

Válka a konflikt v české literatuře

# Performativita válek a konfliktů

Lenka Jungmannová (ed.)

---

V. kongres

---

světové

---

literárněvědné

---

bohemistiky

---





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

# Performativita válek a konfliktů

---

Lenka Jungmannová (ed.)

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

## KATALOGIZACE V KNIZE — NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Performativita válek a konfliktů : V. kongres světové literárněvědné bohemistiky  
Válka a konflikt v české literatuře / Lenka Jungmannová (ed.). — Vydání první. —  
Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR : Akropolis, 2016. — 232 stran  
Český a slovenský text  
ISBN 978-80-88069-15-7 (Akademie věd České republiky. Ústav pro českou  
literaturu). — ISBN 978-80-7470-118-4 (Tomáš Filip — Akropolis)

821.162.3 \* 821.162.3-2 \* 355.01 \* 316.48 \* 82:7.04 \* 808.543-027.22 \* 82:81-26 \*  
82.07 \* 792.2/.8 \* 792=025 \* 791=025 \* 82:355.01

- česká literatura — 19.—21. století
- české drama — 19.—21. století
- války
- konflikty
- literární náměty
- vypravěčské techniky
- literární jazyk
- interpretace a přijetí literárního díla
- divadelní inscenace
- divadelní adaptace
- filmové adaptace
- literatura a válka
- kolektivní monografie

821.162.3.09 — Česká literatura (o ní) [11]

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

Knihy vychází s laskavou podporou AV ČR.



Akademie věd  
České republiky

Lektorovali: doc. PhDr. Zuzana Augustová, Ph.D., Mgr. Jiří Koten, Ph.D.

All texts — all rights reserved!

© Editor Lenka Jungmannová, 2016

© Graphic & Cover Design Jan Šerých, 2016

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

© Filip Tomáš — Akropolis, 2016

ISBN 978-80-88069-15-7 (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

ISBN 978-80-7470-118-4 (Filip Tomáš — Akropolis)

# Obsah

Úvodem ——— 9

Agonistický tón ako charakteristická črta ľudovej rozprávky:  
Komparácia vybraných textov slovenskej a českej tradície ——— 11  
Lubomír Gábor

Dialog jako obraz boje ——— 22  
Martin Kuba

Od orálnej performancie k písomnému záznamu:  
Dva životy „dívčí války“ ako zakladateľskej vojny funkcií ——— 33  
Martin Golema

Češství a ženství ve zbrani: Dívčí válka jako pokus o konstrukci  
české národní epopeje v době obrození ——— 47  
Jean Boutan

„Tygří skoky do minulého“: Česká historická dramata vzniklá  
během 1. světové války ——— 54  
Peter Deutschman

Vliv 1. světové války na Franze Kafku a téma performativity  
v jeho díle ——— 63  
Takako Fujita

Pohyb po bojišti, pohyb po textu: Pohyb po bojišti v prózách  
Richarda Weinera jako metafora strategie čtení hypertextu ——— 68  
Eva Krásová

Rozbor jazyka Haškova románu *Osudy dobrého vojáka Švejka  
za světové války* ——— 77  
Věra Schmiedtová

„Zcizený“ Švejk: Švejkovy anabáze z Prahy do Berlína  
aneb Jak se Schwejk vydal do světa na běžícím pásu ——— 87  
Veronika Ambros

- Kraus, Hašek a média:  
 Válka z perspektivy vídeňské a pražské ulice ——— 98  
 Vladimír Just
- Filologie Haška, Hrabalův pokus o alternativu  
 a jeho čtení u Jáchyma Topola ——— 108  
 Anna Förster
- Estetika tísnivého a *Červený smích* v Divadle na provázku ——— 118  
 Martin Pšenička
- Performativita (2. světové) války v dramatech M. Součkové ——— 128  
 Lenka Jungmannová
- Kterak čeští Honzové vyzráli na nacistické peklo aneb Jinotajná  
 zobrazení války v českém dramatu čtyřicátých let ——— 134  
 Aleš Merenus
- Mlčanie ako postoj a „tvorivý“ paradox  
 počas 2. svetovej vojny ——— 142  
 Ján Gavura
- Divadelná hra Nataše Tanskej *Ula*  
 (Slovenské národné povstanie ženskými očami) ——— 152  
 Nadežda Lindovská
- Reflexe války v divadelním a filmovém díle Alfréda Radoka ——— 161  
 Honza Petružela
- Paradoxy válečné paraboly: Performativita Mahlerova *Mlýna* ——— 169  
 David Kroča
- Transport, strach, spravedlnost: Brynychovy adaptace české prózy  
 o 2. světové válce ——— 176  
 Petr Mareš
- Kolaborant, či antihrdina? Téma kolaborace v československém  
 a českém poválečném filmu ——— 184  
 Stanislava Přádná
- Mierové riešenie československých vzťahov po rozdelení Československa:  
 Ladislav Ballek: *Trojou a vrškom pamäti. Pisárov dlhý zápis*  
 2000—2008 ——— 194  
 Anna Valcerová

Umelecká forma — jedinečný priestor utvárania historickej pamäte:

Marek Piaček: *Apolloopera, melodráma o jednom bombardovaní  
pre zbor, herca a trombón* ——— 207

Renáta Beličová

Medailony autorů ——— 216

Jmenný rejstřík ——— 223





# Úvodem

Při odborných přípravách V. kongresu světové literárněvědné bohemistiky jsme se zamýšleli nad tím, jak metodologicky uchopit problematiku války, respektive konfliktu na poli české a slovenské literatury. V tematickém panelu, který jsme pojmenovali *Performativita války a konfliktu* a jehož textový výstup právě držíte v rukou, jsme se zaměřili na hledání a zkoumání strategií, které formují a strukturují performativní výpověď v příslušných literárních dílech, v historii uvedených národních literatur či v literatuře jako uměleckém druhu a v různých jejích žánrech.

Stati obsažené v tomto svazku se tedy zabývají jak performativitou v rámci textu/díla samého (jejím procesem a jejími prostředky), tak díly s válečnou tematikou, která implikují takovéto strategie rodu/genдерu a jazyka, tak i performativitou v rámci interpretace textu/díla: čtenářskou recepcí a především pak širokou oblastí reprezentace literatury s tématem války ve filmu, v divadle apod.

Analogicky k různorodému vymezení zvolené problematiky i jednotlivé příspěvky této monografie střídají témata a perspektivy. Od hledání agonálních rysů pohádky, středověkého liturgického dramatu

či fenoménu dívčí války přecházíme ke zkoumání procesu interpretace textu a poté ke srovnávání válečných historických dramát či ke sledování vydavatelských okolností národní literatury za války; celý konvolut statí se pak zaměřuje na Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Příspěvky se ale věnují také performativitě ve specifickém spojení drama — divadelní inscenace, ať už na materiálu konkrétního „válečného dramatu“, případně prózy (např. jmenovaného Haškova románu, dramatu Nataši Tanské, hry Zdeňka Mahlera, zdramatizované povídky Leonida Andrejeva, pamětí Ladislava Balleka či melodramatu Marka Piačeka), uvnitř tvorby některého autora (např. Franze Kafky, Milady Součkové či Alfréda Radoka) nebo v rámci některé ze světových válek. Podobně i otištěné filmologické příspěvky sledují z hlediska války vztah literární předobraz — scénář — filmové dílo (v našem případě se to týká zejména Zbyňka Brynycha, Jiřího Krejčíka, Juraje Herze a Jana Hřebejka).

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.

Lenka Jungmannová  
*editorka svazku*

# Agonistický tón ako charakteristická črta ľudovej rozprávky

Komparácia vybraných textov  
slovenskej a českej tradície

— Lubomír Gábor —

Ľudové rozprávky sú dôležitými reprezentantmi kultúry, ktorú by sme v intenciách koncepcie a terminológie amerických vedcov Marshalla McLuhana a Waltera J. Onga mohli nazvať orálnou. Orálne kultúrne systémy vo svojej čistej forme, t.j. v podobe nezasiahnutej „nánosmi“ písomníctva a písma ako mladšieho fenoménu konštruovania verbálnych prejavov, vykazujú celý komplex charakteristických vlastností, zodpovedajúcich prirodzenej mentalite ľudových spoločenstiev pred epochou písma, ktoré túto prirodzenú mentalitu ovplyvňovalo a kvalitatívne menilo.

V tomto príspevku sa pokúsime upozorniť na konkrétne špecifiká orality v ľudových rozprávkach českej a slovenskej proveniencie, vychádzajúc z Ongovho diela *Technologizace slova* (2006), pritom však zdôrazníme najmä tendenciu ľudových naratívov umiestňovať dej a dynamické prejavy konania postáv do kontextu boja, zápasu s prvkami transcencie, ba až oslavy fyzického násillia, čo súhlasne s W. J. Ongom chápeme ako tzv. agonistický tón orálnych kultúr.

Orálne kultúry sú podľa W. J. Onga (Ong 2006: 42–43) vybudované na princípe zvukovej dynamiky, ktorá si vyžaduje vloženie veľkého

množstva energie do hovoreného slova, považovaného za magický a axiomatický aspekt moci nad vecami alebo javmi okolitého sveta. Pomenúvať v orálnej kultúre znamená nadobúdať moc, a teda v kategoriálnom rámci simulovaného zápasu s magickým či kozmologickým významom zvíťaziť nad nepoznaným a ohrozujúcim elementom. Exponovanie zvuku podľa W. J. Onga implicitne vychádza zo samotnej podstaty myslenia ľudí orálnych kultúrnych systémov o svete či jeho funkciách a z ich schopnosti kategorizovania vecí a javov okolitého prostredia, v ktorom daní členovia týchto systémov žijú v bezprostrednej interakcii.

Sluch ako primárne využívaný zmysel členov na zvuku konštruovaných orálnych kultúr M. McLuhan (McLuhan 2011: 91) definuje ako chladné médium, posilujúce kmeňovosť a interakčnú dynamiku členov orálneho spoločenstva, ktoré z dnešného pohľadu považujeme skôr za „nemóresné“, drsné či násilné a ktoré sa nástupom fenoménu písma utlmuje, individualizuje a posúva sa k akcentovaniu vizuálnej percepcie sveta.

