Prag. Devět set devadesát osm lidí, jeden mrtvý, jeden zastřelený cestou!“

Horowitzová, nesoucí s Budlovským, doktorem Rodou a jeho ženou tělo mrtvého Kornfelda, klopytala v zástupu po neznámé cestě k závorám v drátěném vysokém plotě. U závor hlídkovala německá stráž. „Rasch! Rasch!“ slyšeli poslední povely. Za vysokou drátěnou ohradou Němci již nebyli.

5 Pojem „jiný svět“ vzbuzuje asociace na vzpomínky Herlinga-Grudzińskiego vydané v knize nesoucí symptomatický název: *Jiný svět. Sovětské zápisky*, ve které bylo zobrazeno zhroucení dosavadního pořádku. Dílo patří do okruhu táborové literatury, představuje literární zpracování autorových vzpomínek na jeho věznění v gulagu v Jercevu u Archangelska v letech 1940–1942. Vzpomínky Gustawa Herlinga-Grudzińskiego psané v letech 1949–1950 byly poprvé publikovány v anglickém překladu v roce 1951 (pod názvem *A World Apart: A Memoir of the Gulag* — srov. Herling-Grudziński 1994).

Muži s židovskou hvězdou na modrých uniformách, v čepicích s dýnkem, zdobených jako v operetě zlatou šňůrou, odháněli tenkými hůlkami nuzáky, kteří se chrčivým jidiš nabízeli, že pomohou nést zavazadla, a vztahovali po nich neodbytně ruce. Kdosi vpředu křičel, že se mu ztratil ve tmě nosič s brašnou. „A štykl brojt, bite, bite!“ žebraly hubené děti v hadrech, pobíhající bosa ve sněhu okolo zástupu. Pohled rval srdce. Lidé se zastavovali, aby jim dali trochu jídla.

Tohle je obraz místa, kam nás posílají? říkála si zdrceně Horowitzová. Co nám ještě zbylo z toho, co každý z nás dosud měl a co si ani neuvědomoval než jako samozřejmost?

(Kafka 1963: 25)

Po této symbolické scéně začátku následuje suchý popis trvalých změn, k nimž došlo v obraze a životě města, jež jsou ukázány panoramaticky pomocí využitých narativních technik. Další kapitoly díla upřesňují a rozvíjejí kauzálně načrtnutý obraz. Jsou v nich představeny události buď synchronně, nebo v pořadí, které není tak chronologické jako spíše *sférické*. Tok času je zaznamenán nepřímou, změnou ročního období a postupujícím vyčerpáním. Po vstupu na toto „malé nádraží“ následuje přerušování plynulosti událostí, celková změna scénérie. Dříve hrdinové obývali svou domovinu, později byli na cestě, pozorovali skrze okna vagónů měnící se krajinu. Teď se nacházejí v jasně vyčleněném městském prostoru, ohraničeném ostnatým drátem, v němž nedokáží nalézt sami sebe a asimilovat se.

Podívejme se v tuto chvíli na naraci. Kategorie analýzy realistického románu se ukazují jako nedostačující, což jsem uvedla již v úvodu. Spisovatel totiž využil specifickou strategii, kterou by bylo možné označit jako „techniku úhlu pohledu“. Jde o zajímavé narativní řešení: jakoby se oko kamery otáčelo nikoli za postavou, ale společně s postavou. Zajímavé je to tím více, že fabule je založená na dynamickém přecházení z jednoho hrdiny na druhého. Nejprve se narace věnuje jedné postavě, aby se po jejím setkání s další postavou ubírala za touto novou postavou. Všechno se odehrává cestou: někdo někde mizí, někdo se objevuje, syžety se prolétají, přerušují nebo zapadají do sebe.

Kapitoly se skládají z jednotlivých epizod — scén propojených trojím způsobem: chronologicky, tematicky nebo prostřednictvím paměťových asociací. Variantou chronologického uspořádání epizod je jejich simultánní uspořádání. V případě chronologického uspořádání scén získává zvláštní význam problém časové kondenzace, který je v románu řešen různě. Nejjednodušším způsobem kondenzace by bylo použít

shrnující autoritativní naraci, v románu *Krutá léta* je však tento postup používán nezvykle málo. Slouží obvykle pro skicování dalších osudů některé z postav, často představuje zakončení scény nebo funguje jako pojítka mezi jednotlivými scénami, které jsou řazeny chronologicky. Místo shrnující narace používá Kafka také elipsu, která nejen rozděluje, ale také přetíná jednotlivé scény nebo jejich vnitřní uspořádání, což vede k cílenému narušení plynulosti narace a vynechání určité události propojující jednotlivé scény. Elipsa jako případ detrakce na logické úrovni umožňuje upustit od „přirozeného“ uspořádání výpovědi a zrušit ji nebo zamlčet. Domnívám se, že mechanismus elipsy zde zrcadlí jisté procesy popisované psychoanalýzou jako „potlačení“ a „popření“, které vedou k odstranění nežádoucího obsahu z vědomí. Stává se, že se v některé z dalších scén objevuje aluze odkazující na vynechanou událost. V takovém případě chybějí přímý popis této situace a o tom, že proběhla, se dozvídáme nepřímo. Čtenář může nabýt pocitu, že autor jisté situace cíleně nevypráví, protože je nelze slovy vyjádřit.

Jak prostorová simultaneita, tak i časová posloupnost vytvořených složek nebo reálné skutečnosti jsou ovládané prostředky, které nevyhnutelně diktují svou sférickost. Vytváří to dojem, jako by byl obraz zachycován několika objektivy,⁶ z různých úhlů pohledu; daný fragment skutečnosti je pak představen pomocí jednoho zvoleného objektivu nebo pomocí několika objektivů, což vytváří dojem sférickosti a současně neobjektivity pohledu.⁷ Dobře to vystihuje problematiku etického relativismu. Rezignace na smysl poznání se přenáší na rezignaci vypravěčskou. Nevysvětlitelnost je nutné ukázat z několika stran, proto se při analýze narace „krutých let“ zdá být vhodná Genettova koncepce fokalizace. Otevírá se zde perspektiva relace nikoli o konkrétním světě, ale o pocitech a motivacích, jež vzbuzují v subjektu. Teprve tehdy se nepoznatelné, nepředstavitelné — a spolu s tím také nevyjádřitelné — určitým způsobem odzbrojuje. Stává se výchozím bodem v kauzálním toku, v němž se může rozvíjet román o procesu proměny vědomí subjektu (změna hodnoty bude evokovat změnu chování způsobeného životními podmínkami v „jiném světě“):

6 Tato situace připomíná úkon používaný v tzv. sférickém filmu. Jedná se o druh filmu, který se natáčí pomocí sférické kamery s několika objektivy. Tato technologie umožňuje zobrazit skutečnost v rozpětí 360 stupňů, seznámit se s filmovým materiálem vertikálně i horizontálně (nazývá se také *immersive video*).

7 Tento pojem je v souladu s teoriemi sociálního konstruktivismu zpochybnujícího existenci objektivní, univerzální pravdy. Ve světle konstruktivismu je objektivně daná skutečnost v zásadě společensky zkonstruovaná. Základním východiskem sociálního konstruktivismu je to, že svět je vždy vnímán subjektivně.

U rohu domu seděl na patníku asi šestiletý vysílený chlapec. Míla Karsová sáhla do kabelky, kde měla vždy pro své děti v zásobě pečivo. Chlapec vztáhl po nabízené sladkosti průsvitnou ručku a zakouzl se do dárku. Dívala se s radostí, jak jí: chutnalo mu.

 Za chvíli počal jeho zesláblý žaludek dávat potravu do sněhu na dlažbě.

Míla Karsová se obrátila a rychlým krokem se vracela do domu. [...] Jak budou vypadat její děti za několik měsíců?

(Kafka 1963: 39)

Fokalizace — „úhel pohledu“, „koncentrace“ — je naratologickou kategorií vztahující se k vnitřní textové perspektivě, v rámci níž jsou představeny části fabule v daném narativním dílu nebo v jeho části. Tento pojem do literární vědy uvedl zmíněný Gérard Genette v roce 1972, jeho koncepce byla následně rozvíjena, reinterpretována a adaptována pro potřeby jiných oblastí umění. Mezi četnými pokusy o vymezení významového rozsahu fokalizace mají klíčový význam koncepce Genetta a také Mieke Balové. Pro účely těchto analýz jsou obě koncepce klíčové. Podle Genetta se fokalizace týká vztahu mezi vypravěčem a hrdinou a představuje narativní uchopení, jež spočívá v omezení potenciální vševědoucnosti vypravěče a v determinaci prostřednictvím erudice a percepční zkušenosti hrdiny nebo údajů, jež pocházejí z čistě vnější observace jeho chování; podle Balové je fokalizace vztahem mezi subjektem percepce (tzv. fokalizátorem) a jeho předmětem; Balová přijímá, že fokalizace neustále doprovází naraci, fokalizátor může být jak extra-, tak i intradiegetický.

Při tvorbě pojmu fokalizace chtěl Genette upozornit na to, že narace (nejen v první osobě) je často představována z perspektivy jednoho z hrdinů a je nutné ji vždy odlišovat od vypovídajícího subjektu (vypravěče), od subjektu, jehož percepce je verbalizovaná (srov. Genette 1980).⁸ Když používáme Genettovu terminologii, musíme poznamenat, že v románu je málo případů nefokalizované narace, čili míst, v nichž dominuje vševědoucí autor manifestující převahu znalostí nad hrdinou. Tento typ narace je spíše utlumen, a pokud se vyskytuje, omezuje se pouze na suchou, neutrální prezentaci faktů, nejčastěji v podobě uvedení a představení scenerie atd. Vypravěčovy reflexe jsou čistě popisné, prezentující a faktografické. Autor operuje s dvěma zbývajícími typy fokalizace (sám Genette ostatně uvádí, že výše uvedené typy fokalizace se mohou v rámci jednoho textu střídat): prvním typem je vnitřní

8 Fokalizace je příbuzná s kategorií „úhlu pohledu“, která však podle Genetta ignorovala výše uvedenou distinkci.

fokalizace: vypravěč přijímá perspektivu hrdiny, omezuje se na jeho stav vědomí a/nebo psychosomatických zkušeností (příčemž je nutné zdůraznit, že tato shoda se netýká osobní identity, tj. nejde o naraci v první osobě;⁹ druhým typem je vnější fokalizace: vypravěč čerpá znalosti o hrdinovi pouze z vnějších projevů jeho chování, tak, jak je tomu v případě behavioristické literatury.

Vzájemně provázané prvky příčiny a následku (zpočátku pro čtenáře nejasné) udržují ve vědomí komponenty významového celku. Dochází zde k iluzi účasti na průběhu reálného procesu poznání; autoritativní narace by naproti tomu byla v tomto případě pouze druhem zprávy.

Postavy se ocitly ve světě, který je pro ně cizí, v *jiném světě*. Narace operuje vyprávěním v třetí osobě, ale s výrazným zohledněním perspektivy hrdiny. Představené události nepodléhají vypravěčské verifikaci a objektivizaci, čtenář uzavřený v hranicích vytyčených horizontem hrdinových znalostí může sám posuzovat a hodnotit. Čtenář, který je zbaven autoritativních pokynů vypravěče, přijímá jeho omezenou kompetenci a současně subjektivismus hrdinů, což mu umožňuje pochopit determinující situace a v nich probíhající změny.

Celé spektrum (kauzálně provázaných) mikroudálostí vytváří na způsob puzzle panorama života v ghettu. Série mikroudálostí se odehrává „na cestě“ a často bez vzájemné podmíněnosti nebo na základě pretextového kontextu: například tehdy, když „někdo kohosi potká“, oko kamery opouští dosavadního hrdinu a následuje jiného, kterého potkal cestou, přejímá jeho myšlenkové paradigma a noří se do jiných oblastí ghetta (také v metaforickém smyslu). Další události doprovází především nejistota týkající se pravidel jejich spojování do celku, jenž se stává světem, o němž dílo vypráví. Formálně si narace zachovává plynulost, jí vytvářené prvky (události, situace, v nichž se hrdinové nacházejí) nejsou samostatné, ale přiléhají k sobě, což vzbuzuje asociace s mozaikou nebo skládankou, s puzzle.

Fokalizace je momentem, kdy čtenář ve svém vnímání přejímá perspektivu někoho jiného. Není důležité, jestli postava, jejíž úhel pohledu je přejímán, je více či méně viditelná, více či méně vykreslená. Tento

9 V tomto rozdělení badatel nerozlišuje naraci v první osobě, protože může být fokalizována různě. Vypravěč v první osobě vypráví téměř vždy z určitého časového odstupů, proto ví více než v době, kdy byl protagonistou událostí. Může manifestovat své vědomosti (nulová fokalizace) nebo naopak: oživovat a verbalizovat svou dřívější percepci/vědomí z doby, kdy se popisované události odehrály. Narace v *ich-formě* takřka *a priori* předpokládá omezené znalosti vypravěče, proto byla později Genette označena jako „prefokalizace“ (Genette 1988: 78).

úkon je nezávislý na klasické narativní perspektivě (v první nebo třetí osobě). Užijeme-li metaforu, můžeme konstatovat, že v popsané scénérii se daný hrdina (vytržený z celku označeného výrazem *transport*) přibližuje onomu hrdinovi obdařenému rolí fokalizujícího subjektu, osvětluje jednotlivé sféry a oblasti života v ghettu a vede čtenáře. Je tomu tak proto, že všechny fokalizující funkce přijímá osoba, jejíž perspektivou se díváme: narativní „kamera“ plnící roli dodatečného prostředníka je využívána pouze velmi málo. Například Mieke Balová tuto situaci označuje jako „proud vědomí“.

Tato technika ukazuje, že není možné představit objektivní pravdu o vyhlazování; umožňuje také to, že hrdina zůstává stále v popředí románu. Děj celého románu je tak podán z perspektivy třetí osoby, je však fokalizován prostřednictvím různých postav. Nejvíce exponován je Pavel Vrba, který je vnímán jako hlavní fokalizátor, s jehož perspektivou se sdělení díla, zdá se, nejvíce shoduje. Další fokalizátoři se vykreslují například prostřednictvím vzpomínek. Narace je tak vzájemně provázaná, čtenář se setkává s různými událostmi, fokalizovanými postavami, do jejichž pocitů a myšlenek se vypravěč noří. Způsobuje to dojem jistého relativismu a zároveň to umožňuje nepředkládat kategorické hodnocení a soudy nebo konstatování ve stylu „lidé lidem připravili tento osud“ nebo „člověk může být lidský pouze v lidských podmínkách“. Podobně pokrytecké využití fokalizace má jeden vážný následek: nutí čtenáře citově spoluprožívat s hrdinou, pokoušet se vcítit do jeho role, dívat se na situaci z netypické perspektivy. Zdá se, že díky uplatnění narativní techniky vytvářející iluzi nikoli vyprávěním jako *následováním* očitých svědků událostí získáváme navzdory fragmentárnosti (a dokonce i jejím prostřednictvím) neobvykle úplný a (nakolik je to možné) objektivní obraz vyhlazování, který s ohledem na množství a různorodost postav účastnících se tohoto dramatu a také na nahodilost popisovaných událostí přestává být pouze obrazem vyhlazování v konkrétním místě, ale stává se obrazem vyhlazování vůbec.

Prameny

HERLING-GRUDZIŃSKI, Gustaw

1994 *Jiný svět*, přel. Helena Stachová (Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku)

KAFKA, František

1963 *Krutá léta* (Praha: Naše vojsko)

Literatura

BAL, Mieke

2012 *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, přel. Ewa Kraskowska et al. (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego)

BRAUN, Robert

1994 „The Holocaust and Problems of Representation“, *History and Theory* 33, č. 2, s. 172–197

DOMAŃSKA, Ewa

2006 *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie)

GENETTE, Gérard

1980 *Narrative Discourse. An Essay in Method*, přel. Jane E. Lewin (Ithaca: Cornell University Press)

1988 *Narrative Discourse Revisited*, přel. Jane E. Lewin (Ithaca: Cornell University Press)

GŁOWIŃSKI, Michał

2005 *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* (Kraków: Universitas)

JAKUBCZAK, Franciszek

1972 „Metodologiczne problemy użytkowania dokumentów pamiętnikarskich w badaniach nad kulturą współczesną“, in Bronisław Gołębiowski et al. (eds.): *Ruch pamiętnikarski i przemiany polskiej kultury* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe), s. 78–92

SEEMANN, Richard

2000 *Ghetto Litzmannstadt 1941–1944* (Praha: Ústav mezinárodních vztahů)

SZULAKIEWICZ, Władysława

2013 „Ego-dokumenty i ich znaczenie w badaniach naukowych“, *Przegląd Badań Edukacyjnych* 9, č. 16, s. 65–84

TRZYNADŁOWSKI, Jan

1961 „Struktura relacji pamiętnikarskiej“, in Zygmunt Czerny et al. (eds.): *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia* (Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe), s. 577–583

WHITE, Hayden

„Zdarzenie modernistyczne“, in idem: *Proza historyczna*, přel. Maciej Nowak (Kraków: Universitas), s. 283–313

Literary Images of the “Closed Quarter” in Occupied Łódź in 1940–1944—The Ghetto in the Works of Czech and Polish Jews

This study concerns the narrative strategy adopted in František Kafka's *Krutá léta* (The Cruel Years). The author of this study considers the novel to be an example of what are called “ego-documents,” and the study provides evidence that what we see in the novel is the distorting of the classical 19th-century principles for composing a novel. Moreover, the research tools that are useful for the analysis of realistic narrations turn out to be insufficient for studying this novel. The writers who documented the Holocaust faced the task of “expressing the inexpressible,” and thus they had to give up the existing conventions for novels and look for other forms that would enable them to describe extermination. The “cognitive surrender” causes the transfer of the surrender in the narrative sense, and the omniscient 19th-century narrator is replaced by an individual's perception of the world. G. Genette's narrative theories—in particular the focalization technique—turned out to be useful in analyzing the narration of this novel. As is argued in this study, the technique of following a focalizing subject made it possible to show a complete and quite objective depiction of extermination.

Motivy holokaustu v *Přestupném roce* Jiřího Koláře

— Anna Stejskalová —

Přestupný rok (1966) s podtitulem *Deník z roku 1955* vyšel ve Spisech Jiřího Koláře v roce 1996 jako jejich šestý svazek. Na první pohled je zřejmé, že ze samotného roku 1955 je zde minimum zápisů. Text je rozkošatělý v prostoru i čase, vedle sporadických osobních komentářů zde nalezneme překlady básní Carla Sandburga, zárodky budoucí sbírek *Nový Epiktet* (1968), ale i *Černá lyra* (1963) nebo *Vršovický Ezop* (1966). Velkou část však představují texty s původně jiným než Kolářovým autorstvím. Texty — cizí, přebásněné i autorské — fungují v propojení tematickém i časoprostorovém. V tomto příspěvku se nicméně zaměříme pouze na básně, jež se roku 1963 objevily s drobnými úpravami ve sbírce *Černá lyra*. Právě v nich se totiž významně tematizuje samotný holokaust. Sbíрка podle Kolářových slov v dovětku autora ke třetímu svazku Spisů „měla být dějinami lidské podlosti, ukončenými svědectvími z koncentračních táborů“, formálně pak „autentickou poezií“ (Kolář 1993: 245), vytvořenou především pro uchování svědectví, bezprostředního zážitku a osobní zkušenosti. Charakteristické je pro ni již zmíněné autorství cizí, ne původně Kolářovo. Tyto texty z *Přestupného roku* jsou v *Černé lyře* zbaveny udání zdroje, jejich autoři jsou uvedeni

pouze v obsahu v závorce za titulem. Samotné básně jsou mnohdy v *Lyře* spojovány do jednoho celku, a touto kondenzací pak vytvářejí ještě naléhavější výpověď než v *Přestupném roce*.

Přestupný rok není prvním dílem, v němž Kolář využil cizí text ve struktuře vlastní sbírky či básně. V roce 1950 se v deníku *Mladá fronta* objevil článek s básní, do níž byla zašifrována špionážní zpráva, což vedlo Koláře k vytvoření cyklu *Rod Genorův*, inspirovaného prózou Ladislava Klímy *Skutečná událost zběhnuší se v Postmortalii*. Podstatou této skladby mělo být spojení dvou textů tematicky odlišných, Kolář se později rozhodl použít povídku Žofie Načkovské „U trati“ a jednu z připravovaných básní pro *Rod Genorův*. Skladba se objevila v *Pro-métheových játrech* (vydaných oficiálně v Československu až roku 1990) pod názvem „Skutečná událost“ s udaným časovým rozmezím srpen až září 1950. Skladba má tři části, první z nich je záznam hovoru dvou mužů v hostinci, druhá část je zveršovaná a upravená próza Načkovské a v části závěrečné se oba texty prolínají — do první scény se pomocí prózy dostává více popisu, úvah, zásadní posun se však odehrává na rovině tematické. Triviální prvky prvního textu kontrastují s krutostí a smutkem druhého, při čtení se pak obě emoce neustále prolínají.

Smysl tohoto prolnutí vysvětluje Kolář v doslovu, jenž je autorským komentářem k celé sbírce: „Od prvního verše jsem se nepřestával dotazovat po smyslu své práce, dotazovat, kde jsem v sobě našel právo toto činit s cizím životem (vše se mně stalo čímsi živým, báseň přestala pro mne být básní, stala se bytostí), s životem tak vznešeným a osudem tak bolestným. [...] Ještě nikdy jsem nepochyboval tolik o svém rozumu, srdci, duši, svědomí, mravnosti a cti jako tenkrát“ (Kolář 1990: 36). Kolářova práce s transformovanými texty v *Přestupném roce* není tedy jen zaumným cvičením, proměna formy souvisí s tématem pretextu.

Vladimír Karfík v kolářovské monografii tvrdí, že „veršová forma není vyprázdňená, má své obsahové a emocionální dějiny a ve čtenáři probouzí básnickou paměť“, a dále to, že „Kolářovo tvůrčí gesto zde spočívá ve využití aktivity básnické formy“ (Karfík 1994: 65). Kompozici „Skutečné události“ se věnuje též Miroslav Červenka. Básnické počínání Jiřího Koláře vztahuje ke známému výroku Theodora Adorna o nemožnosti psát poezii po Osvětím, s tím, že „cílem je obnažit hrůznost básnickovy akce, a vyzkoušet tedy moderní poetičnost tváří tvář Osvěti naprosto doslova“ (Červenka 2001: 130). Nejde zde tedy jen o formu verše (Červenka poukazuje na téměř totožný počet slabik ve verši), ale je třeba interpretovat i smysl celé techniky a téma textů. Kolář svým jednáním dokazuje, že poezie po Osvětím a o ní je nutná, ale musí se této

zkušenosti přizpůsobit — stejně jako její tvůrci. Musejí najít způsob, jak vyslovit nesdělitelné a přimět umělecké dílo, aby za pomoci estetických prostředků promlouvalo s toutéž intenzitou jako skutečnost.

Básně tematizující holokaust v *Přestupném roce* využívají tyto knihy: *Lidice* — dějiny a poslední dnové vsi Václava Kočky (1946), *Továrna na smrt* (1946) Oty Krause a Ericha Kulky a *Ležáci* (1947) Ladislava Šímy; vedle nich pak stojí další texty využívající jako pretext záznamy o nejrůznějších druhích tyranie a utlačování. Kromě textů o starém Římě založených na Tacitových *Letopisech* zde autor čerpá především z knihy biskupa Bartolomé de las Casas *O zemi indijských pustošení a vylidňování zpráva nejstručnější* (1954). Zdroj je uveden na konci básně, texty jsou převedeny do veršové podoby, čímž se zvýznamňují jednotlivé skutečnosti událostí, větší naléhavosti se dosahuje i častou enumerací děje bez formálního ukončení celku a vypuštěním interpunkce uvnitř syntaktických struktur. Jediným členicím prvkem zůstává zachování kapitál na počátku větých celků.

Forma přebásnění souvisí s obrazem mluvčího a potažmo i s podobou originálu. Jak bylo řečeno, Jiří Kolář pracoval s myšlenkou tzv. autentické poezie a básně později obsažené v *Černé lyře* měly být „dějinami podlosti“. Jakožto takové si pak zachovávají rysy dokumentárního záznamu, líčí se zde minimum pocitů, a to i u textů předkládaných v ich-formě, například „Mluví Bohumil Šmolka“ z 24. května (Kolář 1996: 137) či „Pardubice dne 24. června 1942“ z 25. května (ibid.: 138). Častou figurou je zde přesný výčet — ať již mrtvých, přeživších, či počtu dní trvající likvidace. Lidé se zde stávají jednotkami, čímž se v podstatě přejímá perspektiva tyranů, pro něž jsou lidé pouhým materiálem k pohřbení či prodeji. Styl je spisovný, vědecky věcný, s minimem expresivity.

Poměrně výmluvné je srovnání s originálem, pro ilustraci uvedeme zápis z 25. května označený jako „Pardubice dne 24. června 1942“ (se zdrojem „Z deníku Jaroslava Charypara, řidiče pohřebního auta pardubického pohřebního ústavu, Ladislav Šíma: *Ležáci*, 1947“) a jeho originální prozaickou podobu.

Do ústavu přišel jeden z Němců a nařídil: / Připravte se / budete jezdit
do rána / ať máte dost benzínu // V určenou hodinu večer jsem čekal s vo-
zem / v lese u Zámečku / prorývaném třeskotem výstřelů / V houstnoucí tmě
pobíhaly mezi kmeny stíny / Náhle / jakoby vyrostl ze země / objevil se můj
průvodce a pravil: / Komm, Kamerad, est ist schon fertig. / Für heute genug
Arbeit. / Wir haben 33 Stück
(ibid.: 138).

Původní verze zní následovně:

Dostavil se jeden z těch německých vrahů a nařídil: „Připravte se, budete jezdit až do rána, ať máte dost benzínu.“ V určenou hodinu jsem stál v ztemnělém lese u Zámečku, kde třesky ještě výstřely katů a pak nastalo hrobové ticho. S hrůzou jsem sledoval stíny, které se pohybovaly mezi stromy. Náhle, jako by ze země vyrostl, se objevil vedle mne můj průvodce a tou proklatou němčinou spustil: „Komm, Kamerad, est ist schon fertig. Für heute genug Arbeit. Wir haben 33 Stück.“ Práce — to svaté slovo smějí zneužívat pro své vraždění? (Šíma 1947: 77)

Oproti originálu se v Kolářově verzi vypouštějí slova emocionálně zbarvená, omezuje se projev subjektu, nejen jeho pocity, ale i reflexe. Děje jsou kondenzovány, osamostatňovány, podobají se sekvenci filmových záběrů. Nadto jsou ale tyto na veršové řádce rozčleněny na rovinu vizuální, zvukovou a verbální. Nejen skutečnosti, ale i slova si zde znovu uvědomujeme — „náhle“ je v linii tohoto příběhu prvkem, jenž nás překvapí, zarazí a varuje před tím, co přijde.

Faktografické záznamy v *Přestupném roce* nejsou přejímány doslovně. Příkladem jsou texty z 23. a 24. května, nazvané „1942“ (Kolář 1996: 135) a „Mluví Bohumil Šmolka“ (ibid.: 137), založené na knize Václava Kočky *Lidice* — dějiny a poslední dnové vsi. V první z básní se omezuje historie vyšetřování souvislosti atentátu na Reinharda Heydricha s rodinami Horákových a Stříbrných a kompletní abecední soupis popravených, obě skutečnosti jsou vloženy do jedné strofy.

Po marné prohlídce obce / bylo zatčeno šestadvacet osob a popraveno / Nejstaršímu muži bylo padesát sedm / nejmladšímu patnáct / nejstarší ze sedmi žen padesát sedm / nejmladší devatenáct [...]. Bylo popraveno 172 mužů / nejstaršímu bylo osmdesát a nejmladšímu patnáct / mezi nimi 62 hutníků a třiasedmdesátiletý farář / 96 usedlostí s kostelem svatého Martina / ze 14. století a hřbitovem / srovnáno se zemí a rybník zavezen / Na celém místě vzniklo rozsáhlé jednolitě pole / vesnice vymazána z katastrální mapy / a majetek v pozemkových knihách připsán říši [...].

(Kolář 1996: 135)

Originál zní: „Zastřeleno bylo 172 mužů, mezi nimi 73letý farář Josef Štemberka, který tu působil 33 roky, učitel Petřík a starosta obce Hejma“ (Kočka 1946: 73). Kolář v této básni čerpá z pasáží roztroušených na čtrnácti stránkách, proto záměrně necitujeme originál celý. V básni jsou zvý-

znamněny počty a věk obětí, nikoliv jejich jména. Pro Kolářovo Já v tomto deníku není podstatné, kdo je obětí, každý má hodnotu. To se týká i pachatelů, Kolářův zápis se zmiňuje o kancléři K. H. Frankovi a Adolfu Hitlerovi, ale již bez pomocníků. Záznam je záměrně dokumentární, proti pomyslnému vymazání z katastrální mapy jsou postavena čísla, data, detail. Kolář záměrně staví čísla vedle sebe, jejich kontrast tak působí silněji.

Následující záznam, „Mluví Bohumil Šmolka“, je na rozdíl od textu „1942“ svědectvím přímého účastníka zničení vsi (první báseň jako by představovala úvodní scénu založenou na historii veřejné, tato pak na historii osobní). Avšak podobně jako u básně „Pardubice dne 24. června 1942“ i zde je popis věcný, vypouštějí se jména méně důležitých členů gestapa a fakta o samotném Šmolkovi. Popis konkrétní scény je ale detailní, každé místo, každý metr pohřební jámy jsou ve verších postaveny zvlášť, stejně jako u zmiňovaných textů o kolonizaci a v citovaném textu „Pardubice dne 24. června 1942“. Opomíjí se však kauzalita souvětí, básnická verze využívá asyndeta, strohosti výpovědi.

Nevěděli jsme, kam jedem / a zastavili jsme u obce Středokluky // Náš vedoucí obergruppenführer dr. Seidl / obklopený četníky / nás odvedl do hořící vesnice / a vykázal místo před stodolou / kde jsme měli vykopat / od tří hodin odpoledne do svítání / jámu tři metry hlubokou / dvanáct dlouhou a deset širokou // [...]

(Kolář 1996: 137).

Originál:

Jako vedoucí jel s námi Obergruppenführer Dr. Seidl, kat Vostřel, Hauptsturmführer Bergel a několik četníků. U Středokluk jsme zastavili. Dr. Seidl vedl nás do hořící vesnice a označil nám místo, kde máme vykopat jámu 12 m dlouhou, 10 m širokou a 3 m hlubokou. Do rána jsme měli být hotovi, ač byli již tři hodiny odpoledne.

(Kočka 1946: 83)

Uvedené texty jsou zbaveny odkazů i na širší politické kontexty a mění se též pojetí adresáta. Texty misionáře Bartolomé de las Casas jsou ve směr určeny „Jeho Veličenstvu“ Karlu V. De las Casas zde chápe svůj text jako zprávu s cílem omezit vyhlazování ve španělských koloniích. Apeluje na panovníka, snaží se v něm vzbudit soucit, což se v *Přestupném roce* mění. Vyprávěcí styl originálu je zestručněn, činy jednotlivých dobyvatelů jsou poskládány v mozaiku z různých let a míst. Na ukázkou ocitujeme

báseň nazvanou „Roku 1527“: „Roku 1527 přistál v Yucatánu / španělský šlechtic Francisco Montejo / Země oplývala medem ale nerodila zlato / To se jí stalo osudným / Montejo se dal s třemi sty muži do díla / Zakrátko prodával sto lidí za koně / nejkrásnější z dvou set panen / za soudek oleje nebo vína / nejurozenějšího ze stovky mladíků za solené prase / a kdokoliv z jeho mužstva směl krmit své psy / masem nemluvnat“ (Kolář 1996: 131). Ve srovnání se záznamy o holocaustu zde lidská zrůdnost ještě graduje, hodnota člověka je zcela minimální. S tím kontrastuje zdánlivá neadresnost textů, nemluví se zde k nikomu, kdo má moc tyto činy zastavit. Popisované události u Koláře už nemají možnost být změněny (proto se také vždy používá perfekta oproti přítentu v originále), na místo toho se proměňují v univerzální zprávy o člověku a jeho povaze.

Závěrem lze tvrdit, že v *Přestupném roce* se nejedná již o konkrétní bezpráví, ale o důkaz, že podobně nelidské chování se objevovalo v různých dobách a na různých místech Země. Kolářův „Deník z roku 1955“ je tak daleko spíše jakýmsi „dějníkem“, který se nezaměřuje na Já a jeho dobu, ale je mnohem univerzálnější, snaží se postihnout obecné zákonitosti jednání lidského rodu v celých dějinách, a ne pouhých dnech. Nejde „jen“ o holokaust a druhou světovou válku, ale též o varování proti rozličným projevům zla a vyjádření potřeby soucitu a všímavosti k bezpráví. Kolářovo Já je charakterizováno mnohem spíše skrze jeho přístup k textům druhých, skrze jejich výběr, transformaci a usouvztažnění. James Olney v monografii *Memory and Narrative* tvrdí, že když „se nějaká osoba uchýlí k Ne-Já[,] věří, že skrz Ne-Já se dojde Já“ (Olney 1998: 266). Nepřítomnost Kolářova Já ve většině textů *Přestupného roku* je příkladem takového postupu — ústupem z prominentní pozice subjektu a poskytnutím prostoru osudům druhých se záměr a obraz Já vyjeví více než jasně.

Prameny

DE LAS CASAS, Bartolome

1954 *O zemi indijských pustošení a vyliďňování zpráva nejstručnější*, přel. František Gel (Praha: Lidová demokracie) [1552]

KOČKA, Václav

1946 *Lidice — dějiny a poslední dnové vsi* (Ústí nad Labem: Přípravný výbor tiskařského, nakladatelského a knihkupeckého družstva)

KOLÁŘ, Jiří

1990 *Prométheova játra* (Praha: Československý spisovatel)

1993 *Černá lyra; Návod k upotřebení; Marsyas; Ž pozůstalosti pana A.; Vršovický Ezop; Česká suita*, Dílo Jiřího Koláře, sv. 3, ed. Vladimír Karfík (Praha: Odeon)

1996 *Přestupný rok. Deník*, Dílo Jiřího Koláře, sv. 6, ed. Vladimír Karfík (Praha: Mladá fronta)

KRAUS, Ota — KULKA, Erich

1946 *Továrna na smrt* (Praha: Čin)

ŠÍMA, Ladislav

1947 *Ležáky* (Praha: Ministerstvo vnitra)

Literatura

ČERVENKA, Miroslav

1996 „Kolářova rukojeť pro moderní básníky“, in idem: *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst), s. 244—249 [1969]

KARFÍK, Vladimír

1994 *Jiří Kolář* (Praha: Československý spisovatel)

OLNEY, James

1998 *Memory and Narrative. The Weave of Life-Writing* (Chicago: The University of Chicago Press)

The Holocaust as a Theme in Jiří Kolář's *Přestupný rok*

In his work *Přestupný rok. Deník z roku 1955* (Leap-year. The 1955 Diary), Jiří Kolář continues with a technique that he used in his text *Prométheova játra* (Prometheus' Liver) from 1950, in which he used a short story by Zofia Nałkowska in the structure of his verse “Skutečná událost” (Real Event). Miroslav Červenka connects Kolář's use of this pattern to Adorno's statement about the impossibility of writing poetry after Auschwitz. In *Prométheova játra*, as well as in *Přestupný rok*, Kolář demonstrates that poetry after Auschwitz is a must, yet the tools of poetry need to be transformed in order to express the unthinkable. In *Přestupný rok*, Kolář draws primarily from the prose testimonies of Holocaust survivors, travelogues depicting colonization, and historical accounts from Rome. These texts are versified here, with each event standing separately in its own line, and the most common figures and tropes are synecdoche, enumeration, onomatopoeia, contrasts, and parallels, mainly in connection with death tolls, counts of wounded or survivors, counts of destroyed buildings, etc. These thematically interrelated texts can be a key to interpreting the subject of the overall work, which is presented as a diary. The subject (i.e. Kolář) reveals himself primarily through his use of other texts, their choice, intertwining, and transformation. His text thus is not a diary of a specific year, place, and person, but a sort of “diary of history,” an attempt to depict the universal laws of history and human nature in relation to evil.

Vnitřní prožitky a vědomí postav v díle Arnošta Lustiga a Imre Kertésze

— Ingrid Chytilová —

Válka je organizované násilí. [...] Je to násilí páchané bytostí obdařenou rozumem (která příležitostně dává svou moudrost do služeb násilí). Přinejmenším je zákaz prahem, za nímž je možná jediné vražda; a válka je kolektivně určena překročením tohoto prahu.

(Bataille 2001: 79)

Úvodem

V následujícím příspěvku se budeme zabývat postavami, jejichž životní zkušenosti v ghettu či koncentračním táboře silně ovlivnily jejich vnímání světa, postoj k sobě samému, ale také k druhým bytostem. Jedinci si s sebou odnášejí prožitky, které jsou ve většině případů nesdělitelné, neboť jsou přesvědčeni, že po válce nenajdou nikoho, kdo jim porozumí. Kromě toho si nejsou jisti, zda budou mít dostatek odhodlání svěřit se se svými zážitky, vyprávět o zlu a o zabíjení nevinných lidí. V této souvislosti nás napadá otázka, jestli člověk, jenž nikdy neprošel ghetttem, vyhlazovacím táborem, ani nepřišel o své blízké, dokáže

tuto skutečnost pochopit. Postavy coby prožívající subjekty reflektují v těchto nestandardních prostorech své bytí. Denně zde pociťují existenciální stavy úzkosti, osamělosti, strachu, podpořené skutečností, jak tenká hranice je mezi životem a smrtí. Vědomí ztráty životních jistot (domova, rodiny, práce) umocňuje jejich psychické utrpení, beznadějí a bezmocnost představující další mezní situace.

Zamysleme se, kam člověk židovského původu patří. Bylo by možné jej označit za vydědence či za cizince, jenž se odcizuje svému okolí, ale i sám sobě. Nejenže přestává rozumět situacím kolem sebe, ale také má problém rozeznávat skutečnost od iluze. K fyzické a psychické vyčerpanosti se přidává frustrace z toho, že nemůže svůj osud změnit. Pocity samoty, zoufalství, izolace a ve své podstatě i bezdomovectví, neodeznívají a vracejí se v pravidelných časových intervalech. Je nějaká šance dostat se z těchto stavů? Existuje východisko z absurdity, do níž se jedinec nedostal vlastním přičiněním? Odpovědi se budeme snažit najít prostřednictvím analýzy próz našich dvou autorů.