Proces utlmovania takejto medziľudskej interakčnej dynamiky, ktorý M. McLuhan a W. J. Ong stotožňujú s vplyvmi písma, kvalitatívne meniaceho myslenie a axiomaticku ľudí žijúcich v orálnom prostredí, by sme mohli kognitívne uchopiť aj s pomocou terminológie nemeckého sociológa Norberta Eliasa (podľa Šubrt 1996: 52–53), nazdávajúceho sa, že spoločnosť si v priebehu dejín postupne vytvárala mechanizmy, smerujúce ku kontrole prirodzeného afektívneho správania a prežívania jednotlivcov či k blokovaniu agresívnych impulzov v ich interakciách, a tak prispela k tvorbe pravidiel vkusu, dobrých mravov, tabuizovaniu vulgárnosti i k sebaovládaniu človeka elimináciou násilného správania (bližšie podľa Golema 1999: 126–127).

N. Elias (podľa Golema 1999: 161–162) zároveň hovorí o tzv. skasárenom násilí, ktoré je prejavom rastúceho monopolu spoločenský poriadok garantujúcej štátnej moci a exponenciálne narastá s procesom zospoločenštvovania človeka, „okrádajúceho“ ľudskú prirodzenosť o jemu vlastnú afektívnosť a agonistickú drsnosť.

Položme si však otázku, ktorá slúži skôr na dlhodobé zamyslenie. Ak platí, že ľudia písomnej kultúry (podľa Eliasovej terminológie kultúry modernej) sa od svojich dávnych predkov orálnej či predmodernej kultúry odlišujú utlmenou dynamikou v interakčných vzťahoch a potlačným afektívnym charakterom, ako si potom možno vysvetliť stále veľkú obľúbenosť rozprávok ako pamiatok agonistických orálnych spoločenstiev u dnešných detí, prípadne obľúbenosť prvkov násilia a zápasov v rôznych umeleckých spracovaniach v súčasnej spoločnosti?

Vychádzajúc z uvedeného možno konštatovať, že myslenie ľudí orálnych kultúr, ktoré funguje ako činný móď, dodáva konaniu ich nositeľov dynamický charakter. V ľudových naratívoch sa podľa W. J. Onga (Ong 2006: 47–70) tento faktor prejavuje prostredníctvom deviatich primárnych, navzájom súvisiacich vlastností, ku ktorým patrí tendencia k výrazovej a myšlienkovej aditívnosti, v rovine formy sa prejavujúcej v nadužívaní zlučovacích spojení, typických pre ústne prejavy.

Dôsledkom aditívnosti je kumulácia významových celkov, fungujúcich zväčša ako ustálené klišéovité formuly s presahom k redundancii, posilňujúcej charakterovú vyhranenosť aktérov deja a celkovú tradičnosť a konzervatívnosť orálnych spoločenstiev. Ďalším dôležitým znakom je tiež úzka spätosť členov týchto kultúrnych systémov s okolitou prírodou, ktorá pre nich predstavuje prirodzené prostredie pre život a je považovaná za modelový príklad *imago mundi*.

Vzájomné súžitie členov ľudových spoločenstiev exponuje aj potrebu ich aktívnej a empatickej účasti na živote komunity, čo sa v narácii prejavuje v podobe vtahovania poslucháča do deja a snahy po jeho sebaidentifikácii s hrdinom rozprávanej príbehu, založenom na princípe situačnej dynamiky. Ako upozorňuje W. J. Ong (ibid.: 58), tendencia k sebaidentifikácii sa v ľudových naratívnych prameňoch orálnych spoločenstiev odhaľuje i v gramatike rozprávania, v ktorej sa nezriedka vševvediaci rozprávač mení na personálneho.

Všetky spomenuté špecifiká sa s veľkou pravdepodobnosťou v ľudových rozprávkach zachovali ako pozostatky po dávnejších a striktno normatívnych formách ústnej ľudovej slovesnosti, symbolizujúcej korpus poznania a metód myšlienkového a axiomatického kategorizovania vecí alebo javov konkrétneho sociálneho mikrokozmu. Je dôležité dodať, že tieto typické vlastnosti ľudových naratívov sú kvalitatívne prepojené s jedným z najzákladnejších a najvlastnejších prejavov orálnych kultúr, a to s hypertrofiou fyzického (aktívneho) správania, konania a myslenia, čo sa odtláča v pomenovaní agonistický tón orálnych diskurzov.

Ostatný menovaný aspekt predpisomných (orálnych) kultúrnych komplexov sa vníma ako prirodzená dynamická súčasť života ich nositeľov a je možné ho sledovať v rovine obsahu v podobe rýchlej gradácie napätia a nadužívania verbálnych súbojov, ktoré zväčša prerastajú do fyzického a násilného zápasu, končiaceho smrťou alebo magickým skrotením konkrétnych modelových postáv — funkcií dejového rámca.

V rovine formy je zasa badateľná výrazná tendencia k intenzifikácii výrazu, prejavujúca sa z pohľadu dnešnej „písomnej“ spoločnosti expresívnymi opismi násilností alebo verbálnou interakčnou dynamikou

v komunikácii postáv. Rozhovory aktérov príbehu sú štylizované ako vzájomný súboj so stupňujúcim sa napätím, posilneným niekoľkonásobným opakováním konkrétneho výrazu či frázy: „[...] ‚Akože ti je meno?‘ ‚Moje meno je Baláz.‘ Kráľ už to meno bol počul a začne milého šuhaja od päty do hlavy očima merať. Potom sa ho spýta: ‚Či si to ty ten mocný, o ktorom ide chýr, že na pasy každého prevládze?‘ ‚To som ja‘, smelo odpovedal šuhaj a postavil sa, akoby ozaj za pasy mal ísť.<sup>1</sup> ‚No, keď si to ty [...], dám ti moju dcéru za ženu, ale si ju musíš skorej zaslužít [...]“ (Dobšinský 1966: 251).

Odvolaávajúc sa na W. J. Onga (Ong 2006: 82) možno tvrdiť, že v agonistickom prostredí orálnych kultúr sa rozhovor javí ako rad verbálnych a telesných manévrov, smerujúci k akcii, súboju či súťaži dôvtipu, preto sa tu aj žiadosť o informáciu celkom jednoducho môže interpretovať ako výraz bojovnosti.

V orálnej kultúre sa teda rozhovor stáva špecifickým druhom medziľudského sporu, ktorý by mohol byť explikovaný v intenciách Johnsonovej a Lakoffovej (Johnson—Lakoff 2014: 80—82) metafory „spor je vojna“. Zmysel takto koncipovanej metafory spočíva v akcentovaní verbálnej dynamiky hádky, ktorá najlepšie demonštruje reakcie ľudí, snažiacich sa prostredníctvom vhodne zvolených a útočne štylizovaných slov dosiahnuť víťazstvo nad protivníkom, čo však môže sklznúť do fyzického sporu. V prostredí slovenských a českých ľudových naratívnych prameňov sa spomenutý faktor zväčša transponuje tiež, aktéri príbehu totiž neodpovedajú na vyslovenú otázku protistrany, ale kajú a hovoria tak, akoby jej čelili.

Agonistický tón v interakčnej dynamike postáv — funkcií v deji sa zväčša exponuje aj s použitím výraznej charakterovej polarizácie aktérov, ktorá sa v rovine výrazu dosahuje redundantnými kvalifikačnými prívlastkami alebo inými hodnotiacimi výrazmi, spadajúcimi do rámca ustálených spojení folklórnej prózy.

Intenzitu interakčnej dynamiky, násilia a oslavy fyzického správania W. J. Ong (Ong 2006: 56—57) vysvetľuje samotnou podstatou života dávnych spoločností, ktorá bola založená na ich permanentnom fyzickom konaní. Vychádzajúc z tejto premisy možno potom agonistický tón v ľudových naratívoch chápať ako odraz dynamického kategoriálneho myslenia ľudí predpisomných — orálnych — kultúr, ktorí podľa W. J. Onga (ibid.: 68, 95) inteligenciu neposudzovali ako extrapoláciu abstraktných javov, ale ako niečo, čo je nutne zasadené do situačných

1 Slovné spojenie „ísť za pasy“ — „pasovať sa“ nesie význam „zápasit“, „bojovať“.

a operačných kontextov. Reálna reč ľudí môže túto operatívnu ešte posilniť, pretože existuje len v kontexte výmeny názorov a kompromisu medzi skutočnými osobami. Reč realizovaná zvukom s energiou teda v orálnom prostredí *de facto* neexistuje, kým nie je súčasťou agonistickej interakčnej dynamiky.

V ľudových naratívoch sa prirodzené prvky verbálneho *agónu* (zápasu) ale môžu redukovať štylistickými zásahmi redaktorov či zapisovateľov, pričom takto vykonávané zásahy do primárneho textu, prejavujúce sa deskripciou okolia či zachytávaním momentálnych nálad a pocitov aktérov príbehu, spôsobujú utlmovanie agonistického tónu orálnych pamiatok pohybom na osi ústnosti – písomnosť, dynamickosť – statickosť.

Jana Pácalová (Pácalová 2014: 7–8) v tejto súvislosti hovorí o najbežnejšej forme redaktorských a upravovateľských zásahov do rozprávkových invariantov, a to o tzv. kompilačno-štylizáčnej metóde, ktorej cieľom je implikácia folklórneho prejavu, teda pokus o umelé navodzovanie ústnosti v poeticky upravenom texte.<sup>2</sup>

Orálne prvky *agónu* sú zväčša rozptýlené na celej ploche dejového rámca ľudových rozprávok a vykazujú špecifiká, vďaka ktorým by sme ich mohli zaradiť do troch základných, na seba nadväzujúcich kategórií, a to vstupu do deja, jeho priebehu a konklúzia.

Hrdinovia slovenských a českých čarovných rozprávok na začiatku príbehov veľmi často pociťujú nepokoj, vyvolaný tlakom z vonkajšieho alebo vnútorného prostredia, ktorý je navyše umocnený aktívnou verbálnou interakciou s ďalšími postavami, zdôrazňujúcimi marginálnosť, nízke spoločenské postavenie, slabosť alebo pasivitu hlavného hrdinu. Tento typ tenzie teda pre hrdinu funguje ako aktivačný mechanizmus, vďaka ktorému sa rozhodne vlastným úsilím zmeniť svoje aktuálne nevyhovujúce postavenie v konkrétnom rozprávkovom mikrokozme: „Kráľ má jedinou dceru. [...] Kedyž dospějí, chce si dívka hochu vzít, ale

2 Na ilustráciu uvedieme príklady editorských štylizáčnych zásahov do textov rozprávky typu *Dve sestry* (v českom prostredí Hodná versus zlá dívka), ktoré nie sú typické pre folklórny invariant a zbavujú ho dynamického charakteru: „Po stromoch bolo počut krkanie havranou, a po dolinách viťie vlkou. Blížilo sa k večeru, a žjadná nádeja, že bi přišli do dedini lebo do mesta. [...] V okamžěnú poznala dcéra otcov klam. Horko zaplače a vivoláva něverněho otca, až sa jej korekovanie na đevjatom ozívalo vrchu. Daromnuo volanie, daromní plač: pustie hori něpočují Hankino slovo, širokie dolini nevidja jej slzi. Otec přeč, tmavá noc na petách a zďaleka vije pažraví vlk. [...]“ (podľa Polívka 1927: 330–331). „Madlenka má jít do světa na službu, přinést výdělek. Je hodná dceruška. Prosí o otcovo požehnání, dostane na cestu krásné naučení, líbá otcí ruce a nohy. S matkou právě tak. Rodiče mají radši Madlenku, protože více o ně pečuje. [...] Madlenka při rozchodu pláče, ale důvěřuje v Pánaboha, cestou se pobožně modlí. [...]“ (Tille 1929: 440).



králi vadí, že není urození. [...] Řekne chovanci, že si musí napřed dobyt v světě erbu: donést buď tři vlasy ze Sibyly, [...] neb tři pérka z mořského patoše. Chovanec jde“ (Tille 1929: 147). „Mamo, ja by som sa rád ženil.‘ ,Dobre, syn môj, len si prezri dajednu, ktorá by sa ti páčila.‘ ,Ja som si už prezrel [...], druhú nechcem, iba kráľovu dcéru.‘ ,Jáj, syn môj, [...] akože by kráľ dal princezku za jedného pastiera?!‘ [...] I nepopustil a nepopustil, kým ju len nevyduril.‘ ,No, mamo, čože vám tam povedali?‘ ,[...] Veď ma tam ani dnu nepustili.‘ Šuhajovi sa to nezdalo: ,[...] len stúpajte znovu!‘ ,No, mamo, akože je tam?‘ ,Ach, [...] kráľ sa iba vyvadil na mňa a dal ma vyviešť von.‘ To mu [...] nešlo do hlavy a namrzený povie: ,Mamo, vy ste zase neboli. Len stúpajte dúškom a nenadávejte ma toľko!‘ Čože bolo robiť? Vybrala sa po tretí raz, a to síce už naozaj“ (Dobšinský 1966: 249–251).

Interakčná dynamika medzi postavami citovaných ukážok vyúsťuje do konania, ktoré W. J. Ong (Ong 2006: 55) nazýva verbálnym intelektuálnym zápasom. Aktéri sa stavajú do útočnej alebo obrannej pozície, prípadne kapitulujú, pričom používajú slová ako nástroje na presadenie svojej moci alebo dosiahnutie cieľa.

Po absolvovaní tohto typu úvodného súboja musí hrdina príbehu väčšinou opustiť jemu známy a bezpečný priestor, prekročiť sakrálne hranice systému svojho sveta a vydať sa na neznáme a nebezpečné miesta, kde je podrobený skúškam, ktoré degradujú na ďalšie verbálne, ale najmä fyzické zápasy s démonickými silami, čo tvorí hlavnú obsahovú líniu dejového rámca ľudových naratívnych prameňov.

Samotné prekročenie hraníc a prechod hrdinu do chaotického, bezsystémového priestoru vyvoláva okamžitú útočnú reakciu modelovej postavy — funkcie, ktorú Lukáš Šutor (Šutor 2014: 188) nazýva „strážca prahu“. Hrdina tak musí čeliť protivníkovi, ktorého kvality sú zväčša negatívne hyperbolizované, aby sa zdôraznil nielen vzájomný charakterový kontrast zápasiacich aktérov, ale tiež preto, aby ich súboj nadobudol magické kozmogonické konotácie.

České a slovenské ľudové rozprávky ponúkajú veľké množstvo textového materiálu s častým exponovaním agonistických motívov. Príbehové jadro týchto rozprávok je zväčša založené na zápasoch hlavných hrdinov s rôznymi nadprirodzenými protivníkmi, predovšetkým drakmi alebo bosorkami, ktorých hrdinovia dokážu po náročných súbojoch zdoľať, a tak vrátiť svetu ukradnutý poriadok.<sup>3</sup>

3 Nadprirodzený zápas hrdinu s drakmi alebo inými negatívne modelovanými bytosťami sa najčastejšie exponuje v type rozprávkových látok podľa indexu ATU 300 *Drakobijca*, rozma-

Agonistický tón sa v ľudových naratívnych prameňoch spájal aj s pragmatickou somatickou zložkou. Hrdina tu nikdy nebojuje bezcieľne, ale jeho súboje sú prejavom mocenskej a osobnostnej iniciácie, ktorej dôsledkom je okrem iného tiež pozitívna zmena jeho spoločenského statusu. Víťazstvom nad démonickými protivníkmi totiž hrdina získava moc, bohatstvo, ruku princeznej a završuje svoju iniciáciu, vďaka čomu sa posúva v spoločenskej hierarchii a stáva sa zvrchovaným vládcom a strážcom vlastného magického poriadku.

Súhlasne s W. J. Ongom (Ong 2006: 61, 83) dodávame, že agonistický tón priamo implikuje dôraz orálnych kultúr na triumfalizmus a heroizáciu tzv. ťažkých postáv, t.j. typologicky konštituovaných a pozitívne modelovaných hrdinov, na báze ktorých je postavená operačná pamäť a tradícia orálnych spoločenských hier. Ťažké postavy v slovenských a českých rozprávkach možno považovať za relikty praslovanskej orálnej kultúry – pozostatky eposov (nezriedka s mytologicko-kozmogonickými vplyvmi) a nositeľov agonistického životného štýlu. Iba ploché ťažké postavy – hérioi môžu prežiť „nánosy vekov“ a byť *pars pro toto* reprezentantmi poznania a skúseností orálnych spoločenských systémov. S ubúdaním triumfalizmu u týchto postáv pri posune od orality k písomnosti sa však priamo úmerne exponuje plasticnosť ich charakteru, z operačných rámcov ich konania sa vytráca dynamika či *agón* a posilňujú sa na najmä introspektívne psychologické sondy do ich sveta, čo je modelovým a typologickým hrdinom orálnych prameňov cudzie.

Pre ľudové naratívy je vo všeobecnosti charakteristické, že hlavná postava pri kontakte s nepriateľom väčšinou aktívne neútočí, skôr sa pred ním úspešne bráni, pričom na dosiahnutie víťazstva jej okrem vlastnej fyzickej či verbálnej aktivity slúžia i rôzne druhy profylaktických prostriedkov, ku ktorým patria zbrane, zázrační zvierací pomocníci, magické predmety, napríklad uzda, sedlo alebo čarovná píšťalka či prútik, a napokon modlitby, prosby, prípadne snahy hrdinov o oklamanie a podvedenie nepriateľa alebo len vytrvanie v ťažkej skúške, čoho dôsledkom je odklätie blízkych osôb alebo personifikovaných vecí.

Veľmi špecifickú skupinu ochranných elementov predstavujú hraničné čiary. Magický význam týchto línií spočíva v ich schopnosti zadržať

---

nitě varianty v československém prostředí vykazuje typ 300A *Žápas s tromi drakmi na moste*. „Drak již jede. Nejstarší [brat] s ním zápasí. [...] Kůň běží pánovi na pomoc, bije draka kopyty, třikrát ustanou, konečně draka zabijí.“ (Tille 1929: 284); „Baláž mykol šarkana o zem a odťal mu jednu hlavu. [...] [Kamarát] bežal na pomoc Balážovi. Už vtedy aj druhá hlava šarkanova ležala na zemi. Potom ešte tú tretiu obidvaja doriadili. [...]“ (Dobšinský 1966: 253–254).

moc nadprirodzeného protivníka, a tak dosiahnuť víťazstvo v špecifickom type súboja za konkrétneho hrdinu. Boj a imanentné násilie v týchto verziách síce neprebiehajú aktívnym fyzickým spôsobom, napriek tomu sa agonistický tón implikuje v konaní a reakciách jednotlivých aktérov.

V tejto súvislosti sa najrozšírenejšie a najvariabilnejšie agonistický operačný modus projektuje v rozprávkach, v ktorých aktéri prichádzajú do kontaktu s mŕtvou bytosťou. V českom a slovenskom prostredí sa zachovalo pomerne veľké množstvo príbehových sujetov so spomenutým motívom, katalogizovaným v medzinárodnom rozprávkovom indexe ATU v kategórii 300 — 399 *Nadprirodzené dobrodružstvá* predovšetkým pod číslami 363 *Upír* a 365 *Strašidelný ženích*, ktorý je v slovenských a českých rozprávkových verziách známy skôr pod názvom *Nevolaj mŕtveho* alebo *Ženích čert*. Na ilustráciu možno uviesť ukážky distribúcie zápasu (ἀγών), prepájajúce hneď viacero agonistických motívov: „Kráľ má krásnu dceru, uchádza sa o ní jiný kráľ, princezna ho dá vyhnať čiernymi psy. Když jde nápadník smuten domů, potká ho baba [...]; on jí slíbí velkou odměnu, učaruje-li té princezně, aby do roka zčernala. Baba slíbí [...], princezna do roka je posedlá čertem. Po smrti je princezna pohřbena do kostelní krypty, osmdesát vojáků ji v noci hlídá. [...] Mezi nimi je také Alexandr [...], stařec [...] ho osloví, radí mu, aby se v kostele schoval za oltář, že ho princezna nenajde. Princezna v jedenáct hodin vyletí z krypty, ptá se vojáků, jsou-li tam všichni; když přisvědčí, roztrhá je, pak znovu lehne do rakve. [...] Král přijde ráno [...], ptá se Alexandra, co viděl [...]. Říká, že nic [...]“ (Tille 1934: 328—329); „Dievčatá chodily na priadky a každá mala milenca okrem jednej, a tak raz bola povedala, že by už nedbala, čo by aj čert k nej prišiel. A ten nemeškal, [...] ale o polnoci vždy zmizol [...]. Šla za ním až na cintorín; tam videla, ako z mŕtvol vytŕhal mäso a vylamoval hnáty, ktoré potom nosil na priadky miesto sviečok [...]. Rozkázala jej mať, aby urobila kruh okolo domu, potom že ho dá ešte vysvätiť. Večer prišiel čert [...] a pýtal sa, čo videla, keď za ním do cintorína bežala, a pohrozil jej hneď, že ak nepovie, umrie jej do rána otec. Ráno bol otec mŕtvy. Druhý večer zas prišiel [...], umrela jej matka. Tretiu noc umrel jej brat, vo štvrtú dokonala sestra. Keď prišiel piaty večer, vyhrážal sa jej, že sama do rána umrie. Ona za ten čas porobila poriadok, takže ju pochovali na krížnych cestách [...]. Čert, ktorý ju po celom svete hľadal, dobehol ju a dal jej tú istú otázku. Keď mu odpovedala, čo videla, pochytil ju a odvliekol do pekla“ (Polívka 1927: 348).