Zaměříme se na to, jak se Lustigovy a Kertészovy postavy vyrovnávají s prožitými traumaty a jestli se jim podařilo najít vnitřní sílu smířit se s realitou. Jak k životu po válce přistupuje Hanka Kaudersová, protagonistka románu *Krásné zelené oči*, nebo Kertészova postava Györgyho Kövese z knihy *Člověk bez osudu*, jimž se podařilo přežít? Rovněž nás zajímá, zda postavy — samozřejmě v závislosti na prostředí — procházejí psychickou proměnou, nebo zda jsou bez duševního vývoje. Uri Margolin v *Individuals in Narrative Worlds* (Margolin 1990) uvádí informaci, že osoby v narativu lze považovat za sérii dočasných na sebe připojených stavů. Konstatuje, že změna zasahuje celý charakter (například od špatného k dobrému a naopak, nebo od optimistického k pesimistickému apod.). V závislosti na čase může být změna postupná, nebo prudká — náhlá.

V analytické části příspěvku sledujeme, jakých narativních postupů oba autoři využívají k zachycení vnitřního světa postav, jejich myšlenkových pochodů či mentálních stavů ve fikčním světě příběhu. Pokusíme se najít, v čem jsou si Lustigovy a Kertészovy postavy podobné — půjde nám především o jejich prožitky a vnímání — a co je naopak od sebe odlišuje. K analýzám narativního vědomí postav poslouží jakožto metodologické východisko kniha Dorrit Cohnové *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978), v níž se autorka věnuje třem narativním technikám: *psychonarace*, *vyprávěný monolog*, *citovaný vnitřní monolog*. Metoda zvaná *psychonarace* (psychonarration) se v narativu vyskytuje za okolností, kdy do vědomí či

nevědomí postav nahlíží vševědoucí vypravěč, který k zachycení psychických stavů a myšlenek užívá nepřímou řeč (Cohn 1978: 11–12). Cohnová poznamenává, že psychonarativní vyprávění může být konsonantní (soulad) – vypravěč zůstává fokalizátorem a hledisko postavy nezasahuje do objektivního vyprávění –, nebo disonantní (nesoulad) – kdy promluva postavy zasahuje do promluvného pásma vypravěče –, vyznačuje se subjektivností a obtížně se rozeznává, kdy mluví vypravěč a kdy se jedná o hlas postavy (ibid.: 25). V případě, že se řeč postavy skrývá za vypravěčovou promluvou, lze užít označení *vyprávěný monolog* (narrated monologue). Pro upřesnění – vyprávění v 1. osobě je sice nahrazeno vyprávěním ve 3. osobě, ale přesto je vypravěčova promluva vedena v autentickém jazyce postavy. *Citovaný monolog* (quoted-monologue) přímo zprostředkovává mentální stav jedince. Někdy se můžeme setkat s označením *citovaný vnitřní monolog* (quoted interior monologue) – ten nejlépe vyjadřuje psychické dění postavy, známe její pocity, myšlenky, trápení (ibid.: 11–12): „Naučila jsem se nestěžovat si, ani se nelitovat“ (Lustig 1979: 20). Promluva postavy nemusí být realizována jen potichu, ale může být vyslovena i nahlas. V tom případě se jedná o samomluvu: „A přece jsem ráda, chci žít“ (ibid.: 90). Autorka rozlišuje i mezi vědomím týkajícím se vztahu ke třetí osobě a vědomím ve vztahu k textům vyprávěných v první osobě. Pokud vypravěč popisuje, co se mu zrovna odehrává v mysli, jedná se o *sebenaraci*. V případě, že cituje vlastní myšlenky za využití přímé řeči, hovoří o *sebecitovaném monologu* (Cohn 1978: 14). V *sebevyprávěném monologu* (ibid.: 15) personální vypravěč promlouvá sám za sebe.

Člověk bez osudu

Ani maďarský spisovatel Imre Kertész ve své próze *Člověk bez osudu* nevynechal tragické události ve vyhlazovacích táborech. Zprostředkovává je pohledem dospívajícího židovského chlapce, který se stal obětí deportace. Podobně jako Arnošt Lustig i Imre Kertész popisuje pobyt jedince v těchto prostorech.

Čtrnáctiletý Györgyi Köves – student gymnázia – musel s ostatními židovskými chlapci nastoupit do pracovního tábora v Csepelu, kde měl coby dělník pracovat v místní továrně. Za několik dní přijde nařízení, aby vybraní jedinci nastoupili do transportu směr Osvětim. Jména deportovaných, mezi nimiž je i Györgyi, jsou vypsána na seznamu. Hrdina nepocituje zklamání, obavy či dezorientaci, jako tomu je

v případě Lustigových postav, které mají deportaci spojenou s negativními emocemi. Chlapec se k celé situaci staví lhostejně a nezaujatě, dokonce ji ironickým tónem označí za komedii: „Nevěděl jsem, kam se honem vrhnout, a jen si pamatuju, že mi to bylo trochu k smíchu, jednak z údivu a rozpaků z pocitu, že jsem se znenadání octl uprostřed jakési nesmyslné komedie, v níž mi moje role není zcela jasná“ (Kertész 2009: 45). V souvislosti s cestou stojí za připomenutí Lustigova postava Ludvíčka Adlera z románu *Žloděj kufříů*, kde autor v závěru popisuje chlapcovu cestu do vyhlazovacího tábora. Ludvíček na rozdíl od Györgyho pocítoval obavy z cesty do neznáma, prožíval samotu, a čím více se blížili Auschwitz-Birkenau, tím více upadal do prázdnoty a smutku. Györgyi Köves nespatořoval v cestě nic neobvyklého, nepřikládal jí význam, právě naopak, přišla mu obyčejná a podobná těm předchozím. Vidíme rozdíl mezi tím, jak cestu vnímají Lustigovy postavy a co pro ně znamená, a jak Kertészův protagonista, jenž neshledal sebemenší důvod, proč by měl mít obavy a zbytečně jimi zatěžovat svou mysl.

Rozdílnost mezi Lustigem a Kertészem objevíme i v tom, co postavy prožívají v prostoru koncentračního tábora. Kertész nejdříve popisuje, jak postava přijíždí do normálního města, kde není nic, co by budilo její pozornost a šokovalo ji. Györgyi je mile překvapen upraveným terénem a zeleným trávníkem — připomíná mu fotbalové hřiště, kde bude s ostatními chlapci hrát fotbal. Zatímco Lustigovy postavy při pohledu na ostatní dráty prožívají bezmocnost a úzkost. Osvětim se pro ně stává nepřátelským prostředím, kde ztratily své blízké. Arnošt Lustig jej metaforicky přirovnává k peklu, potopě světa, ovšem Kertész se těmto označením vyhýbá: „Copak si koncentrační tábor“ — zeptal se — „nemáme představovat jako peklo?“ a já jsem na to odpověděl, že tohle si může každý představovat podle svého uvážení a nálady, že já osobně si však dokážu představit jen koncentrační tábor, protože ten poměrně dost znám, zatímco peklo nikoliv“ (ibid.: 192). Všimněme si, že jeho hodnocení není tak striktní a že čtenáři nechce nic podsouvat. Chlapec si až po čase začne všimnat netradičních věcí, například toho, že kolem Auschwitz-Birkenau byly dráty nabitě elektrickým proudem. Najednou se prostranství, jež ho na začátku tolik fascinovalo, stává neznámým prostorem skrývajícím tajemství: „Nádvoří, to sluncem vyprahlé prostranství, bylo zde poněkud pusté, nikde ani stopy po fotbalovém hřišti, zelinářské zahradě, trávníku nebo květinách. [...] Vpravo pak již dobře známý plot z ostatných drátů, prý nabitý elektrickým proudem [...]]. Dotek — ujišťovali nás — je smrtelný“ (ibid.: 76, 78, 79).

Györgymu Kövesovi se podařilo přežít druhou světovou válku a dostat se domů. Během cesty pochopil, že není připraven vyprávět o svých zážitcích a o tom, co ve vyhlazovacích táborech viděl. Byl však přesvědčen, že nikdy nechce zapomenout, jelikož se cítil zodpovědný za vzpomínky, jež mu v paměti utkvěly. Teď — v přítomnosti — si uvědomil, že v monotónnosti všedních dnů odehrávajících se v koncentračních táborech neuvažoval nad svou existencí a že ji bral jako samozřejmost. Po návratu z války pocituje stesk, je to dokonce silnější, než očekával. Přežití považuje za obrovské štěstí, a proto nechce vyprávět pouze o tragédiích, ale o štěstí, že zůstal naživu a dostal šanci svůj postoj k životu změnit: „Vždyť dokonce i tam, v blízkosti těch komínů, bylo v přestávkách mezi trýzněmi cosi, co se podobalo štěstí. Všichni se mě ptají jen na utrpení, na *hrůzy*: zatímco pro mě je snad právě tato zkušenost tou nejpodstatnější. Ano, o tom bych jim měl vyprávět, až se mě zeptají příště. O štěstí v koncentračním táboře. Pokud se ovšem zeptají. A pokud na to nezapomenu i já sám“ (ibid.: 203; zvýraznil I. K.). Györgyi Köves svým chováním a postojem k životu připomíná Hanku Kaudersovou, jelikož stejně jako ona je aktivní, nevzdává se a snaží se pozitivně přemýšlet o své budoucnosti. I přesto se nabízí otázka — Jak se vyrovnat s životem po Osvětimi, se ztrátou rodiny a jak přijmout skutečnost, že člověk zůstal sám? Problémem je, že ne vždy lze v příběhu rozlišit mezi jednotlivými narativními technikami, totiž zda jde o vyprávění vlastního já, nebo o vnitřní monolog. Vyprávění v 1. osobě podtrhuje narativní metodu vnitřního monologu, v němž hlavní postava zprostředkovává své dojmy a myšlenky.

Györgyi Köves se změnil — před válkou byl sebevědomý (ke všemu přistupoval s jistotou) a nenapadlo by ho, že největší životní zkušenosti posbírá v koncentračních táborech. V jeho případě došlo k postupné změně — která byla závislá na čase a na okolnostech — podstatné rovněž je, že si uvědomoval, jak se choval před nástupem do transportu a jak během návratu domů. Po válce se z něj stává jiný člověk — touží po životě a raduje se z maličkostí.

Colette: dívka z Antverp

Podle Colette Comen, hlavní postavy z novely *Colette: dívka z Antverp*, život v Auschwitz-Birkenau ztratil svůj význam. Člověk neměl právo rozhodovat o své existenci — teď a tady přežíval a čekal na rozsudek smrti. V jejím podvědomí vzniká podivný obraz prostoru připomínajícího jí

potopu světa: „Lágr byl obrovská márnice. V létě masařky veliké jako lískový oříšek, v zimě červi tlustí a plní bílé krve a tělesných šťáv a v ústech věčný pach tak hutný, že měl člověk neodcházející pocit, jako by ho polykal“ (Lustig 1992: 76). Vizuální představa takto pojatého koncentračního tábora se ukládá do její paměti, aby jí tak mohla kdykoliv v budoucnosti připomenout lidské selhání, jehož důsledkem byla tato historická tragédie. V tomto kontextu připomeňme román *Člověk bez osudu*, kde hlavní postava taktéž popisuje prostory vyhlazovacích táborů, ale rozhodně se nesetkáme s takovým naturalismem. V Kertészově pojetí šlo především o racionální vykreslení událostí. Aby vynikla tragédie židovského národa, Arnošt Lustig užívá náležitě expresivní výrazy podtrhující tyto skutečnosti. Imre Kertész se takovým postupům vyhýbá a dává přednost racionálnímu pohledu na realitu, tím si zároveň udržuje odstup od příběhu a text nezatěžuje emocionalitou postav. Naopak Arnošt Lustig upřednostňuje niternou analýzu jedince trpícího duševní a fyzickou bolestí. Důraz je kladen na vnitřní perspektivu postav — tím se odsunuje děj příběhu — a ne vždy je důležité, co se kolem postav odehrává.

V následujícím úryvku je užito techniky psychonarace — doplněné o vypravěčův komentář vysvětlující dívčiny stavy — a citovaného vnitřního monologu, v němž si protagonistka klade otázky týkající se zmiizení její rodiny (je vidět, že se jí stýská a že si přeje být zase s nimi): „Znala únavu člověka, který si přeje zemřít. Neměla čas ani možnost hledat v každém kroku smysl své existence, protože by se dobrala prahu nesčetných možností, kde člověk přestával existovat, kde jeho život dospěl k náhlému a násilnému konci. Člověk měl v sobě svou neustálou druhou možnost, stát se sazí. [...] Kde jsou? Moje matka, otec, sestry? Kde všichni jsou? Co se s nimi stalo? Chci je nazpět. A věděla, že se ocitne na hromadě mrtvol před krematoriem, když se poddá“ (ibid.: 15, 16). Vypravěčovo subjektivizované vyprávění napovídá, že dívka prožívá zármutek a cítí se oklamaná. Colette Comen představuje statickou, uzavřenou postavu, jejíž vnitřní svět, psychické stavy, ale i sny (například získat zpět svobodu) jako čtenáři známe.

Ž deníku sedmnáctileté Perly Sch.

Odvážná a svérázná Perla Schlomovitchová zabíjí leteckého důstojníka v okamžiku, kdy jí ironickým tónem řekne, že ji v životě už nic nečeká a že její sen stát se matkou se nikdy neuskuteční. Své psychické rozpoložení dívka zprostředkovává ve vnitřním monologu, do něhož

vypravěč nezasahuje a ani jej nekomentuje: „Kdybych musela, udělala bych to znovu. Je to, jako bych byla něčím, jako je anténa, napojená na všechno. [...] Cítím se prázdná, jako bych neměla v kostech morek, jako by se obnažila moje existence, stejně jako by ji pokryla neviditelná tma a zároveň v sobě cítím přítomnost lidí, kteří už odjeli, jedou a ještě pojedou. Známi i neznámí, jsou se mnou. Odjedu, kam odjeli už téměř všichni. 22. prosince 1943“ (Lustig 1979: 153). V úryvku subjektivita vyprávění podtrhuje postoj k sobě samé („cítím se prázdná“, „jako by se obnažila moje existence“) a smíření se s vlastní smrtelností. Zaměříme-li se na to, jakých technik autor využívá k vyjádření psychických stavů Perly Sch. a jejího vědomí, zaznamenáme především citované vnitřní monology, případně vnitřní monology: „Odkud to přichází? Kam se to vrací? Kam to všechno vede? Chvillemi se zdá, že to, co bych potřebovala, je nějaká jehla, dost dlouhá, abych se mohla propíchnout až do mozku a pustit dovnitř do hlavy čerstvý vzduch. Je to, jako by úzkost ze všeho a z ničeho byla ze všeho to nejsilnější a pokrývala všechno“ (ibid.: 116). K vyjádření úzkosti, jež naplno zaměštnává její mysl a omezuje Perlu v rozhodování, slouží rovněž výběr lexikálních prostředků („propíchnout do mozku“) zdůrazňující její význam. Použijeme-li metaforického obratu, tak jedině úzkost dokáže proniknout do jejího vědomí a má schopnost postupovat nejen její myslí, ale i jejím tělem. Sebereflexe v terezínském ghettu podporuje úzkostné stavy — dívka od nich nedokáže odtrhnout pozornost. Úzkost se stává prostorem, do něhož se dívka uzavírá — možná proto je to i jeden z důvodů, proč se chová lhostejně, proč chce být sama a přitom touží po blízkosti jiné osoby.

Perla už jako dítě byla introvertem, k němuž nebylo snadné najít si cestu. Fascinovala ji tajemství, ráda v nich hledala skrytý význam. Pro její povahu je typická přemýšlivost, opatrnost a citlivost vůči věcem a lidem kolem ní. Neprochází duševním vývojem, překvapuje snad v momentě, kdy před odjezdem do vyhlazovacího tábora zabíjí vojenského důstojníka. Po celou dobu, co byla v Terezíně, nevzdorovala, jelikož předpokládala a hlavně věřila, že se na seznamu deportovaných nikdy neobjeví a že se po válce vrátí domů.

Krásné zelené oči

Hanka Kaudersová, protagonistka románu *Krásné zelené oči*, denně prožívá úzkost, paniku a strach. Bylo již řečeno, že v prózách Arnošta Lustiga

je využíváno psychonarace. Následující ukázka je příkladem konsonantní psychonarace, v níž vševědoucí vypravěč objektivně zachycuje Hančiny prožitky: „Musela si najít formuli, klíč, co a jak a proč, aby ji to nezabilo zevnitř. [...] Soustředila se na to, jak vydržet. Otupělost měla jako neviditelný štít“ (Lustig 2000: 53, 15). V prospektivním vyprávění zaznamenáme úvahy nad tím, jak by se k ní rodina zachovala, kdyby zjistila, že je v nevěstinci. Byla si jistá, že by pro ně přestala existovat: „[1.] Kdyby její rodina žila, byla by i pro ně mrtvá zaživa. [...] [2.] Netruchlili by po ní, nemodlili by se za ni. (3.) Měla snad být radši, že už nežijí?“ (ibid.: 88). Všimněme si, jakým způsobem autor kombinuje psychonaraci s vyprávěným monologem. V prvních dvou větách je to vypravěč, který vyvozuje závěry, poté je pronesena tázací věta (3.) náležící Hančiným pocitům. Uri Margolin podotýká, že jediným faktem prospektivního vyprávění je, že vyprávějící hlas se v přítomném okamžiku času vyprávění zabývá předpokládáním, fabulací a mentální simulací (Margolin 2008: 58).

Co je pro narativ typické, jsou plynulé přechody z *psychonarace k citovanému vnitřnímu monologu*, (eventuálně tento proces proběhne naopak). Jako názorný příklad jsme vybrali úryvek začínající psychonarací (podotkněme, že se odehrává v promluvném pásmu vypravěče): „Co cítila, viděla a slyšela, se odehrávalo pod hladinou, neviditelné, neslyšné, ale prudké a hrůzné. Na okamžik si představila moře, mělo rudou barvu krve. Barvu průjmu. [...] Prošlo jí spánky, čím se člověk vzdává. Byla také na dně moře, toho nejhlubšího oceánu, ale možná, že toho nejmělkčího“ (ibid.: 126), který přechází do citovaného vnitřního monologu: „Cítila jsem se obehnaná dráty s vysokým napětím, jako bych byla poslední člověk na světě“ (ibid.: 126). Je tedy patrné, že obě narativní techniky se podílejí na zobrazení Hančina mentálního stavu. Prostředí koncentračního tábora v ní vyvolává negativní emoce, dívka prožívá úzkost, paniku a nepokoj.

Během evakuace se Hance podařilo utéct a dostat se až do Maďarska. V Pétikosteli se seznamuje s rabínem Gideonem Schapírem, jenž jí poskytne azyl. Je to poprvé od útěku z vyhlazovacího tábora, kdy chce sdílet s někým svůj příběh. Dialogy s rabínem jí pomáhaly postupně se vyrovnat s prožitými událostmi a začít myslet na budoucnost. Dívka se nakonec vrací zpět do rodné Prahy, kde měla domov. Připomeňme, že Györgyi Köves nechtěl o svých zkušenostech z koncentračních táborů mluvit, své pocity si chtěl nechat pouze pro sebe. Věděl, že by mu nikdo neporozuměl a že by ho považovali za blázna. S Hankou má společnou touhu žít a realizovat své sny.

Proměna Hanky Kaudersové nastane v okamžiku, kdy se ze zastrašené bytosti stane mladá a sebevědomá žena. Je evidentní, že její vnitřní svět prochází změnami, což se odráží na jejím chování a že se jako jedinec vyvíjí.

Závěrem

Závěrem lze konstatovat, že subjektivní vypravěčská perspektiva v Lustigově díle zaujímá podstatnou roli. Vševědoucí vypravěč popisuje chování a pocity postav, jež doplňuje o narativní komentář a hodnocení. V jeho prózách vypravěč a postavy bezprostředně vyjadřují své myšlenky, prožitky, eventuálně popisují psychické rozpoložení, v němž se zrovna nacházejí. Oproti tomu Kertészův vypravěč v románu *Člověk bez osudu* se pouze v náznamech zmiňuje o svých pocitech. Je to dané také tím, že Imre Kertész upřednostňoval objektivní vypravěčskou perspektivu. V novele *Colette: dívka z Antverp* se subjektivita vypravěče projevila i v závěru příběhu, kdy vypravěč vyjadřuje svůj postoj k událostem: „To je tedy příběh Colette z Antverp. Je celý? Nevím. Pochybuju. Je to kamínek v mozaice. Jako by opravdu už nemohlo být v naší době nic většího, jako před námi a po nás“ (Lustig 1992: 86). V románu *Krásné zelené oči* byla subjektivita podtržena vypravěčovým přiznáním, že Hanku miluje a obdivuje: „Miloval jsem Kústku, Hanku Kaudersovou, slepě, je-li láska slepá, s vytrvalostí, která pomíjí pomíjivě. [...] Miloval jsem ji neviditelným puzením“ (Lustig 2000: 10, 5).

U obou autorů se setkáváme s jedincovou snahou zapomenout na minulost, nicméně stále u něj přetrvává zodpovědnost nevytěsnit vzpomínky ze své paměti. Je logické, že nelze zachytit celý mentální život postav — čtenář přece jenom není informován o všem — a mnohdy je mu vědomí postavy nepřístupné (příkladem je Györgyi Köves). Mysl sice představuje obrovský komplex složený z přání, pocitů, tužeb, strachů, ale nemusí vždy korespondovat s chováním postavy. V souvislosti s návratem domů jsme se již výše zmínili o podobnosti mezi Hankou Kaudersovou a Györgym Kövesem — oba se vracejí domů. Rozdíl mezi nimi spatřujeme v postoji k tomu, zda mají o zážitcích vyprávět. Jelikož měl Györgyi obavy z reakcí lidí, rozhodl se, že se nějaký čas nebude nikomu svěřovat. Zatímco Hanka si přála najít člověka, jemuž by řekla, co prožila a čeho byla svědkem — pro ni to byla terapie.

Prameny

KERTÉSZ, Imre

2009 *Člověk bez osudu* (Praha: Academia)

LUSTIG, Arnošt

1979 *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)

1992 *Colette: dívka z Antverp* (Praha: Kvarta)

2000 *Krásné zelené oči* (Praha: Peron)

Literatura

BATAILLE, Georges

2011 *Erotismus*, přel. Marie Kohoutová, Michal Pacvoň (Praha: Hermann & synové)

COHN, Dorrit

1978 *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton University Press)

MARGOLIN, Uri

1990 „Individuals in Narrative Worlds. An Ontological Perspective“, *Poetics Today* 11, č. 4, s. 843–871

2008 *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*, přel. Hynek Zykmond (Brno: Host)

PALMER, Alan

2004 *Fictional Minds* (Lincoln: University of Nebraska Press)

SADEK, Vladimír

1997 *Židé — dějiny a kultura* (Praha: Židovské muzeum v Praze)

Characters' Internal Experiences and Consciousness in the Work of Arnošt Lustig and Imre Kertész

This text describes the perception and consciousness of characters who found themselves at some point in a ghetto or a concentration camp. These characters are feeling entities, and as such they reflect on their being in such non-standard conditions. Their awareness of losing all that they took for granted intensifies their mental suffering, and their hopelessness and helplessness bring forth extreme situations. Their return home also poses certain dangers: how can they deal with post-war life and with losing their families? They are unsure whether they will have the determination to disclose their experiences. We focus on how Lustig's and Kertész's characters deal with the traumas they have experienced and whether they have found the inner strength needed to reconcile with reality. We follow the

narrative approaches that both authors use to capture characters' inner worlds, their reasoning and mental states, in the fictitious worlds of the stories. We also seek the commonalities between Lustig's and Kertész's characters—focusing mainly on their experiences and perception of the world—and what differentiates them.

Zobrazenie holokaustu v slovenskej ponovembrovej próze

— Gabriel Lukáč —

V slovenskej próze po roku 1989 sa téma holokaustu, respektíve druhej svetovej vojny, vyskytuje sporadicky. Príčin tohto stavu (literárnych aj mimoliterárnych) je iste viac. V prvom rade je v slovenskej literatúre od šesťdesiatych rokov silná tradícia krátkych epických žánrov, ktoré spracúvanie historických tém nevyklúčujú, ale ani nepredpokladajú zachytenie dejín v takom rozsahu, ako to umožňuje román. Inklinácia autorov ku kratším formám sa ešte posilňuje vznikom trhového mechanizmu, čím sa po roku 1989 ešte viac ako predtým obmedzuje možnosť písania umeleckej literatúry na plný úväzok. Ďalším prvkom, limitujúcim kvantitu textov, ktoré sa téme holokaustu priamo venujú, je absencia „svedčiacich“ autorov, akými sú napríklad Arnošt Lustig v Čechách alebo Imre Kertész v Maďarsku.¹ Literatúra po roku 1989 má zároveň množstvo tvorivých impulzov v aktuálnej realite, čím je tiež čiastočne potláčaná potreba spracúvania historických tém. Písanie v tomto období sa výrazne zintímňuje, podobne ako v šesťdesiatych rokoch 20. storočia. V neposlednom

1 Pod pojmom „svedčiaci“ máme na mysli priameho svedka danej udalosti.

rade je to však aj komplikovaná pozícia slovenskej majority voči perzekvovaným menšinám v uvedenej etape dejín.² Práve (ne)schopnosť zaujať postoj k vlastnej nedávnej minulosti a neskoršia potreba jeho umelého vytvárania je jedným zo zásadných faktorov, ktoré ovplyvnili výslednú podobu analyzovaných textov.

K analýze konkrétnych prozaických textov je potrebné pristúpiť s vedomím, že samotný pojem holokaust je stále otvorený a ďalším výskumom dochádza k modifikácii jeho významu. Za najužšiu môžeme pravdepodobne považovať známu definíciu Michaela Barenbauma, ktorý holokaust označuje ako systematickú, štátom financovanú vraždu šiestich miliónov Židov nacistami a ich kolaborantmi počas druhej svetovej vojny. V kontexte tohto príspevku je však nevyhnutné pracovať so širšou definíciou holokaustu. To znamená, že do úvahy nebudeme brať len samotný proces systematického vyvražďovania Židov a iných národnostných či sociálnych skupín perzekvovaných nacistickým režimom. Ak chceme poukázať na genézu istého javu, musíme brať do úvahy aj texty, ktoré naň nadväzujú nepriamo, a to hlavne v situácii, keď sa uvedený jav vyskytuje skôr sporadicky, v podobe parciálnych motívov.

Istú kontinuitu medzi generáciou prozaikov, ktorí tému holokaustu spracúvali vo svojich prózach prevažne v šesťdesiatych rokoch 20. storočia (Jašík, Lahola, Johanides), nachádzame v tvorbe Jána Johanidesa, konkrétne v románe *Slony v Mauthausene* (1985) alebo novele *Inzeráty pre večnosť*, publikovanej v zbierke *Krik drozdov pred spaním* (1991). Za prvý výraznejší prozaický výstup, konkretizujúci danú problematiku po roku 1989 však považujeme až prózu Václava Pankovčina, *Tri ženy pod orechom* (1996), v ktorej sa na prvý pohľad sekundárny paradoxný motív deportácie despotického obchodníka Hausnera ako vykúpenia jednej z postáv transformuje do leitmotívu Večného žida. V roku 1998 vychádza ironická, fantazijná ponáška na históriu Igora Otčenáša s názvom *Keby...* a podtitulom *Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska*. V groteskne ladenej próze sa zo Slovenska stáva spojenec fašistického Nemecka ako víťaza druhej svetovej vojny. Stále však nemôžeme hovoriť o tematizácii holokaustu v pravom zmysle slova. Nespochybniteľný prínos do danej problematiky predstavuje aj vydanie antológie slovenskej literatúry o holokauste s názvom *Božia ulička* v tom istom roku. Prvým

2 Po vzniku klérofašistického Slovenského štátu a vzniku Hlinkovej gardy sa Slovensko stalo oficiálnym spojencom nacistického Nemecka. Faktom je aj to, že latentný antisemitizmus tu bol prítomný už z obdobia pred vojnou a veľká časť Slovákov bola priamo zapojená do arizácie či rôznych represívnych opatrení, vykonávaných prostredníctvom Hlinkovej gardy a ďalších dobových výkonných orgánov.

výraznejším textom, pracujúcim s problematikou antisemitizmu na území Slovenska, je próza Juraja Bindzára, *Tanec s mŕtvou slúžkou* (2004). Hlavná dejová línia je tu však situovaná do druhej polovice 19. storočia.

O reálnom výskyte textov s témou holokaustu v slovenskej literatúre môžeme uvažovať až po roku 2005. Príčinou tejto transformácie je pravdepodobne nadväzovanie na skôr nastavené trendy svetovej literatúry a s ním spojené volanie kritiky po širších epických formách, teda v podstate je možné hovoriť aj o istej spoločenskej objednávke. Za prvý text, ktorý do svojej rozsiahlej epickej šírky zapracoval aj obdobie druhej svetovej vojny na území Slovenska a jeho dopad na židovskú časť obyvateľstva, bol román Pavla Rankova, *Stalo sa prvého septembra alebo inokedy* (2008). V tejto próze môžeme identifikovať viaceré, hlavne negatívne špecifiká, spojené s jeho čiastočne priekopníckym charakterom.³

V príspevku sa budeme bližšie venovať dvom textom, ktoré predstavujú najaktuálnejší vklad do danej problematiky, konkrétne novele *Nevybavená záležitosť* Jany Juráňovej a poviedke Pavla Vilikovského „Štvrtá reč“ z knihy *Prvá a posledná láska*. Obe prózy vyšli v roku 2013 a boli zaradené do finále súťaže Anasoft litera, pričom kniha Pavla Vilikovského *Prvá a posledná láska* v nej zvíťazila. Posledným sledovaným textom je novela Petra Krištúfka *Ema a smrťihlav* (2014). Hlavnou postavou prózy je Šimon, sedemročný chlapec, ktorý sa na úteku pred nacistami schováva v chlieve rodinnej známej a v nepriaznivých podmienkach uniká do vlastného fantazijného sveta. V texte sa nachádzajú rôzne dobové intertextuálne odkazy, ktoré zvyšujú jeho autenticitu. Zároveň v ňom nachádzame aj prvky iných spôsobov umeleckého vyjadrovania, ako sú film či komiks.

V novele Jany Juráňovej *Nevybavená záležitosť* sa na základe príbehov jednotlivých postáv zaujíma stanovisko nielen ku kritickej etape dejín 20. storočia, ale aj k širšiemu konceptu xenofóbie a intolerancie ako ku charakteristickému znaku slovenskej majority. V živote rozprávačky, Zity, dochádza k zásadnému existenčnému zlomu. Po smrti manžela sa drží ešte ich spoločného rozhodnutia a odchádza žiť na vidiek. Jej nový dom je symbolicky rozdelený na dva priestory: otvorenú obytnú časť a povalu, na ktorej Zita nachádza kufor s obrazom Edity Zollnerovej a dobovými materiálmi, svedčiacimi o osude jednej židovskej rodiny.

V úvodnej časti knihy môžeme pozorovať proces akceptácie samoty ako nevyhnutnej súčasť života hlavnej postavy, akéhosi novodobého

3 Poetologické špecifiká a estetickú kvalitu textu podrobne analyzuje Součková 2009.

pustovnictva.⁴ Osamelosť tu však nie je zapríčinená len vonkajšími faktormi, ale vychádza zo Zitinej vnútorne zakorenenej inkompatibility so spoločnosťou. V texte je viacnásobne naznačená jej neochota podriaďiť sa niektorým defektným, ale zároveň spoločensky akceptovaným javom. V postave Zity, ktorá sa stáva nálezkyňou spomínaných dobových dokumentov, sa teda celá problematika aktualizuje. Odkazom na konkrétnu tragickú etapu novodobých dejín sa z textu stáva svedectvo o vedomí kontinuity širšieho problému xenofóbie a intolerancie slovenskej majority. Práve viditeľná potreba svedčiť je príčinou toho, že text ako celok môže pôsobiť nepresvedčivo, hlavne v situáciách, kde sa z vedľajších postáv stáva skôr dôkazový materiál. Aj napriek vysloveným výhradám však textu Jany Juráňovej nemôžeme uprieť jeho výpovednú hodnotu. Z. Bariaková v týchto súvislostiach výstižne konštatuje: „*Nevybavenú záležitosť* možno čítať aj ako metaforu o úsilí, ktoré vynakladáme, aby sme našli východisko z kusej a provizórnej povahy každého jedného príbehu, o našej naliehavej potrebe dať obrazu sveta jasnosť a zreteľnosť. To vystihuje potreba rysovať presné hranice a strážiť ich pred narušením, potláčať všetko, čo cez ne preteká“ (Bariaková 2014: 72).

Za najväčší nedostatok prózy *Nevybavená záležitosť* považujem to, čo bolo Juráňovej už viacnásobne vyčítané literárnou kritikou, tj. neschopnosť oddelenia autorského subjektu od narácie či tvarovania textu a z toho plynúce problémy s modelovaním niektorých postáv. Naráčne disproporcie predchádzajúcich textov (*Iba baba*, 1999; *Žila som s Hviezdoslavom*, 2008) sa Juráňovej darí potlačiť tým, že sa nepokúša vytvoriť rozprávačku, s ktorou sa výrazne osobnostne odlišuje. Čitateľsky presvedčivo pôsobia aj pasáže, v ktorých Juráňová využíva fiktívne dobové artefakty, akými sú novinové výstrižky, korešpondencia či denníkové zápisky, prostredníctvom ktorých nám približuje tragický príbeh spomínanej židovskej rodiny. Texty tohto druhu Paul Ricoeur nazýva ekvivalentmi ostenzívnej čitateľskej referencie v móde „ako keby“ (Ricoeur 1997: 54) a v texte Jany Juráňovej čiastočne eliminujú vnímanie vzťahu autorského subjektu a postáv, ktorých sa uvedené artefakty týkajú, tj. hlavne Edity Zollnerovej. Zároveň sa tak neutrálnym spôsobom čitateľovi približujú niektoré konkrétne reálie klérofašistického Slovenského štátu.

4 Termín „pustovnictvo“ sa dá zdôvodniť aj na základe konkrétnych motívov, ktorými sú na príklad viaceré priestorové prvky, no hlavne citáty z Biblie, s ktorými sa rozprávačka textu konfrontuje.

Pavel Vilikovský je autorom, u ktorého je hľadanie identity človeka spätého s istým časovým a priestorovým rámcom prítomné takmer neustále. Poviedka „Štvrtá reč“, ktorá bola spolu s novelou *Na ľavom brehu pamäti* vydaná v zbierke s názvom *Prvá a posledná láska*, však predstavuje aj v tomto kontexte pomerne výnimočný text. Z pohľadu narácie ide o veľmi dôsledne prepracovaný prierez dejinami prevažne prvej polovice 20. storočia. Štruktúrnym konektorom jednotlivých tematizovaných udalostí je Gabriel, učiteľ slovenčiny na dôchodku, ktorý si stanovil za cieľ zozbierať čo najväčšie množstvo výpovedí pamätníkov významných udalostí 20. storočia. Za jedinú relevantnú formu dejín považuje individuálnu históriu, ukotvenú v pamäti jednotlivcov. „Gabriel nie je historik. Pustil sa do projektu ako dobrovoľný terénny pracovník z vlastnej iniciatívy a vlastne ani nevie, či sa výsledky jeho úsilia využijú. [...] Gabriel totiž verí, že jedine ústne dejiny sú tie pravé. Podľa neho sa oficiálna historiografia zaoberá kostrami mamutov: štátnymi útvarmi a spoločenskými zriadeniami, geopolitickými zmenami, vojnovými ťaženiami a ekonomickými zákonitosťami. [...] História podaná odborníkmi, to sú v jeho očiach písmenká na papieri“ (Vilikovský 2013: 145).

Využitie sprostredkovanej narácie tohto druhu však umožňuje nielen prepojiť zdanlivo nesúvisiace epizódy, tvorené výpoveďami jednotlivých respondentov, ale vytvára aj predpoklady na autorský odstup. Do textu viacnásobne vstupuje autorský rozprávač, ktorý ironizuje Gabrielove úsilie, čím nepriamo sponchybňuje aj celkový koncept tzv. oral history alebo ústne tradovanej histórie. Na úrovni narácie v podstate dochádza k originálnej aktualizácii postupov, ktoré sa zdali byť vyčerpané už v postmodernej literatúre. Vilikovský tak okrem spomínaného dejinného prierezu vytvára aj polemický dialóg o spoľahlivosti ľudskej pamäti, v tomto prípade navyše v traumatizovanej podobe. V refréne, ktorý systematicky vkladá do viacerých častí textu, je znázornená otázka vzťahu pamäti a pravdivosti. Výrok „A pravda je to, čomu veríme, nijakú väčšiu pravdu ľudia nepotrebujú. Ani by nevedeli, čo s ňou“ si tak môžeme preformulovať do otázky, či byť svedkom znamená vedieť, poznať pravdu. Práve túto otázku, ktorú si dokážeme vyvodiť len z kontextu celého textu, môžeme v súvislosti s Vilikovského poviedkou považovať za jeden z najzásadnejších interpretačných impulzov.

Na bližšiu ilustráciu toho, čo bolo doteraz vyslovené, si môžeme pomôcť prácou francúzskeho sociológa Mauricea Halbwachsa, ktorý sa v jednej z kapitol svojej rozsiahlej štúdie s názvom *Kolektívna pamäť* venuje aj problematike vzťahu individuálnej, kolektívnej a historickej

pamäti. Z jeho poznámok v prvom rade vyplýva, že to, čo považujeme za individuálne spomienky jednotlivca, je v skutočnosti závislé od kolektívu, s ktorým je daná spomienka zdieľaná. Na to, aby bol jednotlivec schopný pochopiť historické súvislosti nejakého, hoci priamo sledovaného javu, musí vystúpiť zo seba a zaujať perspektívu skupiny. Aj história je v konečnom dôsledku len formou kolektívnej pamäti, interpretovanej perspektívou istej skupiny. Z toho vyplýva, že pamäť jednotlivca ovplyvňuje celá množina faktorov, ktoré môžu zapríčiniť, že v konečnom dôsledku bude vnímanie tej istej udalosti z pohľadu jej dvoch očitých svedkov úplne odlišné. Zjednocujúcim prvkom je v tomto prípade až stanovisko skupiny, ktoré sa však opäť môže líšiť v závislosti od konkrétneho kolektívu.