Citované ukážky priamo demonštrujú magickú energiu slova v orálnej kultúre. Slovo ako mocenský element je tu použité s cieľom poškodiť,

ba dokonca zabiť konkrétnu postavu príbehu. Vo väčšine rozprávkových variantov je však verbálny *agón* len podnetom na vypuknutie fyzického násillia, z nášho pohľadu často s krutým a vulgárnym charakterom.

Postava sa bráni pred zlomyseľným nepriateľom využívajúc pri tom prostriedky magickej ochrany. V prípade daných textov nejde len o samotný sakrálny kruh, do ktorého podľa ľudovej viery nemôže preniknúť zlo, pretože kruhovo rozhraničený priestor v orálnych kultúrach fungoval ako mechanizmus zaistenia poriadku a životaschopnosti konkrétneho mikrokozmu (podľa Nádaská 2014: 43), ale aj o pokus verbálne a fyzicky ohrozovanej postavy v danom druhu súboja oklamať nepriateľa, zbaviť sa jeho hrozby, a tak ho magicky poraziť. Zatiaľ čo mŕtva démonická postava útočí s motiváciou uniesť nevinnú živú bytosť do záhrobia, t.j. do ríše smrti, živý človek sa za abstraktnou magicou líniou bráni, aktívne sa snažiac potlačiť svoj strach.

Odvolávajú sa na tvrdenie archeológa Michala Slivku (Slivka 2004: 10) si dovoľíme konštatovať, že v minulosti existovali rôzne druhy úkonov, ktoré mali zabrániť tomu, aby človek umierajúci v stave smrteľného hriechu bol po smrti násilne zneužitý zlými silami. Jedným z týchto úkonov bolo vynesenie mŕtvol z domu cez vykopaný tunel pod prahom, alebo pochovanie nebožtíka na krížnych cestách, čo malo zneistiť postup démonov a odvrátiť ich od zlého úmyslu.

V oboch citovaných rozprávkach táto istivá stratégia zápasu hlavných postáv fungovala. Zatiaľ čo v prvom príbehu hrdina porazil zlo a odkiaľ princeznú, vďaka čomu dostal za odmenu jej ruku a kráľovstvo, v druhom sujete čert našiel nevinnú a pochovanú dievčinu až vtedy, keď sa po smrti pohybovala po svete, riskujúc tak možnú, priamu fyzickú konfrontáciu s nepriateľom. Dôsledkom bolo jej násilné odvedenie do pekla a faktická smrť. V danej kategórii rozprávkových motívov sa dynamika konania postáv často spája i s celkom bezprostredným naratívnyim štýlom rozprávača, ktorý konkrétne násilné momenty podáva ako prirodzenú súčasť v spoločnosti platných interakčných mechanizmov.

Napokon možno len konštatovať, že v ľudových naratívoch zlo väčšinou nemôže zostať nepotrešané. Hrdinovia slovenských a českých rozprávok, ktorí v rôznych druhoch nadprirodzených súbojov porazili svojich nepriateľov, sa po návrate domov nezriedka dostanú do konfliktu aj so známymi postavami z ich blízkosti, pretože len v závere príbehov sa pred ťažkými postavami dejového rámca zjavujú všetky skryté podvody a intrigy ostatných aktérov. Hlavní hrdinovia pre ne slovne a neodvratne vymerajú fyzicky vykonateľný trest, ktorý sa v intenciách *agónu* orálnej kultúry považuje za zaslúžený a spravodlivý: „[...] A tam

sa opýtal [princ, pozn. L. G.] pred všetkými [...], že čo si zaslúži taký človek, ktorý zmárnil tri utešené deti. Strigaňa povedala, že nič inšie, len ho zabiť do suda, v ktorom sa povbýjané klince a spustíť ho dolu brehom. ‚Tak, vraj, sama si si vyniesla nad sebou súd!‘ Pekne ju zatĺkli do toho suda a pustili zo strašne vysokánskeho kopca. A tí mladí žili vo svornosti a v šťastí so svojimi tromi deťmi“ (Gašparíková 2002: 361); „[...] Král [...] babě a vnučce [za trest, pozn. L. G.] káže vyloupat oči a hodit je do moře“ (Tille 1934: 226).<sup>4</sup>

Len po uskutočnení spravodlivého, a teda násilného trestu pre zlý element v príbehu môžu hrdinovia kozmologicky nastoliť poriadok, vytýčiť sakrálné hranice svojho sveta a začať v ňom spravodlivo a mierumilovne vládnuť, z čoho možno usúdiť, že agonistický tón v dejovom rámci naratívnych prameňov orálnej kultúry je špecifickým, nutným a zrejme i obľúbeným prostriedkom na dosahovanie poriadku, mieru a katarzie v rozprávkovom mikrokozme, pričom tento základný dejový hýbateľ funguje ako dynamický vzruch, stavajúci postavy, dokonca aj v momente pokoja, do kontextu permanentného zápasu až do samotnej konklúzie príbehov.

## Pramene

DOBŠINSKÝ, Pavol (ed.)

1966 *Prostonárodné slovenské povesti* (Bratislava: Tatran)

GAŠPARÍKOVÁ, Viera (ed.)

2002 *Slovenské ľudové rozprávky I* (Bratislava: Veda)

POLÍVKA, Jiří (ed.)

1927 *Súpis slovenských rozprávok III* (Martin: Matica slovenská)

TILLE, Václav (ed.)

1929 *Soupis českých pohádek I* (Praha: ČAVU)

1934 *Soupis českých pohádek II*, 1. díl (Praha: ČAVU)

1937 *Soupis českých pohádek II*, 2. díl (Praha: ČAVU)

4 Rozšírený spôsob ukončenia rozprávok v slovenskom a českom prostredí reprezentuje agonistický obraz vyslobodenia pomocníka hlavného hrdinu štátim. Pomocník pod hrozbou trestu či nešťastia núti hlavného hrdinu, aby ho mečom zabil, pretože len tak ho dokáže vyslobodiť zo zakliatia. Hrdina tak neochotne a s obavami urobí, aby svojmu priateľovi vyhovel: „Přijedou na louku, Plaváček žádá Jana, aby mu stál šavli hlavu. Jan nechce. Plaváček hrozí, že budou všichni nešťastni. Jan poslechne, z koně vyskočí krásná princezna.“ (Tille 1937: 206); „[...] ‚Musíš ma roztať na deset kusov [...], lebo ináč bude s tebou zle.‘ On jej to nechcel urobiť, ale keď mu povedala, že ak ju neposeká, že ho ona na kúsky poseká, nuž nakoniec poslúchol [...]. Ona vyskočila hore a vyzerala ani pätnástročná“ (Gašparíková 2002: 329).

## Literatúra

GOLEMA, Martin

1999 *Projekt mentálnej urbanizácie v Starých novinách literárneho umení* (Banská Bystrica: Pedagogická fakulta UMB)

JOHNSON, Mark – LAKOFF, George

2014 *Metafory, ktorými žijeme*, prel. Mirek Čejka (Brno: Host) [1980]

McLUHAN, Marshall Herbert

2011 *Jak rozumieť médiám. Extenze človeka*, prel. Miloš Calda (Praha: Mladá fronta) [1964]

NÁDASKÁ, Katarína

2014 *Čary a veštby* (Bratislava: Fortuna Libri)

ONG, Walter John

2006 *Technologizace slova: mluvená a psaná řeč*, prel. Petr Fantys (Praha: Karolinum) [2004]

PÁCALOVÁ, Jana

2014 „Rozprávky—palimpsesty“, *Slovenská literatúra* 61, č. 1, s. 1–12

SLIVKA, Michal

2004 „Hranice v mentálnom chápaní stredovekého človeka“, *Archeologia historica* 29, s. 9–36

ŠUBRT, Jiří

1996 *Civilizační teorie Norberta Eliase* (Praha: Karolinum)

ŠUTOR, Lukáš et al.

2014 *Genóm slovenskej ľudovej čarodejnej rozprávky* (Košice: UPJŠ)

## The agonistic tone as a defining feature for folk narrative: A comparison of selected texts in the Slovak and Czech traditions

This paper focuses on the manifestations and meaning of the “agonistic tone”, as defined by Walter J. Ong, in Czech and Slovak folk tales. With reference to Ong’s conception of orality, it attempts to prove that the agonistic tone, which is based on strong interactive dynamics, belongs among the basic elements of the relics of orality from before the age of writing. The paper emphasizes that the agonistic tone in folk tales places its central characters in a context of permanent physical or verbal combat.

# Dialog jako obraz boje

— Martin Kuba —

Třebaže by téma referátu mohlo pokrýt široké spektrum literární produkce, zaměřili jsme se na zachycení či vyjádření boje v textech dialogického charakteru starší české literatury předhusitského období. Konkrétním příkladem dialogu, jehož funkcí je v určitých pasážích i „herecký“ boj ztvárnit, je třetí z velikonočních her dochovaných v *Klementinského sborníku* (sig.XVII.E.1; Máchal 1908: 147—215; Plocek 1989: 54—57, 873—929), známá pod názvem *Hra o Kristovu zmrtvýchvstání i o jeho oslavení* (dle samotného textu praecursora, verše 21—22, in Máchal 1908: 187; Hrabák 1950: 43). Jan Máchal ji edituje ještě jako *Hru o vzkříšení Páně* (Máchal 1908: 148). Jedná se o nejdelší z trojice dialogických textů, čítající 920 českých sdružených veršů s drobnými latinskými dodatky (Tichá 1993), který v rukopise následuje po dvou různých verzích *Hry tři Marií* (Máchal 1908: 46). Jan Vilikovský se o hře nezmiňuje (Vilikovský 1948). Z dostupných edic je kromě výše uvedené patrně nejrozsáhlejším vydání v ediční řadě Národní klenotnice (Hrabák 1950), k dispozici jsou rovněž dvě ukázky ve *Výboru z české literatury I* (Havránek—Hrabák 1957: 262—268).

Kvůli rozsáhlosti jsme se pokusili rozdělit text na dílčí části, záměrně neužíváme termínu výstupy, neboť inscenační praxe v přítomnosti aktuálně nejednajících či nehovořících postav není ze zápisu vždy zřejmá. Zdá se nám, že skladba sestává ze sedmi různých pasáží: 1. Introdukcce; 2. Část „pekelná“, v níž komunikují čerti a posléze čerti s dušemi; 3. Část „pozemská“, v níž po introdukci setníka následuje scéna u Piláta, jednání židovské rady s rytíři, cesta rytířů ke Kristovu hrobu, dějově přerušená dialogem Kaifáše s Chadimem, příhrobní scéna hry v kostky a Chadimovo vítězství; 4. Část vzkříšení, v níž anděl vyděsí rytíře a dojde k zmrtvýchvstání; 5. Část „pozemská II“ se zprávou o vzkříšení, v níž mluví Kaifáš s Chadimem, Chadim s rytířem a Kaifáš s rytíři; 6. Část „pekelná II“ o sestupu do pekel, v níž Ježíš stojí před branou, čerti se hádají, Ježíš osvobodí duše a ty mu děkují; 7. Závěrečný zpěv anděla. Určitá symetrie v kompozici, alespoň pokud jde o očekávaný prostor realizace a charakteru dialogu, je z naší abstrakce patrná. Vzkříšení, jakožto nejpodstatnější akce celého díla, tvoří jeho jádro.

Rovněž počet hovořících postav je značný, napočítali jsme sedmáctičet různých postav plus praecursora. Jaká byla inscenační praxe, byl-li text někdy dobově inscenován, jisté není. Nabízí se možnost, že některé postavy byly předváděny týměž hercem.

Úvodní praecursorův prolog má dominantní apelativní funkci, obrací se k obecnstvu, jež oslovuje explicitně („všickni páni, panny, i vy, paní“; dále také: „staří, mladí, i vy, děti“), ale také nepřímou, ať už uvedením své produkce a vymezením aktérů („my chceme zde hru míti“), či instrukcemi k osloveným („již postúpajte na strany / a neuhoníte cepami rány; / pakli kto neustúpí, / dámť mu vždy, žeť zúpí. / Slušíť vám múdru býti, / ač nechcete biti býti.“) (Hrabák 1950: 45–46). Nejedná se o neobvyklou záležitost, neboť i předchozí dvě skladby *Klementinského sborníku* takové instrukce k publiku v úvodu nesou (Máchal 1908: 149, 175), ne však s tak zdůrazněným fyzickým kontaktem či bojem. Kromě případu čtvrtého verše s nominativní vazbou („nevrtť se tuto Uher ani Šváb“) jsou oslovení samotná tvořena apelativy ve vokativu. Mezi slovesnými tvary zdánlivě dominují tvary 2. os. sg. i pl., ale zjistili jsme, že ze čtyřiceti určitých slovesných tvarů praecursorova monologu (přechodníky v to díky identifikaci čísla počítaje) jich nejvíce (10) připadá tvarům 3. os. sg., dále pak 2. os. pl. (9), 1. os. pl. (7), 1. os. sg. (6), 2. os. sg. (6) a nejméně 3. os. pl. (2). Vyplývá z toho, že více než jedna třetina (37,5 %) sloves vyjadřuje apel, téměř třetina (32,5 %) pojednává o mluvčím a 30 % o dalších okolnostech. Překvapivá není přítomnost apelu, ale množství tvarů sloves v 1. os., které dle



našeho názoru signalizují především motivovanost lidového divadla, a to zdůrazněním neoficiálnosti (vzhledem k protagonisticky indifferenční hře ryze liturgické).

Apel je patrný rovněž z množství výrazů bojové intence, kterými praecursor „vyhrožuje“ publiku. Předpokládáme, že motivací bylo vzbudit smích, protože celá úvodní promluva disponuje výraznou nadšátkou. „Pakli se ta řeč nelíbí komu, / beř se od nás k svému domu, / ať já mu nedám na Vary, / žet poběhne jako s dary, / ať neuhonie porebule, / buď kučal nebo sekule. / [...] / Cos ty na mne voči vyřeštil, / snad sem tebe ještě cepy nepleštil?“ (Hrabák 1950: 46). Výraz „rebule“ interpretuje editor (v souhlasu s Josefem Jirečkem) jako „zadek“ (Máchal 1908: 226), „porebule“ pak můžeme chápat jako „výprask“; „kučal“ a „sekule“ jsou pojmenování z kontextu pochopitelná jako „rány“, ale o jejich charakteru nelze říci nic bližšího. Subjektivně usuzujeme na souvislost s obecným „nasekat někomu“.

Informace o době provozování je obsažena v podobě potvrzující komické intenci produkce „Dosti sme již smutnu byli / čtyřidceti se dní postili, / jedúc kyseló i húby / mohliť sú nám vyhníti zuby. / [...] / Budmež již veseli zase, / snědúc plece a k tomu prase“ (Hrabák 1950: 45). A v závěru promluvy „Již ukrátím té řeči / neb čiji mazance v peci“ (ibid.: 46). Smích, který byl očekáván, patřil k oslavě vzkříšení, byl tedy smíchem svátečním (Bachtin 2015: 18).

Po odchodu praecursora hovoří Luciper k čertům, což není zcela obvyklá kompoziční záležitost z hlediska velikonočních her, třebaže v českém prostředí ji máme doloženu i ve *Hře veselé Magdaleny* (Hrabák 1950: 39–40). Výstupů čertů si všímá většina badatelů, Jaroslav Vlček díky nim považuje *Hru o Kristovu zmrtvýchvstání i o jeho oslavení* za „nejcennější skladbu svou ze všech her velikonočních nejen kulturně historicky (má i české dáblы Vrbatu, Hođatu a Kosatu), nýbrž i poměrnou nezávislostí na cizí předloze, stlumeným humorem a vyspělým veršem“ (Vlček 1940: 47). Je nutno dodat, že čerti jménem Hođata a Kosata jsou pouze jmenování Luciperem, a to v okamžiku před rozbitím pekelné brány, jako hovořící postavy nevystupují. Pozoruhodné jsou rovněž Luciperovy instrukce, na jejichž základě mají čerti do pekla přinášet nejrůznější duše, rozhodně však ne žáky: „běžtež rúce na vše strany / mezi židy i pohany, / mezi pány i sedláky, / než nechodte mezi žáky; / jak se vberú v naši říši, / všichnuť nám rodinu zpýší“ (Hrabák 1950: 46). Tichá soudí, že se jedná o komické výstupy „vysmívající se žákům a babám“ (Tichá 1984: 70), o kterých je řeč dále, ale podle našeho názoru jde spíše o vtip, protože sami žáci pravděpodobně hru realizovali

(kdo jiný?). Důležitým postřehem je optika směšnosti namířená nejen proti babám, ale i židům, z jejichž „světa“ plynou určité obavy (Voisine-Jechová 2005: 52). Ohledně bab dále praví Belzezub: „Mistře, mněť dějí Belzezub; / vyražen mi přední zub, / ješto mě bily baby kamením, / a já mezi nimi sedě bzdím...“ (Hrabák 1950: 47).

Následuje scénická poznámka „Fiat silencium et statim currant inter homines demones et portant aliquos ad infernum“<sup>1</sup> (Máchal 1908: 190). Jednotliví čerti pak přinášejí duše, jež vysvětlují, čím hřešily. Mlynář si nadsazoval odhad obilí, šenkýř dával sedlákům pivo s kvasnicemi, šidil a naléval i studentům (!), švec odbýval práci i měnil materiál, pekař pekł malé preclíky. „Anima lapkonis“, lapka, loupežil a kadeřil si vlasy (!). Jednotlivé zpovědi duší výrazně asociují verše staročeské satiry *O řemeslnících a konšelích* (Hrabák 1962). Další provinilci jsou představeni v nepřítomnosti: „Ani se chtí opilci bítí, / a dvěmať jest zabitu býti“ (idem 1950: 50). Poněkud neústrojně pak po výjevu s babou Rebekou,<sup>2</sup> již čerti přinesou do pekla (i s tělem?), dojde ke změně prostředí a „deinde“<sup>3</sup> vystoupí Pilát a „centurio ad populem dicit“<sup>4</sup> (Máchal 1908: 194). Jedná se o variantu na praecursorův úvod chválicí Piláta, ovšem opět s ironickou metaforou: „rychle přistupte k mému králi, / jehožto já nyní chváli. / Náš jeho král tak obdaří, / jako lakomého psa opaří“ (Hrabák 1950: 52). Následuje dialog Kaifáš—Pilát—Kaifáš, pozoruhodná je poznámka „Deinde Synagoga procedat cum Caypha cantando ‚Scobris‘“<sup>5</sup> (Máchal 1908: 195). Bohužel není zcela jasné, co tato skupina herců zpívala, Máchal uvádí, že jediným dokladem takovéhoho „židovského“ zpěvu v českých literárních památkách je „Skorbris abraham azbunyky“ v *Kapitulním zlomku české pašijové hry z konce 14. století* (ibid.: 50). Pilát odmítá poslat stráž ke Kristovu hrobu, Kaifáš a první, třetí, čtvrtý, pátý a šestý žid slíbí odměnu rytířům, které odvede setník a rozděluje je ke strážení hrobu (parodie na spory o čest a urozenost). Chadim, sluha Kaifáše, jde s nimi, ale má strach „ihned uteku jako shořím, / nebo se kyje velmi bojím“ (Hrabák 1950: 56). První rytíř se mu posmívá „ač kto přijde a chce tě bítí, / nastav hlavy aneb boku, / při tom hledaj cesty k skoku, / by mohl zbýti se ctí sečí, / a chytaj rány vždycky na pleci“ (ibid.: 57). Setník pak rozestaví rytíře

1 Budiž ticho a hned ať čerti běží mezi lidí a některé přinesou do pekla. (Všechny překl. z lat. M. K., v Máchalově edici uvedeno v latině, Hrabák uvádí zjednodušeně česky).