Ambivalentná povaha tematizovaných udalostí sa odráža aj vo výpovediach jednotlivých respondentov. Všetci predstavujú individuality, ktoré sú dejinami skôr zasiahnuté, ako by mali byť ich tvorcami. Postupne si uvedomujeme, že spomienky jednotlivcov sú síce autentické, avšak relevantnosť ich interpretácie z pohľadu respondentov je diskutabilná. Dôvodom pre zahrnutie Vilikovského textu v tomto príspevku je fakt, že rozporuplnosť vypovedaného sa najvýraznejšie odкрýva v svedectvách zajatých dôstojníkov SS, ktorí si neuvedomujú závažnosť svojich opisovaných činov: „Nesmie sa to síce povedať nahlas, ale boli sme príliš mäkkí. Teraz sme v tom namočení pre všetky tie ukrutnosti. No keby sme boli tie ukrutnosti vykonali na sto percent — ľudia by zmizli bezo zvyšku, potom by nikto nemohol nič povedať. Tieto polovičaté opatrenia, to je nesprávne“ (Vilikovský 2013: 196).

Psychoanalytik Dori Laub (1995: 74), ktorý sa vo svojej práci systematicky venuje obetiam holocaustu, v závere svojej eseje s názvom „Pravda a svedectvo: Proces a zápas“ (prel. G. L.), vydanéj v antológii Cathy Caruthovej, *Trauma. Explorations in Memory*, uvádza, že človek svedčiaci o uvedených udalostiach sa vždy pohybuje na hranici dvoch definitívne oddelených svetov. Toho, ktorý bol brutálne zničený a toho, ktorý je. Principiálne sa tak musí konfrontovať s pocitom zlyhania, ktorý začína aktom svedčenia a končí ďalším svedectvom, zahŕňajúcim opakované pocity odlúčenia a straty. Zároveň však u veľkej časti respondentov nachádza veľmi silnú potrebu vypovedať, nezabudnúť. Laub v eseji ilustruje aj to, ako sa uvedená potreba môže postupne stať limitujúcim prvkom. Nevyhnutnosťou pri tematizácii emočne vy-pätých, výrazne problémových situácií je schopnosť udržať si od textu istý odstup. Práve snaha o čo najmenšiu alebo aspoň najmenej viditeľnú angažovanosť autora je to, čo spája oba interpretované texty. Vo

Vilikovského texte je to dobre ilustrovateľné na spôsobe narácie. Najvyššia miera neutrálnosti sa dosahuje pri výpovediach dôstojníka SS, čo však u čitateľa vyvoláva práve opačný efekt. Máme na mysli hlavne striedanie výpovedí dôstojníka SS v priamej reči a pásma rozprávača v závere poviedky, ktoré opisuje rutinné Gabrielove úkony, akými je napríklad nakladanie papriek do oleja. Čitateľ očakáva zaujatie negatívneho stanoviska voči vypovedanému, či už zo strany Gabriela alebo autorského rozprávača, ktoré však neprichádza. Jana Juráňová svoju zainteresovanosť čiastočne zakryla tým, že rozprávačku príbehu prispôbila vlastným vekovým, spoločenským a dobovým špecifikám. Už len v modelovaní jednotlivých postáv však vidno jasný zámer autorky zaujať stanovisko k tematizovanej skutočnosti, čím je však o túto možnosť automaticky ochudobnený samotný čitateľ.

Oba texty zachytávajú pomerne široký časový rámeč. Vilikovský sa na priestore krátkého epického žánru nepokúšal o kauzálne prepojenie jednotlivých tematizovaných udalostí. Juráňovej próza naopak vyvoláva pocit, že väčšina princípov, s ktorými operuje, je aj s odstupom takmer sedemdesiatich rokov nemenná. Nazdávame sa, že žáner novely pri takomto spôsobe práce s látkou nedisponuje dostatočnou epickou šírkou.

Zásadným podnetom pre výskum danej problematiky je tematizácia traumatického zážitku, prípadne posttraumatických porúch. Výpovedne najpôsobivejšou postavou Vilikovského prózy je muž, ktorý je svojimi spomienkami na sovietske gulagy poznačený do takej miery, že už vôbec nie je schopný vypovedať. S vedomím, že ide o načrtnutie ďalšej pomerne širokej témy, si však na záver dovoľíme citovať záverečný odsek Vilikovského poviedky, ktorý je nielen odkazom na spomínanú psychickú traumu jedného z respondentov, ale aj ilustráciou toho, ako sa závažnosť tematizovanej skutočnosti môže stať limitujúcim prvkom, ba dokonca príčinou neschopnosti sformulovania uspokojivej výpovede: „Je to, myslím, dávno jasné, ale na záver azda nezaškodí zopakovať: poviedka sú písmenká na papieri. Výmysel, po anglicky fiction. Gabriel nejestvuje, je to len krycí názov pre istý druh ostychu. Ale to mlčanie, milý čitateľ, milá čitateľka, to mlčanie je skutočné“ (Vilikovský 2013: 197).

Na základe interpretačných poznámok k obojm textom je zrejmé, že próza Pavla Vilikovského je napísaná čistejšie a dôslednejšie. V kontexte tvorby Jany Juráňovej však novela *Nevybavená záležitosť* predstavuje výrazný kvalitatívny posun. Prekvapivým záverom z výskumu danej problematiky je fakt, že na prvý pohľad veľmi široko definovaná téma

príspevku sa v období takmer dvadsiatich šiestich rokov v skutočnosti dotýka len sporadických prozaických výstupov. Vo väčšine textov je téma holokaustu zahrnutá len na úrovni parciálnych problémov a na systematickejšie spracovanie danej problematiky sa v slovenskej literatúre zatiaľ čaká. Za pozitívum považujeme hlavne obdobie posledných rokov, keď sa téme holokaustu, ale aj práci s historickou pamäťou vo všeobecnosti začal venovať väčší priestor.

Pramene

BINDZÁR, Juraj

2004 *Tánc s mŕtvou slúžkou* (Bratislava: Orman)

JOHANIDES, Ján

1985 *Slony v Mauthausene* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

1991 *Krik drozdov pred spaním* (Bratislava: Hevi)

JURÁŇOVÁ, Jana

1999 *Iba baba* (Bratislava: Aspekt)

2008 *Žila som s Hviezdoslavom* (Bratislava: Aspekt)

2013 *Nevybavená záležitosť* (Bratislava: Aspekt)

KOL.

1998 *Božia ulička – Antológia slovenskej literatúry o holocauste*, zost. Milan Richter (Bratislava: Vydavateľstvo spolku slovenských spisovateľov)

KRIŠTÚFEK, Peter

2014 *Ema a Smrtihlav* (Bratislava: Artforum)

OTČENÁŠ, Igor

1998 *Keby...* (Bratislava: L.C.A.)

PANKOVČÍN, Václav

1996 *Tri ženy pod orechom* (Bratislava: L.C.A.)

RANKOV, Pavol

2008 *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* (Bratislava: Kalligram)

VILIKOVSKÝ, Pavel

2013 *Prvá a posledná láska* (Bratislava: Slovart)

Literatúra

BARIAKOVÁ, Zuzana

2014 „Život tých druhých. Jana Juráňová: Nevybavená záležitosť“ *Romboid* 49, č. 4, s. 72

HALBWACHS, Maurice

2009 *Kolektívni pamäť*, prel. Yasar Abu Gosh, Marie Černá, Kateřina Gajdošová a Barbora Spalová (Praha: SLON) [1950]

LAUB, Dori

1995 „Truth and Testimony“, in Cathy Caruth (ed.): *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore: 1995), s. 61–75 [1991]

RICOEUR, Paul

1997 *Téória interpretácie: diskurz a prebytok významu*, prel. Zdeňka Kalnická (Bratislava: Archa)

SOUČKOVÁ, Marta

2009 *P(r)ózy* (Bratislava: Ars Poetica)

Depictions of the Holocaust in Slovak Post-communist Prose

The November 1989 revolution is connected with many changes in Slovakia; these changes went on to influence the sphere of literature. Pragmatic reasons, as well as specific reasons connected with Slovak literature, explain why most Slovak authors in this era write in shorter forms rather than novels, and why they address current reality instead of historical topics. Meanwhile, these two facts are the reason why the Holocaust has appeared only sporadically in Slovak literature since November 1989. This contribution gives an overview of the texts that relate to this topic—some closely, some less so. It also analyzes the very current, fundamentally important texts on this topic by Jana Juráňová and Pavel Vilikovský. These texts are also analyzed from a broad interdisciplinary standpoint.



Paměť vyhnání/odsunu

Reflexe odsunu Němců v nejnovější české a slovenské próze psané ženami

— Joanna Czaplińska —

Téma vysídlení sudetských Němců bylo dlouhou dobu, obdobně jako mnohá další choulostivá témata, ovlivněno politickou propagandou, která tvořila žádoucí obraz socialistického Československa a v níž bylo vyhnání německojazyčné části obyvatel omlouváno dějinnou spravedlností. Třebaže již před rokem 1989 v hlasech Karla Ptáčníka, Jaroslava Durycha, Vladimíra Körnera nebo Václava Vokolka (ač ten své povídky publikoval až v roce 1996) zněly jiné než cenzurou dovozené tóny, relativizující vztah kata a oběti a posouvající ohlas dopadu velkých dějin a politiky na osudy obyčejných lidí, dalo se po roce 1989 hypoteticky očekávat více reflexí na toto téma. Otázkou zůstává, proč se spisovatelé, až na několik výjimek, jako byli například Jan Šmíd nebo Ota Filip (jehož německy psané eseje a články o česko-německých vztazích zůstávají ovšem nepřeložené), tomuto tématu vyhýbali, i když už od konce roku 1989, po projevu Václava Havla, v němž uvedl, že by se Československo mělo omluvit odsunutým Němcům, bylo téma vyhnání „horkým“ problémem. Osobně se domnívám, že důvod byl dvojitý: politické změny po roce 1989 vyvolávaly jak v Československu, tak v Německu řadu obav o další rozvoj vzájemných vztahů, ovlivňovaný též postoji

a požadavky Sudetendeutsche Landsmannschaft, a tematizování odsunu v literatuře by mohlo působit dojmem, že se jedná o propagandistickou činnost hájící zájmy jedné ze stran. Za druhé: spisovatelé aktivní začátkem devadesátých let minulého století byli ještě vychováni komunistickou propagandou, která Němce za nacismus en gros odsuzovala a zaštiťovala se pojmem kolektivní viny a která — jak píše Pavel Kosatík — „se dostala do českého politického myšlení jako něco samozřejmého, s čím političtí vůdcové běžně pracují“ (Kosatík 2010: 260). Ba co víc, názor o oprávněnosti Benešových dekretů sdílely osobnosti považované za mravní nebo politické autority, jako například Ferdinand Peroutka či kanovník vyšehradské kapituly Monsignore Bohumil Stašek, jak demokraté, tak především komunisté. Není divu, že spisovatelé narození v padesátých a šedesátých letech se stěží mohli distancovat od přesvědčení udržovaného v povědomí a „spravedlnosti dějin“.

Teprve nová generace, vychovaná již v jiném duchovním prostředí, mohla přinést nový pohled, prostý dřívějších záští a předsudků. S onou novou generací souvisí i pojem postpaměti, přinesený do historického myšlení Marianne Hirschovou, která jej definovala a několikrát redefinovala, především v esejí „Family pictures. Mouse, Mourning and Postmemory“ (Hirsch 1992) a v monografii *The Generation of Postmemory* (Hirsch 2012). Postpaměť popisuje vztah třetí generace, tj. generace „po“, k individuálnímu nebo kolektivnímu traumatu, které sama nezažila, ale rekonstruuje si je na základě vzpomínek, fotografií, osobních nebo oficiálních památek. „Postpaměť charakterizuje zkušenosti těch, kteří vyrůstali v prostředí, v němž dominovaly narace pocházející z doby před jejich narozením“ (Hirsch 2010: 254), dodává Hirschová a zdůrazňuje, že ačkoliv tato koncepce vznikla kvůli holokaustu, je přesvědčena, že může sloužit k vyslovení paměti druhé generace týkající se „jakýchkoliv kulturních nebo kolektivních událostí a traumatických zážitků“ (ibid.: 255).

Ve svém příspěvku se chci soustředit na čtyři romány, v nichž je tematizován odsun Němců. Volba děl napsaných ženami není náhodou, jelikož feministické hledisko, které spisovatelky přinášejí, i když občas nevědomky, obohacuje dosavadní diskurz o nové pohledy a akcenty, jak tematické, tak stylistické. Nejde jen o hrdinky, které zalidňují světy všech románů, a o muže, kteří pak hrají buď druhořadou, nebo potlačující roli. Přichýlila bych se k teorii Héléne Cixousové, pro niž je jedním ze základních rysů ženského psaní zkušenost mateřství a která také — jak si všímá Jan Matonoha — „vyzdvihuje mnohost, multiplicitu Já, jež je vždy ne-identické se sebou samým“ (Matonoha 2009: 115),

což vede k pojmání ženských osudů jako jakéhosi osudu kolektivního, poznamenaného podobnými zážitky a traumaty. Kromě toho lze v literárních dílech, které jsem zvolila, sledovat jistou vývojovou linii, jež poukazuje k posunu od striktně realistického vyprávění, jak tomu bylo v dílech napsaných před rokem 1989, k příběhům, v nichž se odsun a události konce války stávají výchozím bodem a záminkou pro reflexi údělu žen jako obětí „na druhou“: nejen jako obyvatelek s německou národností, ale především jako představitelky pohlaví, které je v patriarchálním uspořádání společnosti vždy potlačováno a muži využíváno ke zdůvodnění své dominance.

Mezi ženami píšícími o odsunu se jako první ozval hlas Zdenky Beckerové (nar. 1951). V tomto případě jsem si dovolila zařadit spisovatelku německo-slovenského původu, která ve svých německy psaných dílech tematizuje poválečné dějiny Československa a česko-německé vztahy. Její prvotina *Berg* (scénář televizního filmu, natočeného ve slovensko-rakouské koprodukci roku 1995, vznikl na základě románu, který vyšel slovensky pod titulem *Za vrchom vrch* v roce 1996), je příběhem Slovenky a Rakušanky, které se potkají ve Vídni a zjistí, že se obě narodily v Chebu ve stejném domě: Christa jako dcera německého lékaře byla odsunuta hned po roce 1945, Jana naopak přišla jako dcera přistěhovalců ze Slovenska, kteří v oblastech opuštěných Němci hledali lepší život. Pro ženy je zjištění této skutečnosti nejen objevením, pro Janu dokonce neznámé skutečnosti, ale i začátkem velkého přátelství, na straně Jany navíc ochuceného pocitem viny. Autobiografické ladění prózy Beckerové je patrné v okamžiku, když se její hrdinka po Christině vyprávění o minulosti rozhodne psát: „Preplnena silnými dojmami som začala písať. Písať tento príbeh, do ktorého som dala všetko, čo som vedela. Takéto odreogavnie mi však nestačilo. Cítila som sa strašne. Neznámý svet, ktorý pro mňa Christa predstavovala, mi na jednej strane naháňal strach, no na druhej ma lákal“ (Beckerová 1995: 92).

Poté Jana navštíví domov důchodců, v němž pobývá Christina matka, a na diktafon si nahraje rozhovor s ní. Tím ovšem postpamětní diskurz Beckerové končí a do čela fabule se dostává manželský trojúhelník, v němž se hrdinky octly – s výjimkou dialogu, který se odehraje v okamžiku, kdy Christina objeví manželův vztah s Janou, a jenž komentuje osobní i národnostní předsudky a desítky let přetrvávající námítky: „Čo je treba vysvetlovať? Ty si mi vždy všetko vzala. Najprv krajinu mojich rodičov, ktorá mala byť aj mojou, potom náš dom...“ (ibid.: 135).

Bez ohledu na to, že próza Beckerové je adresována německojazyčnému čtenáři, což determinuje i autorčin způsob narace, velice blízký vyprávění například Libuše Moníkové, v němž prvek vysvětlující historické spletnosti občas dominuje nad dramatickým, lze zde pozorovat jisté zastavení se na mrtvém bodě — hrdinka sice zaznamenává vzpomínky Němců odsunutých z Československa, ale tato dějová složka zůstává nedokončena. Odstavec věnovaný zápisu událostí může sice implikovat nutnost informace získané od generací, které nejen zažily odsun, ale doprovází ho i ztráta identity, předávat dál, ovšem explicitně se adresát předávání neobjeví, leda že bychom citovaný odstavec brali jako metatext směřující k tomu, aby se Beckerové román četl jako *pars pro toto* (což vzhledem ke komplikovanosti jednotlivých zápletek tak jednoznačné není).

Chronologicky dalším románem jsou *Peníze od Hitlera* (2006) Radky Denemarkové (nar. 1968), v němž už myšlenka postpaměti získává svého nosiče, respektive dědice vzpomínek. Gita Lauschmannová se na sklonku života rozhoduje sepsat vzpomínky a věnuje je člověku z rodiny Puklic, který se jediný postavil na její stranu a je jejím jediným přítelem mezi nepřáteli. V psaní také nachází svou identitu, o kterou přišla několikrát — dvojí ztrátou rodného města, vyhnáním ze svého rodiště nejdříve do koncentračního tábora a poté do ciziny, smrtí rodičů, ztrátou bratra, znásilněním, které každou ženu snižuje do role objektu, a konečně i ztrátou toho, co ženu identifikuje: ztrátou dítěte a manžela. Její představu, že postavením pomníku svému otci získá zpět psychickou rovnováhu, zpochybnuje právě Denis, což ilustruje dvojí pojmání myšlení o minulosti. Gita je posedlá pomníkem, místem paměti, které se podle Pierra Nory „rodí a žijí ze stesku po spontánní paměti, z vědomí, že je třeba vytvářet archivy, zavádět výročí, pořádat oslavy, pronášet nekrology, notářsky ověřovat dokumenty, neboť tyto akty již nejsou přirozené“ (Nora 2010: 46). Denis ale myslí na minulost jako na lávku k přítomnosti, jako na prostředek sloužící ke konstituci vlastní identity, jelikož „psaní o sobě a pro sebe je tak vyprávěním, které se stává strukturou chápání, do níž uzavíráme události z našeho života, je to struktura rozvíjející se v čase, dynamická a sebeopravující se“ (Rosner 2003: 28).

Gita se tedy věnuje psaní, díky němuž začíná scelovat svou roztržitěnou identitu: „Paní Lauschmannová píše. Není minulost, přítomnost, budoucnost, pomocná dělení celku, prázdná slova. Všechno je v ní od počátku. Propojené. Celý tok času. Všemi směry. Proudění času tam a zase zpátky, nese ho v sobě celý. Ale vnímá jen jedním směrem. Dopisuje a cizeluje. Dokumentuje svůj vnitřní vesmír. Sepisuje všechno,

slátává nitky rozpadlého masa“ (Denemarková 2006: 227). Jak totiž tvrdí Paul Ricoeur, „základní dimenzí ‚bytí sebou‘ je schopnost vyprávění o sobě, neboli vyprávění sebe sama“ (Ricoeur 2003: XXI). Ovšem Denemarková nenechává věci tak černobílé – vzpomínky totiž můžou přinášet nečekaná, ba nežádoucí překvapení, jako například Gitino vybavení si hákového kříže, který jako dítě nahmatávala na rukávu otcova kabátu. Podle Aleidy Assmannové patří vzpomínky „k tomu nejnestálejšímu a nejnespolehlivějšímu, co vůbec je“ (Assman 2012: 249) a sepisované po letech stávají se projekcí vlastních přání a snů, nikoliv reprezentací minulosti. Oproti tomu pomníky, stabilní místa paměti a místa stabilní paměti, jsou němé, podle Pierra Nory jsou „především relikt. Extrémní forma, kde přetrvává komemorativní vědomí v historii, jež ji volá, neboť ji nezná“ (Nora 2010: 48).

V románu Denemarkové najdeme také jisté pokračování linie započaté Beckerovou, kde kolektivní vina – pojem u ní ale získává obrácenou dimenzi, neboť se jedná o vinu Čechů, nikoliv Němců – je nahrazena individuálním přístupem, v němž jsou hrdinky románů buď vnímány jako „jiné“, respektive „lepší“ než ostatní Češi a Slováci, jako je tomu u Beckerové, což vyslovuje jedna z Němek nahrávaných Janou („Erich, ona je iná. Ona je celkom iná ako ostatní“; Beckerová 1995: 98), nebo si všímají, jako je tomu u Denemarkové, že nelze generalizovat a hodnotit všechny podle stejného měřítka.

Romány Beckerové a Denemarkové bychom mohli zařadit k proudu děl o „předávání paměti a tvoření postpaměti“, zatímco texty Kateřiny Tučkové (nar. 1980) a Jakuby Katalpy (nar. 1979) pracují s postpamětí přímo.

Tučkové *Vyhnání Gerty Schnirch* (2009) vychází nejen z autorčiny „fascinace osudy německých žen, které bydlely ve čtvrti, kterou dnes procházím já“ (Tučková 2012: 40), jak píše ve svém příspěvku do knihy *Brněnský pochod smrti*, ale i z práce na faktografickém materiálu, rozhovorů s pamětníky a empatickém vžívání se do pocitů těch, kteří pochod smrti absolvovali: „Po prvních rozhovorech s pamětníky mě představa té noci z 30. na 31. května 1945 nepřestala pronásledovat. Noci, kdy se ženské s dětmi nervózně procházejí po bytech, z nichž je za chvíli vytáhnou rozběsnění dělníci ze Zbrojovky a poženou je kdovíkam“ (ibid.: 39). Tučková se tak stává tou, která je v souladu s teoriemi postpaměti a třetí generací schopnou distance i lítosti, což pak ústí do potřeby rekonstrukce dějin. Takový postoj v románu Tučkové ztělesňuje autorčino porte-parole – Gertina vnučka Blanka je schopna se povznést nad rodinné vztahy a babiččiny osudy nahlédnout ze širšího kontextu, jelikož její matka je s Gertou spojena příliš úzce, což vede k nevyhnutelnému

odcizení a nepochopení, jež kolokviálně označujeme jako konflikt generací a které ovšem Maurice Halbwachs vysvětluje takto: „Nově vzniklá rodina jako nově vzniklá buňka vzdoruje těm rodinám, z nichž vyšli její dva zakladatelé. [...] Proto vlastně dosti pozdě, až když se rodina částečně zbaví prvních vzplanutí a přijde okamžik, kdy skrz potomky vzejde nová domácí skupina, která se v budoucnosti odtrhne, si rodina uvědomuje, že je jen pokračováním a jakoby novým vydáním té, z které vzešla“ (Halbwachs 1969: 256–257). Tučková tak staví svůj román jak na fiktivním vztahu mezi vnučkou a babičkou-pamětnicí, tak na reálném vztahu pamětnice/archiválie-autorka-čtenář, což podle mého mínění vysvětluje mimořádný ohlas knihy mezi čtenáři mladších generací.

Samozřejmě soucit není jediným důvodem, proč román zaujal a oslovil množství čtenářů — Tučková postavila svou hrdinku, jak si všimá Erik Gilk, tak, „aby zcela odpovídala představě nevinné oběti, na níž jsou nespravedlivě uplatňovány principy kolektivní viny“ (Gilk 2014: 589), je to i zdůraznění po dlouhá léta tabuizovaných témat „kultury konce války“,¹ to jest znásilňování žen jako projevu dominance „vítězů“ a sexuálního zneužívání dcer.

Jakuba Katalpa v próze *Němci* (2012) posouvá postpaměť do roviny stovební metody románu. Poukazuje tak nejen na subjektivitu, která doprovází každou vzpomínku, ale odvolává se i k současným teoretikům historiografie, především k teoriím Haydena Whitea, které odmítají možnost psaní objektivních dějin — jak „velkých“, tak „malých“, osobních. V románu nejsou osudy bezejmenné hrdinčiny babičky vyprávěny jí samotnou, ale její dcerou, což stupňuje možnost odstupu od skutečného průběhu událostí, ale zároveň poukazuje na „rodinnou paměť“ předávanou z generace na generaci, která se postupem času může měnit i v jistou formu mýtu. Ne bez příčiny se také Katalpa rozhodla učinit z Gertrude, vyprávějící příběh své matky, lesbičku, což determinuje její vztah k mužům i k mateřství — klíčová událost pro román, kterou je Klářino přenechání syna české přítelkyni, postrádá v Gertrudině vyprávění kolektivní ženskou zkušenost a může ovlivňovat interpretaci a motivaci tohoto činu.

Podtitul románu *Geografie ztráty* můžeme podle autorky vykládat jako Klářinu vrozenou dispozici ke ztracení, ale též jako ztrátu vlasti, která se pro Němce — románové i reálné — v důsledku takzvaných Benešových dekretů stala cizinou, ale také jako geografii těch částí

1 Pojem zavedla Bożena Karwowska v monografii *Druga pleć na wygnaniu. Doświadczenie migracyjne w opowieściach powojennych polskich pisarek* (Karwowska 2013: 141).

lidského mozku, které jsou zodpovědné za paměť, jelikož bez ohledu na to, jak efektivní jsou naše synapse, vzpomínky jsou vždy fragmentární, neúplné, nesouvislé. Katalpa vyjadřuje tuto myšlenku jak explicitně, v rovině tematické, tak metaforicky, když se její postava svěčuje: „Potřebuju si všechno, co mi řekla, srovnat v hlavě. Také Gertrude si musela z jednotlivých střípků sestavit celou skládanku; dělala to pečlivě a opatrně, řadu let“ (Katalpa 2012: 49). Ona řada let také ovlivňuje tvar vzpomínek, které se v průběhu času mění v neurčitou hmotu, v níž stěží lze rozeznat, co k čemu patří, což může symbolizovat tento úryvek: „Vybavím si jeden z balíčků, které nám babička poslala; kdosi na poště ho nechal ležet na slunci, a když k nám balíček dorazil, všechno uvnitř něj bylo spečené, želatinoví medvídci se slili v průsvitnou hmotu, čokoláda se přilepila k obalům“ (ibid.: 49).

Ovšem scelení paměti — třebaže vždy neúplné — se pro nejmladší generaci ukazuje zbytečné. „Katalpa záměrně neponechává žádnou naději na porozumění mezi válečnou generací a generací jejich vnuků/vnuček. Zpověď válečné generace po dlouhých letech mlčení opět naslouchající generací vnuků stejně jako kýžené očekávané rozhřešení a smíření se zde nedostavují“ (Smyčka 2015: 562). Přestože v závěrečných odstavcích románu hrdinka dostává dopis pravděpodobně od Weissmannova syna nebo vnuka též pátrajícího po stopách předků, její jednání vlastně naznačuje „konec postpaměti“, nechuť k minulosti, což explicitně vyjadřují slovy: „Obrátím v prstech obálku. Přišla z Německa, takže je mi jasné, že to bude další úštěpek týkající se našeho pátrání, informace stejně zbytečná jako ty předchozí. To, co by nás teď mělo zajímat, neleží v minulosti“ (Katalpa 2012: 416). Obrácení se k budoucnosti není jediným důvodem, proč hrdinka netouží po dalším odhalování minulosti — lhostejnost vůči osudům rodiny, která pro ni rodinou nikdy nebyla, vyplývá i ze zmíněného rázu vzpomínek, mnohdy spíše zkreslujícího než dokreslujícího dějiny, což koresponduje s touhou hrdinky po přesnosti a úplnosti, jak vyjadřují slova: „Jazyk je našťěstí podobně logický jako matematika“ (Katalpa 2012: 22). Tento konec postpaměti je zdůrazněn také zmíněnou sexuální orientací Gertrude, která své — bez ohledu na to, jak pravdivé — vzpomínky nepředá dalšímu pokolení a ani děti její sestry neprojevuji o minulost zájem.

Postoj autorek k paměti a postpaměti se očividně mění spolu s datem jejich narození. Dvě první spisovatelky reprezentují generace dcer, dvě další generaci vnuček, což ovlivňuje jak jejich postoj k minulosti, tak způsob, jakým s pamětí — jako literární stavebninou — zacházejí. U nejmladší generace lze sledovat zvýšenou reflexi vzniku postpaměti,

způsobu fungování a využívání paměti a také role, jakou sehrává v životě jednotlivce a jeho rodiny.

Otázky odsunu a postpaměti jsou samozřejmě jen částí mnoha stezek, kterými lze putovat v interpretaci čtyř románů. Všechny autorky tematizují totiž i otázku identity, která souvisí nejen s pamětí a s místem narození, ale v případě žen rovněž s jejich typicky ženskými problémy, jako jsou citové vztahy, manželství a mateřství. Ovšem spojením všech těchto motivů dostáváme do rukou texty, které se rozhodně zapsaly do ženského diskurzu o vlivu velkých dějin na osudy jedinců.

Prameny

BEKEROVÁ Zdenka

1996 *Za vrchom vrch*, přel. Stanislav Gajdoš (Bratislava: H&H)

DENEMARKOVÁ, Radka

2006 *Peníze od Hitlera. Letní mozaika* (Brno: Host)

KATALPA, Jakuba

2012 *Němci. Geografie ztráty* (Brno: Host)

TUČKOVÁ, Kateřina

2012 *Vyhánání Gerty Schnirch* (Brno: Host)

Literatura

ASSMANN, Aleida

2010 *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: Verlag C. H. Beck oHG) [1999]

GILK, Erik

2014 „Kateřina Tučková: Vyhánání Gerty Schnirch“, in Alena Fialová (ed.): *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (Praha: Academia), s. 587–595

HALBWACHS, Maurice

1969 *Společné ramy paměti*, přel. Łukasz Marcin Król (Warszawa: PWN) [1925]

HIRSCH, Marianne

2010 „Žaloba i postpaměť“, přel. Krystyna Bojarska, in Ewa Domańska (ed.): *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie), s. 245–278

2012 *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York – Chichester – West Sussex: Columbia University Press)

KARWOWSKA, Bożena

2013 *Druga płeć na wygnaniu. Doświadczenie migracyjne w opowieściach powojennych polskich pisarek* (Kraków: Universitas)

MATONoha, Jan

2009 *Psaní vně logocentrismu (Diskurz, gender, text)* (Praha: Academia)

NORA, Pierre

1996 „Mezi pamětí a historií: problematika míst“, přel. Michal Rybka, in Françoise Mayer — Alban Bensa — Václav Hubinger (eds.): *Cahiers du CEFRES N°10: Antologie francouzských společenských věd: Město* (Praha: CEFRES), s. 40—63 [1984]

RICOEUR, Paul

2003 *O sobie samym jako innym*, přel. Bogdan Chelstowski (Warszawa: PWN) [1990]

ROSNER, Katarzyna

2003 *Narracja, tożsamość i czas* (Kraków: Universitas)

SMYČKA, Václav

2015 „Tělesnost a situace. Stabilizátory vzpomínky na odsun/vyhnání v románech Jakuby Katalpa a Reinharda Jirgla“, *Česká literatura* 62, 2015, č. 4, s. 559—572

TUČKOVÁ, Kateřina

2012 „Mé brněnské Sudety“, in: Martin Pollack — Jiří Kratochvíl — Kateřina Tučková — Ota Filip: *Brněnský pochod smrti* (Brno: Větrné mlýny), s. 31—45

Reflections on the Expulsion of Germans in the Latest Czech and Slovak Prose against the Backdrop of European Post-memory Discourse

This article discusses works by Zdenka Beckerová (a Slovak author writing in German), Radka Denemarková, Kateřina Tučková, and Jakuba Katalpa that address the expulsion of ethnically German civilians from Czechoslovakia after the Second World War. Emphasis is placed on the authors' attitudes towards memory and post-memory (a concept from Marianne Hirsch) as well as on specific developmental lines that can be observed in the analyzed texts. The works of Beckerová and Denemarková, members of the “daughter generation,” can be classified among those that discuss “passing down memory and creating post-memory,” while Tučková and Katalpa, members of the “granddaughter generation,” show how post-memory is created and how it functions. Emphasis is also placed on the feminist aspect of the works, consisting both in the fact that all of their main characters are women, and in the stress that all of the authors place on the typical feminine aspects of these characters' fates.

Sen o Sudetech

Česká literatura

věnovaná tématu odsunu

německy mluvícího obyvatelstva

jako forma paměťové terapie

— Karolina Čwiek-Rogalska —

Proč zrovna sen? Článek je zaměřený spíše na možnost určité teoretické reflexe než na analýzu jednotlivých případů, i když jsem se samozřejmě zabývala v první řadě empirickým materiálem, tedy romány českých spisovatelek a spisovatelů věnovanými tématu vysídlení německojazyčného obyvatelstva z Československa. Mým cílem však rovněž je načrtnout na tomto místě ideu, že tyto texty nepopisují jenom daný stav společnosti, ale zároveň představují určitou formu terapie.

Když jsem poprvé připadla na otázku, zda můžeme tímto způsobem uvažovat o uměleckém vyprávění, zjistila jsem, že popisovaným prozám lze připsat jednu společnou vlastnost. Každá nabízí nějakou vizi prostoru, kterému se kdysi říkalo Sudety nebo pohraničí. Tyto romány tak ztělesňují představu lidských osudů ve specifickém prostoru. Jde tu o nějaký podivný sen, *der Traum*, od kterého je velmi blízko k *das Trauma*, k traumatu. Pokusy o probuzení z onoho snu a o jeho literárněvědnou a případně také antropologickou analýzu náležejí k nejlepší tradici české literární vědy a literární vědy věnované české literatuře.¹

1 Problémy snícího a spícího národa a jeho probouzení zkoumal ve své brilantní knize Vladimír Macura (Macura 1998).

Téma uzavřené nebo otevřené?

Občas se můžeme setkat s tvrzením, že vysídlení² německojazyčného obyvatelstva bylo v české literární tvorbě tabu. Pokud se však podíváme na prózy psané v Československu a Česku, ve kterých se téma vysídlení vyskytuje a často hraje důležitou roli, můžeme zjistit, že tvrzení o tabuizaci není úplně oprávněné. Už krátký výběr takových románů nás může přesvědčit, že o vysídlení se psalo mnoho a často. Níže pro ilustraci uvádím několik příkladů — nejde mi o soupis všeho, co bylo kdy na toto téma sepsáno, ale snažila jsem se vybrat reprezentativní výseč pokrývající pokud možno proporcionalmente všechny kategorie textů (tučně jsem zvýraznila knihy, které jsem pro účely tohoto článku analyzovala):

- 1945–1967 *Dům na zeleném svahu* (Anna Sedlmayerová), ***Překročeny práh*** (Anna Sedlmayerová), *Nástup* (Václav Řezáč), ***Země dokořán*** (Bohumil Říha), *Město na hranici* (Karel Ptáčník)
- 1967–1989 ***Adelheid*** (Vladimír Körner), ***Pátým pádem*** (Václav Vokolek), *Boží duha* (Jaroslav Durych),³ *Obsluhoval jsem anglického krále* (Bohumil Hrabal)
- 1989–2015 *Ždivočelá země* (Jiří Stránský), *Cejch* (Zdeněk Šmíd), *Druhé loučení* (Sylvie Richterová), *Hvězdná hodina vrahů* (Pavel Kohout), *Ta dlouhá vlna za kýlem* (Pavel Kohout), *Ztracené děti* (Daniela Hodrová), ***Peníze od Hitlera*** (Radka Dene-marková), ***Vyhánění Gerty Schnirch*** (Kateřina Tučková), ***Němci*** (Jakuba Katalpa)

Ze seznamu je patrné, že v devadesátých letech vzniká více textů. Přitom se nejedná pouze o kvantitativní rozdíl, ale také o kvalitativní proměnu: píše se jinak. Chtěla bych však zdůraznit, že se nejedná o úplný

2 Proč používám slovo „vysídlení“ místo slova „odsun“? „Odsun“ dnes nepředstavuje neutrální termín a nepůsobil tak ani na konci druhé světové války. Následují zde tedy kroky polských historiků a sociologů, kteří se snažili rozlišit pejorativní a neutrální termíny označující transfery obyvatelstva, ale bez zjednodušování složitého problému (srov. Kersten 1996: 18–19).

3 Dílo Jaroslava Durycha z tohoto srovnání poněkud vybočuje. Zprvce, Durychovo dílo uvádí do uvažování o vysídlení aspekt náboženství a ukazuje celý problém v tomto kontextu. Zadruhé, vyprávění sudetské Němky se v *Boží duze* týká především mužského hrdiny a konstruuje jeho svědomí; nejde tu proto o problém Němců a Čechů, ale o vyšší, explicitně mravní problém duše hlavního hrdiny v rámci křesťanského étosu. Tuto prózu samozřejmě můžeme začlenit do analýzy uvedeného tématu, myslím však, že je třeba jí věnovat o hodně více místa, než je to možné v tomto článku.

začátek psaní. Domnívám se, že se tento stav podobá psaní o německé vině v německém diskurzu. O tomto tématu se psalo už od konce války, ale v devadesátých letech a po publikaci knihy *Jako rak* Güntera Grasse (2002) došlo k novému otevření diskuse (Moeller 2005: 147–194). Českou situaci bych charakterizovala stejně, i když předmět je jiný.

Avšak nejde tvrdit, že všechna témata spojená s odsunem byla v literárním vyprávění reprezentována stejně: tabuizován byl například motiv znásilňování žen. Tato otázka je spjatá s problémem kontextualizace. Díla vznikla ve velkém časovém rozpětí, a za různých politických a společenských podmínek není možné analyzovat stejným způsobem.

Proto jsem také rozdělila navržené romány do tří kategorií. Do první z nich situuji ty vzniklé těsně po válce, v období reálného socialismu a na začátku destalinizace (1945–1967). Do druhé patří ty napsané během pražského jara, invaze a normalizace, pod zjevným vlivem jiných literárních proudů, jako např. existencialismu (1967–1989). Třetí reprezentují díla vydaná po sametové revoluci (1989–2015), v období tzv. postmodernismu. Není to sice nejdůkladnější rozdělení a věřím, že při dalším zkoumání je možné se propracovat k lepšímu, základní rozdíly ve zpracovávání tématu a vlivy, které hrály roli při vzniku románů, však ukazuje dostatečně.

Má základní teze zní: česká literatura věnovaná vysídlení (a osídlení) je formou paměťové terapie. V návaznosti na tuto tezi si kladu tři následující otázky. (1) Může nám taková kategorie pomoci uspořádat literární historii vyprávění o vysídlení německy mluvícího obyvatelstva? (2) Jakou formu může taková terapie mít? (3) Co se během ní děje? Na tyto otázky se budu snažit odpovědět v tomto článku.

Nejprve bychom se však měli zeptat, co je to trauma. V souladu s Dorim Laubem (Laub 2007: 118–130) definuji tento pojem jako křivdu, která stále znovu vyvstává v paměti, čímž ovlivňuje všechny roviny života traumatizované osoby. Trauma touží po vyslovení, ale paradoxně zůstává nevyslovitelné. Traumatizovaná osoba se však neustále snaží svoje trauma říci a dát mu podobu příběhu. Motiv vysídlení, který se v české literatuře neustále vrací, tedy můžeme opatrně prohlásit za pokus o vyslovení traumatu.