2 Běžné a rozšířené pojmenování čarodějnic v 15. století.

3 Potom.

4 Setník praví k lidu.

5 Potom členové synagogy předstupují s Kaifášem zpívající „Scobris“.

a instruuje je: „Budeť Ježíš s námi krupno: / ač již on z mrtvých vstane, / dostít se mu hrubě stane, / tudíž jako apoštoluóm, / dáme jim v bok jako voluóm“ (ibid.: 59). Míra vulgarizace posvátného tématu za účelem vzbudit veselí je značná, nelze předpokládat, že by realizátoři hry byli duchovními osobami.

Opakovaná výzva k hlídce a nespaní vede k nápadu hrát kostky, které má s sebou Chadim. První, druhý, třetí, čtvrtý, pátý, šestý, sedmý a osmý rytíř hází, hádajíce se při tom „jakž mi na kostku vržeš, / dámť, až se zvržeš“ (ibid.: 59). Hrají o suknicí, pravděpodobně relikv scény zpod kříže ze starší předlohy textu či logická úvaha anonymního autora, jak zdůvodnit takovou činnost, přímo biblickým textem ovlivněná. Osmý rytíř pak pregnančně vyjádří stav situace „Pakli mi ji nechcete dáti, / budem se o ni práti“ (ibid.: 60) a scénická poznámka dokreslí děj: „Et dent sibi simul adinuicem alaphas“<sup>6</sup> (Máchal 1908: 204). Chadim také hodí, vyhraje, „Post hoc summens tunicam currat ab eis“.<sup>7</sup> Zjevíví se anděl a zpívá Fiat pax<sup>8</sup> a doplní, aby rytíři nehlučili, protože Ježíš v hrobě ještě spí. První—čtvrtý rytíř se bojí, pátý—osmý rytíř a setník však odpoví andělovi, že ho uhodí mečem. Ten je však zastraší zpěvem a vyzve Spasitele k zmrtvýchvstání. Ježíš „cantet (!) in sepulcro sedens (!): Ego dormivi“.<sup>9</sup> Poté vstane.

Kaifáš nařídí Chadimovi, ať zjistí, kam utíkají rytíři, kteří zatím vyděšeně prchli od vzkříšeného Krista, ti vyprávějí o tom, jak je anděl ohrožoval „dada v hlavu i dá v bok“ (Hrabák 1950: 66). Pátý rytíř se schoval mezi baby, „chtě se také tu schovati; / jechu se mne obierati, / kyjmi, pěstmi, přeslicemi, / aj ležím mezi nimi“ (ibid.: 67). Kaifáš je podplatí, aby o vzkříšení mlčeli. Směšnost vojáků a jejich promluv není novinkou, protože se objevuje již mnohem dříve v jazykové rovině makarónského zpěvu *Vzkříšení* ze sborníku *Carmina Burana* (Dronke 2014: 267).

S ohledem na výstižnost si dovolíme použít termín z filmové tvorby a tvrdit, že následuje „prudký střih“. Ježíš provázen andělem jdou do pekla — bojovat. Jedná se o ten největší ze zde představených bojů, boj duchovní. Rychle se střídající krátké latinské repliky a zpěvy Ježíše, anděla a Satana jsou proloženy Luciperovými „rykmy“: „Ba vyzři ty, Vrbata, / anebo ty, Hođata, / anebo ty, Astarota, / anebo ty, Košata,<sup>10</sup> /

6 I dávají sobě pohlavky navzájem.

7 Po tomto sbaliv suknicí utíká od nich.

8 Budiž klid.

9 [Ježíš] zpívá sedě v hrobu: „Spal jsem.“

10 Máchal uvádí jen jako „Kosata“.

kdo tak silně tluče nám na vrata!“ (Hrabák 1950: 68). Belzezub odpoví: „Vstaň zhuóru, mistře Lucipeře, / ktosi na naše vrata péče, / nevstaneš-li velmi rychle, / duojdem s ním krychle“<sup>11</sup> (ibid.: 68). A tu se peklo otevře a doposud uvězněné duše zpívají. Ježíš duše vyvádí, Adama, Evu, lotra, jenž byl ukřižován po jeho pravici. Anděl je má odvést do ráje a celý editovaný text končí poznámkou: „Deinde fiat Sermo. Amen“<sup>12</sup> (Máchal 1908: 215).

Na základě námi vybraných ukázek, jež dokážou vytvořit představu celku, si troufneme tvrdit, že v dramatické hře se vyskytuje boj či jeho jazykové uvedení v takové míře, že je to příznakové. Na základě rozboru dalších památek a jejich komparace s textem *Hry o Kristovu zmrtvýchvstání i o jeho oslavení* jsme však nuceni korigovat náš vlastní názor, který jsme již publikovali jinde (Kuba 2014: 212), že text představuje kvůli nesourodosti a velmi malé tematické souvislosti a provázanosti jednotlivých částí konvolut kratších fragmentů, jež autor stvořil na základě existence starších předloh pouhou juxtapozicí textových celků. Podobnost kompozice (část pekelná I) s *Hrou veselé Magdaleny* (Hrabák 1950: 39), židovský zpěv či fakt hry v kostky o sukničici dokládají sice starší tradici, ale nedostatky textu (schází postava druhého žida, návaznost dialogů není bezešvá) svědčí spíše pro genetický vývoj známých scén či fragmentů, které se snažil anonymní tvůrce spojit, tedy nejde o pouhou juxtapozici. S „nejstarší“ vrstvou se podle našeho názoru v námi zkoumaném staročeském textu setkáváme ve scéně Ježíše před pekelnou branou. Námět sestoupení Krista do pekel (Descensus Christi ad Inferos) je v této podobě zachycen v apokryfním *Nikodémově evangeliu*, v němž Ježíš donutí Satana otevřít pekelnou bránu a vysvobodí duše. V apokryfním evangeliu jsou zmiňovány pouze duše patriarchů a proroků, o dataci vzniku této narace se vedou spory (Dus–Pokorný 2006: 318–351). Lze soudit, že se jednalo o oblíbený námět v celé křesťanské, nejen západní, liturgii (Alfejev 2013), John Stevens dokládá manuál k provozování spektaklu ilustrujícího tento motiv z kláštera v Barking, který iniciovala tamější ctihodná abatyše Catherine of Sutto na přelomu 60. a 70. let 14. století (Stevens 2008: 317). Pozoruhodná je kompozice této pasáže, ve které se Ježíšův sestup do pekel jeví v čase následujícím až po jeho zmrtvýchvstání, což odporuje nejen náznakům v *Bibli* (Mt 27, 22–23), ale i apokryfnímu *Nikodémovu evangeliu*. Dosavadní editoři tuto skutečnost nechápali příznakově, ale podle Nikodéma

---

11 Hádka, spor.

12 Potom ať je kázání. Amen.

evangelia dojde k sestupu do pekel a osvobození duší v době, kdy je Ježíš pohřben. Tedy před vzkříšením. Jak lze však takovou situaci inscenovat ve středověkém lidovém divadle? Vždyť lidová hra „Je [...] vlastně sám život, jen zformovaný do zvláštní podoby s vlastnostmi hry“ (Bachtin 2015: 14). Soudíme, že fakt této časové disproporce a jejího inscenačního řešení je důležitým mezníkem v chápání historického vývoje středověkého divadla.

Helmut de Boor systematicky diferencuje dochované texty a hledisko jejich třídění spatřuje v geografické rovině. Na základě soupisu Walthera Lipphardta *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele* (cca 700 položek) je obecně přijímáno rozdělení na tři základní námětové okruhy textu, mezi nimiž však sestup do pekel schází, a v Čechách vzniklé liturgické hry (sv. Jiří na Hradě) řadí de Boor k středo-, východo- a jihoněmecké provenienci, v níž dominuje „visitatio sepulchri“, návštěva tří Marií u Kristova hrobu (Linke 1986: 156–157). Právě dialog Marií se sborem andělů či dialog dvou andělských „polo-sborů“ má představovat počáteční impuls vzniku dramatu, a to bez ohledu na dřívější hypotézou předpokládaný (postupný) vznik liturgických her ze slavností (officium). V současnosti již dostatečně podložený názor o paralelní existenci různých „vývojových fází“ odsouvá původní domněnku o genetické závislosti textů, nepopírá však specifické historicky determinované tematické prvky textů (Nechutová 2000: 97). Právě jedním z nich se nám jeví náš případ. V situaci „řádného“ Kristova sestupu do pekel by tedy bylo nutno inscenovat hereckou akci „mrtvého“, a to navíc v čase, který není pozemský. Jak by asi (nejen) středověký divák velikonocní hry reagoval na situaci, kdyby se představitel avizované „mrtvého“ pohyboval a mluvil a pak až realizoval své „oživnutí“? Možnost ztvárnit v reálném pozemském prostoru různé prostory jiné je běžná, nelze však v reálném čase ztvárnit nepozemský čas či „bezčasí“.<sup>13</sup> Nelze také tvrdit, že na základě různosti zpracování této dílčí scény, jež ovšem není přítomna v mnoha textech, můžeme kategorizovat literární památky daného období. Jistým vodítkem však takovéto kritérium může být pro kategorizaci textové intence.

Jak jsme již výše uvedli, odmítnutí staršího názoru na vznik středověkého dramatického textu jako výsledku vývoje útvarů jiného žánrového a stylového charakteru je dnes obecně přijímáno. Výsledky našeho

13 Relevantní poznámkou k tomuto problému je II. díl Goethova *Fausta* – 1. dějství, Temná galerie, kde je Faust konfrontován s existencí „matek“, vzácným dramatickým dokladem bezčasí (Goethe 1965: 295).

bádání zatím připouští možnost tvrzení, že relevantní změnou v konstituci středověkého dramatu nebyla vývojová odlišnost žánrová, tedy vývoj a přeměna žánrového útvaru v jiný (tropus—officium—ludus), ale zvyšování míry apelu a kvantitativní rozvoj jazykových prostředků vedoucích k zjednodušení či přesněji k zpřehlednění pojednaných dějů a k možnosti jejich herecké realizace. Apelativní funkce je podle nás příčinou zesvětštění, profanizace liturgického dramatu, nikoli kvůli podstatě výzvy, která byla přítomna i ve hře kanonicky liturgické, ale kvůli vedlejšímu konstituujícímu faktoru vymezení mluvčího jako autonomní osoby. Ta přiznává svou „rolí“, tudíž s ní nemůže být zcela ztotožněna a otvírá tak prostor k realizaci vlastního (reálného) „já“ (případně „my“), které je divákem/účastníkem vnímáno (často i cíleně humorně) a oproti „rolí“ spjato s reálným časem diváka. Mohli bychom namítnout, že taková je situace každého dramaticko-jevištního díla, ovšem původní liturgické drama, lze-li věřit skromným dokladům, bylo založeno na abstrakci chronotopu díla a chronotopu realizace. Ambice aktivovat diváka apelem scházela, jednalo se spíše o produkci ilustraci. Prostor inscenace byl využit jen jako symbolické místo, produkce jako zástupný obraz neměnného a nedotknutelného textu. V případě *Hry o Kristovu zmrtvýchvstání i o jeho oslavení* je patrný odklon od nedotknutelného ve prospěch člověka, směrem k divákovi, a to snahou o humor, který je spjat s aktivitou boje a fyzického útoku. A to útoky jak slovního, pro který Václav Černý navrhl na základě středověké francouzské literatury trefné české označení „šproch“ (Černý 1996: 181), tak předvedeného „herecky“, směřujícího dokonce až k blasfemii (apostoluóm — voluóm), na straně jedné, ale též „scénickou“ úpravou děje ve prospěch jeho pochopitelnosti, a to zvláště v mimořádném případě sestupu do pekla až po Vzkříšení, na straně druhé.

## **Prameny**

### **BIBLE**

1933 *Bibli Svatá aneb všecka svatá písma Starého i Nového zákona. Podle posledního vydání kralického z roku 1613* (Praha: Biblická společnost britická a zahraniční)

DUS, Jan A. — POKORNÝ, Petr (eds.)

2006 *Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy I*, přel. kol. (Praha: Vyšehrad) [2001]

GOETHE, Johann Wolfgang

1965 *Faust*, přel. Otokar Fischer (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění) [1832]

HAVRÁNEK, Bohuslav — HRABÁK, Josef (eds.)

1957 *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu* (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd)

HRABÁK, Josef (ed.)

1950 *Staročeské drama* (Praha: Československý spisovatel)

1962 *Staročeské satiry Hradeckého rukopisu a Smilovy školy* (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd)

MÁCHAL, Jan (ed.)

1908 *Staročeské skladby dramatické původu liturgického* (Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění)

PUJMAN, Ferdinand (ed.)

1941 *Nejstarší české hry divadelní* (Praha: Konservatoř hudby v Praze — Literárně historická společnost v Praze — Lidové divadlo v Praze)

## Literatura

ALFEJEV, Ilarion

2013 *Kristus — Vítěz nad podsvětím. Téma sestoupení do pekel ve východokřesťanské tradici*, přel. Antonín Čížek (Červený Kostelec: Pavel Mervart) [2005]

BACHTIN, Michail Michajlovič

2015 *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, přel. Jaroslav Kolár (Praha: Argo) [1975]

ČERNÝ, Václav

1996 *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti 1. Středověk. Univerzitní přednášky* (Jinočany: H&H)

DĚJINY 1

1959 *Dějiny české literatury I. Starší česká literatura*, ed. Jan Mukařovský (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd)

DRONKE, Peter

2014 „12. století“, přel. Lenka Češková, Kateřina Garajová, in Claudio Leonardi (ed.): *Středověká latinská literatura (6.–15. století)* (Praha: Academia), s. 257–327 [2008]

GROLLOVÁ, Jana — RYWIKOVÁ, Daniela

2013 *Militia est vita hominis. Sedm smrtelných hříchů a sedm skutků milosrdenství v literárních a vizuálních pramenech českého středověku* (České Budějovice: Veduta — Ostrava: Ostravská univerzita)

KUBA, Martin

2014 „Dialog v liturgickém dramatu“, in Oskar Mainx (ed.): *Literatura jako výzva a apel. Kolektivní monografie* (Opava: Slezská univerzita v Opavě), s. 209–218

LEHÁR, Jan — STICH, Alexandr — JANÁČKOVÁ, Jaroslava — HOLÝ, Jiří

2004 *Česká literatura od počátků k dnešku* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny) [1998]

LINKE, Hansjürgen

1986 „Viertes Kapitel. Drama und Theater“, in Ingeborg Glier (ed.): *De Boor — Newald Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Dritter Band. Die deutsche Literatur im späten Mittelalter 1250–1370. Zweiter Teil. Reimpaargedichte, Drama, Prosa* (München: C. H. Beck Verlagsbuchhandlung), s. 153–233

MÁCHAL, Jan (ed.)

1908 „I. Literárně historický úvod“, in idem: *Staročeské skladby dramatické původu liturgického* (Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění), s. 1–60

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2001 „Dialog a monolog“, in idem: *Studie (II)* (Brno: Host), s. 89–115 [1940]

NECHUTOVÁ, Jana

2000 *Latinská literatura českého středověku do roku 1400* (Praha: Vyšehrad)

NOVÁK, Arne — NOVÁK, Jan V.

1995 *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny* (Brno: Atlantis) [1939]

PLOCEK, Václav

1989 *Melodie velikonočních slavností a her ze středověkých pramenů v Čechách 1–3* (Praha: Státní knihovna ČSR)

SARKISSIAN, Alena

2012 „Kvazidramata 12. století: autoři a texty. *Christos paschón* (Trpící Kristus)“, in idem (ed.): *Ať můžou promluví. Tři byzantská kvazidramata* (Červený Kostelec: Pavel Mervart), s. 26–30

STEHLÍKOVÁ, Eva

1998 *A co když je to divadlo? Několikero zastavení nad středověkým latinským dramatem* (Praha: Divadelní ústav — Koniasch Latin Press)

STEVENS, John

2008 *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350* (Cambridge: Cambridge University Press) [1986; 1988]



TICHÁ, Zdeňka

1984 *Cesta starší české literatury* (Praha: Panorama)

1993 „Hra o Kristovu zmrtvýchvstání i o jeho oslavení“, in Vladimír Forst (red.): *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce 2, H–L* (Praha: Academia), s. 308

VELTRUSKÁ, Jarmila

2006 „Krutost a naděje ve velikonočních hrách ze středověkých Čech“, přel. Martin Bažil, in idem: *Posvátné a světské. Osm studií o starém českém divadle* (Praha: Divadelní ústav)

VILIKOVSKÝ, Jan

1948 *Písemnictví českého středověku* (Praha: Universum)

VLČEK, Jaroslav

1940 *Dějiny české literatury I. Od nejstarších dob k století XVIII.* (Praha: L. Mazáč) [1897]

VOISINE-JECHOVÁ, Hana

2005 *Dějiny české literatury* (Jinočany: H&H)

## **Dialog as an image of battle**

This text describes the specifics of “Play of the Resurrection of Christ and Its Celebration”, a Czech medieval Easter play. It attempts to find an explanation for its unusual battle-oriented linguistic and compositional format. It also explores the extraordinary composition of the play’s Hell scene.

# Od orálnej performancie k písomnému záznamu

Dva životy „dívčí války“

ako zakladateľskej vojny funkcií

— Martin Golema —

O dvoch životoch „dívčí války“ — staršom orálnom a mladšom textovom — budeme uvažovať, nadväzujúc na náš dávnejší pokus prepísať „rodokmeň“ tohto starobylého príbehu (Golema 2005, 2013). Nazdáva sa totiž, že sme v bezodnej priepasti rekonštruovaných indoeurópskych predtextov zahliadli jeho bezprostredných predkov i široké príbuzenstvo. Nazrieť do tejto priepasti dnes umožňujú hlavne výskumy Georgesa Dumézila, ktorý prvý odhalil vo viacerých časovo i priestorovo veľmi vzdialených príbehoch spoločnú schému, ozrejmujúcu vznik ucelenej, takzvanej trojfunkčnej spoločnosti, špecifickým spôsobom sceľujúcej náboženstvo, vojnu a plodnosť.

Tejto schéme dal Dumézil dnes už etablovaný názov vojna funkcií, mýtus o zakladateľskej 1. vojne sveta patril podľa neho už „k intelektuálnemu vybaveniu starých Indoeurópanov“ (Dumézil 2001: 312) a neskôr ho s obľubou využívalo i stredoveké letopisectvo. Dumézil identifikoval prítomnosť rozličných verzií príbehu o zakladateľskej vojne funkcií vo viacerých indoeurópskych tradíciách a sformuloval presvedčenie, že spoločný základný predtext vznikol ešte v indoeurópskom dávnoveku. Príbehu venoval skutočne mimoriadnu pozornosť, presvedčený, že ide

o jednu z najdôležitejších naratívnych štruktúr, vybudovaných na aplikácii takzvanej trojfunkčnej indoeurópskej ideológie.