Jaké povahy je toto trauma? V základní rovině by se mohlo jednat o trauma národní nebo národnostní, protože právě na tuto společenskou rovinu odkazuje. Při bližším pohledu spatříme, že se tato rovina prolíná s ostatními: s traumatem sexuálním, etickým nebo kulturním. Odkud se tedy trauma bere? Odvažuji se tvrdit, že jde o trauma

vysídlení a osídlení, které vzniká na styku mezi tím, co odchází, a tím, co přichází. Většinou o románech z čtyřicátých a padesátých let hovoříme jako o románech osidlovacích (Tomáš 2004: 76–87), proč tedy autoři či autorky věnovali stejný prostor komplementárnímu tématu vysídlení.

Zdá se mi tedy oprávněně tvrzení, že trauma nevzniká jenom kvůli vysídlení. Mohli bychom proto mluvit rovněž o nějakým osidlovacím traumatu. Nechci tady navrhnout zrušení hranice mezi pachatelem a obětí — díky Laubově teorii si však můžeme povšimnout, že nejenom obět, ale i samotný pachatel podléhá traumatu. Kráčím tu ve stopách diskuse českých historiků ze sedmdesátých let, kde se ukázalo, že vysídlení mělo na českou kulturu a společnost mnoho negativních dopadů.⁴

Hlasy a ohlasy

Jak příběh o vysídlení v české literatuře začíná? Ženským vyprávěním — což se zdá být obzvláště příznačné, když přihlédneme k dnešní situaci, v níž romány v tomto tématu píše už v roce 1947 Anna Sedlmayerová, je to její *Dům na zeleném svahu*. V těsném závěsu za ním vzniká druhý: *Překročený práh* (1949). Oba dva se soustředí na hlavní ženskou hrdinku, která musí po válce nově uspořádat svůj život a kvůli tomu se vydává na cestu do pohraničí. Avšak centrum taková vyprávění získávají teprve v roce 1951, když vychází Řezáčův *Nástup*. *Nástup* není přímo vzorem pro další literární díla, protože po něm již další významnější texty socrealistické literatury o situaci v pohraničí nevznikají. Díky své popularitě se spíše stává určitým vzorem pro vyprávění v reálném světě. Nedochází tu tedy ke schematizaci literárního vyprávění, ale ke schematizaci způsobu myšlení o historických událostech. Změna přichází v období pražského jara a normalizace — v prózách psaných ve znamení existencialismu se projevuje viditelný pesimismus. Diagnóza česko-německých vztahů tu vyznívá skoro tragicky: už nikdy nebude líp. Můžeme tady citovat Körnerova hrdinu Viktora z románu *Adelheid*: „není nic dokonáno, ani neskončilo — všechno jen pokračuje a bude stále pokračovat, protože není lásky ani smíření“ (Körner 1967: 94).

4 Texty historiků vyšly po roce 1989 v jednom souboru (Černý—Křen—Kural—Otáhal 1990).

Avšak tuto etapu ve vývoji vysídlovacího/osídlovacího románu lze při sledování vyprávění snadno přehlédnout. Proč je tomu tak? Zdá se, že vztah reference panuje především mezi dnešními romány a prózami ze čtyřicátých a padesátých let. Když se podíváme např. na stav vesnice Puklice v Denemarkové *Peněžích od Hitlera*, zjistíme, že autorka sice mapuje návraty hrdinky do rodné vesnice, neustále však přitom popisuje vesnici takovou, s jakou se Gita chtěla vyrovnat. Je to místo, kde všichni vědí, co se stalo v roce 1945, a všechna tajemství poválečné doby dosud působí, přestože pachatelé jsou po smrti. Jinými slovy: popisuje vesnici, v níž se čas zastavil a stav svědomí jejich obyvatel je stavem svědomí lidí z dávných let. Na stejnou korelaci uvědomovaly také dobové recenze románu (Fialová-Šporková 2006: 2).

Nejčastěji se můžeme setkat s tvrzením, že o vysídlení se začalo psát teprve po revoluci a že téma, které bylo dříve tabu, je nyní ve středu zájmu. Porevoluční prózy by tedy měly představovat nějaký nový pokus o vyjádření traumatu, pokud jde o popis historických událostí a jejich dopadů na skutečnost, umožněný pádem cenzury, otevřením archivů a vznikem průkopnických historických prací. Můžeme se však zeptat, jestli ono soudobé vyrovnávání není spíše pokračováním starého pokusu přítomného v českém literárním diskurzu od konce války. Různí se dobový kontext, aktuální literární proud (stručně lze říci, že procházíme od socrealismu skrz existencialismus k postmodernismu) a možnost vyprávění o různých tématech, ale linie zůstává stejná.

Pokusím se načrtnout, jak je v prózách řešen problém vypravěče a hlavního hrdiny či hrdinky. Kdo v těchto románech hovoří? Kdo se snaží vyslovit trauma? Napsala jsem, že příběh vysídlení začíná ženským hlasem, až do sepsání trojice nejnovějších ženských próz však častěji zaznívá hlas muže. Většinou muže, který sám nebo s rodinou přichází zvenčí a hledá nový život anebo pozoruje proměnu starého společenství. Existuje tady však jedna patrná výjimka, kterou nacházíme v onom „centrálním“ vyprávění, a to v Řezáčově *Nástupu*. Je to Rejzek, syn českého legionáře a Němky z pohraničí, který se po válce vrací domů. Je to hrdina z pomezí, i když Řezáč ho během vyprávění marginalizuje a Rejzek z *Nástupu* nakonec mizí.⁵ Musíme si také všimnout toho, že hrdinové se liší nejenom pohlavím, ale také národností. Myslím, že rozdělení hrdinů na Čechy/Češky a Němce/Němky není správné. Postavy často zaujímají zmíněnou pozici hrdiny z pomezí: obzazují nějaké „bezpečné místo“. Při pohledu na analyzovaná vyprávění

5 Není ani ve filmové verzi příběhu.

zjistíme, že Adelheid je sice sudetskou Němkou, v románu však nemá svůj hlas — pozorujeme ji očima Viktora, tedy Čecha. Jan Böhm z *Pátým pádem* je Němec, ale především je knězem a je vykreslen z úhlu jeho duchovního stavu, nikoli národnosti. Sám se ostatně staví na okraj i v rámci předválečné, tedy německé společnosti. Gita Lauschmanová, hrdinka *Peněz od Hitlera*, je německojazyčnou Židovkou, Gerta Schnirch z *Vyhnání Gerty Schnirch* má českou matku a s německostí se neidentifikuje a Klára z *Němců* je říšskou Němkou. Je tady možné se zeptat, co s dívkou v Durychově *Boží duze*? Stejně jako Adelheid u Körnera, tak i žena u Durycha působí jako zrcadlo pro muže, který prochází duchovní proměnou, když se seznamuje se ženíným příběhem (u Körnera však situace vypadá poněkud jinak). Sudetská Němka ani sudetský Němec tedy se svými příběhy neleží ve středu zájmu vypravěče. Vyjádření traumatu zbývá na hrdiny z pomezí umístění na zcela „bezpečné pozici“.

Parafrázovala bych tedy známé Marxovo rčení, že literaturou věnovanou tématu vysídlení obchází strašidlo — strašidlo Řezáčova Rejzka. Tímto způsobem lze Řezáčovo vyprávění považovat za milník také pro porevoluční prózy, které polemizují spíše s ním než se svými přímými předchůdci. Můžeme se tedy také zeptat, jestli v jádru nejde namísto problému česko-německého pouze o problém český.⁶ Jestli se tato literatura nestává novou podobou pokládání „české otázky“. Od začátku se má zabývat osidlováním země „po Němcích“, vidíme však, že více místa je v textech věnováno samotnému odsunu. V době socrealismu se autoři snaží ukázat, jak si „dáme radu bez Němců“ (Kreysa 1946), později začínají klást otázky, jestli je to vůbec možné a spolu s vysídlenými nezmizelo něco i z české kultury. Dospíváme až k dnešním vyprávěním, která kladou otázku, jak by se mělo dnes vyprávět o komplikovaných dobových poměrech.

Pro zachycení vztahu mezi prózami zabývajícími se tímto tématem je důležité také hledisko, které zaujímali autoři. Na začátku autor a hrdina vycházejí z téměř stejných pozic: autor prožil něco z toho, co popsal (např. žurnalistické zkušenosti Václava Řezáče, osobní zážitky Anny Sedlmayerové, rodinná historie Vladimíra Körnera). Teprve potom — a v tom může, ale nemusí spočívat rozdíl mezi prózami porevolučními a dřívějšími — se autoři snaží odevzdat hlas jinému, a to jinému v dvojitém smyslu. Je to zatím někdo, kdo měl úplně jinou historii než autor, ale také je to onen Jiný s velkým písmenem, někdo z řady

6 Za tuto připomínku vděčím paní profesorce Dobravě Moldanové.

vysídlených nebo k vysídlení se chystajících, který přesto v Československu zůstal. Kdybychom tedy chtěli nějak shrnout ty vrstvy paměti, kterých se dotýkáme v analyzovaných prózách, uvidíme, že i ty můžeme rozdělit do tří etap. Prvním je vytváření paměti v prózách psaných do šedesátých let. Jak uvažoval Radko Pytlík, *Nástup* je psaný už jako román historický, nikoliv současný, i když čas románu a dobu jeho napsání dělí pouhých šest let (Pytlík 1972: 136–142). Stejný historizující přístup můžeme vykázat u Sedlmayerové i u Říhy. Tato paměť je potom ve druhé etapě zpochybňována, když se autoři snaží ukázat jinou tvář vysídlení a osídlení: u Körnera, Durycha nebo Vokolka je vidět rozdíl v popisech doby a žádná jasná a správná cesta tady (skoro) neexistuje. Porevoluční romány třetí etapy v tomto smyslu nepředstavují odvrát od přímé paměti událostí, ale nějakým způsobem tuto vytvářenou paměť doplňují, čímž se vysvětluje ona přímá vazba mezi nimi a prózami z dob sočrealismu.

Další kroky do budoucna

Centrální problém, s nímž se literatura pořád nemůže vypořádat, je však psaní o Čechách a Němcích z různých pohledů, kde se etická rovina pořád vrací k hierarchii obětí. Jak vidno, rozdělení na pachatele a oběť nepřináší žádné definitivní rozuzlení problému. Místo toho se spisovatelky a spisovatelé stále znovu zabývají tímž problémem, jenom to činí z různých stran. Existuje jiná cesta, jak vypovědět trauma a zároveň udržet jasnou hranici mezi tím, kdo zločin spáchal, a tím, kdo se stal jeho obětí? A byla by to vůbec správná cesta, když si uvědomíme, že – v optice Laubovy teorie – jak oběť, tak i pachatel podléhá jí traumatu a snaží se ho opakovaně vypovědět?⁷

Nakonec bych ještě chtěla ukázat tuto paměťovou terapii, kterou vidím v třech etapách psaní o vysídlení a osídlení a odpovědět tak na otázky položené na začátku. Jde o problém těsně spjatý s vrstvami paměti, o nichž jsem pojednala výše a který doplňuje mé zkoumání. První etapa, do šedesátých let, ukazuje vysídlení jako etapu národní emancipace. Je to tedy základní terapie, v níž próza tlumočí čtenáři, proč jsou obyvatelé vysídlení a co se tím může získat. Druhá etapa, do devadesátých let, zpochybňuje vysídlení jako správnou cestu řešení

7 Reflexe na téma pachatelů jako hlavních hrdinů vyprávění se objevuje také ve sborníku o literatuře věnované šoa (Holý–Málek–Špirit–Tomáš 2011).

problému, občas je ukazuje přímo jako zločin. Je druhem šokové terapie a vyznívá kvůli tomu pesimisticky. Neukazuje žádnou cestu, kterou by se čtenář mohl osobně vyjádřit o událostech. Třetí etapa, kterou situuji do období od sametové revoluce do dneška, ukazuje vysídlení jako komplikovanou síť vztahů a je návratovou terapií: připomíná, co se stalo, a snaží se doplnit místa, v nichž prožité příběhy nebyly vyplněny z důvodů kontextu, ve kterém vznikaly jednotlivé texty.⁸

Je takový přístup oprávněný? Myslím, že bude třeba načrtnout novou perspektivu pohledu na tyto prózy, abychom v nich mohli spatřit spíše evoluci, a ne revoluci; obzvlášť to platí o vztahu mezi prózami z čtyřicátých a padesátých let a těmi dnešními. Je možné, že odpověď spočívá v románech z oné střední etapy — z období pražského jara a normalizace. Střed a centrum jsou ostatně synonyma.

Prameny

DENEMARKOVÁ, Radka
2009 *Peníze od Hitlera* (Brno: Host)

KATALPA, Jakuba
2012 *Němci* (Brno: Host)

KÖRNER, Vladimír
1967 *Adelheid* (Praha: Československý spisovatel)

ŘEZÁČ, Václav
1957 *Nástup* (Praha: Československý spisovatel)

ŘÍHA, Bohumil
1953 *Země dokořán* (Praha: Československý spisovatel)

SEDLMAYEROVÁ, Anna
1949 *Překročený práh* (Praha: ROH)

TUČKOVÁ, Kateřina
2009 *Vyhánění Gerty Schnirch* (Brno: Host)

VOKOLEK, Václav
1996 *Pátým pádem* (Praha: Triáda)

8 Je tedy možné uvažovat o tom z perspektivy postpaměti.

Literatura

ČERNÝ, Bohumil — KŘEN, Jan — KURAL, Václav — OTÁHAL, Milan
1990 *Češi, Němci, odsun* (Praha: Academia)

FIALOVÁ-ŠPORKOVÁ, Alena
2006 „Meně by bylo více“, *Tvar* 2006, č. 18, s. 2

HOLÝ, Jiří — MÁLEK, Petr — ŠPIRIT, Michael — TOMÁŠ, Filip
2011 *Šoa v české literatuře a kulturní paměti* (Praha: Akropolis)

KERSTEN, Krystyna
1996 „Przymusowe migracje w XX wieku — próba typologii“, in Hubert Orłowski a Andrzej Sakson (eds.): *Utraczone Ojczyzny. Wsiedlenia, deportacje, przesiedlenia jako wspólne doświadczenie* (Instytut Zachodni: Poznań), s. 13–31

KREYSA, Miroslav
1946 *Budujeme pohraničí* (Praha: Tiskové oddělení osidlovacího úřadu — Fondu národní obnovy)

LAUB, Dori
2007 „Zdarzenie bez świadka: prawda, świadectwa oraz ocalenie“, přel. Tomasz Łysak, *Teksty drugie*, č. 5, s. 118–130

MACURA, Vladimír
1998 *Český sen* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

MOELLER, Robert
2005 „Germans as Victims? Thoughts on a Post-Cold War History of the Second World War's Legacies“, *History and Memory* 17, č. 1/2, s. 147–194

PYTLÍK, Radko
1972 „Historismus v Řezáčově Nástupu. K otázce poválečného literárního vývoje“, *Česká literatura* 20, č. 2, s. 136–142

TOMÁŠ, Filip
2004 „Všechno tam na vás čeká! K dějinám české osidlovací literatury let 1947–1951“, in: Gertraude Zand — Jiří Holý (eds.): *Transfer v kontextu české literatury* (Brno: Host), s. 76–87

A Dream of Sudetenland: Czech Literature on the Expulsion of the German-speaking Population as a Form of Memory Therapy

I focus here on examples from Czech literature in which writers are addressing the post-1945 expulsion of the German-speaking population from Czechoslovakia.

I explore how the literary representations of these events have changed over the decades: how they looked during 1960s “real socialism,” during the 1968 Prague Spring and its aftermath, and after the Velvet Revolution. This paper’s main thesis is that the issue of the German-speaking population’s expulsion has never been taboo—as it has been written about ever since Czechs began to resettle the borderlands—but rather the forms taken on by this topic’s presence in Czech literature have changed. I also state that Czech prose on the expulsion can be examined as a technique for therapy of memory, performed by individual writers. The books I analyze here are published between 1949 (*Překročeny práh* [Exceeding the Threshold]) and 2012 (*Němci* [The Germans]).

Tematizace poválečného odsunu/vyhnání v paměti míst (v současné české próze)

— Petr Hrtánek —

Napjaté vztahy a potažmo střety mezi českým a německým etnikem v průběhu minulého století patří k často využívaným tematickým oblastem tuzemské prózy polistopadové dekadý i prózy novější (srov. Machala 2008 a Fialová 2014). Opakovaně je v ní reflektována a zároveň přehodnocována zejména problematika tzv. odsunu, respektive vyhnání německého obyvatelstva po skončení druhé světové války.¹ Děj se však přitom obvykle neomezuje jen na toto krátké historické období,² nýbrž přesahuje do dalších desetiletí, a nejednou se dokonce celý příběh odehrává až ve fikční současnosti. Traumatizující prožitky minulosti se tak zpřítomňují v různých zpětných projekcích a vzpomínkách stárnoucích přímých účastníků, ale také se ukazuje, že se dávné tragédie a křivdy osudově dotýkají též generací následujících. Motivy různých ozvěn a reminiscencí temné minulosti v přítomné době se pak nejednou významově propojují do komplementárního tématu paměti

1 O literárních zpracováních a různém hodnocení těchto událostí v dílech převážně starších autorů pojednávají studie ve sborníku *Transfer, vyhnání, odsun v kontextu české literatury / Transfer, Vertreibung, Aussiedlung im Kontext der tschechischen Literatur* (2004).

2 Jednou z mála výjimek je próza Jana Tichého *Třicet dva hodin mezi psem a vlkem* (2007), jejž děj se odehrává — jak ostatně avizuje titul — v krátkém časovém úseku (ve dvou červnových dnech roku 1945, kdy bylo zavražděno několik německých obyvatel Boru u České Lípy).

míst, která jsou tak či onak stále spjata s tehdejšími dramatickými událostmi a jejich aktéry.³

Specifický význam místa ve vztahu ke kolektivní paměti jeho obyvatel výstižně charakterizoval mj. sociolog Maurice Halbwachs: „Místo obývané skupinou není jako tabule, na niž lze psát čísla a kreslit obrazy a pak je smazat. [...] tabule je lhostejná k číslům na ní a na stejné tabuli lze reprodukovat libovolné množství různých obrazců. Avšak místo si uchovává otisk skupiny a naopak“ (Halbwachs 2009: 188). Paměť míst zatížených odsunem/vyhnáním je tedy stejně jako kolektivní i individuální paměť popsána a zvrásněna trvale, a to zpravidla dosti bolestivým způsobem, což je naznačeno již v metaforických titulech některých knih: například v názvu rodové ságy Zdeňka Šmída *Cejch* (1992) nebo novely Evity Naušové *Jizvy* (2007). Bezbolestné ovšem není ani nalézání paměťových stop a otisků, které lemují návraty hrdinů na místa jejich dětství (to je v přítomné české próze sledovaného tématu zřejmě nejvyužívanější fabulační východisko). Takové cesty zpátky se uskutečňují nejen v prostoru, ale zároveň mentálně jakoby v čase, když se tíživá minulost připomene v náhlých záblescích, například když současní hrdinové nacházejí na zdech domů staré německé nápisy nebo jejich fragmenty. Kromě zmíněné novely Evity Naušové se tento motiv objevuje také v novele Václava Vokolka *Pátým pádem oslovujeme* (1996)⁴ nebo v novele Martina Fibigera *Anděl odešel* (2008), v níž Čechoameričan, který se po letech vrací do rodného pohraničí, dostává ironicky výmluvný „vzkaz“ z dávných dob: „Z původního nápisu *Gasthaus frohe Aussicht* zůstalo zřetelné jen *Gast*“ (Fibiger 2008: 49).

Poničené, úmyslně překryté nebo zarůstající německé nápisy a jejich torza jsou tedy fyzickými indiciemi identity místa přetrvávajícími v paměti dané lokality. Jejich nehmotnou obdobou jsou německá zeměpisná jména, která se navzdory počestování a (často opakovanému) přejmenování míst dokázala udržet v povědomí některých starousedlíků (a vševědoucích vypravěčů).⁵ Polská badatelka Joanna Derdowska si v této souvislosti všimá, že jednou z nejběžnějších prostorových figur současné české prózy je enumerace, eventuálně komentovaná enumerace měnicích

3 V této studii se zabývám tématem paměti v literární prezentaci míst, nikoli tedy autentickou historickou pamětí míst aktuálních. Podotýkám navíc, že v možnostech této dílčí studie není postihnout naprosto všechny novější prózy reflektující poválečný odsun/vyhnání. Není to ani jejím cílem — tato studie je tematologickou sondou, zaměřenou jen na vybrané tematické prvky.

4 Tato novela je společně s novelou *Pátým pádem voláme smrt* součástí diptychu *Pátým pádem* (1996). Staré německé nápisy (autentické?) vysázené typickou frakturou v něm figurují též jako motto nebo citátový fragment (viz Vokolek 1996: 5 nebo 147).

5 Toponymie je důležitý paměťový nosič nejenom ve fikčních světech současné české prózy, ale také ve světě aktuálním; více k tomu například David—Mácha 2014.

se toponym. Tuto figuru interpretuje hlavně jako doklad proměnlivosti, nestability městského prostoru (srov. Derdowska 2011: 89–94), souběžně však registruje, že toponymické výčty jsou výrazem zkomprimované paměti: „Staré názvosloví zůstává v paměti města, tvoří prostorovou představu minulosti, ale zároveň se díky jazykovým zvykům vписuje do současného prostoru a tvoří tak živou kroniku“ (ibid.: 91). V novějších českých prózách reflektujících poválečný odsun/vyhnání jsou však německá (poněmčená) toponyma a jejich české (počeštěné) ekvivalenty postaveny proti sobě: přejmenováním se sice „živá kronika“ rozšiřuje, ale na úkor něčeho. V románu Kateřiny Tučkové *Vyhnání Gerty Schnirch* (2009) je pohyb titulní hrdinky poválečným Brnem rytimizován vzpomínkami, v nichž se opakovaně konfrontuje německé *tehdý* a počeštěné *ted'*: „Bylo znát, jak se město proměnilo. Germánský duch z něho zmizel spolu s lidmi a zůstal jen v detailech, na fasádách budov, ve jménech několika málo ulic [...]. Pressburger StraÙe, ted' už jen Bratislavská [...]" (Tučková 2009: 239). Ukazuje se tak, že přejmenování podstatně eliminuje identitu města (viz příslovce *jen*), město ztrácí původní dvojitou česko-německou tvář, odosobňuje se a odcizuje se, jeho minulost je zamlžována. Tyto zhoubné, rozkladné procesy někdy nacházejí své vyjádření také ve fiktivních toponymech fungujících jako nomen omen: v románu Jakuby Katalpy *Němci* (2012) se podstatná část příběhu odehraje v sudetské vesnici jménem Rzy, v románu Radky Denemarkové *Peníze od Hitlera* (2006) nese obec, kam se hrdinka vrací pro satisfakci za dávná příkoří, výmluvný název Puklice.

Motiv přejmenování míst (v následující ukázce se toponymie stává dokonce dvakrát vyškrábaným palimpsestem) se nejednou pojí s motivy kulturní a duchovní devastace místa:⁶ „V časném jaru zavítali na Maria Kulm, později Chlum svatě Máří, nyní Chlum. [...] Klášter se před nimi tyčil jako omšelá kulisa, tichý, semtam spadl kus omítky, jak se zvedl vítr. Chrastily zbytky skla v rozmlácených oknech, na věžích a na střechách sténal odchlíplý plech. Hodiny se zastavily dávno po dvanácté. Pozlacené ručičky zrezivěly“ (Šmíd 1992: 266). Negativní vnější i vnitřní proměny oblastí a lokalit, jež byly po válce vysídleny, se vesměs realizují a projevují teprve v delším časovém horizontu (jak už bylo řečeno, akt odsunu/vyhnání je hrdiny většinou nahlížen zpětně, s odstupem mnoha let, případně až perspektivou současnosti). Poněkud paradoxně by proto mohlo působit opakované spojování těchto míst s motivy, které symbolizují zastavení, zamrznutí času — kromě výše citovaného Šmídova

6 Jen na okraj připomínám, že ve známém románu Václava Řezáče *Nástup* (1951) je české přejmenování sudetské obce naopak pozitivním a vlastně nezbytným počinem, který slouží národnostní a ideologické očištění daného místa.

románu je motiv nefunkčních hodin využit například v novele Naušové, v níž je s pamětí místa svázán bezprostředně: „Ručičky stály. [...] Ve zvoniciče jako by byl zakletý všechen uplynulý čas. Stála tu už za Němců. Ale zdejší je jedno, že i místa mají paměť“ (Naušová 2007: 16). Takové motivické propojení však není paradoxní, nýbrž navýsost případné: místo, kde se čas zastavil, se totiž stává místem bez paměti, respektive místem s pamětí výrazně redukovanou a blednoucí. Koneckonců také v nefikčním světě platí, že „individuální paměť, jež se odvíjí pouze v čase, nemůže mít oporu v prostoru, který netrvá“ (Halbwachs 2009: 224).

Ve Fibigerově novele *Anděl odešel* vévodí „kostelní věž s hodinami bez ručiček“ (Fibiger 2008: 86) pochmurnému hřbitovnímu výjevu: „Hřbitov beze stromů, bez křovisek. Rozvalené hrobky. Z omšelé hřbitovní zdi vyloupané poslední porcelánové podobenky, bílé oválky, bez nichž náhrobní desky jednou provždy osleply. Křídou napsaná nová slova, vyrytá jména“ (ibid.). Neudržovaný, poničený a jakoby v nehybném čase zakletý hřbitov (v uvedené ukázce tento dojem ještě zesilují věty bez sloves) představuje v současných prózách sledovaného tematického zaměření velmi frekventovaný topos, a třebaže bývá tematizován v nestejně míře, významově se téměř vždy váže k paměti zobrazených míst (mj. opět pomocí motivů nápisů, tentokrát na pomnicích). I letmé zmínky představují hřbitov jako poslední nosič kusých informací: „[...] vítr hvízdal v otevřených dveřích s přetřhanými lepicími páskami, s přetřhanými jmény, která se pak v kraji udržela už jen na zarostlých hřbitovech“ (Šmíd 1992: 213). Častěji je však topos hřbitova exponován v daleko větší šíři, například v románu *Katalpy* je líčení hřbitova věnována samostatná kapitola. Vypravěč v ní nejdříve popisuje dokonale upravený hřbitov a skládá paměť místa tím, že uvádí jména několika pochovaných a stručně rekapituluje okolnosti jejich úmrtí. S koncem války však nastává proměna (kapitola je příhodně nazvaná *Rozpouštění*): „O něco později začala litinová zábradlíčka podél hrobů rezivět, obrubníky se rozestoupily a vázy a zavařovací sklenice, do nichž se v létě dávaly květiny, pukly mrazem. Listí, které z hrobů nikdo neodstraňoval, tlelo. Plevel zadusil okrasné květiny a začal prorůstat cestičkami. Vysoká tráva zakryla jména na náhrobcích. Dlouhé kořeny kopřiv prorostly k srdcím německých nebožtíků a anděl rodiny Beckových se rozdrobil na malé kousky“ (Katalpa 2012: 340).

Je-li město vícevrstevným „shromaždištěm paměti“, jak uvádí Daniela Hodrová ve svých esejích z mytopoetiky (viz Hodrová 2006: 56), pak hřbitov je posvátným epicentrem paměti. Ostatně stejná autorka při jiné příležitosti konstatuje, že literární podoba sakrálního místa „je mnohem výrazněji než místo všední *nositelem paměti*“ (Hodrová 1994: 10). Svědčí o tom (v negativu) také fakt, že právě popisy hřbitovních scénérií

se v současné české próze s tematikou odsunu/vyhnání stávají nejvýraznějším indikátorem mizení, uplývání paměti místa — stejně jako v románu Jakuby Katalpy i jinde jsou náhrobky ponechány na pospas povětrnostním vlivům, vyrytá a vylacená jména a data jsou vymývána deštěm, hroby zarůstají plevelem, květy usychají, kovové části korodují, funerální plastiky zvětrávají a rozpadají se. Není náhoda, že víceméně ustálená kompozice takových opakujících se emblematických motivů vzdáleně připomíná výtvarný žánr vanitas, navíc když se topos hřbitova v takových literárních zátiších metaforizuje,⁷ stává se odrazem či jakýmsi univerzálním *pars pro toto* navždy postiženého, poznamenaného okolí:⁸ „Hřbitov vypadal přesně jako všechno kolem, svačec, táhnoucí se po zdech hrobky, prorůstal minulost, přítomnost i budoucnost“ (Naušová 2007: 76). Také ve Vokolkově novele *Pátým pádem oslovujeme smrt* je hřbitov metaforicky svázán s pamětí místa a také s hodnotovou degradací doby. Vedle zdevastovaného starého německého hřbitova, který byl uspořádán do kruhu kolem přirozeného centra (kaple), se nachází novější hřbitov, jenž hrdinovi připomíná svým nevkušem a bezduchým šachovnicovým rozvržením paneláková sídliště. Vnitřní provázanost mezi „městy mrtvých“⁹, městy (místy) živých a pamětí přítom může být vyjádřena také jinak (a v jiných polohách) — třeba groteskně bizarním počínáním hrdinů, kteří v Rudišově románu *Grandhotel* (2006) obrazně proměňují na pohřebiště současný Liberec, když rozsypávají popel sudetoněmeckých kamarádů v místech, kde stály jejich rodné domy.

Coby svého druhu paměťová média jsou německé hroby, hrobky i celé hřbitovy samozřejmě vystaveny cíleným atakům, tj. pokusům (více či méně úspěšným) o vymazání či přepsání paměti, například v románu Tučkové: „[...] procházely jsme pod nima po pískové cestičce až k zídce, kde měl být ten náš rodinný hrob. Teda byl tam, to zas jo, ale s pomníčkem zlomeným a zkáceným ke stěně a s deskou počmáranou starou barvou, která se letama polosmyla a odhalovala zbytek zlatých písmen, co jsem ještě neuměla přečíst. Máma se rozbřečela, když to uviděla, a říkala, že za všechno může to německé jméno, co máme a co tam bylo vyryté [...]“ (Tučková 2009: 373). Kromě ojedinělých a spontánních projevů vandalismu jsou německé hřbitovy ničeny též plánovaně a hromadně; v obou

7 Obecně o tomto procesu viz Hodrová 1997: 15.

8 Už ve známé novele Jaroslava Durycha *Boží duha* (1969) je bezejmenná vylidněná vesnice v Sudetech připodobněna hrdinou-vypravěčem k „podivnému hřbitovu se zrušenými a prázdnými hroby, ve kterých nebylo rakví ani mrtvol“ (Durych 1969: 13).

9 Sémantický vztah mezi pohřebištěm a městy (místy) se v současné české próze neopírá ani tak o řecké slovo *nekropolis* (tedy „město mrtvých“), jako spíše o lexikalizované metafory běžně využívané při popisech hřbitovních scén („chodníky“ či „uličky“ mezi hroby apod.).

případech je skrytou pohnutkou snaha zamaskovat nepřímé svědectví o spáchaných zločinech, snaha o popření minulosti místa. Je-li totiž hřbitov zničen nebo přesunut, místo — podobně jako v případě přejmenování — ztrácí část své paměti, pozbývá část své historie, byť konfliktní: „Vždycky se to tu mlátilo, Češi s Němcema, a tak, ale nakonec všichni skončili na hřbitově a krásně vyrovnaní. Když na začátku dvacátého století přesunuli hlavní hřbitov, že prý z hygienických důvodů, ze středu obce na kraj, a ty staré historické hroby zmizely, rázem jako by město přišlo o vlastní minulost“ (Fibiger 2004: 109—110). Přirozené vazby mezi hřbitovem a jeho „živým“ okolím jsou sice násilně přetřhávány, ale paměť místa se přesto nedaří vygumovat zcela: jeden z hrdinů-pamětníků v právě citované Fibigerově novele *Aussiger* (2004) totiž putuje na místa původních sudetských pohřebišť a pořizuje záznamy o jejich poválečném osudu a aktuálním stavu, například: „Hradiště. V současné době hřbitov slouží pro ukládání uren. Ten původní byl zrušen a přenesen do Neznaboh, kde byl zlikvidován“ (ibid.: 40).

Mluvící toponymum („Neznabohy“) napovídá, že přesuny a likvidace německých hřbitovů mají svůj hlubší rozměr — posvátná půda je v nových společenských poměrech bez zábran všelijak profanována, znesvěcována (proto zde také běžně mizejí andělé a svatí, resp. jejich sochy a jména, což je opět jeden z frekventovaných metaforických motivů). To je dovedeno do krajnosti ve Vokolkově novele *Pátým pádem voláme smrt*, v níž je marasmus komunistické éry demonstrován nejen totálním zanedbáním místa posledního odpočinku, ale navíc jeho proměnou na pastvinu. Ani tím se však nedaří paměť vyretušovat zcela, neboť i mezi zvířecími lejny zapaluje potomkyně sudetských vysídlelců svým mrtvým příbuzným svíčky, jež „zářily v šeru jako bludičky. Jako zbloudilé duše těch, po kterých nezbylo ani jméno na hrobě“ (Vokolek 1996: 58). Také v dalších prózách sledované tematické orientace se objevují podobné snahy o — alespoň dílčí, příležitostné a symbolické — obnovení paměti míst. Tento motiv bývá opět konkretizován různě, ať už explicitně (kupříkladu protagonistka románu Denemarkové primárně netouží po osobní mstě nebo finanční kompenzaci, nýbrž chce postavit památník svému otci), nebo implicitně (hrdina Šmídovy ságy se snaží lopotně vyrvat divočině zdevastovaný a zpustlý dům v Krušnohoří, kde prožil část dětství). Ať už má rekonstrukce a rehabilitace paměti místa jakoukoliv podobu a výsledek, je příznačné, že je podmíněna překonáváním nemalých překážek, ba někdy připomíná přímo práci sisyfovskou. Analogicky lze nakonec konstatovat, že také současná próza tematizující poválečný odsun/vyhnání v paměti míst napomáhá svým způsobem stabilizovat právě jeden z balvanů naší temné a krvavé novodobé historie.

Prameny

DENEMARKOVÁ, Radka

2006 *Peníze od Hitlera (Letní mozaika)* (Brno: Host)

DURYCH, Jaroslav

1969 *Boží duha* (Praha: Československý spisovatel)

FIBIGER, Martin

2004 *Aussiger (Příběh ze Sudet)* (Olomouc: Votobia)

2008 *Anděl odešel* (Brno: Weles)

KATALPA, Jakuba

2012 *Němci* (Brno: Host)

NAUŠOVÁ, Evita

2007 *Jizvy* (Praha—Litomyšl: Paseka)

RUDIŠ, Jaroslav

2006 *Grandhotel. Román nad mraky* (Praha: Labyrint)

ŘEZÁČ, Václav

1973 *Nástup* (Praha: Odeon) [1951]

ŠMÍD, Zdeněk

1992 *Cejch* (Praha: Knižní klub)

TICHÝ, Jan

2007 *Třicet dva hodin mezi psem a vlkem* (Praha: Akropolis)

TUČKOVÁ, Kateřina

2009 *Vyhánání Gerty Schnirch* (Brno: Host)

VOKOLEK, Václav

1996 *Pátým pádem* (Praha: Triáda)

Literatura

DAVID, Jaroslav — MÁCHA, Přemysl

2014 *Názvy míst. Paměť, identita, kulturní dědictví* (Brno/Ostrava: Host / Ostravská univerzita)

DERDOWSKA, Joanna

2011 *Kmitavá mozaika. Městský prostor a literární dílo* (Příbram: Pistorius & Olšanská)

FIALOVÁ, Alena

2014 „Češi a Němci“, in idem (ed.): *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích* (Praha: Academia), s. 361–364

HALBWACHS, Maurice

2009 *Kolektivní paměť*, přel. kol. autorů (Praha: Sociologické nakladatelství) [1950]

HODROVÁ, Daniela

1994 *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)* (Praha: Koniasch Latin Press)

1997 „Paměť a proměny míst“, in idem et al.: *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie* (Jinočany: H&H), s. 5–24

2006 *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)* (Praha: Akropolis)

MACHALA, Lubomír

2008 „Ohlédnutí do minula“, in Libor Vodička et al.: *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích* (Praha: Academia), s. 297–302

ZAND, Gertraude — HOLÝ, Jiří (eds.)

2004 *Transfer, vyhnání, odsun v kontextu české literatury / Transfer, Vertreibung, Aussiedlung im Kontext der tschechischen Literatur* (Brno: Host)

Making Contemporary Czech-German Conflicts a Topic in the Memory of Places (in Modern Czech Prose)

The post-war expulsion of ethnic Germans from Czech territory is one of the most fruitful topics in current Czech fiction. This controversial incident in modern Czech-German relations is currently seeing reflection and reassessment in literature primarily from the standpoint of protagonists living today (eyewitnesses or their descendants). The growing temporal distance from these tragic and traumatic events is encouraging authors to open up other, accessory topics—including that of local memory, into which these key events in modern Czech history are naturally becoming imprinted. This study focuses on precisely this local memory—on gradual changes to it, and specifically on the thematic elements that shape it, but also those elements that betray its disappearance or deletion (for a variety of reasons). These include such themes as old German inscriptions and toponymical changes, and above all the recurring literary topos of the neglected or ruined German cemetery, found for example in several novellas by Václav Vokolek and Martin Fibiger and novels by Zdeněk Šmíd and Jakuba Katalpa.



Lingvistika
a bohemistika
v kontextu války

Lingvisté ve válce — hodnoty v konfliktu

— Václav Velčovský —

Skrytým, veřejně a oficiálně neverbalizovaným cílem jazykové politiky protektorátu byla germanizace středoevropského prostoru a jeho maximální ekonomické vytěžení. Češi se v reakci na změněnou politickou situaci snažili ukotvit ve své historii, folkloru, literatuře i v českém jazyku. Nejednalo se však o politický program, ale o jeho náhražku umožňující zachování svébytných hodnot. Ve spojitosti s herderovsko-fichtovskou filozofií bylo zachování čistoty jazyka chápáno jako podmínka i důkaz zachování národa. Cílem tohoto příspěvku je načrtnout vnímání jazyka za protektorátu majoritní společností a reakci lingvistické obce na tuto hodnotovou restrukturalizaci.

Jazyk (český i německý) byl součástí vnitřního i vnějšího života obyvatel, formálních i neformálních situací, komunikace i myšlení. Význam těchto kódů se rozšířil o symbolický, hodnotový a postojový prvek. Slovy bohemisty a germanisty Pavla Eisnera se jazyk stal *chrámem a tvrzí* (Eisner 1946): již od tzv. národního obrození suploval Čechům náboženství a často také politický program a v každém politicky složitém období mluvčí jeho hodnotu akcentovali. Jednak byla jazykovědci, žurnalisty i umělci zdůrazňována jeho autentičnost, výjimečnost,

starobylost atd. a jednak ideovou a formativní funkci obsahovalo už jeho samotné užívání. Jazyk jako kód nebyl pouze prostředkem komunikace, ale zároveň nositelem významných metasdělení: jím se mluvčí přihlásil k národnosti, ke státním, politickým a kulturním ideám, jím prezentoval svou identitu a vytvářel svůj sebeobraz, ať už z jakýchkoliv důvodů a s jakýmikoliv dalšími záměry a cíli.

Postoj k vlastnímu jazyku se samozřejmě opozitně odrazil ve vztahu k němčině. Nutné osvojení němčiny jako cizího jazyka bylo chápáno jako nástroj germanizace. Docházelo k logickému zjednodušování a kladení rovnítka mezi kód (němčina), obyvatele určité národnosti či státní příslušnosti (Němec) a jeho politické příslušnosti (nacista). Demontrace odporu vůči okupaci se tak děla vůči jakékoliv složce této rovnice.

Znalost němčiny nebyla mezi lidmi natolik rozšířená, aby mohlo dojít k rychlé a plně germanizaci středoevropského prostoru, resp. dle oficiální argumentace k začlenění protektorátu do Říše. Ferdinand Peoutka v *Přítomnosti* uveřejnil provokativní stať anonymního čtenáře s názvem „Jak se stýkati s Němci“. Byla založena na tvrzení o nedostatečné znalosti němčiny oproti jiným světovým jazykům způsobené „západnickou“ zahraniční politikou první republiky (*Př*, 1939, 8. 2.).¹ Jak uvedl předseda Německé akademie v Mnichově Ludwig Siebert, „jazyk anglický a jazyk francouzský musí býti odkázány do mezí, které jim přísluší“ (*NP*, 1941, 22. 1.).

Němčina se jednotlivými legislativními kroky stala jazykem nutným pro chod úřadů, pro kariéerní postup úředníků i pro společenskou asimilaci, pakliže se pro ni jedinec z jakýchkoliv důvodů rozhodl. Od roku 1939 se množily jazykové kurzy, byly vydávány jazykové příručky a nacionalisté burcovali za nutné osvojení tohoto jazyka. Karl Herman Frank hřimal: „V nové Evropě za německého vedení žádný malý národ od nynějška už nikdy nemůže přehlížet německé kulturní hodnoty, německé knihy, zejména však německý jazyk“ (*LN*, 1941, 6. 11.). Obdobně argumentoval i člen výboru Národního souručenství Václav Růžička: „Jako Čech ctím českou řeč, řeč své matky, ale po pravdě přiznávám, že se nemůže řadit mezi řeči mezinárodní. Proto ukládá mi můj mateřský jazyk jiné povinnosti, které nemusí mít příslušník jazyka mezinárodního, světového, tudíž i příslušník národa německého. Necítím v tom pokoření, neboť je nutno činit rozdíl: Skromnost nevylučuje národní

1 Na článek reagovala Milena Jesenská statí s parafrázovaným názvem „Jak se stýkati s Čechy“, v němž obhajovala vnímání češtiny jako hodnoty.

sebevědomí. U nás je dvojjazyčnost přirozeným požadavkem, neboť nechceme zůstat jazykově izolováni“ (*LN*, 1941, 20. 12.).

Oficiálními autoritami bylo zdůrazňováno, že akvizice němčiny se neděje na úkor češtiny a že češtinu neohrožuje. Vyzdvihování a opakovaná verbalizace tohoto faktu však nasvědčuje tomu, že tato teze nebyla obyvatelstvem automaticky přijímána, anebo že si oficiální místa byla vědoma možného nepřijetí a subjektivních, antipatických postojů k němčině.

Veřejná správa, školství i žurnalistika byly pod silným dohledem i politickým tlakem oficiálních autorit, které „převáděly“ legislativní požadavky nacistů (srov. Končelík—Cebe—Köpplová 2007; Gebhart—Köpplová—Kryšpínová 2009). Na druhou stranu právě žurnalistika využívala šedých zón pro posílení vnímání hodnoty jazyka. Noviny se dostaly do paradoxní situace: na jedné straně se staly nástrojem prosazování jazykové politiky protektorátu, což se dělo především vzorovou a formativní implementací požadovaných jazykových opatření, na druhé straně zveřejňovaly příspěvky burcující k zachování čistoty jazyka, které byly v přímém rozporu s jejich jazykovou praxí (srov. Kováč—Marek—Pešek—Prahl 2009; Dittmann 2013).

Jazykovědci se k pokusům ovlivnit jazykovou situaci v protektorátu vůbec nevyjadřovali. V jejich příspěvcích nenajdeme reakce na vskutku zásadní nové prvky v jazykové praxi, jako bylo například používání německých či německo-českých toponym v českých textech, povinné „překlady“ toponym a antroponym v německých textech, grafemickou preferenci kurentu ad., přestože vzhledem ke své intenzitě musely být vnímány obzvláště silně (srov. Velčovský 2015). Důvodem toho může být jednak strach vystoupit proti oficiálním autoritám, jednak vědomí lingvistů, že tyto jazykové jevy byly výhradně oktrojované a neměly šanci ovlivnit jazykové povědomí mluvčích.

Dne 19. listopadu 1939 vyšel v *Lidových novinách* článek Františka Trávníčka „Jazyk a národ“, který opětovně oživoval společný konstrukt těchto dvou pojmů: „Dnešní láska k jazyku, vřelý poměr k němu, zájem o něj výmluvně svědčí tomu, že žijeme jako národ dále, že máme pevnou vůli žít, že si chceme s napětím všech sil uchovat to národní společenství a odevzdati je příštímu pokolení nejen neztenčené, nýbrž rozhojné. V tom záleží nesmírná cena dnešního vroucího poměru k jazyku“ (*LN*, 1939, 19. 11.). Milena Jesenská příklon k jazyku interpretovala jako nástroj osobního vzdoru: „My Češi lpíme na své řeči nejen z národní hrdosti, z národního vědomí a z národního vzdoru, nýbrž i proto, že jsou celá desetiletí, kdy je jediným naším majetkem,

jediným výrazem našich myšlenek, našich tradic, našeho způsobu jednání“ (*Př*, 1939, 15. 2.).

Ve všech protektorátních denících byly (s různou měrou rozsahu a kvality) tematizovány osobnosti spojené s konstituováním novodobé češtiny, historici, novináři a spisovatelé tvořící tzv. národní kánon nebo staročeské literární památky, jazykové obrany přelomu 18. a 19. století či práce na *Příručním slovníku jazyka českého*. *Lidové noviny*, *Národní politika* i *České slovo* měly rubriky zaměřené na jazykovou kulturu, tiskly popularizační články o etymologii, historické mluvnicki nebo lexikologii. Intenzita těchto příspěvků a také jejich dvojznačnost byla nejvyšší v létě a na podzim 1939.

Teze těchto příspěvků korespondovaly s ideologií Národního souručenství² a hyperinterpretací jazyka jako *conditio sine qua non* národa. Během prvního roku existence protektorátu byly na stránkách novin publikovány následující (většinou anonymní či pouze šifrou podepsané) teze: „Děláme něco velkolepě starého, když mluvíme česky. [...] Kde skřípá a vrže řeč, skřípá něco hlubokého v bytí lidu. [...] Střežme pilně čistotu své mateřštiny, pokladu celého českého národa“ (*ČS*, 1939, 31. 3.); „Péče o očistu jazyka budiž naším denním úkolem, který plníme rádi a bez přestávky! Každý a všude!“ (*NP*, 1939, 20. 4.); „Národní život, řeč a vlast byly českému člověku vždy víc než blahobyť“ (*ČS*, 1939, 28. 7.); „Jazyk není jen dorozumívací prostředek, jazyk je projev lidské a národní osobitosti, a úcta k němu, péče o jeho úroveň, čistotu a krásu je důkazem kulturní vyspělosti jak jednotlivce, tak celých vrstev i celého národa“ (*LN*, 1939, 15. 9.); „Komolit, mrzačit, ubíjet a tím zesměšňovat a tupit češtinu je zločin a velezrada na jednom z nejcennějších statků národa a jeho kultury“ (*ibid.*); „Musíme bdít nad českou řečí, nad českým slovem, neboť dnes je mu veleno sloužiti nejvyššímu: celému národnímu bytí“ (*NP*, 1939, 29. 10.); „[...] jazyk jako věrná kronika národních dějin, jako husté a pevné pletivo pout mezi jednotlivci“ (*LN*, 1939, 12. 12.).

2 Na jednu stranu byly kladeny otázky po české identitě, na straně druhé, kauzálně propojené, bylo voláno po národní jednotě, semknutí se a budování nového, ať už tím „novým“ bylo myšleno cokoliv: „Čechové! Nepřítelem českého národa byla jeho vlastní nesvornost! Všichni do národního souručenství!“ (*ČS*, 1939, 23. 4.). Tuto myšlenku prezentoval také státní prezident Hácha: „Národ, o němž již skoro doslovně platilo ‚co člověk, to směr‘, má býti politicky sjednocen, a to naprosto, beze zbytku, ve všem, do posledního muže!“ (*NP*, 1939, 22. 4.). Národní souručenství mělo být nástrojem i důkazem celospolečenské jednoty. Jednota státu, národa i občanů byla manifestována také oficiálním pozdravem, kterým se stalo „Vlasti zdar!“, nápadně podobné pozdravu nacistickému. Přesto Národní souručenství představovalo ve své vnitřní (a často individuální) diferenciaci specifickou obranářskou organizaci či legální základnu ilegální činnosti (Brandes 2000: 54; Pasák 1999: 263–274).

Národní politika vyhlásila v květnu 1939 anketu o český překlad slova *weekend*. Čtenáři navrhovali např. slova jako *nedělnice*, *týdonec*, *zátydní*, *děnvíc*, *zotav*, *končice*, *oddyška* nebo *prázdník* (*NP*, 1939, 21. 5.). Deník diskusi po sérii článků uzavřel: „Také v tomto případě můžeme se učit od Němců, kteří dovedli svůj jazyk očistit od mnoha zbytečných cizích slov [...]. [Věříme], že Národní souručenství ustaví nějakou jazykovou komisi, která vyhledá vhodné slovo a zařídí, aby se jej všude užívalo. Kdyby se soustavně několik měsíců ve všech novinách nahražovalo slovo *week-end* českým jménem, kdyby si stejně počínal rozhlas, pak určitě cizí název zmizí [...]

(ibid.). *Naše řeč* (1940: 65) takovéto pokusy sice odsoudila, nicméně k Národnímu souručenství jako k nejvyšší „národní“ autoritě se odkazovalo velké množství pisatelů. Je příznačné, že tak nečinili ke Kanceláři Slovníku jazyka českého, ale k instituci ryze politické. Od takto motivovaných sporů se *Slovo a slovesnost* (1939: 224) distancovalo důrazem na deskriptivní lingvistický přístup, a proto v jeho válečných číslech články žehrající na úpadek soudobé češtiny nebo podněcující tzv. autentičnost češtiny nenajdeme (na rozdíl od *Naší řeči* a její rubriky *Z našich časopisů*).

K jazykové kultuře se na stránkách novin vyjadřovaly významné osobnosti české lingvistiky. František Trávníček jen v roce 1939 a 1940 zveřejnil na stránkách *Lidových novin* následující příspěvky: „Opravme jazyk našich učebnic“ (*LN*, 1939, 5. 4.),³ „Odpovědnost za mateřský jazyk“ (*LN*, 1939, 23. 5.),⁴ „Moravan obhájcem národní jednoty“ (*LN*, 1939, 4. 11.), „Jazyk a národ“ (*LN*, 1939, 19. 11.), „Poučení z jazyka“ (*LN*, 1939, 12. 12.), „Dějiny v jazyce“ (*LN*, 1940, 10. 3.),⁵ „Úřední jazyk“ (*LN*, 1940, 16. 5.), „Různění spisovného jazyka“ (*LN*, 1940, 25. 11.) ad. Trávníček v nich navazoval na své předešlé práce (především Trávníček

-
- 3 „Učebnice všechny, jazykové i jiné, jsou hlavním pramenem, z něhož naše děti čerpají znalost spisovné mluvy, kterou si odnášejí do života a šíří kolem sebe. Proto musí být učebnice jazykově vzorné. Co škola pokazí, těžko se v dalším životě napravuje“ (*LN*, 1939, 5. 4.).
 - 4 „Novinářův nástroj musí znít čistě, jasně, ne falešně [...]. V dnešní době je tato stránka novinářské mluvy zvláště důležitá, protože se k jazyku jako k výraznému projevu národnosti obrací zvýšená pozornost. Správnost je podstatnou vlastností kultury spisovné mluvy, neboť zbytečnými odchylkami od ustáleného zvyku a chybami jednak se stírá osobitost, sveráz spisovné řeči, jednak se jazyk zplošťuje, oslabuje ve výrazové schopnosti, stává se nepřesný, nezřetelný, šablonovitý, otřelý“ (*LN*, 1939, 23. 5.).
 - 5 „Naše dějiny ukazují zřetelně, že státní svrchovanost není nezbytnou podmínkou k tomu, aby si národ udržel svou osobitost, úspěšně ji dále rozvíjel a zachoval si tak své místo mezi kulturními národy. [...] Všimněme si dvou významných jevů jazykových, hojného užívání slova národ nebo vlast a plně zobecněného názvu Národní souručenství. Jazyk jako věrný odlesk života, našich myšlenek, představ, citů a tužeb, svědčí neklamně o pronikavém převratu v našich myslích a srdcích“ (*LN*, 1940, 10. 3.).

1930), ovšem jeho žurnalistické výstupy byly silně kritizovány Jiřím Hallerem: „K zásahům do jazykové praxe, jaké činívá Trávníček, může mít právo leda oficiální instituce k tomu povolána, nikoli však jednotlivci, i když je to universitní odborník“ (*NR*, 1939: 187). Trávníček v roce 1940 publikoval soubor popularizujících článků a esejů o jazyce s názvem *Nástroj myšlení a dorozumění*, který byl širokou veřejností přijat s nadšením (*ČS*, 1940, 28. 8.).

František Oberpfalcer vytvořil pro *Národní politiku* sérii článků o historické kontinuitě jazyka: například „Máme tisíciletou kulturu“ (*NP*, 1939, 3. 8.) či „Chvály českého jazyka“ (*NP*, 1939, 16. 8.).⁶ Oberpfalcer, po uzavření českých vysokých škol středoškolský profesor, pronesl během okupace na dvě stě padesát přednášek věnovaných vztahu jazyka, literatury a národa. Některé z těchto přednášek byly sledovány represivními orgány (Blümllová 1998: 227). Po válce vydal spisek *Krásná, čistá, svatá řeč mateřská*, v němž shrnul své pojmání jazyka: „Jazyk a národ se navzájem podmiňují. Jazyk je reální základ národního života. V jazyku se zpravidla vidí prostředek dorozumívací, sdělný, výrazový. Ale jazyk je především sám národ“ (Oberpfalcer 1945: 23).

Jazykovědné sloupky publikoval na stránkách *Českého slova* také Josef Václav Bečka. Na rozdíl od Trávníčkových či Oberpfalcerových byla rubrika *Sloupek správné češtiny* zaměřena na konkrétní jazykové jevy. Působily tedy výhradně jako jazyková osvěta, bez jakéhokoliv hodnocení, postojů či ideologizace.⁷

Podobné postoje verbalizoval ve svých pracích (vydaných až po válce) také Pavel Eisner. Sbírkou *Sonety kněžně* obsahuje osmdesát vytříbených sonetů pro češtinu (kněžnu) a o ní. Znělky se dotýkají její historie — chronologicky popisují historickou mluvnicí a tematizují jednotlivé historické etapy i významné osobnosti kultury, literatury

6 Oberpfalcer cituje umělce reflektující češtinu a svou stať završuje básní Jaroslava Vrchlického:

„Ty, jak noc tmavá, jak den mnohobleská,
jak žula tvrdá a jak chleba měkká,
ty drahá, svatá, zářná řeči česká,
křte ohnivý a sladkých zvuků lázni,
ty ptáku, vílo, oři, věkověká
ty sfingo, s jakou chvím se o tě básní!“

7 Například „S tisíci korunami“ (*ČS*, 1940, 16. 10.), „O pravopise“ (*ČS*, 1940, 23. 10.), „Ve směru“ (*ČS*, 1940, 6. 11.), „Sněhobílý“ (*ČS*, 1940, 13. 11.), „Moci není směti, těsný a úzký, marný a zbytečný, zpravidla a pravidelně, současně a zároveň, dlouho neznamená pozdě“ (*ČS*, 1940, 20. 11.), „Čtyři dni“ (*ČS*, 1940, 24. 12.), „O cizích slovech v odborné češtině“ (*ČS*, 1941, 8. 1.), „Věkově se k sobě nehodí“ (*ČS*, 1941, 26. 3.), „O slovese dojití“ (*ČS*, 1941, 2. 4.), „Některý — jistý — určitý“ (*ČS*, 1941, 9. 4.), „O jazykové správnosti“ (*ČS*, 1941, 30. 4.), „Přídavná jména na -telný“ (*ČS*, 1941, 14. 5.) apod.

i jazykovědy a obecně češtiny jako kódu.⁸ Vrcholem Eisnerovy válečné esejistické tvorby je spisek *Bohyně česká: traktát o češtině* a následně monumentální soubor esejů *Chrám i torz*.

V roce 1940 vyšli jazykovědci vstříc poptávce veřejnosti po jazykovém vzdělávání. Kruh přátel českého jazyka a Společnost pro slovanský jazykozpyt pořádaly v průběhu celého roku 1940 celkem devět jazykových přednášek a seminářů pro širokou veřejnost. Konaly se vždy v pátek od osmi hodin večer v hotelu Zlatá husa na Václavském náměstí: „Na pořadu jednotlivých večerů jsou výklady na tato témata: výklad o větě, vyjadřování jmenné a slovesné, rozdělovací znaménka, rod jmen a sloves, přechodníkové vazby, české vazby pádové, český pořádek slov, tvoření slov v češtině a význam slov“ (ČS, 1940, 16. 1.). Mezi přednášejícími byli Josef Václav Bečka, Josef Beneš, Jiří Haller, František Oberpfalcer a Vladimír Šmilauer.⁹ Cíle těchto akcí byly většinou osvětové a reagovaly jednak na přehnaný purismus a jazykový nacionalismus přiřizovaný novináři, jednak na aktuální zájem o otázky jazykové kultury. V tištěné podobě byly přednášky vydány o rok později pod názvem *Hovory o českém jazyce*.

Kruh přátel českého jazyka zaznamenal značný nárůst členů, kteří do něj vstupovali na obranu mateřštiny pod heslem její ryzosti a vlastenectví (Pražák 1946: 392). Jazykové přednášky sloužily nejen jako lingvistická fóra, ale zároveň jako platformy proti okupační politice. Pod záminkou lingvistických témat byly pořádány (do zastavení činnosti spolků) akce v Literárněhistorické společnosti, v Pražském

8 Například Sonet třicátý sedmý (Eisner 1945a: 43):

„Promyslí slovo tráva
(též u genitivu trav
zbožně se pozastav),
a zatočí se ti hlava.

Co proudí a z jakých žil mi,
řeknu-li otavý?
Co je tak a tkví a ví
v runách javory... jilmy...?

A kdybys sto let žil,
nedomyšlíš ty taje-
tu éternou zurčivou krev,

jež vanem jsouc, tvá i má je
a vláhou je mystických rév.
Čím sis ji zasloužil?“

9 K osobnosti Vladimíra Šmilauera a také k jeho aktivitám za války srov. monumentální monografii: Šmejkalová 2015.

lingvistickém kroužku, v Klubu moderních filologů, v Umělecké besedě, v Klubu umělců, v Ženském klubu, v Sociologické společnosti, ve Společnosti Boženy Němcové, v dělnických akademiích, ve studentských a dělnických kroužcích apod. (ibid.; Havránková 2008: 207).

Otázky jazykové kultury se dostaly do celospolečenského povědomí (Poláček 2004). To dokazují také oficiální dokumenty nacistické správy, které analyzovaly národnostní (a jazykovou) situaci v protektorátu (Velčovský 2014: 183–216). Jako klíčový se přitom jeví vztah purismu a nacionalismu. Ten není jednorozměrný či jednosměrný, nýbrž obsahuje pestré směs motivů a situací, jež ovlivnily jazykové postoje obyvatelstva protektorátu (blíže srov. např. Kinne–Schwitalla 1994; Jelínek 2007; Dittmann 2013; Velčovský 2015). Za bázi těchto postojů je nutno považovat politický vývoj českých zemí — od syndromu mnichovské zrahy přes zřízení protektorátu po pokusy začlenit ho do Říše. Tyto převratné změny zapříčinily axiologickou restrukturalizaci postojů — čeština začala být vnímána silně hodnotově jako prostředek sjednocení a sebezáchovy.¹⁰ Tuto hodnotovou extrapolaci podpořily také snahy regulovat užívání češtiny a němčiny v protektorátu, germanizovat jazykovou krajinu či zasáhnout do české deklinace německých toponym, což muselo být z logiky věci vnímáno jako útok na samotnou podstatu češtví — na jazyk.

Příznačné je, že puristický postoj zaujaly nejen pronacisticky či nacionalisticky orientované skupiny Čechů (například kolem Vlajky či Árijského boje), ale také příslušníci demokratického proudu či odboje. Zatímco první argumentovali nutným zachováním české identity v rámci Říše a etablováním nového národa podle německého vzoru, pro druhé byl jazyk argumentem kulturní, národní (a proto i státní) svébytnosti a historické kontinuity. Tyto dva postoje měly sice rozdílné cíle, ale stejné prostředky — intenzifikaci vnímání jazykové kultury vedoucí k purismu.

Oficiální autority zprvu nedokázaly mezi těmito dvěma motivacemi jasně rozlišovat. Prosazovaly sice silně oktrojovanou jazykovou legislativu, zasahovaly (nejen jazykově) do protektorátního tisku, posilovaly vnímání němčiny jako prestižního komunikačního kódu, nicméně zároveň mohly články tematizující češtinu vnímat jako svébytný projev českého nacionalismu, který měl být v rámci kompatibility s říšskou

¹⁰ Srov. Garvinovy (1972) funkce spisovného jazyka: sjednocující, separující, prestižní a funkce referenčního rámce, které jsou daleko intenzivněji vnímány v politicky exponovaných obdobích.

ideologií podporován a rozvíjen. Vznikla tak paradoxní situace: oficiální a veřejné dokumenty a normativní příručky sice musely (angažovaně či pouze pro forma) realizovat jazykovou politiku, nicméně samy dávaly často v rozporu s ní prostor názorům upevňujícím jazykové povědomí čtenářů. Tento postup ještě více utvrdil uživatele češtiny v zaujetí obranných pozic a představitelé demokratického proudu se k nim mohli stavět jako ke svébytným akcím odporu. Kvůli jejich dvojí interpretaci začaly být články tematizující jazyk terčem cenzury až poměrně pozdě (po nástupu Reinharda Heydricha jako zastupujícího říšského protektora). Svůj účel však splnily — ať už z oficiální, či neoficiální iniciativy vybraných žurnalistů, angažovaných jazykovědců, nebo samotných čtenářů. Nelze tedy klást rovnítko mezi puristy a českými nacionalisty či nacisty — můžeme pouze vysledovat korelaci mezi puristy a společenskými aktivisty, ať už s jakoukoliv motivací.

Tento příspěvek vznikl v rámci řešení grantu GA ČR č. GP14—19798P
Čeština pod hákovým křížem.

Seznam zkratek

ČS — *České slovo*

LN — *Lidové noviny*

NP — *Národní politika*

NŘ — *Naše řeč*

Př — *Přítomnost*

Prameny

EISNER, Pavel

1945a *Sonety kněžně* (Praha: Jaroslav Podroužek)

1945b *Bohyně česká. Traktát o češtině* (Praha: Aventinum)

1946 *Chrást i tvor. Kniha o češtině* (Praha: Jaroslav Podroužek)

HAVRÁNKOVÁ, Marie

2008 *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci* (Praha: Academia)

MATHESIUS, Vilém

1939 *Co daly naše země Evropě a lidstvu*. I., II. Praha: Orbis

OBERPFALCER, František — JÍLEK, František

1945 *Krásná, čistá, svatá řeč mateřská* (Praha: Karel Voleský)

Seznam excerpovaných periodik

České slovo, 1939–1945

Lidové noviny, 1939–1945

Národní politika, 1939–1945

Náše řeč, 1939–1946

Přítomnost, 1939

Slovo a slovesnost, 1939–1946

Literatura

BLÜMLOVÁ, Dagmar

1998 „Proměny úlohy jazyka v díle Františka Jálka-Oberpfalcera a Pavla Eisnera“, in Hana Barvíková (ed.): *Věda v českých zemích za druhé světové války. Sborník z konference (Praha, 18.–19. listopadu 1997)* (Praha: Archiv Akademie věd České republiky), s. 225–232

BRANDES, Detlef

2000 *Češi pod německým Protektorátem. Okupační politika, kolaborace a odboj 1939–1945*, přel. Petr Dvořáček (Praha: Prostor)

DITTMANN, Robert

2013 „Český jazyk za protektorátu 1939–1945“, in idem — Oldřich Uličný (eds.): *Studie k moderní mluvnici češtiny 3. Čeština a dějiny* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci), s. 126–147

GARVIN, Paul L.

1972 „The standard language problem: concepts and methods“, in idem: *On Linguistic Method: Selected Papers* (Hague: Mouton), s. 155nn

GEBHART, Jan — KÖPPLOVÁ, Barbara — KRYŠPÍNOVÁ, Jitka

2010 *Řízení legálního českého tisku v Protektorátu Čechy a Morava* (Praha: Karolinum)

JELÍNEK, Milan

2007 „Purismus“, in Jana Pleskalová a kol. (eds.): *Kapitoly z dějin české jazykovědné bohemistiky* (Praha: Academia)

KINNE, Michael — SCHWITALLA, Johannes

1994 *Sprache im Nationalsozialismus* (Heidelberg: Groos Verlag)

KONČELÍK, Jakub — CEBE, Jan — KÖPPLOVÁ, Barbara

2007 „Řízení tisku v letech 1939–1945: analýza protektorátních tiskových porad“, *Mediační studia* 2, 2007, s. 272–291

KOVÁČ, Dušan — MAREK, Michaela — PEŠEK, Jiří — PRAHL, Roman
2009 *Kultura jako nositel a oponent politických záměrů. Německo-české a německo-slovenské kulturní styky od poloviny 19. století do současnosti* (Ústí nad Labem: Kristina Kaiserová — albis international)

PASÁK, Tomáš
1999 *Český fašismus 1922—1945 a kolaborace 1939—1945* (Praha: Práh)

POLÁČEK, Václav
2004 *Kniha a národ 1939—1945* (Praha: Paseka) [1947]

PRAŽÁK, Albert
1946 *Národ se bránil. Obrany národa a jazyka českého od nejstarších dob po přítomnost* (Praha: Sfinx)

ROUDNÝ, Miroslav
1998 „Kancelář slovníku jazyka českého za války“, in Hana Barvíková (ed.): *Věda v českých zemích za druhé světové války. Sborník z konference (Praha, 18.—19. listopadu 1997)* (Praha: Archiv Akademie věd České republiky), s. 81—86

ŠMEJKALOVÁ, Martina
2015 *Praporu věren i ve ztraceném boji. Vladimír Šmilauer — život filologa* (Praha: Academia)

VELČOVSKÝ, Václav
2014 *Nesoužití. Česko-německá jazyková politika 18.—20. století* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)
2015 „Sprache als Fetisch: soziolinguistische Aspekte des tschechisch-deutschen ‚Auseinanderlebens‘“, in *Deutsch ohne Grenze*. V tisku

Linguists in War—Values in Conflict

The radically changed political situation under the Protectorate of Bohemia and Moravia caused an axiological restructuring of national attitudes. This was mirrored in—among other things—the Czech language. Czech was perceived as having its own distinct value for the autonomy of Czechs and of the Czech state, and thus newspapers provided it quite a large amount of space, and Czech linguists, through a variety of articles, were among those contributing in this space. Interest in lectures on the correct use of language also flourished. But it is symptomatic of those times that a certain very specific linguistic purism was championed by both the pro-Nazi and resistance cultural currents. Thanks to this, metalinguistic articles could only be taken as tools for resistance against collaboration, and thus censored, at a relatively late stage.

Pražský lingvistický kroužek v období protektorátu

— Ondřej Sládek —

1.

„Často se soudívá,“ píše ve svých vzpomínkách anglista Josef Vachek, „že za druhé světové války byla činnost Kroužku značně ochromena, a to hlavně smrtí Trubeckého v červnu 1938 a nucenou emigrací Jakobsonovou na jaře 1939. Není to však docela pravda: přednášková činnost Kroužku pokračovala bez přerušení dále, a pokud to omezené možnosti v období německé okupace dovolovaly, pokračovali i členové Kroužku ve své činnosti publikační“ (Vachek 1994: 80). Toto svědectví, které Josef Vachek uvedl ve své knize *Vzpomínky českého anglisty* (1994), lze potvrdit několika způsoby. Můžeme nahlédnout do soupisu přednášek, které byly předneseny v Kroužku v období protektorátu, anebo můžeme zalistovat v řadě publikací, a to jak v kolektivních, tak individuálních, které se v té době podařilo jeho členům vydat (srov. Čermák—Poeta—Čermák 2012; Sládek 2015).

Vachek se v citované pasáži zmiňuje o tom, že někteří odborníci se domnívají, že smrt Nikolaje Trubeckého a odchod Romana Jakobsona z Československa se významně podepsaly na další činnosti,

respektive nečinnosti Pražského lingvistického kroužku. Byl si dobře vědom toho, že tento názor má svůj původ v povrchní znalosti dějin Pražské školy. To se ostatně týkalo i představy, dle které jsou Trubeckoj s Jakobsonem těmi vůbec nejdůležitějšími postavami pražského strukturalismu. Poměrně rozšířené bylo také mínění, které je ovšem mezi některými badateli rozšířeno i v současnosti, že s odchodem Jakobsona pražský Kroužek v podstatě končí. Jako přímo vzorový lze v tomto ohledu uvést citát z *Úvodu do literární teorie* (1983) Terryho Eagletona, v němž se praví, že Pražský lingvistický kroužek, který byl založen v roce 1926, „přežil až do vypuknutí druhé světové války“ (Eagleton 2005: 134).

Budeme-li uvažovat o Vachkově poznámce v obecnější rovině, je patrné, že se v ní nepřímou hovoří o vztahu mezi proměnou členské základny a činností Kroužku jako takového. Existují badatelé, naznačují Vachek, kteří se domnívají, že po smrti Trubeckého a po odchodu Jakobsona Kroužek ztratil cosi ze své specifčnosti. Jejich „odchod“ v předvečer druhé světové války má přímo symbolický význam. Již nikdy Kroužek nebude takový, jakým byl předtím. Skutečností je, že k proměně členské základny Kroužku začalo docházet již dříve — v roce 1937 zemřel František X. Šalda, na počátku roku 1938 Otokar Fischer. Začátkem druhé světové války, především pak ale v jejím průběhu, došlo k dalším proměnám, které byly pro Kroužek podstatné. Před zřízením protektorátu měl Kroužek šedesát členů (Čermák—Poeta—Čermák 2012: 372). V roce 1938 z Kroužku vystoupil německý lingvista židovského původu Leopold Silberstein, následoval jej velký odpůrce nacismu Friedrich Slotty. Z důvodu přihlášení se k Národně socialistické německé dělnické straně Kroužek naopak opustili němečtí vědci Gustav Becking a Eugen Rippl. V průběhu války byli v koncentračních táborech internováni Emil Utitz a Oskar Kraus. Alfred Bém byl zatčen sovětskou vojenskou kontrarozvědkou, o jeho dalším osudu není nic známo. A takto bychom mohli pokračovat.

Kroužek však o své členy jenom nepřicházel, nové členy také přijímal. V období protektorátu byli přijati například Jozef Růžička, Jaroslav Průšek, Julius Heidenreich, Josef Vašica, Jindřich Honzl, Felix Vodička, Jiří Veltruský, Julie Nováková, Ivan Poldauf a další. Počet členů Kroužku se tedy ve válečných letech značně proměňoval. Malá část těchto změn byla výsledkem přirozeného „chodu“ Kroužku, větší část bohužel spadala na vrub vnějších společenských a politických okolností, kterým se nebylo možné vyhnout. Jako například potvrzení vládního nařízení číslo 136/1940 Sb. z. a n., které se týkalo členství

Židů v kulturních organizacích. Každý z členů Kroužku musel vlastnoručně podepsat prohlášení, že není Židem ve smyslu § 1 uvedeného vládního nařízení. Z porovnání seznamů členů z té doby vyplývá, že „33 členů zmíněné prohlášení nepodepsalo“ (Čermák—Poeta—Čermák 2012: 373).

Z tohoto hlediska lze nástup nacistické okupace doopravdy vnímat jako konec jedné významné, podle některých nejvýznamnější, éry Kroužku (srov. Toman 2011: 261).

2.

Rok 1938 měl být původně rokem velkých oslav připomínajících prvních dvacet let existence samostatného Československa. Již od březnových událostí toho roku, kdy došlo k připojení Rakouska k nacistickému Německu, bylo ale jasné, že politická situace v Evropě se vyhorčuje a že chystané oslavy samostatnosti budou mít i symbolický význam: budou manifestem národního uvědomění a odhodlání bránit vydobytou svobodu. I když Kroužek jako takový nevydal žádné společné politické prohlášení, řada členů Kroužku se individuálně zapojila do nejrůznějších akcí a hnutí na obranu ohrožené republiky. Jan Mukařovský, Bohuslav Havránek, Vilém Mathesius či Roman Jakobson podepsali manifest *Věrní zůstaneme!*, který vyšel v mnoha českých denících 15. května 1938. Manifest se hlásil k odkazu prezidenta osvoboditele a vyzýval k obraně vlasti. Jinou akcí bylo konání 16. světového kongresu PEN klubu v Praze v červnu 1938, na kterém vystoupil i Mukařovský.

Poněkud nečekaným manifestem se stal sborník *Torzo a tajemství Máchova díla* (1938), který Kroužek začal připravovat v souvislosti s máchovskými oslavami v roce 1936. Vydání sborníku se však zdrželo. Když pak kniha v prosinci 1938 konečně vyšla, politická a společenská situace byla v Československu zcela jiná než v době, kdy byly na ní zahájeny první práce. K jejímu zveřejnění nadto došlo v době všeobecného obratu k velkým českým osobnostem, k básníkům, v jejichž dílech veřejnost hledala útěchu v kritické situaci českého národa. Editor svazku, Jan Mukařovský, na dobovou situaci samozřejmě reagoval, reflektoval ji ale pouze nepřímo — poznámkou o aktuální roli poezie a umění. Proti tendenční poezii postavil poezii, která má skutečný životní dosah. „Právě proto, že se od dnešní poezie žádá splnění úkolu nesmírně závažného pro orientaci člověka v přerozující se světě,“ píše Mukařovský, „nesmí se vzdávat své vlastní podstaty ve prospěch

naplno vyslovené tendenčnosti, neboť takové řešení úkolu, jež doba klade, bylo by sice snadné, ale také zhoubné“ (Mukařovský 1938: 9). Jeho řešení je sice podle něj záležitostí praxe, na jisté možnosti ovšem může poukazovat i teorie.

Velmi podobný osud jako sborník *Torzo a tajemství Máchova díla* měla i kniha *Co daly naše země Evropě a lidstvu I, II* (Mathesius 1939, 1940), kterou k vydání připravil Vilém Mathesius. Duchovním otcem tohoto spisu byl Václav Tille, jeho celkový plán však vypracoval Mathesius. Ten se také po Tilleho smrti ujal jeho dokončení. Soustředil kolem sebe rozsáhlý autorský kolektiv, který tvořili badatelé nejrozličnějších disciplín i generací. Zatímco příprava publikace se protahovala, politická a společenská situace v Evropě se měnila. Vydání knihy navíc komplikoval její rozsah, způsob přípravy, ale také cenzurní zásahy.

Třebaže tato publikace nebyla přímo plánována Kroužkem, někteří jeho členové do sborníku přispěli (například Bohuslav Havránek, Roman Jakobson — jeho články vyšly pod pseudonymem Olaf Jansen — či Frank Wollman). Podobně jako sborník *Torzo a tajemství Máchova díla* se i toto dílo stalo významným kulturním a edičním počinem. Mathesius se netajil tím, že bilanci, kterou publikace přináší, chápe jako oporu a současně i jako výzvu k dalšímu pokračování kulturní a vědecké práce českého národa. Na obálce knihy přímo uvádí: „Sborník *Co daly naše země Evropě a lidstvu* jest knihou velké národní víry, knihou národního uvědomění a bezpečným ukazatelem, kudy jít a jak dále pracovat v přítomnosti i budoucnosti“ (Mathesius 1939).

Sám Mathesius v roce 1944 vydal knihu, která má příznačný název *Možnosti, které čekají. Epištoly o tvořivém životě* (Mathesius 1944). Navázal v ní na své starší úvahy o tvořivém aktivismu, jenž byl jádrem jeho životní filozofie. Tvořivý aktivismus chápe jako program, který je určen jak jednotlivcům, tak i celé společnosti. Aktivní člověk je dle něj takový člověk, který vystupuje sám za sebe, řídí a pevně směřuje svůj život a práci. „Životní aktivnost v našem smyslu je tedy budovatelská odvaha a spolu též víra,“ píše Mathesius, „že úsilí vynaložené na poctivé budování nemůže nikdy úplně selhat“ (ibid.: 20–21). Celkově lze říci, že Mathesius svou knihu koncipoval jako apologii tvořivosti a výzvu k aktivitě; nicméně programovým pojetím a prosazováním hodnot, které mají nadčasový rozměr, výrazně přesáhl její původní zaměření.

Jiným příkladem práce, která vznikla proto, aby podpořila národní sebevědomí a boj za kulturní a národní suverenitu, je kniha Romana Jakobsona *Moudrost starých Čechů. Odvěké základy národního odboje* (Jakobson 1943). Práce vyšla v New Yorku nákladem Československého

kulturního kroužku. Jakobson v ní nastínil odvěký boj mezi česko-slovanskou a německou kulturou. Diskuse, které kniha vyvolala, se odehrály zejména v prostředí československého exilu. Některé z nich doznívaly ještě i po roce 1945.

3.

Na počátku roku 1939 proběhla změna na postu místopředsedy Kroužku, kdy na místo odstoupujícího Romana Jakobsona nastoupil Bohuslav Havránek. Svůj záměr odstoupit z vedení Kroužku Jakobson avizoval již dříve, písemně jej pak potvrdil až dopisem z 24. února 1939 (Havránková 2008: 185). Zatímco Jakobson si tím uvolnil ruce, aby mohl bez závazků odejít do zahraničí, pro Mathesia, coby předsedu Kroužku, a Havránka, nového místopředsedu, začalo období, ve kterém bylo řízení systematické vědecké práce o mnoho svízelnější než dříve. Zejména pak po vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava dne 16. března 1939.

Jakkoli se ztížily publikační možnosti, protože řada časopisů zanikla nebo jejich vydávání bylo zastaveno a zavládla tuhá cenzura, činnost Kroužku se, zvláště v prvních válečných letech, v zásadě nezměnila. S větší či menší intenzitou byly pořádány přednášky, až do konce roku 1943 vycházelo *Slovo a slovenost*, hlavní názorová platforma Kroužku. K určitému útlumu činnosti došlo až v průběhu roku 1944. Na počátku čtyřicátých let však byly přes všechny obtíže dále intenzivně připravovány kolektivní i individuální publikace.

V roce 1939 se členům Kroužku podařilo vydat sedmý svazek *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, který obsahoval nedokončené zásadní dílo Nikolaje Trubeckého *Grundzüge der Phonologie* (Základy fonologie; Trubetzkoy 1939). Následující, osmý svazek *Travaux* nesl opět Trubeckého jméno – byl vydán k uctění jeho památky. Jde o rozsáhlý sborník, jehož třicet jedna příspěvků podává dobrý přehled o soudobém stavu fonologického bádání. V průběhu válečných let byl plánován i devátý svazek *Travaux*. Mělo jít o Trubeckého gramatiku staroslověnštiny. Nikdy však nevyšel. Trubeckého pojednání bylo psáno německy, což v roce 1945, kdy měl svazek vyjít, nebylo u nás dost dobře možné. I když v průběhu čtyřicátých let bylo dílo přeloženo do francouzštiny a připraveno k vydání, nestalo se tak. Tentokrát z provozních důvodů, totiž z důvodu nedostatku papíru (srov. Čermák—Poeta—Čermák 2012: 746).

V rámci řady „Studie Pražského linguistického kroužku“, kterou vydával Kroužek a která byla určena pro domácí publikum, vyšly v roce 1941 práce dvou mladých badatelů, Josefa Hrabáka a Vladimíra Skaličky. Oba v Kroužku přednášeli již ve třicátých letech. Hrabák publikoval práci *Smilova škola. Rozbor básnické struktury* (Hrabák 1941), Skalička pak pojednání *Vývoj české deklinace. Studie typologická* (Skalička 1941).

Tím se však vydavatelské a ediční počiny Pražského lingvistického kroužku v období protektorátu rozhodně nevyčerpávají. Jedním z největších publikačních úspěchů Bohuslava Havránka a Jana Mukařovského bylo, že se jim v roce 1942 podařilo vydat knihu nazvanou *Čtení o jazyce a poezii* (Havránek—Mukařovský 1942). Původně mělo jít o stejnojmennou tematicky zaměřenou ediční řadu nakladatelství Družstevní práce, která měla přístupnou formou české veřejnosti zprostředkovávat nejaktuálnější výsledky strukturálního bádání v oblasti jazyka a literatury. Z původního plánu série tematických sborníků a monografií, jejichž autory měli být Karel Teige, Jindřich Honzl, Jan Drda a další a ve kterých měly být osvětleny některé otázky týkající se například literárního vývoje, funkce literární kritiky, vztahu mezi literaturou a výtvarným uměním, byl skutečně realizován pouze jediný — první svazek.

Hlavní příčinou neúspěchu tohoto vydavatelského záměru byly nepříznivé vnější okolnosti. Ty se ovšem v podobě cenzurních zásahů projeví i v přípravě již zmíněného jediného vydaného svazku. Knihu *Čtení o jazyce a poezii* tvoří pět studií. Za oblast lingvistiky jde o práce Viléma Mathesia o řeči a slohu, Františka Trávníčka o jazykové správnosti a Josefa Vachka o psaném jazyku a pravopisu. Literární věda je zastoupena studii Felixe Vodičky o literární historii, jejích problémech a úkolech, a Jiřího Veltruského o dramatu jakožto básnickém díle. Právě Veltruského studie byla cenzorskými škrty postižena nejvíce.

Kromě kolektivních projektů, které vznikly a byly řešeny v rámci Kroužku, se jeho členové podíleli i na několika dalších edičních a nakladatelských úkolech. Mezi nejvýznamnější patří spolupráce s *Ottovým Slovníkem naučným nové doby* anebo s nakladatelstvím Čin, které vydalo rozsáhlou památnou publikaci *Věčný Mácha* (1940). V redakčním kruhu této knihy byl například Jan Mukařovský. Mimo to nakladatelství Sfinx na počátku čtyřicátých let zahájilo práci na rozsáhlé *Literární encyklopedii*. I když později tento projekt převzalo nakladatelství Melantrich, k dokončení a vydání encyklopedie nikdy nedošlo.

Co se týče individuálních publikací jednotlivých členů Kroužku, je třeba říct, že některé práce se podařilo vydat, třebaže v omezeném

množství. O spisech Hrabáka a Skaličky jsem se již zmiňoval. Zcela zásadní roli v dalším vývoji strukturalistické literární vědy a estetiky sehrála dvoudílná monografie Jana Mukařovského *Kapitoly z české poetiky* (Mukařovský 1941a, 1941b). Jde o soubor studií, které Mukařovský napsal v letech 1925–1940. Zatímco první svazek zahrnuje studie týkající se obecných věcí básnických, druhý je věnován případovým studiím týkajícím se vývoje české poezie a prózy. Jednotlivé práce se sice liší svým předmětem a mírou podrobnosti analýzy, přesto společně dohromady tvoří celek, který má jasné zaměření a jednotná teoretická a metodologická východiska (srov. Sládek 2015: 253–257).

Pozornost si zaslouží také kratší popularizační články, recenze a literární kritiky, které někteří členové Kroužku vydávali v denním tisku (například v *Lidových novinách*, v *Národních listech*, v *Českém slovu*) a v několika málo časopisech (mimo jiné i v nakladatelských časopisech *Panorama* a *Čteme*), které nebyly zakázané. Jasně totiž svědčí o neutuchající vůli a snaze českých badatelů stále prosazovat kritické a vědecké myšlení.

4.

Zdalo by se, že po uzavření českých vysokých škol v listopadu 1939 se vědecké, respektive vysokoškolské studium na území Protektorátu zcela zastavilo. Nebylo tomu tak. Až do konce druhé světové války působila pražská německá univerzita, fungovaly německé technické univerzity v Praze a v Brně, občas byly pořádány také vzdělávací kurzy pro pedagogické pracovníky. Pozice Pražského lingvistického kroužku byla ojedinělá. Většina jeho členů byla vysokoškolskými učiteli, nemohli tedy vyučovat, Kroužek samotný byl ale registrovaným spolkem, takže se na jeho činnost nějaká zvláštní programová omezení nevztahovala. V květnu 1939 navíc vedení Kroužku splnilo úkol daný novou vyhláškou a nahlásilo policejnímu ředitelství v Praze, že bude i nadále pokračovat ve své spolkové činnosti, a to dle stanov, v nichž se praví, že účelem spolku je „pracovati na základě metody funkčně strukturální a o pokroku lingvistického bádání“ (Čermák—Poeta—Čermák 2012: 41).

Kroužek si tak po celou dobu protektorátu zachoval charakter střediska, kde bylo možné rozvíjet českou vědu. Kromě toho zajišťoval to, co by za normálních okolností měly vykonávat vysoké školy: staral se o mladé pracovníky, které uváděl do vědecké problematiky (srov.

Vachek 1994). Právě to zásadně přispělo k udržení kontinuity výzkumné tradice pražského strukturalismu a natrvalo ovlivnilo nejen další vývoj české lingvistiky, ale také české literární vědy, estetiky a teatrologie.

Studie vznikla v rámci grantového projektu 13–29985S GA ČR „Slovník literárněvědného strukturalismu“.

Při vzniku práce byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>).

Prameny

ČERMÁK, Petr — POETA, Claudio — ČERMÁK, Jan
2012 *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech* (Praha: Academia)

HAVRÁNEK, Bohuslav — MUKAŘOVSKÝ, Jan (eds.)
1942 *Čtení o jazyce a poezii* (Praha: Družstevní práce)

HAVRÁNKOVÁ, Marie (ed.)
2008 *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci. Korespondence z let 1923–1970* (Praha: Academia)

HRABÁK, Josef
1941 „Smilova škola. Rozbor básnické struktury“, *Studie Pražského lingvistického kroužku*, sv. 3 (Praha: Jednota českých matematiků a fyziků)

JAKOBSON, Roman
1943 *Moudrost starých Čechů. Odvěké základy národního odboje* (New York: Československý kulturní kroužek)

MATHESIUS, Vilém
1944 *Možnosti, které čekají. Epištoly o tvořivém životě* (Praha: Jan Laichter)

MATHESIUS, Vilém (ed.)
1939 *Co daly naše země Evropě a lidstvu. Od slovanských věrozvěstů k národnímu obrození* (Praha: Evropský literární klub)
1940 *Co daly naše země Evropě a lidstvu. Obrozený národ a jeho země na fóru evropském a světovém* (Praha: Evropský literární klub)

MUKAŘOVSKÝ, Jan
1938 „Předmluva“, in idem (ed.): *Torzo a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku* (Praha: Fr. Borový), s. 7–10
1941a *Kapitoly z české poetiky I. Obecné věci básnictví* (Praha: Melantrich)
1941b *Kapitoly z české poetiky II. K vývoji české poesie a prózy* (Praha: Melantrich)

SKALIČKA, Vladimír

1941 „Vývoj české deklinace. Studie typologická“, *Studie Pražského lingvistického kroužku*, sv. 4 (Praha: Jednota českých matematiků a fyziků)

TRUBETZKOJ, Nikolaj Sergejevič

1939 „Grundzüge der Phonologie“, *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, sv. 7 (Praha: Pražský lingvistický kroužek)

Literatura

EAGLETON, Terry

2005 *Úvod do literární teorie*, přel. Petr Onufer (Praha: Triáda) [1983]

SLÁDEK, Ondřej

2015 *Jan Mukařovský. Život a dílo* (Brno: Host)

TOMAN, Jindřich

2011 *Příběh moderního projektu. Pražský lingvistický kroužek 1926–1948* (Praha: Karolinum) [1995]

VACHEK, Josef

1994 *Vzpomínky českého anglisty* (Jinočany: H&H)

The Prague Linguistic Circle in the Time of the Protectorate

This study focuses on the difficult situation of the Prague Linguistic Circle in the days of the Protectorate of Bohemia and Moravia. Despite the decrease in publication possibilities and the censorship in the first years of the Second World War, the Circle's activities did not substantially change: meetings and lectures continued, and the periodical *Slovo a slovesnost* (The Word and the Verbal Art) was still published until 1943. Nevertheless, a certain decrease in activities did come in 1944. In general, during the Second World War the Circle was one of few remaining centers for Czech scholarly efforts, and thanks to this, several key individual works of V. Mathesius, J. Mukařovský, B. Havránek, V. Skalička etc. and collective works such as *Torzo a tajemství Máchova díla* (The Fragment and Mystery of the Work of Mácha) and *Čtení o jazyce a poezii* (Readings on Language and Literature) were published. These works substantially contributed to the continuity of the tradition of the Prague School's functional structuralism, which was especially important for the further development of Czech linguistics, literary criticism, aesthetics, and theater studies.

Důsledky druhé světové války pro Pražský lingvistický kroužek

— Marie Havránková, Vladimír Petkevič —

Jako celek se pražští lingvisté poprvé představili na Prvním slavistickém sjezdu v roce 1929 v Praze známými *Tezemi*. Tam je mj. uvedeno, že jazyk bude pojímán jako tzv. „funkční systém“ a při jeho analýze bude zaujato tzv. „funkční stanovisko“ (*Teze*: 714). Nebudou nás tu zajímat teoretické otázky strukturalismu, ale chceme na pár příkladech poukázat na to, jak byly funkčně-strukturní lingvistika a strukturální literární metoda přijímány v širším odborném a kulturním kontextu v klasickém období Pražské školy (1926—1948) a jak se předválečná vědecká východiska promítla do období 1945—1948. Připomeneme také, jak probíhaly a skončily společné projekty s nejbližšími kolegy z Kodaňského lingvistického kroužku i s Romanem Jakobsonem.

V domácím prostředí strukturalisté vystupovali jako programově jednotná, pevně stmelená, až výbojná skupina. Vedli řadu drobných i velkých, často ostrých polemik, jež také utvářely dějiny strukturalismu u nás. Zastánci jiných, nestrukturalistických stanovisek z třicátých let byli jejich vědeckými odpůrci před válkou, za války i po ní. A hned po válce se mezi těmito soupeři ve jménu prosazení vlastního pojetí rozhoří boj o pozice na univerzitě a v nově vznikající akademii věd.

Nejznámější diskuse proběhla na počátku třicátých let a týkala se jazykového purismu, zastávaného časopisem *Naše řeč*, k němuž Pražský lingvistický kroužek (PLK) v roce 1932 vydal na základě svých přednášek sborník *Spisovná čeština a jazyková kultura* (Havránek—Weingart 1932). V diskusi na stránkách novin a časopisů na toto téma se často psalo „o zkoumání jazyka ze stanoviska účelnosti“, tzn. funkčnosti — ať už jako o nutnosti, či zbytečnosti. Např. zastánce strukturalistického myšlení a Mukařovského přítel Vladislav Vančura píše: „Podstatu věci vidíme tam, kam ukazuje funkční lingvistika“ (Vančura 1932: 26). Naopak na straně *Naší řeči* stál i Vladimír Šmilauer, ač veřejně nevystoupil (Šmejkalová 2015: 168—169) a jen Havránkovi napsal: „... s knihou *Spisovná čeština a jazyková kultura* jako celkem jsem spokojen nebyl.“

V roce 1934 vznikla jako reakce na aktivity PLK Literárněhistorická společnost, založená literárními historiky Albertem Pražákem, Jiřím Horákem a Karlem Krejčím; jejím předsedou se stal klasický filolog a estetik Karel Svoboda. Se společností sympatizovali i Vojtěch Jirát a Karel Polák. Společnost uspořádala na jaře roku 1944 cyklus čtyř přednášek věnovaných sborníku *Čtení o jazyce a poezii*, vydaného PLK v roce 1942. Jejich průběh barvitě líčil Mukařovský Havránkovi v dopisech z března až května 1944 (Havránková 2008: 318—330). Literární historikové kritizovali tři stati sborníku: Bečka mluvil o Mathesiově stati *Řeč a sloh*, Svoboda o Veltruského studii *Drama jako básnické dílo* a Polák o Vodičkově příspěvku *Literární historie. Její problémy a úkoly*. Vyčítali např. strukturalistům, že vyšli z ruského formalismu, vyjma Mathesia, který „měl anglické školení“, takže se od nich odlišoval. Argumentovali, že struktura je vlastně stavba básnického díla, takže strukturalisty byli všichni, kdo se kdy, počínaje Aristotelem, stavbou básnického díla zabývali. Podle nich nebylo správné, že specifickým materiálem básnického díla je jazyk, neboť i vědecké dílo má za materiál jazyk. Tvrzení, že sémantické gesto je jednotný způsob organizování básnických prostředků u daného básníka, vyvraceli tím, že je to stará romantická teze o básnickém díle jako organismu. Je tak patrné, že nepřijali strukturalistickou metodu jako celek.

Ze zahraničních kontaktů měli pražští lingvisté nejbližší k Holanďanům (Albert Willem de Groot, Nicolaas van Wijk) a zvláště Dánům: Louisi Hjelmslevovi a Viggo Brøndalovi. Ve třicátých letech byly Praha a Kodaň nejvýznamnějšími centry strukturální lingvistiky. O jakou součinnost obou škol šlo a jak se vyvíjela za války a po ní?

Obě školy vycházely z odkazu Ferdinanda de Saussura; Kodaňský kroužek byl zpočátku ovlivněn pražskými *Tězemi* a v bádání

strukturalistickém, nejprve ve fonologii, obě školy postupovaly stejným směrem.

Hjelmslev svou rozpracovanou lingvistickou teorii, glosématiku, představil v říjnu 1937 v Praze, kde v PLK proslovil přednášku *Jazyková forma a substance*. Mluvil o tom, že jazyk je podle de Saussura formou, nikoliv substancí, a že se lingvistická forma dá definovat pouze v termínech funkčních: každá kategorie a prvek jsou definovány svou vlastní funkcí a touto analýzou se dospívá k definování čistých funkčních forem. Jejich stanovením, tj. stanovením glosémat, lze popsat strukturu všech jazyků (Trnka 1938: 128). O přednášce napsal Jakobson v listu *Prager Presse* 22. 10. 1937, že „prof. Hjelmslev důsledně bojuje za celistvou metodu v jazykovědě a ve svém strukturalistickém úsilí je úzce sblížen s úsilím Pražské školy“ (Jakobson 1937: 8).

Na samém počátku války společná činnost Pražského a Kodaňského kroužku vrcholí. U sedmého svazku *Travaux* (Trubeckého *Základy fonologie*) je v roce 1939 jako vydavatel uveden i Kodaňský kroužek. Nejvýznamnější však bylo organizování společného projektu: vydávání mezinárodního časopisu pro strukturální lingvistiku *Acta linguistica*, který vycházel pod ochranou Kodaňského a Pražského lingvistického kroužku v Kodani. V roce 1939 se připravovalo první dvojčíslo, které vyšlo po prázdninách, a počítalo se v něm i s příspěvky českými.

Po 1. září 1939 však již do časopisu *Acta linguistica* nikdo z pražských lingvistů nepřispěl, i když Hjelmslev ještě v lednu 1941 s potěšením píše, že společný projekt bude pokračovat a že by ho mimořádně potěšilo, kdyby někdo tentokrát příspěvek zaslal. Až do roku 1943 Trnka aspoň pravidelně referoval o každém čísle *Act* ve *Slově a slovesnosti* (SaS).

Po válce přijel Hjelmslev do Prahy 12. května 1947 jako oficiální vyslanec dánských univerzit navázat přerušené kontakty a také zahájil jednání s pražským Kroužkem o obnově spolupráce, ke které však již nedošlo. Dne 19. května 1947 v něm měl přednášku na téma *Langues de différents degrés*, o níž Havránek Jakobsonovi 12. června 1947 napsal: „Hjelmslev byl právě v Praze [...] ovšem věcně se velmi mnoho rozcházíme“ (Havránková—Toman 2001: 77).

Brzy nato, 20. října 1947, formuloval některá odmítnutí kodaňských principů Vladimír Skalička v přednášce proslovené v PLK, která vyšla tiskem v *SaS* (Skalička 1948). V této konfrontační studii, nazvané *Kodaňský strukturalismus a Pražská škola*, tvrdil, že nové směry dokonce bojují mezi sebou a že je třeba, aby každý směr určoval svůj vztah nejen jako dříve k mladogramatismu, nýbrž i k druhým směřům, a že se pražští strukturalisté distancují od souhrnného názvu strukturalismus

pro obě školy. Skalička zde reagoval, jistě v souladu s Havránkem, na první kritické signály sovětské lingvistiky proti strukturalismu (Vaček 1999: 65) a zdůrazňoval, že pražský přístup nezkoumá pouhou čistou strukturu jazyka, ale také „funkční znakovost jazykového systému vůči vnější realitě“. Dospívá k závěru, že pokud Hjelmslevova škola zasluhuje název strukturalismus, musí Pražská škola dostat název jiný, nebo staronový — lingvistika funkčně-strukturální. Z popudu Havránkova začaly patrně tímto způsobem záchranné práce o udržení pražského strukturalismu. Později se hovoří už jen o lingvistice funkční.

Zaměřme se nyní na bezprostřední důsledky války. Období těsně před válkou a doba válečná Kroužek vážně personálně poškodily, ač na druhé straně byl Kroužek za války velmi plodný. Připomeňme tu aspoň sborník *Co daly naše země Evropě a lidstvu* 1, 2 (1939, 1949), sborník *Čtení o jazyce a poezii* (1942), dále *Études phonologiques dédiées à la mémoire de M. le Prince N. S. Trubetzkoy* (TCLP 1939), řadu významných statí v *SaS* a konání poměrně mnoha přednášek. Lidské ztráty byly však velké. V červnu 1938 umírá ve Vídni Nikolaj S. Trubeckoj, v předvečer ustavení protektorátu Otokar Fischer a na konci roku 1939 Arne Novák. V předvečer války Kroužek opouštějí jeho němečtí členové, do SSSR odchází Petr Bogatyrev. V dubnu 1939 prchá z Prahy R. Jakobson, v Praze umírá roku 1942 Oldřich Hujer a v Terezíně roku 1945 Vladimír Helfert, při náletu v Brně umírá roku 1944 Věra Lišková; Vladislav Vančura a slavista Jan Frček byli popraveni. A ke konci války umírá předseda PLK Vilém Mathesius. Dávno za oceánem, kam se dostal za dramatických okolností, je tou dobou Roman Jakobson, za války také neuvěřitelně plodný (např. *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Uppsala 1941; *Moudrost starých Čechů*, New York 1943; připravovaná kniha o češtině pražských Židů v 11.–13. století a příprava knihy *Sound and Meaning*, která vyjde mnohem později [Jakobson 1978]). Z čilé poválečné korespondence zvláště mezi Jakobsonem a Havránkem vyplývá, že Jakobson by se mohl a snad i chtěl vrátit. Havránek mu píše: „Objektivně vzato z hlediska vědeckého i fakulního je Tvůj návrat prostou nutností rusistiky, slavistiky i lingvistiky“ (Havránková—Toman 2001: 31) a v jiném dopise: „Skoro zoufale bychom Tě potřebovali...“ (ibid.: 50). Jakobson má začít působit v Brně co nejdříve: „Tví brněňští žáci [...] stále vzdychají po Tvém brzkém návratu, tak i Tvoji pražští přátelé a celý Pražský lingvistický kroužek [...] počítáme s Tvým návratem co nejdřívejším,“ píše Havránek v září 1946 (ibid.: 55).

Havránek i Jakobson, nadšení z konce války, mají velké plány. Vyměňují si informace o tom, co za války dělali, plánují výměny publikací

mezi Kroužkem a americkými vědeckými institucemi. Havránek intenzivně učí, vysiluje se organizační činností v zájmu poválečného prosazení strukturalismu, s Trnkou připravují pro Melantrich knižnici *Svět vědy a práce*. Jakobson zase soustavně houževnatě propaguje PLK v USA a dychtí po zprávách o PLK. V dopisech zasílaných do Prahy naléhavě vyzývá ke spolupráci na nových projektech. V roce 1945 například píše svému starému příteli Mukařovskému:

Nemusím Ti povídat, jak mi scházíš a jak mi scházíte, jak často na Tebe vzpomínám a jak vštěpuji žákům Tvé jméno a myšlenky. Ostatně máš mezi zdejšími vědci oddané ctitele. Sním o obnovení staré spolupráce. Napiš mi [...] o sobě, rodině, přátelích. Založili jsme tu úspěšně Linguistic Circle of New York a vydáváme časopis „Word“ [...]. Toužebně čekáme na příspěvky od Tebe a přátel. [...] Jak málo nás zbylo, pracovníků na poli české kultury, a jak musíme držet pohromadě. Vzpomínám, jak jsi mně jednou před 15 lety na procházce Smíchovem přísně líčil, co vše máme Ty, Božek a já probadat a napsat. Ještě úkol není vyplněn.

(dopis Mukařovskému; nedatovaný koncept; RJP, karton 44, složka 4)

Z Prahy přicházejí vřelé odpovědi a „[...] v jistém smyslu se zdálo, že Československo je ozvěnou ducha předválečných let. Přednášky Kroužku pokračovaly a přidávali se noví členové. Do Prahy přijížděli na návštěvu staří kolegové jako Louis Hjelmslev [...]. A i zprávy o vývoji v sovětské lingvistice se zpočátku jeví jako pozitivní. Roku 1946 Bohuslav Havránek navštívil Sovětský svaz a [...] informoval Jakobsona o sympoziu sovětských slavistů v Leningradě [a o jejich velkém] zájmu o fonologii a Pražskou školu...“ (Toman 2011: 269).

Na Kolumbijské univerzitě, kde Jakobson působí, je veliký zájem o bohemistiku a Jakobson tu usiluje o zřízení stolice československé kultury, literatury a jazyků. Zajímá se o kroniku českého lingvistického života posledních let, ptá se, jak to bude dál s Kroužkem, kdy vyjde první poválečné číslo *SaS*, kam a čím může přispět do připravovaného *TCLP*. Objevují se problémy s jeho profesurou na Masarykově univerzitě v Brně, do věci se vloží i ministři československé vlády Masaryk a Stránský, Jakobson však o své profesuře nedostává žádné vyrozumění. Je to tím podivnější, že Jakobson – po svém příjezdu do Prahy v roce 1920 považovaný za sovětského špiona – nabízí již 27. dubna 1939, čtyři dny po svém tajném odjezdu z Prahy, členu londýnské vlády Hubertu Ripkovi, který měl ve vládě na starosti zpravodajskou a informační službu, své služby jako služby zahraničnímu odboji: „Můžete

mnou plně disponovat“ (Vévoda 1996: 71) a podle některých dokumentů od roku 1941 pracuje přímo pro čs. vojenskou rozvědku řízenou z londýnského ústředí plukovníkem Františkem Moravcem (ibid.: 73).

Kroužek po válce mnoho nepracuje, hlavně proto, že Havránek i Mukařovský jsou přetíženi výukou, organizační prací a úsilím o získání funkcí ve vědeckém životě a na školách, přičemž absolvují „mnoho drobných bojů s reakcí à la Šmil[auer]“ či „s nevyjasněnými jako Pražák“ (Havránková—Toman 2001: 52). Z hlediska publikačního se nicméně blíží obnovení *SaS* (první číslo vychází v dubnu 1947, druhé pak v září 1947) a připravuje se nový svazek *TCLP* věnovaný hlavně strukturálním problémům gramatickým, jak Havránek sděluje Jakobsonovi (svazek však nevyjde). Ten zase pro Havránka připravuje přehledy slavistického života. Připravuje se i spolupráce s časopisem *Word* a *Acta linguistica*.

V dopise z 12. června 1947 popisuje Havránek Jakobsonovi situaci, v níž se PLK po válce nacházel. Zvláště důležité je to, že Havránek nebojoval pouze za PLK, ale především o prosazení strukturalistické vědy doma, na fakultě i v nově vznikající Akademii věd a o prestiž Pražské školy ve světě:

[...] je to vyčerpávající shon na fakultě i ve věd. institucích [...]. Jde také o mnoho. Především o PLK; tady alespoň už máme hotovo 1. č. Slova a slovesnosti (dostaneš) a v září vyjde druhé. Také Trav[aux] usilovně chystáme. Na Tvůj slíbený příspěvek (o deiktických prvcích v jazyku) se velmi těšíme [...]. Mnoho času mi bere Ústav pro jazyk český při Čs. akademii, který držím ke zlosti Šmilauerově [a] Oberpfalzerově [...] pro své žáky. Tento rok bylo také mnoho starostí s rodícím se Ústavem pro čes. literaturu (hlavně aby Mukařovský a pak jeho žáci tam měli vliv a možnosti) [...]. Nyní důležitá věc: v rámci oslav 600. jubilea praž. univerzity zakládáme při ní mezinárod. fakultu ve formě [...] seminářů věnovaných určitě věcně i metodicky vymezeným úsekům vědním. Pro r. 1948 jsme se dohodli, že bude uspořádán takový seminář [...] typologie matematické [...] a strukturál. lingvistiky [...]. Myslel jsem a počítám od počátku s Tvou účastí [...]. Prosím tě o zprávu, koho bychom dál z Ameriky měli pozvat (ev. i z Anglie). Jinak myslíme na tyto: Sommerfelt, Hjelmslev, de Groot, Benveniste, Martinet, na účast z SSSR, z Pol. (Kuryłowicz) a ost. slovan. zemí [...].

(Ibid.: 76–77)

Plány se už nerealizovaly a kontakty se západními kolegy ustaly, jak dokládá například ukončení korespondence Havránka s Jakobsonem.

V listopadu roku 1947 ještě Havránek zve Jakobsona na seminář strukturální lingvistiky, ten nadšeně přijímá a doporučuje pozvat A. Martineta, M. Swadeshe, É. Benvenista, etnologa C. Lévi-Strausse (podle Jakobsonových slov je Lévi-Strauss „naděje dnešní francouzské vědy a skvěle aplikuje na etnologické problémy pražské lingvistické vymoženosti. Moc by chtěl se s Vámi dostat do těsného kontaktu: je velký obdivovatel Prahy a pražské školy“). Pak však Jakobson nedostává pozvánku na oslavu 600 let Univerzity Karlovy, je znechucen absencí komunikace ze strany Mukařovského a též tím, že při oslavách dostane čestný doktorát UK jeho odborný protivník francouzský slavista Mazon.

Jakobson je jmenován řádným profesorem na Kolumbijské univerzitě a je mu tam přidělena Masarykova stolice československých studií. Do Československa přijede poté až v lednu 1957 jako americký delegát na slavistickou konferenci...

Lze tedy říci, že v letech 1945–1948 se strukturalisté snažili navázat na předválečné úspěchy a usilovali v rámci nově se organizujícího vědeckého života a zatím v politicky otevřeném prostředí nejen o obnovení činnosti PLK, ale především o prosazení strukturalismu doma i ve světě. A přestože se Havránkovi a Mukařovskému podařilo po roce 1948 dosáhnout vůdčího postavení ve svých oborech, vzhledem k politické situaci už nemohli strukturalismus dále rozvíjet.

Pojetí funkční lingvistiky přežilo padesátá léta, stále však bylo nutno za jeho prosazení bojovat. Literární věda po roce 1948 byla výrazně ideologizovaná, ale na Mukařovského strukturalistickou teorii literárního díla navázali především od šedesátých let jeho žáci a funkční lingvistika se pěstuje dodnes.

Studie vznikla v rámci grantového projektu 13–29985S GA ČR „Slovník literárněvědného strukturalismu“.

Literatura

HAVRÁNEK, Bohuslav – MUKAŘOVSKÝ, Jan (eds.)
1942 *Čtení o jazyce a poezii* (Praha: Družstevní práce)

HAVRÁNEK, Bohuslav – WEINGART, Miloš (eds.)
1932 *Spisovná čeština a jazyková kultura* (Praha: Melantrich)

HAVRÁNKOVÁ, Marie – PETKEVIČ, Vladimír (eds.)
2014 *Pražská škola v korespondenci. Dopisy z let 1924–1989* (Praha: Karolinum)

HAVRÁNKOVÁ, Marie — TOMAN, Jindřich (eds.)

2001 *Quadriolog* (Praha: Karolinum)

HAVRÁNKOVÁ, Marie (ed.)

2008 *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci* (Praha: Academia)

JAKOBSON, Roman (šifra R. J.)

1937 „Prof. L. Hjelmslev in Prag“, *Prager Presse* 17, č. 291, s. 8

JAKOBSON, Roman

1941 *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze* (Uppsala: Almqvist & Wiksell)

1978 *Six lectures on sound and meaning* (Cambridge, Mass.: MIT Press)

2015 *Moudrost starých Čechů. Komentovaná edice s navazující exilovou polemikou*, eds. Tomáš Hermann — Miloš Zelenka (Praha: Pavel Mervart / Ústav pro soudobé dějiny AV ČR) [1943]

MATHESIUS, Vilém (ed.)

1939, 1940 *Co daly naše země Evropě a lidstvu* 1, 2 (Praha: ELK)

SKALIČKA, Vladimír

1948 „Kodaňský strukturalismus a Pražská škola“, *Slovo a slovesnost* 10, č. 3, s. 135 až 142

ŠMEJKALOVÁ, Martina

2015 *Praporu věren i ve ztraceném boji* (Praha: Academia)

TCLP

1939 „Études phonologiques dédiées à la mémoire de M. le Prince N. S. Trubetzkoy“, *TCLP* 8 (Prague: Jednota českých matematiků a fyziků)

Téze

2012 [1929] „Teze Pražského lingvistického kroužku“, in Petr Čermák — Claudio Poeta — Jan Čermák (eds.): *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech* (Praha: Academia), s. 681–744

TOMAN, Jindřich

2011 *Přiběh jednoho moderního projektu*, přel. Vladimír Petkevič (Praha: Karolinum) [1995]

TRNKA, Bohumil

1938 „Přednášky v PLK od října do listopadu 1937. 25. října, Louis Hjelmslev“, *Slovo a slovesnost* 4, č. 2, s. 128

VACHEK, Josef

1999 *Prolegomena k dějinám Pražské školy jazykovědné* (Jinočany: H&H)

VANČURA, Vladislav

1932 „Poznámka ke sporu o básnický jazyk“, *Rozhledy po literatuře a umění* 1, č. 4, s. 25–26

VÉVODA, Rudolf

1996 „Muž, který byl nepohodlný, aneb od agenta III. Internacionály k agentovi FBI“, *Střední Evropa* 64/1996, s. 65–75; 65/1996, s. 88–100

The Consequences of the Second World War for the Prague Linguistic Circle

Using the rich correspondence of the members of the Prague Linguistic Circle at home and abroad as its foundation, this paper covers the Circle's professional and organizational activities from the 1930's until 1948. It particularly mentions and describes methodological arguments in the prewar period and during the war, concerning structuralism in linguistics (namely arguments with the purists gathered around the *Naše řeč* [Our Speech] journal and with Vladimír Šmilauer) and in literary history (arguments with the representatives of Literárněhistorická společnost [Association for Literary History] Albert Pražák and Karel Svoboda), that erupted in this newly evolving science in 1945–1948. It also describes the courses and fates of joint projects with the Circle's closest colleagues, primarily from the Copenhagen Linguistic Circle—especially the publication of the international structuralist journal *Acta linguistica*. In 1947, the Prague School, as a functional school, distanced itself from the Copenhagen Linguistic School after the first critical signals arrived from Soviet linguistics.

Nové přístupy ruské bohemistiky k bádání o české literatuře období druhé světové války

— Ludmila Budagova —

Když byla ruská literární věda zbavena ideologického nátlaku, dostala možnost zkoumat materiál objektivněji než dříve. Netendenční přístupy k české literatuře z let 1939–1945 dovolily přesněji umístit toto období do dějin literatury 20. století z hlediska kvantity i kvality a nyní se pokoušejí dát svou odpověď na otázku po povaze literatury z válečné doby. Stojíme před závěrečnou epizodou dějin literatury meziválečného období, nebo jde o samostatné literární období, které vyžaduje stejnou badatelskou pozornost jako kterékoliv jiné? Od jiných dob se liší svou chronologickou omezeností — trvá necelých sedm let. Jako každé jiné období má však rovněž svůj ráz, svá neopakovatelná specifika.

První ze jmenovaných konceptů — pohled na válečná léta jako na finální epizodu období dvacátých a třicátých let v dějinách české (a nejenom české) literatury 20. století — je příznačný pro *Kapitoly z dějin české literatury 19.–20. století* (Nikolskij 1963: 356–405) a pro dějiny jiných slovanských literatur (polské, slovenské, bulharské), které Ústav slavistiky SAV publikoval od padesátých do sedmdesátých let. Analogickou koncepcí se jak vidno řídili též autoři syntézy *Panorama české literatury*

(Machala—Petrů 1994: 207—305) a čtvrtého svazku fundamentálních *Dějin české literatury 20. století*. Literatura válečných let je tam sice důkladně pojednána ve zvláštní podkapitole,¹ ta však tvoří závěrečnou část rozsáhlého oddílu „Česká literatura 1929—1945“.² Není třeba uvádět další příklady, protože jde o dosud živý přístup k periodizaci literárních dějin 20. století. Tuto tradici se pokoušeli přerušit autoři třetího svazku *Dějin literatur západních a jižních Slovanů*, který vydal Ústav slavistiky Ruské akademie věd. Dělí se na tři kapitoly: „Literatura konce 19. a začátku 20. století“, „Literatura meziválečného dvacetiletí“ a „Literatura z období druhé světové války“ (Budagova 2001: 26—932).

Pohled na válečná léta nikoliv jako na epizodu, nýbrž jako na nové období literárních dějin předpokládá její podrobnější a důkladnější zkoumání, než jaké mu bývá obvykle věnováno v rámci analogických projektů. Existuje i jiná implikace: hlubší a detailnější výzkum literatury válečných let odůvodňuje jejich kodifikaci jakožto specifického období v dějinách české (a nejen české) literatury.

V čem jejich svéráz spočívá?

1. Především v tom, že podmínky existence literatury se kardinálně proměnily k horšímu a bylo tak ohroženo samotné trvání písemnictví jako takového. Literatura však projevila velkou životaschopnost a rozdělila se na tři proudy, které vznikají (nebo se aktivizují) obvykle tehdy, když národní slovesnosti hrozí nebezpečí. Je to proud legální (cenzuře podléhající) tvorby, proud tvorby ilegální a tvorba emigrace (po roce 1948 a po potlačení Pražského jara probíhají analogické procesy).

2. Tragické zkušenosti protektorátu, mobilizace duševních a tvůrčích sil v těžké historické situaci změnily celkový ráz české literatury, posílily její občanskou angažovanost, přispěly k její demokratizaci, sblížení s realitou i s tradicemi českých klasiků (K. H. Máchy, B. Němcové, J. Nerudy atd.), k popularizaci epických a lyricko-epických žánrů v poezii, k rozvoji historické a psychologické prózy či k oprášení lidové tvorby, která připomněla literatuře některé z jejích původních pramenů.

3. Období těžkých životních zkoušek jako by potvrdilo, že zákon zachování energie, v tomto případě energie tvůrčí, může být platný i pro umění. Literatura ničená pronásledováním a hubením profesionálních českých spisovatelů (obětmi fašismu se stali V. Vančura,

1 Jiří Brabec, „Česká literatura v letech 1939—1945“ (viz Mukařovský 1995: 441—600).

2 Výjimkou je práce *Od počátku století po světovou válku*, kde je české literatuře za německé okupace věnována sedmá kapitola (Lehár—Stich—Janáčková—Holý 1998: 675—704).

J. Fučík, K. Poláček, B. Václavek, Jaroslav Kratochvíl, Kurt Konrad, J. Čapek — celé souhvězdí vynikajících umělců) za okupace nezmizela, ale prožila svéráznou reinkarnaci. Tvůrčí živel národa inspiroval k tvorbě neznámé autory textů (často satirických) pro ilegální noviny a časopisy (*Trnaveček, Hlasy z podzemí, V boj, Český kurýr, Národní osvobození* atd.), projevoval se v dopisech a v denících, v záznamech vězňů koncentračních táborů a žalářů, jejichž jména nám jsou v několika případech známá (jako příklad lze uvést Marii Kudeřkovou, mladou autorku předsmrtné korespondence, vydané roku 1962, která má nejenom mravní, nýbrž i uměleckou hodnotu).

Co se změnilo v přístupech ke zkoumání literárních dějin válečných let?

Objektivnější, netendenční zkoumání postsovětskou bohemistikou každého proudu zvětšilo pramennou základnu. Dřív největší badatelskou pozornost upoutávala ilegální literatura, tvorba příslušníků marxistické levice a emigrantů do SSSR. Nyní se pozornost badatelů rozšiřuje také na legální a podzemní tvorbu spisovatelů jiných názorových proudů (Josef Palivec, Jaroslav Kolman-Cassius, Josef Čapek, Václav Černý atd.). Zkoumání začíná být podrobována i tvorba emigrantů nejenom do Sovětského svazu, do Moskvy, nýbrž i do Londýna a USA (František Langer, Egon Hostovský, Lev Blatný atd.).

Dá se říci, že nový ruský výzkum překonává jednostrannou glorifikaci a sakralizaci komunistického protifašistického odboje a politické a tvůrčí činnosti jeho účastníků (nedošlo a nikdy nedojde ani k její redukci a podcenění). Ale zároveň je obnovena vysoká reputace protifašistické činnosti (politické i tvůrčí) představitelů demokratických ideových proudů. Jinými slovy českou literaturu období druhé světové války se nyní snažíme pojednávat v jejím celku, v komplexu všech jejích složek.

O tom všem lze číst ve studiích bohemistů našeho ústavu.³ Ale při studiu a hodnocení (axiologii) české literatury z druhé války a prvních poválečných let, ještě přeplněných nedávnými prožitky, vzniká problém, u něhož bych se chtěla zastavit nyní. Jde o vztah k české poezii, která vyjadřovala vděčnost sovětské armádě a jejím vojákům za vítězství nad fašismem. Jaký přístup k této poezii se prosazuje v kontextu současného bádání, kdy si historici kladou otázku, zda sověšští vojáci byli spíše osvoboditeli, nebo okupanty? Na jedné straně osvobodili řadu evropských zemí od fašistických agresorů, zároveň však v těchto

3 Včetně české kapitoly věnované literatuře období druhé světové války v *Dějínách literatury západních a jižních Slovanů* (Budagova 2001: 768–800).

zemích objektivně přispěli k nastolení prosovětských režimů se všemi následky. V této souvislosti vzniká druhá otázka — čím je a čím zůstane v dějinách české literatury 20. století poezie, která vzdávala sovětským vojákům hold za osvobození? Historickým nonsensem, nebo hodnotným kulturním statkem?

Během války a na jejím konci si otázku, zda sověšší vojáci byli spíše okupanty nebo osvoboditeli, nikdo nekladl, a pokud kladl, nečinil tak v rámci umělecké literatury. Situace v evropských státech po skončení války se sice stala předmětem jednání mezi vládami USA, Velké Británie a Sovětského svazu (například na jaltské konferenci v únoru 1945), pro národy, které již delší dobu trpěly jako oběti fašistické agrese však byly vedlejší nebo neexistovaly vůbec. Za protektorátu v lidech převládala touha dožít se osvobození. Příklad Rudé armády znamenal nikoliv sovětizaci a vstup na cestu budování socialismu (tato perspektiva se stane zřetelnou teprve po únoru 1948), nýbrž především vítězství života nad smrtí, konec prolévání krve a nacistickému teroru. Proto česká poezie, která se v nejtěžších dobách vždycky stávala hlasem svého národa, vítala porážku Němců u Stalingradu i vstup Rudé armády do Prahy a vyjadřovala Sovětskému svazu dík za osvobození, aniž by autoři věděli o zákulisních dohodách státníků či o rozdělení sfér vlivu v poválečné Evropě. Česká poezie nebyla jediná. Analogické pocity a nálady vyjadřovali slovenští básníci Janko Jesenský, Ján Smrek, bulharský básník Veselin Andrejev, Poláci Leon Pasternak a Lucjan Szenwald a další. Češi však byli na tomto poli nejproduktivnější. Celé souhvězdí vynikajících českých básníků se obrátilo tímto směrem: Holan (*Dík Sovětskému svazu* 1945, *Panychida* 1945, *Rudoarmějci* 1947, *Tobě* 1947), Hrubín (*Chléb s ocelí* 1945 se skladbou „Stalingrad“ z roku 1942, *Pražský máj* 1945, *Jobova noc* 1945), Seifert (*Přílba hlíny* 1945), Závada (*Povstání z mrtvých* 1946), Nezval (*Historický obraz* 1945), Halas (*Barikáda* 1945).

Jejich básně se liší stylem. Některé se opírají o romantické kánony obrozenecké literatury a o tradici rusofilských představ o Rusku a Russech. Tak Rusové v Zavadově epické básni „Slunce od východu“ vrhají do boje proti vetřelci své mládí, domovinu „se stepí trav, vonících vůní medu“ i svou lásku:

A když to všechno v oheň hodili,
za vetřelcem lehčeji pádili
s mladou chrabrostí zamilovaných...
(Závada 1973: 139)

Někteří básníci budovali svou poezii z bezprostředních dojmů, znamenávali ve verších to, co viděli svýma očima na pražských ulicích v májových dnech roku 1945. Odtud pochází množství životních podrobností například v Seifertově básni „Ranní zpěv Rudé armádě“, kde Seifertova příznačná elegičnost ustupuje slzám radosti:

Plakalo se a my jsme se ptali,
proč ten pláč a co pláč znamená,
abychom hned v slzách objímali
vaše zaprášená kolena.

[...]

Já jsem zpíval a můj přítel němě
hladil pancíř, počítaje snad
hodiny a města, cizí země
s břehu Volhy. Město Stalingrad...

(Seifert 1958: 92)

Na základě osobních kontaktů s ruskými vojáky byli jak známo napsáni Holanovi „Rudoarmějci“. Holan neslaví, ale lituje své hrdiny, kteří toho za války tolik prožili, mistrovsky kreslí jejich podobizny i psychologické portréty. Píše i o podrobnostech všedního života vojáka na bojišti, o kterých se mohl dozvědět od svých ruských přátel, účastníků bitev. Jeden z nich o válce mluvil nerad. O hrdinství se nezmiňoval vůbec.

Když se nestřílelo, nebývalo dobře, neboť se nevědělo,
co hodlá Germán... Když se střílelo, i dobře bylo!

(Holan 1974: 232)

Básně s touto tematikou často spojují pozitivní obraz sovětského vojáka s nepatetickou sakralizací jeho válečného hrdinství. František Hrubín píše o Stalingradu v žánru modlitby. Jako refrén slouží prosba k Bohu: „Chraň, Pane, město Stalingrad!“. V básni „Zvony“ refrén napodobuje jejich vyzvánění: „Volha — Don, Volha — Don, Volha — Don“. Vilém Závada na závěr básnické skladby „Slunce od Východu“ píše o ruských vojácích tak, že upomíná na biblický Nový zákon:

A oni se zsinalostí ukřižovaných
svou smrtí přemáhají smrt

a věřícím svým dětinstvím
vykupují náš starý svět.
(Závada 1973: 139)

Sověťští vojáci nebyli samozřejmě anděly. Je zajímavé, že proti jejich idealizaci se stavěl Stalin. Jeden z moskevských archivů svědčí: „Na obědě na počest Beneše v Moskvě 28. března r. 1945, když mluvili o Rudé armádě, Stalin řekl: Je to velká armáda, která vede velkou válku. Je v ní přibližně 12 milionů lidí. Těchto 12 milionů jsou lidé různí. Nelze předpokládat, že jsou všichni andělé [...]. Soudruh Stalin řekl, že chce, aby si Čechoslováci neidealizovali Rudou armádu, neboť by potom byli zklamaní [...]. Soudruh Stalin řekl, že připiše na to, aby Čechoslováci všechno pochopili a všechno vojákům Rudé armády odpustili“ (Marjina 2015: 29).

Pozitivní obraz Rudé armády, který (přes Stalinovy obavy) v české poezii válečných a prvních poválečných let dominoval, se dá vysvětlit buď tím, že čeští básníci neměli se sovětskými vojáky žádné špatné zkušenosti, anebo spíše tím, že poezie nechávala stranou vedlejší, zdůrazňovala a vyjadřovala to podstatné — historickou a lidskou misi prostého vojáka, který nemyslel a nevěděl o tom, jaký režim čeká národy osvobozené od fašistického nepřítele, a prostě obětoval svůj život v boji proti němu.

Je pravda, že představitelé marxistické levice viděli v Pražském povstání a v příchodu Rudé armády znaky revolučních přeměn a s radostí psali, tak jako František Halas, „O východě hvězd pěticipých“ (Halas 1945).⁴ Nebylo to náhodou. Ještě po první světové válce se na levém křídle české společnosti pěstovala myšlenka prodloužit po národním osvobození a vzniku suverénního Československa (1918) boj za sociální osvobození pracujících od nadvlády kapitálu a vybudovat nový spravedlivější svět. Tato myšlenka bezesporu ovlivnila poučnou vstup Československa na cestu budování socialismu, tvořila pro to svoje národní předpoklady, ale zrála uvnitř společnosti a nebyla tam dosazena sovětskou armádou.

Od doby vzniku českých básní o vítězství ruských vojáků nad fašismem se svět změnil. Poválečné zkušenosti českého národa, rozčarování z marxistické ideologie, vykonstruované politické procesy padesátých let, potlačení Pražského jara, sovětské tanky na Václavském náměstí 21. srpna roku 1968, pronásledování liberální české inteligence

4 Poslední nečíslovaná stránka prvního vydání.

za „normalizace“, změnily pohled na sovětského vojáka, na kterého jako by padl stín dramatických dějin ČSSR. Jeho recepce se stala negativní nebo ironickou. Ale to neznamená, že vztah k českým básním na téma osvobození má být stejně negativní nebo ironický. Nebyly inspirovány z Moskvy, nebyly psány na politickou objednávku — její čas ještě nepřišel. Vyjadřovaly bezprostřední reakce na události válečných let, pocity a nálady konkrétního dějinného období. Byly a zůstaly pravdivými dokumenty své epochy, svědectvími velké umělecké a mravní hodnoty.

Pohlížet na ně z hlediska zkušeností a znalostí lidí z 21. století je anachronismus. Poezie z válečného období oslavující osvoboditele se může zdát dnešnímu čtenáři tendenční či iluzorní, protože idealizovala Sovětský svaz a všechno, co k němu patří. Ale z hlediska konkrétních podmínek svého vzniku a své podstaty iluzorní nebyla: vyjadřovala nejenom atmosféru své doby, nýbrž i pravdu historie, ukazovala úlohu sovětských vojáků ve vítězství nad fašismem. O uznání této úlohy svědčí například spousta květin položená nejrůznějšími hlavami států u hrobu neznámého vojína v Moskvě během oslav sedmdesátého výročí zakončení války i skromná „Vzpomínka na květnové dny 1945“, uveřejněná v českém provinciálním tisku. Po informaci o tom, jak v podvečer „svátečního dne 8. května“ roku 2015 občané besedovali „o hrůze, bolesti a hlavně o nadšení a slávě oněch dnů“ a potom začali zpívat spolu a za doprovodu harmonikáře české písně, autor Josef Jindra, sobotecký rodák a vědecký pracovník, vzpomněl na hrob čtrnácti rudoarmějců v onom českém městečku a dodal: „Neuměl [ten harmonikář] však žádnou ruskou písničku a tak nebylo možno vyslat do ruského nebe duším těch nešťastných čtrnácti hrdinů pod památníkem před soboteckým hřbitovem naše poděkování a úctu v jejich mateřštině. Zaznělo jen mnohonásobné děkování písněmi v řeči tak blízké té jejich“ (Jindra 2015: 10). Snad pocity a nálady z konce války doposud žijí (nebo občas ožívají) nejenom v české poezii minulých let, nýbrž i v duších lidí, kteří na ně pamatují. Pro mladší generace je důležité, aby o nich aspoň věděli a nejenom z učebnic historie, nýbrž i z literárních děl. Mají moc zachovávat svou původnost. Na rozdíl od učebnic nelze umělecká díla přepsat nebo zredigovat podle potřeby nových ideálů.

V některých moderních publikacích se bohužel občas projevují tendence k omezování české válečné a poválečné poezie na určitou tematiku či k jejich odsunu někam na periferii literárního procesu. Vzniká obava, že místo oficiálně zapovězených básníků z doby socialismu mohou dnes být neoficiálně zapovězeny některé básně. Výsledek této záповědi bude

ovšem stejný — vzniknou mezery („bílá místa“) v dějinách literatury.

To se naštěstí netýká výzkumných prací Ústavu pro českou literaturu AV ČR, o čemž svědčí například úspěšné kolektivní zpracování projektu čtyřdílných *Dějin české literatury 1945–1989* (2007–2008) a jednosvazkových *Přehledných dějin české literatury 1945–1989* (2012), které vznikly na jeho půdě.

Prameny

HALAS, František

1945 *Barikáda* (Praha: F. E. Müller)

HOLAN, Vladimír

1974 „Z Rudoarmějčů“, in Milan Blahynka (ed.): *Tisíc let české poezie*. Díl III. *Česká poezie XX. století* (Praha: Československý spisovatel) [1947]

HRUBÍN, František

2010 *Básně*, ed. Iva Málková (Brno: Host)

SEIFERT, Jaroslav

1958 *Přilba hlíny*, ed. A. M. Píša (Praha: Československý spisovatel) [1945]

ZÁVADA, Vilém

1973 *Povstání z mrtvých*, ed. J. Rumler (Praha: Československý spisovatel) [1946]

Literatura

BUDAGOVA, Ludmila Norajrovna (ed.)

2001 *Istoria literatur zapadnych i južnych slavjan. Tom tretij. Literatura konca XIX—pervoj poloviny XX veka (1890-e gody — 1945 god)* (Moskva: Indrik)

JANÁČEK, Pavel

2014 „Rusak, životnoje, dobraja duša i chudožnik. Nacionalnyje stereotypy russkich i Rossiji v češskoj literature načala XXI v.“, přel. O. Pavlova a L. Budagova, in Alexandr Lipatov — Julie Sozina (eds.): *Rossija i russkij čelovek v vosprijatii slavjanskich narodov* (Moskva: Rudomino), s. 38–49

JINDRA, Josef

2015 „Vzpomínka na květnové dny roku 1945“, *Žpravodaj Šrámkovy Sobotky* 52, č. 3, s. 10

LEHÁR, Jan — STICH, Alexandr — JANÁČKOVÁ, Jaroslava — HOLÝ, Jiří

1998 *Česká literatura od počátku k dnešku* (Praha: Lidové noviny)

MACHALA, Lubomír — PETRŮ, Eduard (eds.)

1994 *Panorama české literatury. Literární dějiny od počátku do současnosti* (Olomouc: Rubico)

MARJINA, Valentina Vladimirovna

2015 „1945 god. Osvobožděníje Bratislavy i Prahy“, in Jelena Uzeňova (ed.): *Slavjanskij mir v tretjem tysjačelii* (Moskva: Institut slavjanoveděnija RAN), s. 22–35

MUKAŘOVSKÝ Jan (ed.)

1995 *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. (Praha: Victoria Publishing)

NIKOLSKIJ, Sergej Vasiljevič (ed.)

1963 *Očerki istorii češskoj literatury XIX–XX vekov* (Moskva: Nauka)

OPELÍK, Jiří

2004 *Holanovské nápovědy* (Praha: Thyrsus)

New Approaches in Russian Czech Studies for the Examination of Czech Literature from the Time of the Second World War

This article analyzes some of the new approaches of the Russia's Czech Studies field towards the Czech literature of 1939–1945. The liberation of post-Soviet literary studies has contributed to a deeper and more objective investigation of the literature of those years, and to a broadening of the scope of studies so as to include the activity of emigrants in Western Europe and the USA, as well as Protectorate authors' activities both legal and illegal, no matter what the authors' political views. The article gives the wartime period due credit as a quite specific one within Czech literary history. The article also analyzes the significance and reception of Czech poetry from the war years and the first post-war years, and the question is raised: is it legitimate to manifest mistrust and the keeping of silence with respect to those times in the works of Holan, Hrubín, Halas, Závada, Nezval that were connected to Soviet topics in the context of the problem of whether Red Army soldiers were “liberators or invaders.”

Medailony autorů

Anna Amelina

Rossijskaja akademija nauk, Moskva; anna.v.amelina@mail.ru
Anna Amelina vystudovala Filologickou fakultu Moskevské univerzity a pracuje jako odborná asistentka v Centru slovanských literatur Institutu slavistiky Ruské akademie věd. Připravuje disertaci na téma *Antiutopie v tvorbě Jana Weisse, Jiřího Hausmanna a Marie Majerové. Zabývá se českou literaturou, zvláště meziválečnou.*

PhDr. Lucie Antošíková, Ph.D.

Akademie věd ČR, Brno; antosikova@ucl.cas.cz
Lucie Antošíková zakončila studium na Ostravské univerzitě obhajobou disertační práce *Básnické dílo Antonína Brouska do roku 1989: Výchozí díla, inspirace a možnosti interpretace*. V současnosti působí na Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Věnuje se problematice paměti v souvislosti s českou poezií druhé poloviny 20. století.

PhDr. Lukáš Borovička

Univerzita Karlova, Praha; lksborovicka@gmail.com
Lukáš Borovička připravuje disertační práci na téma *Světové názory a interpretační komunity v kulturním prostoru československé kultury třicátých let*. Specializuje se na literární teorii (kategorie „světového názoru“ a „interpretační komunity“ v souvislosti s promyšlením vztahu subjektivity a historického kontextu) a v literárněhistorických úvahách na konceptualizaci české literatury třicátých let 20. století.

PhDr. Jozef Brunclík, PhD.

Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra; jbrunclik@ukf.sk

Jozef Brunclík je odborný asistent v odbore Teória a dejiny slovenskej literatúry na katedre slovenskej literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Vedecká angažovanosť: slovenská literatúra medzi dvoma svetovými vojnami, slovenská katolícka moderna, postmoderná poézia, zamlčovaná literatúra. Svojimi štúdiami systematicky presadzuje narušanie skresľujúcich a jednostranne formulovaných invariantov, ktoré by mohli mylne ovplyvniť totalitným režimom nepoznačené generácie. V zmysle týchto postulátov skoncipoval monografickú prácu pod názvom „Prameň živej vody v diele Svetoslava Veigla“ (in *Ked' anjel v tebe spieva*, 2006). Je spoluautorom kolektívnej monografie *Šestkrát cesta za autorom: Habitus staronových tvorcov literárnych dejín* (2010) a monografickej práce s názvom *Introvertnosťou ku katarzii: Lyrický svet v tvorbe Jána Motulka* (2014).

PhDr. Ludmila Budagova, DrSc.

Rossijskaja akademija nauk, Moskva; ludmila.budagova@gmail.com

Ludmila Budagova se zabýva především komparatistikou, modernizmem a avantgardními směry. Vydala monografii *Vítězslav Nezval* (1967) a studie „Der Poetismus“ (in *Künstlerische Avantgarde*, 1981), „Surrealism v slavjanskich literaturach“ (in *Pismennost', literatura i folklor slavjanskich narodov*, 2008) ad. Publikovala překlady z děl K. H. Máchy, V. Nezvala, J. Johna aj.

Dr. Matteo Colombi

Universität Leipzig — Humboldt-Universität zu Berlin;

colombi@rz.uni-leipzig.de

Matteo Colombi je slavista a komparatista, studoval v Bologni, v L'Aquile a v Lipsku (studium zakončil disertací *Multiethnizität und Multikulturalität in Prag und Triest 1919–1939. Historischer und literarischer Raum im typologischen Vergleich*), v súčasnosti pôsobí v Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) na Univerzite v Lipsku a na Ústavu slavistiky berlínske Humboldt-Universität. Hlavnými okruhy jeho badateľského zájmu jsou multikulturalita ve středoevropských literaturách, kafkologie, kriminálná literatúra a intermediálná studia.

Mgr. Karolina Ćwiek-Rogalska

Uniwersytet Warszawski; ka.cwiek@gmail.com

Karolina Ćwiek-Rogalska vystudovala bohemistiku a etnologii na Varšavské univerzitě, kde v současné době připravuje doktorskou práci na téma proměn kulturní krajiny v českém pohraničí od roku 1918 do současnosti na příkladu obce Dolní Žandov. Publikovala v časopisech *Res Publica Nova* a *Przegląd Zachodni*.

dr hab. Joanna Czaplińska, prof. UO

Uniwersytet Opolski; jczaplinska@uni.opole.pl

Joanna Czaplińska vystudovala bohemistiku na Slezské univerzitě v Katovicích, habilitovala se na Jagellonské univerzitě v Krakově. V současné době působí jako vedoucí Katedry západo- a jihoslovanské filologie Opolské univerzity. Zabývá se především českou literaturou po roce 1945, zvláště exilovou prózou, ženskou literaturou a vztahy mezi literaturou a filmem. Publikovala monografie *Dziedzictwo robota* (2001), *Tożsamość banity. Problematyka autoidentyfikacji w młodej czeskiej prozie emigracyjnej po 1968 roku* (2006) a *Přidaná hodnota exilu. Úvahy o české exilové literatuře po roce 1968* (2014).

Mgr. Martin Foret

Univerzita Palackého, Olomouc; martin.foret@upol.cz

Martin Foret vystudoval filozofii, bohemistiku a žurnalistiku na Filozofické fakultě Univerzity Palackého, kde nyní přednáší teorii obrazu a vizuální studia. Badatelsky se zaměřuje především na problematiku vizuální komunikace a vztah obrazu a textu. Dlouhodobě se věnuje teorii komiksu. V letech 2010–2012 pracoval v projektu *Komiks: Dějiny – teorie*, je jedním z koordinátorů Centra pro studia komiksu a spoluautorem *Dějiny československého komiksu 20. století* (2014).

dr Ilona Gwóźdź-Szewczenko, Ph.D.

Uniwersytet Wrocławski; ilonag44@seznam.cz

Ilona Gwóźdź-Szewczenko je překladatelka a působí jako odborná asistentka na Ústavu slovanské filologie Filologické fakulty Univerzity ve Vratislavi, kde také vystudovala polonistiku a slavistiku (specializace bohemistika). Zabývá se především českou literaturou období modernismu a avantgardy, publikovala monografii *Futuryzm w czeskim pejzażu literackim* (2010).

Madlene Hagemann, M.A.

Universität Passau; madlene.hagemann@uni-passau.de

Madlene Hagemann vystudovala rusistiku a bohemistiku, etnologii a historii se zaměřením na střední a východní Evropu na univerzitách v Pasově a Mnichově. Od roku 2012 je asistentkou na katedře slovanských literatur a kultur na Univerzitě v Pasově a píše disertaci o reprezentaci pracovní migrace v současné ruské literatuře. Její akademické zájmy leží v oblasti současné české literatury, koncepce střední Evropy, teorie kulturní paměti a postsovětské literatury v Ruské federaci a střední Asii.

PhDr. Marie Havránková

Akademie věd ČR, Praha; havrankova@ujc.cas.cz

Marie Havránková vystudovala bohemistiku a polonistiku na FF UK v Praze, od roku 1981 působí v Ústavu pro českou literaturu Akademie věd ČR, badatelsky se zaměřuje na textologii a editologii. Spolu s Milanem Jankovičem edičně připravila práce Jana Mukařovského *Umělecké dílo jako znak* (2008) a *Estetické přednášky I* (2010), spolu s Vladimírem Petkevičem svazek *Pražská škola v korespondenci* (2014) aj.

PhDr. Bohuslav Hoffmann, CSc.

hoffmannova@ujc.cas.cz

Bohuslav Hoffmann vystudoval na Vysoké škole pedagogické obor čeština a dějepis, v letech 1977 až 2003 působil na katedře české literatury a literární vědy FF UK. Zabývá se především literaturou druhé poloviny 20. století a problematikou interpretace literárních děl ve škole. Z knižních publikací můžeme jmenovat např.: *Vladimír Neff* (1982), *Literární historie v systému vyučování literatury na gymnáziu* (1989), *České drama a divadlo ve druhé polovině 20. století* (1992). Dále je autorem četných odborných studií a knižních publikací učebnicového charakteru.

Dipl.-Ing. Gernot Howanitz, M.A.

Universität Passau; gernot.howanitz@uni-passau.de

Gernot Howanitz vystudoval slavistiku a informatiku na univerzitách v Salcburku, Moskvě a Praze. Od roku 2012 působí jako vědecký spolupracovník na Univerzitě v Pasově, v letech 2013–2016 byl stipendistou Rakouské akademie věd, od roku 2014 je spoluvydavatelem vědeckého časopisu *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media*. Jeho disertační práce se věnuje strategiím sebereprezentace ruských spisovatelů na internetu. Zabývá se současnou českou, ruskou

a polskou literaturou, teorií kulturní paměti, internetovou kulturou a digital humanities. Byl jedním z editorů sborníku *Slavische Identitäten: Paradigmen, Poetiken, Perspektiven* (2014).

PhDr. Petr Hrtánek, Ph.D.

Ostravská univerzita; petr.hrtanek@osu.cz

Petr Hrtánek vystudoval na Filozofické fakultě Ostravské univerzity obor český jazyk a literatura — historie, doktorská studia absolvoval na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci; v současné době působí jako odborný asistent na katedře české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Ostravské univerzity, badatelsky se zaměřuje na novější českou prózu, na její žánrové, stylistické a tematické aspekty. Je autorem souboru studií *Kacíři, rouhači, ironikové (v současné české próze)* (2007) a dvou žánrových monografií: *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století* (2004) a *Literární apokryfy v novější české próze (hledání architektu)* (2014).

Mgr. Ingrid Chytilová, Ph.D.

Masarykova univerzita, Brno; ingrid.chytilova@gmail.com

Ingrid Chytilová vystudovala obor český jazyk a literatura na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, její disertační práce je věnována tématu holokaustu v románských a slovanských literaturách. Dlouhodobě se zabývá literární tvorbou Arnošta Lustiga a českou literaturou po roce 1945.

Mgr. Daniel Jakubíček, Ph.D.

Univerzita Palackého, Olomouc; daniel.jakubicek@upol.cz

Daniel Jakubíček vystudoval bohemistiku na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, působí na katedře českého jazyka a literatury Pedagogické fakulty téže univerzity. Hlavní okruhy jeho badatelského zájmu představuje literatura 19. a první poloviny 20. století.

Mgr. Petra James, Ph.D.

Université libre de Bruxelles; petra.james@yahoo.com

Petra James získala doktorát pod dvojitým vedením v oboru komparatistika a slavistika (Université Paris-Sorbonne, Masarykova univerzita v Brně). V současnosti působí jako vedoucí bohemistické sekce a ředitelka Centra českých studií na Université libre de Bruxelles. Oblastmi jejího výzkumu jsou dílo Bohumila Hrabala, dějiny avantgardy, kulturní paměť a literatura, vztah mezi literaturou a historií, postmoderní estetika.

Publikovala monografii *Bohumil Hrabal: Composer un monde blessant à coups de ciseaux et de gomme arabique* (2012), jako editorka se podílela na svazcích *Sans faucille ni marteau: Ruptures et retours dans les littératures européennes postcommunistes* (2013) a *From Your Land to Poland. On the Commitment of Writers* (2013). V časopise *Central Europe* uveřejnila studii „Contemporary Literary Texts of Central European Authors as Lieux de mémoire“ (2014).

PhDr. Lucie Kořínková

Akademie věd ČR, Praha; peisertova@ucl.cas.cz

Lucie Kořínková vystudovala obor český jazyk a literatura — dějepis na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, na Ústavu české literatury a komparatistiky Filozofické fakulty připravuje disertační práci na téma tzv. „brněnského období“ Františka Gellnera. Od roku 2004 působí v Ústavu pro českou literaturu Akademie věd ČR. Zaměřuje se na českou literaturu 19. a začátku 20. století.

dr Urszula Kowalska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań;

ula.kowalska@poczta.onet.pl

Urszula Kowalska působí jako odborná asistentka na Ústavu slovanské filologie Mickiewiczovy univerzity v Poznani, zabývá se českým posrpnovým exilem, moderní transformací paměti a reflexí dějin 20. století v současné české literatuře.

Mgr. Gabriel Lukáč

Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, Košice; gabriellukac@gmail.com

Gabriel Lukáč je doktorandom v odbore literárna veda na Filozofickej fakulte Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach, venuje sa skúmaniu súčasnej slovenskej a svetovej prózy a tematizácii pamäti v literatúre. Dizertačnú prácu píše na tému *K tematizácii pamäti v prozaickom texte*.

doc. PaedDr. Iva Málková, Ph.D.

Ostravská univerzita; iva.malkova@osu.cz

Iva Málková působí na Katedře české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Ostravské univerzity. Zabývá se českou literaturou 20. století, zvláště poezií. Vydala monografie *Hledání Viléma Žávady* (2003) a *František Hrubín (z archivních fondů)* (2011), připravila edici *Básně Viléma Žávady* (2007) a edici dopisů *Vícehlasí. Korespondence Viléma Žávady* (2007) aj.

PhDr. Marcela Mikulová, CSc.

Slovenská akadémia vied, Bratislava; marcela.trnava@gmail.com

Marcela Mikulová pôsobila po absolvovaní odboru estetika – slovenčina na Filozofickej fakulte UK v Bratislave (1974) na Pedagogickej fakulte UK v Trnave, od roku 1989 v Ústave slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied. Venuje sa problematike slovenskej literatúry obdobia realizmu a prechodu medzi realizmom a modernou. Je autorkou monografií *Próza Tímravy medzi realizmom a modernou* (1994), *Tajovského obrodenecká moderna* (2005) a *Paradoxy realizmu* (2010). Edične pripravila výbery z diel B. S. Timravy, J. G. Tajovského, J. Jesenského.

prof. PhDr. Dobrava Moldanová, CSc.

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem; moldanova@o2active.cz

Dobrava Moldanová vystudovala češtinu, poľštinu a literárni vedu na Filozofickej fakulte UK. Do roku 1990 pôsobila na Ústavu českej literatúry ČSAV. Od roku 1990 pôsobí na katedre bohemistiky na Pedagogickej fakulte UJEP v Ústí nad Labem. Do oblastí jej zájmu patrí predovšetkým česká próza 20. storočia. Je autorkou monografií *Božena Benešová* (1976), *Naše příjmení* (1984, 2004), *Studie o české próze na přelomu století* (1993), *České příběhy* (2007), *Česká literatura 1890–1948* (2009), *Na písčitéch půdách* (2011).

Aleksandra Pająk, Ph.D.

Uniwersytet Opolski; apajak@uni.opole.pl

Aleksandra Pająk vystudovala obor poľská filológia – bohemistika na Opolskej univerzite, kde v súčasnosti pôsobí ako odborná asistentka na Ústavu slavistiky. Zabýva sa českou literatúrou 20. a 21. storočia, historickou prózou a literárnymi reprezentáciami 19. storočia v súčasnej českej literatúre. Je autorkou monografie *Jaroslav Durych a spór o sens českých dziejów* (2006).

Mgr. Olga Pavlova

Univerzita Karlova, Praha; olga@czechcore.cz

Olga Pavlova studovala na Ústavu bohemistických štúdií na Filozofickej fakulte UK v Prahe, v súčasnej dobe pôsobí ako doktorandka na Ústavu českej literatúry a komparatistiky tamtéž. V disertačnej práci sa venuje svetovej antiutopickému literatúre a promene jej fikčného sveta v priebehu 20. storočia, je editorkou zborníku *Lék pro entropii lidského myšlení. Antiutopické tradice ve světové literatuře* (2014).

doc. Anželina Penčeva, Ph.D.

Jugozapaden universitet Neofit Rilski, Blagoevgrad; an_pen@abv.bg
Anželina Penčeva vystudovala bohemistiku na Sofijské univerzitě Sv. Klimenta Ochridského (absolutorium 1981). V roce 1997 získala titul Ph.D. na Filozofické fakultě UK v Praze, obor česká literatura. Od roku 2003 působí jako docentka české literatury a slovanských literatur na Jihozápadní univerzitě v Blagojevgradu. Hlavní okruhy jejího zájmu představují česká próza po roce 1989, český postmodernismus, český romantismus, teorie překladu, umění překladu. Monografie: *Dvata doma na žanra. Tipologija na žanrovite prehodi meždu folklor a literaturata* (2002).

doc. RNDr. Vladimír Petkevič, CSc.

Univerzita Karlova, Praha; vladimir.petkevic@ff.cuni.cz
Vladimír Petkevič vystudoval Matematicko-fyzikální fakultu UK, obor matematické zabezpečení výpočetní techniky. Roku 1992 získal titul CSc. v oboru matematická kybernetika a teoretická kybernetika. Ve Výzkumném ústavu matematických strojů se podílel na vývoji operačních systémů pro sálové počítače, vyvíjel překladače programovacích jazyků a databázové programy. Od roku 1993 působí na Ústavu teoretické a počítačové lingvistiky Filozofické fakulty UK. Habilitoval se roku 1996 tamtéž. Vydal publikace *Underlying Structure of Sentence Based on Dependency* (1996, habilitační spis), *Statistiky češtiny* (2009, člen autorského týmu), *Pražská škola v korespondenci. Dopisy z let 1924–1989* (2014, s M. Havránkovou). Podílel se na tvorbě jazykových korpusů řady SYN (SYN2005, SYN2010, SYN2013PUB), uveřejnil okolo sedmadvaceti knižních překladů z různých oborů, mimo jiné *Lingvistický slovník Pražské školy* (2005, s J. Tláskalem).

Mgr. Eva Pršová, PhD.

Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica; eva.prsova@umb.sk
Eva Pršová je absolventka učitelského štúdia pre 2. a 3. stupeň Pedagogickej fakulty v Banskej Bystrici v kombinácii slovenský jazyk a ľudobná výchova. Po praxi učiteľky základnej školy vyučuje na vysokej škole slovenskú a svetovú literatúru pre deti a mládež, didaktiku literatúry, interpretáciu umeleckého textu, tvorivú dramatikú a základy dramatického umenia. Hlavnými okruhmi bádateľského záujmu sú interpretácia textu v didaktickej komunikácii, literatúra pre deti a mládež a didaktika literatúry. Je autorkou vedeckej monografie *Rozvoj literarnej kompetencie metodami tvorivej dramatiky* (2010) a odborného textu *Aktivizácia žiakov metodami dramatickej výchovy* (2000).

PhDr. Tereza Riedlbauchová, Ph.D.

Památník národního písemnictví, Praha;
riedlbauchova@pamatnik-np.cz

Tereza Riedlbauchová vystudovala český jazyk a literaturu a francouzštinu na Filozofické fakultě UK v Praze, tamtéž doktorandské studium na Ústavu české literatury a literární vědy a Master 2 se zaměřením čeština — střeoevropská studie na Sorbonně. Tam v letech 2007–2011 působila jako lektorka češtiny. V současnosti pracuje v Památníku národního písemnictví jako vědecká tajemnice a zástupkyně ředitele. Zabývá se především českou literaturou druhé poloviny 19. století s přesahem k francouzské literatuře a kontextu dobového umění, např. v monografii *Julius Žeyer a jeho vztah k francouzské kultuře* (2010). Je rovněž básnířkou, nakladatelkou (Literární salon) a organizátorkou literárních večerů a festivalů.

doc. Charles Sabatos, Ph.D.

Yeditepe Üniversitesi, Istanbul; csabatos@hotmail.com

Charles Sabatos vystudoval mezinárodní a kulturní studia a francouzskou literaturu v Seattlu a Pittsburghu, doktorát ze srovnávací literatury získal na University of Michigan. Působil na Oberlin College (Oberlin, Oklahoma) a nyní učí na Yeditepe Üniversitesi (Istanbul). Badatelsky se zaměřuje zejména na moderní český a slovenský román a na střeoevropskou literaturu v komparatistické perspektivě. Je autorem monografie *Mit ve Tarih Arasında: Orta Avrupa Edebiyat Tarihinde Türk İmgesi* (2014).

PhDr. Ondřej Sládek, Ph.D.

Akademie věd ČR, Brno — Masarykova univerzita, Brno;
sladek@ucl.cas.cz

Ondřej Sládek je vedoucím oddělení teorie literatury Ústavu pro českou literaturu AV ČR, kromě toho přednáší na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Zabývá se literární teorií, naratologií, strukturalismem, dějinami české literatury a literární vědy. Je autorem monografie *The Metamorphoses of Prague School Structural Poetics* (2015).

Mgr. Klára Soukupová

Univerzita Karlova, Praha; kl.soukupova@seznam.cz

Klára Soukupová vystudovala český jazyk a literaturu a komparatistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde od roku 2012 pokračuje v doktorském studiu. Zaměřuje se na literární teorii, střeoevropskou

literaturu a žánr autobiografie, publikovala například studie „Autobiografie: žánr a jeho hranice“ (*Česká literatura*, 2015), „Karel Čapek v kontextu středoevropské literatury“ (in *Grenzüberschreitungen. Beiträge zur VIII. Internationalen Westslawistischen interFaces-Konferenz in Leipzig*, 2013). Pracuje na disertační práci *Autobiografie v kontextu teorie pozicionality*.

Mgr. Anna Stejskalová

Univerzita Karlova, Praha; anna.vondrichova@gmail.com

Anna Stejskalová působí jako doktorandka na Ústavu české literatury a komparatistiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Tématem její disertace jsou proměny a podoby autobiografie, práce se zaměřuje především na dílo Jiřího Koláře, Jana Zábrany a Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala. Na ústavu vyučuje semináře o autobiografii a literární teorii, podílela se na překladu výběru *Před potopou. Kapitoly z americké literární kritiky 1930–1970* (2010) a soustavně se věnuje literární publicistice. Hlavním okruhem jejího zájmu je česká a angloamerická literatura.

Dr. Ursula Stohler

Universität Zürich — Université de Fribourg/Universität Freiburg;
ustohler@outlook.com

Ursula Stohler se zabývá literární vědou v rámci slavistiky (rusistika, bohemistika, polonistika). Studovala na univerzitě ve Fribourgu Doktorské studium rusistiky absolvovala na univerzitě v Exeteru. V letech 2007–2008 působila v oddělení didaktiky Pedagogického ústavu na univerzitě v Bernu. Poté se věnovala badatelské práci na katedře české literatury v Praze a v Curychu na základě grantu Švýcarského národního fondu. Tématem její habilitační práce jsou dějiny mentalit v české kultuře.

Dr. phil. Stephan-Immanuel Teichgräber

Universität Wien; stephan-immanuel.teichgraeber@univie.ac.at

Stephan-Immanuel Teichgräber studoval slavistiku a sociologii ve Vídni a Bratislavě. Nyní působí jako komparatista na Universität Wien. Jeho zájem se soustřeďuje na literaturu koncentračních táborů, středoevropskou romantiku, cestopisnou literaturu, filozofii a mytologii. Vydal monografii *Die Dekonstruktion der sozialistischen Mythologie in der Poetik Andrej Platonovs* (1999), spolu s Pavlínou Amon uspořádal sborník *Zur Geschichte und Entwicklung der slowakischen Literatur im 19. und*

20. Jahrhundert (2012) a středoevropskou literaturou se zabývá i v kratších studiích (příspěvky in *Literatura socialistického realismu. Východiska, struktury a kontexty totalitního umění*, 2009; *Jazyk a diskurs v kultúrnom a politickom kontexte*, 2013).

PhDr. Václav Velčovský, Ph.D.

Univerzita Karlova, Praha; vaclav.velcovsky@seznam.cz

Václav Velčovský vystudoval český jazyk a literaturu a dějepis na Pedagogické fakultě UK, doktorát z pedagogiky získal tamtéž. Studoval také slavistiku na univerzitě v Lipsku. V současné době je řešitelem projektu GA ČR Čeština pod hákovým křížem. Ve své vědecké práci se zaměřuje na současnou i historickou jazykovou politiku a na česko-německé vztahy. Vydal monografii *Nesoužití* (2014), která tematizuje jazykovou složku historických vztahů mezi Čechy a sudetskými Němci od 18. do 20. století.

doc. PaedDr. Alena Zachová, CSc.

Univerzita Hradec Králové; alena.zachova@uhk.cz

Alena Zachová působí jako vedoucí katedry českého jazyka a literatury na Pedagogické fakultě Univerzity Hradec Králové. Dlouhodobě se zabývá problematikou interpretace uměleckých textů a genderem v literatuře. Vydané monografie: *Mýtus jako paměť prózy* (2002), *Výzva interpretace* (2007), *Rod v memoárech* (s M. Filipowiczem, 2009), *Čtenářství a čtenářská gramotnost* (2013).

Jmenný rejstřík

- Abramsová, Lynn 196, 201
Adámková, Lenka 55, 58
Adorno, Theodor W. 297, 308
Aerts, Diderik 284, 292
Agamben, Giorgio 48–49
Ajvaz, Michal 71
Alexander, Jeffrey C.
123–124, 126, 130
Amelina, Anna Vjačeslavovna
223, 229–230
Anderson, Benedict 170, 179
Andrejev, Veselin 399
Ankersmit, Frank 30, 37, 83
Antošová, Marcela 256, 267
Aragon, Louis 56
Arbes, Jakub 42, 46–47
Arendt, Hannah 114
Aristotelés 131
Assmann, Aleida 70, 79–80, 89–90,
112, 114–115, 119, 156, 341, 344
Assmann, Jan 156, 184, 192

Bábik, Ján 17, 25
Bachtin, Michail Michajlovič 288, 292
Bakunin, Michail Alexandrovič 43
Bal, Mieke 302, 304–305
Barák, Josef 45
Barbousse, Henri 170–171
Bariaková, Zuzana 328, 333
Barthes, Roland 16, 25
Barvíková, Hana 376–377
Bass, Eduard 240–252
Bašler, Moritz 284, 292
Bataille, Georges 314, 323
Bauerová, Alena 278
Bauman, Zygmunt 114, 119
Beckerová, Zdenka 339–341
Becking, Gustav 379
Bečka, Josef Václav 372–373, 388
Bednář, Jaroslav 169,
173–175, 177, 179
Bejblík, Anton 213, 219–221
Bekerová, Zdenka 344
Bělina, Petr 33, 37
Belková, Zuzana 255, 269
Bém, Alfred 379
Beneš, Edvard 338, 342
Beneš, Jan 210

- Beneš, Josef 373
Benjamin, Walter 80, 159, 164
Beňo, Ján 109
Bensa, Alban 345
Bentham, Jeremy 232
Benveniste, Émile 393
Bergson, Henri 139
Bílek, Petr A. 283, 292
Bindzár, Juraj 327, 332
Binovec, Václav 148
Bláhová, Milena 52–54, 58
Blahynka, Milan 187, 191, 243, 252, 403
Blatný, Lev 398
Blümllová, Dagmar 372, 376
Bogatyrev, Petr 390
Böll, Heinrich 56
Bondyová, Ruth 113, 116–118
Borovička, Lukáš 283–284, 292
Borovský, Karel Havlíček 43
Borowski, Tadeusz 296
Bourdieu, Pierre 42
Brabec, Jiří 397
Brandes, Detlef 370, 376
Braun, Robert 297, 305
Brecht, Bertold 55, 297
Brod, Max 42–47, 49
Brøndal, Viggo 388
Brousek, Antonín 126, 129
Brousil, Vladimír 271
Brown, Dan 181
Brůhová, Milena 276–278
Brunclík, Jozef 254–255, 267
Budagova, Ludmila
 Norajrovna 396–398, 403
Burešová, Jana 196, 201
Buriánek, František 242–243, 252
Byron, George Gordon 43, 48

Cabada, Peter 268
Canetti, Elias 66
Caruth, Cathy 84, 330, 333
de las Casas, Bartolomé 309, 311, 312
Cebe, Jan 369, 376
Cejnková, Zora 87
Celan, Paul 73
Cibuzar, Jan 283–291

Claeys, Gregory 239
Clemenceau, Georges 95
Cohnová, Dorrit 315–316, 323
Cornis-Pope, Marcel 71–72, 80
Czemplik, Nicolai 67
Czerny, Zygmunt 305
Czok, Monika 67

Čapek, Josef 225, 398
Čapek, Karel 53, 191,
 225–227, 232, 234–238
Čeček, Stanislav 206–207
Čechov, Anton Pavlovič 213
Čermák, Jan 378–380, 382, 384, 394
Čermák, Petr 378–380,
 382, 384–385, 394
Černý, Bohumil 349, 354
Černý, Dan 163
Černý, Václav 243, 252, 398
Čertkova, Jelena Leonidovna 224, 230
Červenka, Miroslav 308, 313
Červinková-Riegrová, Marie
 194–195
Čornej, Petr 37, 193

Dakhliá, Jocelyne 132, 134, 140
Danda, Oldřich 271, 278
David, Jaroslav 357, 362
Deák, István 80
Deleuze, Gilles 49
Denemarková, Radka 340–341,
 344, 347, 350, 353, 358, 361–362
Derdowska, Joanna 357–358, 362
Dettmar, Ute 58
Dider, Béatrice 201
Dittmann, Robert 369, 374, 376
Dokoupil, Blahoslav 241, 252
Doležal, Jiří 246, 252
Doležel, Lubomír 70–71,
 80, 95, 99–100
Domaňská, Ewa 37, 297, 305, 344
Dörflová, Yveta 201
Dostál, Josef 241, 252
Dostojevskij, Fjodor Michajlovič 45
Drahoš, Jiří 11
Drda, Jan 54, 383

- Druškovič, Drago 175, 179
Dub, Ota 173, 179
Duhamel, Georges 200
Ďurovčíková, Mária 268
Durych, Jaroslav 337, 347,
351–352, 360, 362
Dyková, Věra 201
Dyk, Viktor 184, 191, 195, 209–210
- Eagleton, Terry 379, 386
Eakin, Paul John 66–67
Efmertová, Marcela 201
Eisner, Pavel 367, 372–373, 375
Eliot, Thomas Stearns 284
Engelking, Leszek 84
Epstein, Helen 114, 118
Epstein, Michail 20, 25
Erllová, Astrid 10
Estermann, Josef 292
Eyerman, Ron 130
- Fabiszak, Małgorzata 91
Fadějev, Alexandr 56
Fantlová, Zdenka 113, 117–118
Fantová, Jana 163
Farková, Eva 200
Ferko, Milan 104, 108–109
Fialová, Alena (zde též
Fialová-Šporková) 94,
96, 100, 344, 356, 363
Fialová-Šporková, Alena 350, 354
Fibiger, Martin 357, 359, 361–362
Fibich, Karel 205
Fiková, Marta 252
Filip, Ota 39, 337, 345
Filipowicz, Marcin Łukasz 113, 119
Fish, Stanley 291, 293
Fischer, Jan 148–151
Fischer, Otokar 147, 379, 390
Flanderka, Jakub 80, 119
Foglar, Jaroslav 149–150
Fochová, Daniela 53, 57–58
Foley, Malcolm 31, 37
Foret, Martin 145, 148, 152
Fornet-Betancourt, Raúl 292
Foucault, Michel 48–49
- Frahm, Ole 155, 157, 163–164
Frank, Karl Herman 311, 368
Frankl, Michal 292–293
Frank, Michael C. 140
Frank, Niklas 62
Frček, Jan 390
Frič, Josef 45
Friedrichová, Olga 278
Frommer, Benjamin 78, 80
Frýd, Norbert 55
Fučík, Bedřich 138
Fučík, Július 398
Fuks, Ladislav 55
- Gabrič, Aleš 180
Gajda, Radola 206–207
Galandauer, Jan 201
Garvin, Paul L. 374, 376
Gebauer, Jan 196
Gebauer, Jiří 196
Gebauerová, Marie 196
Gebhart, Jan 245, 252, 369, 376
Gellner, František 181–193
Gellner, Gustav 185
Genette, Gérard 301–303, 305
Giesen, Bernard 130
Gilk, Erik 22, 25, 94, 100,
172, 179, 210, 342, 344
Glazenapp, Gabriele von 52, 58
Glazarová, Jarmila 53
Głowiński, Michał 296, 305
Gogol, Nikolaj Vasiljevič 213
Gołębiowski, Bronisław 305
Goll, Jaroslav 199
Gorkij, Maxim 213
Götz, František 242–243, 253
Granč, Ladislav 105–106, 109
Grass, Günter 348
Grdina, Igor 175, 179
Grebeníčková, Růžena 43
Grňa, Jan 245
Groensteen, Thierry 146, 151
de Groot, Albert Willem 388, 392
Grosman, Ladislav 109
Gross, Jan T. 80
Grünewald, Dietrich 164

- Gruša, Jiří 128–129
Guattari, Félix 49
- Hačija, Mičihiko 57
Hácha, Emil 370
Hájková, Alena 236, 238, 243
Hák, J. (viz též Hudák, Ján) 265, 268
Hařamová, Maša 107, 110
Halas, František 54, 399, 401, 403
Halbwachs, Maurice 114, 119, 329, 333, 342, 344, 357, 359, 363
Haller, Jiří 372–373
Haman, Aleš 94
Hansen-Löve, Aage 41, 49
Hanzlík, Josef 126–129
Harant, Ján 254, 259, 268
Hašek, Jaroslav 178, 205, 284–291, 293
Hausmann, Jiří 225–227, 232–239
Havel, Václav 337
Havlíček Borovský, Karel 43, 182, 251
Havránek, Bohuslav 380–383, 385, 388–393
Havránková, Marie 252, 374–375, 382, 385, 388–390, 392–394
Hédlová, Luba 70, 80–81
Heidenreich, Julius 379
Hejl, Vilém 82, 91
Hek, Jiří 190–191
Helfert, Vladimír 390
Heller, Joseph 57
Herling-Grudziński, Gustaw 299, 304
Herman, Daniel 10
Hermann, Tomáš 394
Heydrich, Reinhard 310, 375
Hirsch, Marianne 124, 130, 156, 160, 164, 338, 344
Hitler, Adolf 29, 249, 251, 311
Hjelmslev, Louis 388–392, 394
Hladík, Radim 139–140
Hnízdo, Vlastislav 52, 55–56, 58
Hodrová, Daniela 30, 37, 71, 231, 235, 239, 347, 359–360, 363
Hoffmannová, Jana 201
Hochreiter, Susanne 157, 164–165
Holanová, Markéta 64
Holan, Vladimír 54, 399–400, 403
Holeček, Vojtěch 214, 221
Holub, Emil 146
Holý, Jiří 231, 284, 293, 352, 354, 363, 397, 403
Hönig, Otakar 53–55, 58
Honzl, Jindřich 379, 383
Horák, Jiří 388
Hora, Petr 210
Horelová, Eliška 128–129
Hostovský, Egon 398
Housková, Hana 114, 118
Hrabák, Josef 383–385
Hrabal, Bohumil 56, 347, 409
Hrabal, Jiří 253
Hranko, Martin 102
Hroch, Miroslav 30, 70, 79–80
Hronský, Jozef Cíger 102
Hrtánek, Petr 93, 100, 231, 356
Hrubín, František 57, 128, 131–134, 136–139, 399–400, 403
Hubinger, Václav 345
Hudák, Ján (viz též Hák, J.) 268
Hujer, Oldřich 390
Husák, Jiří 164
Hus, Jan 182
Hutcheon, Linda 19, 25
Hykeš, Pravoslav 52–54, 58
Hýsek, Miloslav 185–186, 191
- Cháb, Václav 205
Chalupka, Sam 16
Cheyette, Bryan 285, 293
Chmiel, Papcio 87
Chramostová, Vlasta 62–63, 65, 67
Chytilová, Lenka 53, 57–58
- Ivo, Hubert 59
- Jakobson, Roman 378–382, 385, 387, 389–394
Jakubczak, Franciszek 296, 305
James, Petra 70, 80
Janáček, Pavel 292, 403
Janáčková, Jaroslava 397, 403
Janota, Ludovít 16–17, 24
Janoušek, Pavel 31

- Jareš, Michal 147—148, 151—152, 230
Jariš, Milan 54
Jašík, Rudolf 326
Jelínek, Milan 374, 376
Jerie, Karel 164
Jesenská, Milena 368—369
Jesenský, Janko 214, 219, 399
Jílek, František 375
Jilemnický, Peter 54, 102—104, 110
Jindra, Josef 402—403
Jiránek, Tomáš 37, 201
Jirát, Vojtěch 388
Johanides, Ján 326, 332
Judt, Tony 74—75, 80
Julius, Anthony 284, 293
Jünger, Ernst 170—171
Jungmannová, Lenka 292
Juráňová, Jana 327—328, 331—333
- Kabeš, Petr 128, 130
Kafka, František 295,
297—298, 300—302, 304
Kafka, Franz 67
Kamper, Jaroslav 197
Kampf, Vladimír 86, 255, 268
Kant, Immanuel 35
Kantoříková, Jana 152
Kaplický, Václav 205
Karásek ze Lvovic, Jiří 197—199
Kárek, Ota 205, 207
Karfík, Vladimír 308, 313
Karwowska, Božena 342, 345
Katalpa, Jakuba 341—344,
347, 353, 358—360, 362
Kateřina II. Veliká (Sofie Frederika
Augusta Anhaltsko-Zerbstská) 45
Katzir, Ram 86
Kazbunda, Karel 49
Keegan, John 171, 179
Kersten, Krystyna 347, 354
Kertész, Imre 315—317,
319, 322—323, 325
Khás, Ladislav 241, 244
Kilián, Oldřich 275—276, 278
Kinne, Michael 374, 376
Klapač, René 148, 151
- Klíma, Ivan 61, 63—64, 66—67
Klíma, Ladislav 308
Kliment, Alexandr 128, 130
Klimeš, Ivan 180, 293
Klingenböck, Ursula 157, 164—165
Kobík, František 150—151
Kocián, Michal 150
Kočka, Václav 309—312
Koeltzsch, Ines 155, 158, 162, 165
Kohnová, Věra 118
Kohout, Pavel 63, 65, 67, 347
Kolár, František 145, 150
Kolárová, Jarmila 53
Kolář, Jiří 307—312
Kolčák, Alexandr Vasiljevič 207
Kolman-Cassius, Jaroslav 398
Komárek, Stanislav 20—24
Komasa, Jan 90
Končelík, Jakub 369, 376
Kondel, Lubomír 262, 268
Konrad, Kurt 398
Kopičková, Božena 196, 201
Köpplová, Barbara 369, 376
Kopta, Josef 204—205
Körner, Vladimír 26—37,
337, 347, 349, 351—353
Korvín, Matyáš 18
Korzeniowski, Bartosz 91
Kořínek, Pavel 145, 148—149, 151—152
Kořínková, Lucie (zde též
Peisertová, Lucie) 183, 192
Kosatík, Pavel 155, 163—164, 338
Kosík, Karel 43, 48—49
Kostohryz, Josef 131—135, 137—139
Kos, Vladimír 271, 278
Kováč, Dušan 369, 377
Kramoliš, Čeněk 23
Kranz, Tomasz 85, 91
Kratochvil, Alexander 80,
119, 156, 162, 165
Kratochvíl, Jaroslav 204—205, 398
Kratochvíl, Jiří 69—79, 96—100, 345
Kraus, Oskar 379
Kraus, Ota 309, 313
Krejčí, Karel 388
Kreysa, Miroslav 351, 354

- Křišťůfek, Peter 327, 332
Krnová, Kristína 105, 110
Kruczkowski, Leon 56
Kryl, Karel 57
Kryšpínová, Jitka 369, 376
Křen, Jan 174, 179, 349, 354
Kubka, František 205
Kučera, Martin 200–201
Kučera, Petr 15, 25
Kudeříková, Marie 398
Kuklík, Jan 245, 252
Kulka, Erich 309, 313
Kunc, Jaroslav 204
Kundera, Ludvík 188
Kundera, Milan 18–19,
25, 39, 188, 191
Kunik, Jozef F. 102
Kural, Václav 349, 354
Kuryłowicz, Jerzy 392
Kurz, Iwona 85, 91
Kustodiev, Boris 162
Kusý, Ivan 109–110
Kútník-Šmálov, Jozef
(též Zjara, Matúš) 258–259
Kvaček, Robert 198, 201
- Lada, Josef 146–148, 150
Lagrou, Pieter 70, 79–80
Lahola, Leopold 326
Landsberg, Alison 90–91
Lang, Berel 99
Langer, František 204–205, 398
Langmuir, Gavin I. 283, 293
Laub, Dori 125, 130, 133, 137, 140,
330, 333, 348–349, 352, 354
Lauček, Anton 263, 268
Lauermannová-Mikschová, Anna
(též Téver, Felix) 194–197,
199–200, 202
Lederer, Max 186, 191
Legátová, Květa 53
Lehár, Jan 397, 403
Lehrer, Václav 149–150
Lejeune, Philippe 60, 67
Lenderová, Milena 37, 196, 201
Lennon, John J. 31, 37
- Levinthal, David 86
Levi, Primo 57
Lévi-Strauss, Claude 393
Ležák, Zdeněk 150
Libera, Zbigniew 86
Lipatov, Alexandr V. 230, 403
Lišková, Věra 390
Littell, Jonathan 72
Lorenzová, Helena 201
Lotman, Jurij Michajlovič 39
Ludvíková, Alena 114, 116–118
Luňák, Tomáš 155
Lustig, Arnošt 7, 61, 64–67,
296, 315–317, 319–323, 325
- Macková, Marie 37, 201
Macsovszky, Peter 19–20, 24
Macura, Vladimír 346, 354
Mahen, Jiří 184, 189–191
Machač, Jaroslav 226, 230, 239
Mácha, Jaroslav 147, 151
Mácha, Karel Hynek 43, 48, 397
Machala, Lubomír 356, 363, 397, 404
Mácha, Přemysl 357, 362
Machek, Jakub 229–230
Mach, Josef 189–190
Mailer, Norman 57
Majerová, Marie 185,
188–191, 225, 228–230
Makarska, Renata 155, 158, 162, 165
Málek, Petr 352, 354
Málková, Iva 131, 139, 403
Malý, Jakub 45
Marcin, Łukasz 91, 344
Marčok, Viliam 104, 110
Marek, Michaela 369, 377
Margolin, Uri 315, 321, 323
Marjina, Valentina
Vladimirovna 401, 404
Marták, Ján 102
Martinet, A. 393
Martinková, Věra 53, 57–58
Marx, Karl 351
Masaryk, Jan 391
Masaryk, Tomáš Garrigue 174,
206, 213

- Masłowska, Dorota 82
Mašek, Vojtěch 163
Mathesius, Vilém 375, 380—383,
385, 388, 390, 394
Matonoha, Jan 338, 345
Maťovčík, Anton 268
Matuška, Alexander 221
Maur, Eduard 196, 201
Maurois, Andre 248
Maxa, Prokop 206
Mayer, Françoise 140, 345
McCloud, Scott 157, 165
Mečiar, Stanislav 255, 260—262
Medek, Rudolf 204—210, 283—292
Med, Jaroslav 253
Mehnert, Elke 51, 59
Melicher, Jozef 256, 258, 268
Menzel, Jiří 162
Merová, Evelina 116, 118
Metternich, Klemens Václav
Nepomuk Lothar 247—248
Mikšíček, Cyril 274—276, 278
Mikula, Valér 268
Mikulová, Marcela 212, 221
Mill, John Stuart 232
Mináč, Vladimír 18—19, 25, 103
Mocková, Zuzana 87, 91
Moeller, Robert 348, 354
Moldanová, Dobrava 31,
37, 95, 100, 351
Moller, Sabine 62, 68, 115, 119
Moníková, Libuše 340
Moore, Kevin 85, 91
Moravec, František 392
Moravia, Alberto 55
Moric, Rudo 104
Motulko, Ján 254—268
Motulko, Stanislav 255
Mráz, Andrej 264
Mukařovský, Jan 380—381,
383—385, 388, 391—393, 397, 404
Muliček, Dušan 152
Müller-Michaels, Harro 51, 56, 59
Nagel, Ludwig 48—49
Nałkowska, Zofia 296, 308
Narská, kněžna = Natalja
Petrovna Šalikovova 45
Naušová, Evita 357, 359—360, 362
Navrátil, Ján 109
Nečas, Jaroslav 246
Nekula, Marek 284, 293
Němcová, Božena 246, 397
Němeček, Jan 270—271, 278
Neruda, Jan 182, 284, 287, 292, 397
Neubauer, John 80
Neumann, Stanislav Kostka 185, 192
Nezval, Vítězslav 189—190, 399
Niklas, Frank 66
Nikolskij, Sergej Vasiljevič 396, 404
Nøge, Július 102—103, 107, 110
Nora, Pierre 34—35, 37, 132,
140, 340—341, 345
Note, Nicole 292
Nousch, Anja 67
Novák, Arne 184—185, 192, 390
Novák, Jan Václav 204
Novák, Miloš 149, 151
Nováková, Julie 379
Novotný, Jiří 232, 235—236, 239
Novotný, Josef Otto 209—210
Novotný, Vladimír 27, 30, 35, 37
Nünning, Ansgar 60, 67,
270—271, 278, 292
Nünning, Vera 292
Oberpfalcer, František 372—373
Olney, James 312—313
Ondrejov, Ludo 102
Ong, Walter J. 188, 193
Opelík, Jiří 404
Orłowski, Hubert 354
Otáhal, Milan 349, 354
Otčenášek, Jan 55
Otčenáš, Igor 326, 332
Owiński, Marcin 91
Padevět, Jiří 75, 80
Páleníček, Ludvík 53—55, 58
Palivec, Josef 398
Palmer, Alan 323
Palombro, Alexander 86

- Pankovcín, Václav 326, 332
Papoušek, Vladimír 292
Parenička, Pavol 268
Pasák, Tomáš 370, 377
Pasternak, Leon 399
Pavel, Oto 55
Pavlíček, Tomáš 183, 193, 252
Pavlova, Olga Aleksandrovna 225, 230–231, 239
Pech, Vilém 52–54, 58
Peisertová, Lucie 149, 152
Pekelský, J. J. (viz Cibuzar, Jan) 285
Pěkný, Tomáš 251, 253
Penčeva, Anželina 93, 96, 100
Perera, Sylvia Brinton 114, 119
Peroutka, Ferdinand 338, 368
Pešat, Zdeněk 204, 210
Pešek, Jiří 369, 377
Pešta, Pavel 239
Petersen, Robert S. 157, 165
Petkevič, Vladimír 393
Petráček, Jiří 150–151
Petrasová, Taťána 201
Petrů, Eduard 397, 404
Pfeiferová, Štěpánka 132, 134, 136, 140
Piotrowsky, Andrzej 26
Píša, Antonín Matěj 198, 201
Píša, Petr 252, 292
Píša, Vladimír 32, 37
Platón 224
Pleskalová, Jana 376
Podhajský, František A. 230
Podjavorinská, Ludmila 102
Poeta, Claudio 378–380, 382, 384–385, 394
Poláček, Karel 398
Poláček, Václav 374
Polák, Karel 388
Polan, Bohumil 243, 253
Poldauf, Ivan 379
Polevoj, Boris 57
Poliak, Ján 107, 110
Polkinghorne, Donald E. 66–67
Pollack, Martin 345
Polouček, Jan 163
Pospíšil, Jan 239
Prahl, Roman 369, 377
Pražák, Albert 373, 377, 388, 392
Preissová, Gabriela 196
Prokúpek, Tomáš 145, 147–148, 151–152
Prošková, Hana 128
Proust, Marcel 277
Prstojevic, Alexandre 72, 81
Průšek, Jaroslav 379
Ptáčník, Karel 337, 347
Pujmanová, Marie 53, 55
Pynsent, Robert B. 237, 239, 283, 286–287, 293
Pytlík, Radko 352, 354
Radoňová-Šárecká, Maryša 202
Raffel, Vladimír 225–226
Rak, Jiří 30, 37
Rankov, Pavol 327, 332
Reiner, Martin 39
Reiterová, Margit 62, 68
Remarque, Erich Maria 171
Repko, Jozef 109
Rezník, Jaroslav 268
Ricoeur, Paul 66–67, 132, 328, 333, 341, 345
Riedlbauchová, Tereza 194, 200, 202
Rieger, Bohuslav 196
Rieger, František Ladislav 196
Rieger, Václav Jiří 196
Richterová, Sylvie 347
Rippel, Gabriele 140
Rippl, Eugen 379
Rodenová, Eva 113, 118
Roeder, Caroline 58
Rohling, August 283
Rosenbaum, Karol 215, 218, 221, 262–263, 267, 269
Rosner, Katarzyna 345
Rossi, Umberto 169–171, 179
Rotrekl, Zdeněk 97
Roubíčková, Eva 113–114, 116, 118
Roudný, Miroslav 377
Rousseau, Jean Jacques 60, 67
Rubec, Marek 163

- Rudiš, Jaroslav 150—151, 155,
157—162, 164, 360, 362
Rutte, Miroslav 194—195, 197,
200, 202
Růžička, Jozef 379
Růžička, Václav 368
- Řezáč, Václav 347, 349—351, 358, 362
Řezáč, Vladimír 353
Řezník, Miloš 70, 81
Říha, Bohumil 347, 353
- Sabina, Karel 39—40, 42—46, 48—49
Sadek, Vladimír 323
Said, Edward 15, 25
Sak, Robert 202, 210
Sakson, Andrzej 354
Saltzman, Lisa 83, 91
Sandburg, Carl 307
Sassoon, Siegfried 170
Saussure, Ferdinand de 388—389
Sedláček, August 16
Sedláček, Tomáš 134
Sedlmayerová, Anna 347, 349, 351—353
Seemann, Richard 299, 305
Seghersová, Anna 53, 55
Seifert, Jaroslav 54, 399—400, 403
Sekora, Ondřej 147—148, 151
Senardi, Fulvio 172, 179
Schauwecker, Franz 171
Schikowski, Klaus 157, 165
Schwitalla, Johannes 374, 376
Siebert, Ludwig 368
Silberstein, Leopold 379
Sixta, Jiří 239
Skalický, David 292
Skalička, Jiří 243, 253, 383, 394
Skalička, Vladimír 383—384,
386, 389—390
Skočepa, František 149, 151
Sládek, Ondřej 229—230, 378, 384, 386
Slavík, Ivan 186, 192
Sliacky, Ondrej 17, 25, 103—104, 108, 110
Slza, František 256, 269
Smorag-Goldberg,
Małgorzata 70, 80—81
- Smrek, Ján 255, 399
Smyčka, Václav 343, 345
Sniegoň, Tomáš 70, 72—73, 81
Sokol-Tůma, František 290, 292
Solar, František 271
Soldán, Ladislav 210
Sontag, Susan 99, 101
Součková, Marta 333
Soukal, Josef 53, 57—58
Soukup, Jiří 80, 119
Soukupová, Klára 60—61, 67
Sozina, Julia A. 230, 403
Spiegelman, Art 156, 163—164
Sršeň, Janko 221
Stalin, Josif Vissarionovič 96, 124, 401
Stanislavová, Zuzana 110
Stankovský, Aladár 269
Starý, Václav 52—54, 58
Stašek, Bohumil 338
Stegbauer, Jiří 149, 151
Stich, Alexandr 397, 403
Stranský, Jiří 347
Strohsová, Eva 204, 210
Styron, William 57
Stýskal, Jiří 239
Svoboda, Jiří 234, 239
Svoboda, Karel 388
Svoljšak, Petra 175, 180
Swadesh, Morris 393
Swift, Jonathan 238
Syrový, Jan 206
Szenwald, Lucjan 399
Szpociński, Andrzej 84, 91
Szulakiewicz, Władystawa 295, 305
- Šalda, František Xaver 208, 379
Šalíková, Natalja Petrovna 45
Šámal, Petr 292
Šauer, Jaroslav 205
Šeda, Vojtěch 163
Šedivý, Ivan 196, 202
Šíma, Ladislav 309—310, 313
Šimůnek, Jaroslav 187, 192
Šisler, Vít 83, 91
Šklovskij, Viktor 42
Škvorecký, Josef 57, 123

- Šlik, Petr Hugo 181–182, 192
Šmatlák, Stanislav 263, 269
Šmejkalová, Martina 373, 377, 388, 394
Šmíd, Jan 337
Šmíd, Zdeněk 347, 357–359, 361–362
Šmilauer, Vladimír 373, 377, 388
Špirit, Michael 352, 354
Špitzer, Juraj 104, 110
Šrut, Pavel 125–126, 130
Štefánek, Milan Rastislav 206, 214, 218
Štěch, Milan 10
Šteller-Šteliar, Ferdinand 256
Štěpánek, Zdeněk 205
Šubert, František Adolf 196–197, 202
Šubrt, Jiří 132, 134, 136, 140
Šustrová, Radka 70, 80–81
Švejdík, Jaromír (99) 150–151, 155, 157–158, 161–164
- Tacitus 309
Tajovský, Jozef Gregor 212–221
Taranenková, Ivana 230
Teige, Karel 383
Teplan, Dušan 268–269
Téver, Felix (viz Lauermannová-Mikschová, Anna) 194, 198
Theer, Otakar 195, 197–199, 201–202
Tichý, František 221
Tichý, Jan 356, 362
Tille, Václav 381
Timm, Uwe 62, 67
Todorov, Tzvetan 131–132, 137, 140
Tolstoj, Lev Nikolajevič 208, 213
Toman, Jindřich 151, 292–293, 380, 386, 389–392, 394
Toman, Prokop H. 187, 192
Toman, Vlastislav 150–151
Tomaszewski, Marek 70, 80–81
Tomáš, Filip 349, 352, 354
Tomkowiak, Ingrid 51, 58–59
Topol, Jáchym 83–90, 162, 164
Toufar, Pavel 150–151
Trávníček, František 369, 371–372, 383
Trnka, Bohumil 389, 391, 394
Trubeckoj, Nikolaj Sergejevič 378–379, 382, 386, 389–390
Trzynadlowski, Jan 296, 305
Tschuggnall, Karoline 62, 68, 115, 119
Tučková, Kateřina 39, 341–342, 344–345, 347, 353, 358, 360, 362
Tureček, Dalibor 220
Turgeněv, Ivan Sergejevič 213
Tydlitát, Jan 210
Týml, Václav 52–55, 58
- Uher, Štefan 108
Uličný, Oldřich 376
Utitz, Emil 379
Uzeňova, Jelena 404
- Václavek, Bohuslav 398
Vácha, Dalibor 210
Váchal, Josef 178
Vachek, Emil 225–227, 229, 394
Vachek, Josef 378–379, 383, 385–386, 390
Valenta, Václav 205
Vančura, Vladislav 388, 390, 395, 397
Vaněk, Václav 172–173, 175, 178, 180
Vansína, Jan 136
Vašica, Josef 379
Včelička, Géza 54
Veberová, Veronika 292
Velčovský, Václav 367, 369, 374, 377
Velický, Vojtěch 164
Veltruský, Jiří 379, 383, 388
Veselá, Emilie 271–273, 278
Veselka, Martin 67
Veselý-Štainer, Karel 40, 42–43, 49, 119, 147, 179, 205, 210, 234–235, 238, 250, 253
Vévoda, Rudolf 392, 395
Vieira, Fátima 231, 239
Vildrac, Charles 200
Vilíkovský, Pavel 327, 329–332
Víšková, Jarmila 244
Vláčil, František 162
Vlasák, Rudolf 205
Vlašín, Štěpán 31, 37, 190–191
Voborský, František 148, 151
Vodička, Felix 208, 363, 379, 383, 388

- Vogrič, Ivan 172, 180
Vokolek, Václav 337, 347,
352–353, 357, 360–362
Volanská, Hela 104
Voleský, Karel 375
Volf, František 17–18, 24
Voranc, Prežihov 169,
173, 175–177, 179
Voříšková, Marie 148, 151
Vošahlíková, Pavla 202
Vrchlický, Jaroslav 372
- Walter, Wolfgang 171, 180
Wardetzky, Kristin 59
Weil, Jiří 296
Weingart, Miloš 388, 393
Weiss, Jan 225
Weiss, Jiří 227
Welzer, Harald 62, 68, 115,
119, 140
Wenders, Wim 162
Wernisch, Ivan 128
White, Hayden 283, 288,
293, 297, 305, 342
Wiendl, Jan 180, 293
- van Wijk, Nicolaas 388
Winkler, Tomáš 268
Wittgenstein, Ludwig 293
Wögerbauer, Michael 252, 292
Wolf, Christa 62, 67
Wolf, Jan 11
Wollman, Frank 221
- Zachová, Alena 112–113, 119
Zajac, Peter 220
Zand, Gertraude 363
Závada, Vilém 131–135,
137–139, 399–401, 403
Zelenka, Miloš 394
Zelinová, Hana 104
Zeman, Adolf 205
Zeman, Milan 52, 55–56, 58
Zeyer, Julius 195
Ziębińska-Witek, Anna 85, 89–91
Ziegová, Pavla 53, 57–58
Zjara, Matúš (též Kutník-Šmalov, Jozef)
258, 267, 269
Zvěřina, Ladislav Narcis 221
- Žáry, Štefan 260, 266

V. kongres světové literárněvědné bohemistiky
Válka a konflikt v české literatuře
Praha 29. 6. – 4. 7. 2015

Alexander Kratochvil, Jiří Soukup a kol. (eds.)
Paměť válek a konfliktů

Vydal Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.
(Na Florenci 3, 110 00 Praha 1,
www.ucl.cas.cz)
v nakladatelství Filip Tomáš — Akropolis
(5. května 1338/43, 140 00 Praha 4,
www.akropolis.info)
v roce 2016 jako 319. publikaci nakladatelství Akropolis

Ediční příprava Alexander Kratochvil, Jiří Soukup
Redakční spolupráce Matouš Jaluška, Lenka Jungmannová,
Daniel Soukup, Vít Schmarc
Jazyková redakce a jmenný rejstřík Dominik Melichar
Redakce slovenských textů Lubica Schmarcová
Revize anglických resumé Erik Piper
Grafická úprava a obálka Jan Šerých
Sazba písmem Baskerville a Klavika Studio Lacerta (www.sazba.cz)

Tisk: Tiskárna Nakladatelství Karolinum, Pacovská 350, 140 21 Praha 4

Vydání první, 428 stran, TS 12.

ISBN 978-80-88069-14-0 (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)
ISBN 978-80-7470-117-7 (Filip Tomáš — Akropolis)

Doporučená cena včetně DPH 300 Kč
Distribuce www.kosmas.cz

V 6599/4

3239020170791

Střední a východní Evropa se ve 20. století stala dějištěm nesčetných krvavých konfliktů. V paměti zde zůstávají sociální a národnostní konflikty, revoluční zlomy, dobovačné války i etnické čistky. Přítomný svazek obsahuje příspěvky, jež se zabývají okolnostmi utváření historické paměti a kultury vzpomínání na válečné události, a to jak popularizací a komercializací kultury vzpomínání, tak sebereflexí oficiální paměti, která je spojena s paměťovým diskurzem ve vědě a politice. Předložené studie se zaměřují na různé typy paměti, na prostředky konstruování a reflexe individuální a skupinové (sociální, národní) identity a dotýkají se také dosud méně zpracovaných témat, jakými jsou například traumata spojená s válečnými zážitky, transgenerační dopady války, zacházení s menšinami ve válce či konceptualizace prostorů války aj.

V. kongres světové literárněvědné bohemistiky se uskutečnil ve dnech 29. června – 4. července 2015 v Praze. Zúčastnilo se celkem 150 účastníků z dvaceti zemí světa (Austrálie, Belgie, Bulharsko, ČR, Francie, Chorvatsko, Itálie, Japonsko, Jižní Korea, Kanada, Maďarsko, Německo, Polsko, Rakousko, Rusko, Slovensko, Švýcarsko, Turecko, USA, Velká Británie); z ČR bylo celkem 75 účastníků, čili přesně polovina (vše počítáno podle sídla instituce, kde působí).

Hlavním pořadatelem byl Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, v. v. i., spoluorganizátoři Ústav české literatury a knihovnictví Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Ústav bohemistických studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, ve spolupráci s Ústavem slovenskej literatúry SAV a Památkovým úřadem národního písemnictví. Záštitu nad akcí přijali předseda Senátu Parlamentu ČR Milan Štěch, ministr kultury ČR Mgr. Daniel Herman, předseda Akademie věd ČR prof. Ing. Jirí Drahoš, DrSc., dr. h. c., a radní hl. m. Prahy Jan Wolf.

ISBN 978-80-7470-117-7



9 788074 701177