Príbeh vojny funkcií je prítomný v indickej tradícii ako božský konflikt medzi Indrom a Ašvinmi, štruktúrne sa s ním zhoduje škandinávsky príbeh o „prvej vojne sveta“ medzi Ásmi a Vanmi, rímsky historizovaný príbeh o vojne Romulových Protorimanov a ich etruských spojencov so Sabinmi, u kaukazských Osetíncov je to príbeh o vojne troch mýtických nartských rodov, Dumézil ho nazýva „Silní proti Bohatým“. Zakladateľská vojna funkčných stavov (božských alebo ľudských) predstavovala model, prototyp vytvorenia scelenej trojfunkčnej spoločnosti. Počiatočná oddelenosť reprezentantov prvých dvoch funkcií a zástupcov tretej funkcie je spoločnou indoeurópskou hodnotou (Dumézil 1997: 121), základná štruktúra príbehu je vo všetkých uvedených tradíciách podobná — počiatočné oddelenie, vojna, potom nerozlučiteľné zjednotenie v rámci trojčlennej hierarchizovanej štruktúry.

S myšlienkou čítať príbeh dívčí války ako špecifickú verziu starobylého indoeurópskeho príbehu o vojne funkcií, o prvej vojne sveta, sme sa začali zaoberať (nie sme v tom prví ani jediní)<sup>1</sup> pri čítaní pasáže zo *Staročeskej kroniky*, v ktorej Vlasta podelí svoje družky do troch funkčných skupín absolútne v súlade s archaickou trojfunkčnou indoeurópskou ideológiou, ako ju objavil a popísal Dumézil. Od tých čias sme sa k jednotlivým zapísaným verziám príbehu veľakrát vrátili a upozornili na niekoľko ďalších dôležitých paralel a štruktúrnych zhôd s inými variantmi indoeurópskej „vojny funkcií“ (patria k nim hlavne fragmenty mýtu o zrode opojenia, motív „silní proti veľkému množstvu“ či fragmenty mytologickej látky o troch hriechoch bojovníka). V *Staročeskej kronike* Vlasta v 9. kapitole „O Vlastině múdrěj radě“ zo žien po rituálnej hostine-pitke vytvorí kompletnú trojfunkčnú spoločnosť:

Po tom jě na **trě** rozdělí  
a úřady je podělí.

**Múdrějším** hrad poručí  
a v radě jě seděti učí

**řkúc:** „ktožt rád sedí v radě,  
ten ostojí v každěj svádě.“

(*Staročeská kronika* 1988: 172; zvýraznil M. G.)

**Krašším** sě káza líčiti.

a lřtívej řěči učíti

řkúc: „Tiemto mužóm poleku,  
kdež jich mocí nedoteku.“

**Třetím** káza s lučisči jezdití

a muže jako psy bítí.

1 V Poľsku krátku skicu podobného výkladu inšpirovanú Dumézilom publikoval Banaszkiwicz (Banaszkiewicz 1997).

Práve táto pasáž textu nás priviedla na myšlienku hľadať v „dívčí válce“ indoeurópsku vojnu funkcií. České „Amazonky“ (hlavne v *Staročeskej kronike* „takřečeného Dalimila“) teda vôbec nie sú „Amazonky“, ale diferencované, funkčne podelené spoločenstvo, v ktorom časť dievčat a žien naďalej zostáva verná svojej „prirodzenej“ funkcii — krajšie z nich sa líčia a cvičia v chytrých, lstivých rečiach, aby nadobudnuté skúsenosti a krásu zúročili neskôr špecificky treťofunkčným (teda trochu podlým) spôsobom vo vojne s mužmi. Múdrejšie sa učia sedieť „v rade“, aby obstáli v každej „zvade“, aby teda mohli zabezpečiť funkciu náboženskej suverenity, zahŕňajúcej i výkon práva. Silnejšie sa zase cvičia v jazde na koni a v lukostrelbe, aby mohli špecificky druhofunkčným, teda vojenským spôsobom likvidovať mužov „ako psov“, jedine ony predstavujú špecifický živel, na ktorého označenie by bol azda vhodný antický pojem Amazonky. „Múdrejšie“ a „silnejšie“ panny sa teda zhostia počas doby zakladateľského konfliktu „mužských“ funkcií náboženskej zvrchovanosti a bojovej sily. Konflikt má na prvý pohľad binárnu štruktúru, ak sa však naň pozrieme bližšie, na jednej strane stojí aliancia predstaviteľov kňazskej a vojensko-aristokratickej vrstvy (boju sa vyhýbajúci „Právnik“ Přemysl a jeho rod, bojachtiví muži), na druhej strane sú to predstavitelia „tretieho stavu“ (dívky, ženy). Aktanty príbehu teda nie sú dve znepriatelené pohlavia, ale tri vtelené funkcie (dve z nich tvoria trochu problémovú mužskú alianciu posvätného náčelníka a nie celkom príkladných bojovníkov, vzťahy múdrosti a vojnovnej sily sú tu tematizované ako potenciálne konfliktné). Tretia, žensky tónovaná „chodiaca“ funkcia sceľuje výrobu, plodnosť a bohatstvo. Zakladateľská vojna končí splynutím do harmonickej trojfunkčnej spoločnosti.

Česká verzia tohto starého mýtu nebola vždy len akousi „ozdobnou“ beletriou (akou sa už stala napríklad u Hájka), pôvodne totiž obrazne tematizovala a modelovo riešila dôležité vzťahy múdrosti a vlády, vojny i plodnosti. Nešlo v nej ani o ten typ známejších iba a len vojenskú silu oslavujúcich indoeurópskych mýtov, v ktorých sa efektne a nápadne predvádzali hnevľiví Hromobijcovia pri zabíjaní hadích monštier ako väzňov vód. „Dívčí válka“ tematizovala bojovú funkciu a vojnu v zložitejšom kontexte, s odstupom a v jej problematických aspektoch, podrobovala ju v istom zmysle kritickému rozboru, tematizovala napríklad aj tri pre vojenský stav typické funkčne charakterizovateľné zlyhania, previnenia, či hriechy českých nie celkom príkladných bojovníkov.<sup>2</sup>

2 Táto starobylá mytologická látka, katalogizovaná dnes v indoeurópskej porovnávacej mytológii pod signatúrou „tri hriechy bojovníka“, tematizovala zakorenený dešpekt k usporiadaným

V harmonizujúcom závere potom vojenskú silu (spolu s plodnosťou) navždy podriadila múdrosti. Príbeh „dívčí války“ nebol príbehom vojenského víťazstva bojactívých mužov, ale skôr príbehom zložitej sociogónie zavŕšenej múdrom posvätným náčelníkom (Istivým právnikom) a jeho rodom, vyznačujúcim sa nevojenskou schopnosťou predchádzať násiliu a ukončovať násilie (v ruských bylinách sa táto zvláštna a dôležitá kniežacia vlastnosť označuje slovom вежество (uvážlivosť) a spája sa skôr s múdrosťou, mierom, zmluvami, právom či hosťinami a nie s bojovnosťou a násilím).

Usporiadateľská (tvrdo performatívna, teda vôbec nie len čisto okrasná, ozvlášťujúca) moc tohto mýtického príbehu tkvela pravdepodobne i v tom, že zložitú štruktúru modelovej spoločnosti paralelne na viacerých úrovniach generovali nápadne jednoduché a rovnaké pravidlá. Máme tu dočinenia nielen s mýtom o vzniku rodiny, ale zároveň i s mýtom o vzniku kmeňa ako trvalého zväzku troch funkcií, mýtus „alegoricky“ riešil pevné a večné spojenie tretofunkčných výrobcov s konkrétnou alianciou posvätného náčelníka a jeho bojovníkov, „tretiemu stavu“ ukazoval nemožnosť vystúpiť z tohto večného zväzku a slobodne si zvoliť (napríklad etnicky, kultúrne, rodovo) iných ochrancov a náboženských predstaviteľov. Mýtus, okrem iného, pevne (až „manželsky“) pripútal nositeľov tretej funkcie k svojim pánom a k ich náboženským predstavám. „Šťastný osud“ nebezpečnej slobody zbavených českých paniien po únose, teda v ucelenej spoločnosti, bol pravdepodobne žiarivým a dlho platným príkladom a názornou metaforou ťažko vybojovanej sociálnej harmónie i zásadným odporúčaním tretiemu stavu trpezlivo znášať svoj „večný“ údel.

Z týchto zistení plynie, že „dívčí válka“ musela prejsť dlhou fázou čisto orálnych performancií dávno predtým, ako bola zapísaná či, inak povedané, deoralizovaná textualistami. Tí príbeh pretvorili nielen v zmysle požiadaviek žánru (písanej) stredovekej či humanistickej kroniky, ale hlavne v zmysle požiadaviek nového média (písma),

---

Iudským a spoločenským vzťahom prameniacim z moci a jej zneužívania, ktorý je vlastný vojenskému stavu (Puhvel 1997: 279). Funkčne odlišiteľná trojica modelových „hriechov“, ku ktorým mal (a stále má) živé sklony vojenský stav, bola v jej rámci klasifikovaná asi takto: 1. bezbožné, nespravodlivé, svätokrádežné konanie (prvofunkčný hriech, českí muži ignorujú proctvá a rady svojho posvätného náčelníka); 2. zbabelé, podvodné, nevojenské konanie (druhofunkčný hriech, hanebná a vzápätí potrestaná, vojenského stavu nehodná zbabelá zákernosť českých mužov, muži chcú „dívky“ poraziť hanebnou Istou, miesto toho, aby sa im postavili v rovnom súboji); 3. chamtivé, úplatkárske, smilné konanie (tretofunkčný hriech, tretiu zo série vojenských katastrof — trestov — zaviní u českých mužov aj ich nezvládnuté sexuálne libido (detailnejšie Golema 2013: 110–117).

transformovali ho do grafolektu, písaného textového jazyka. Kosmas, „takrečený Dalimil“, Pulkava či Hájek zapisovali a transformovali príbeh, ktorý podľa všetkého pôvodne (možno ešte aj za čias kronikára Kosmu v prostredí českého panovníckeho dvora) slúžil ako fungujúca „spoločenská charta“, obrazne ospravedlňujúca a legitimizujúca sociálnu stratifikáciu a politickú moc. Práve dôležitosťou tohto textu ako „spoločenskej charty“ možno potom vysvetliť, prečo príbeh tvoril organickú a veľmi dôležitú (a preto asi tak dlho aj pietne uchovávanú) súčasť českej mytológie počiatkov.

Metaforou vojny pohlaví možno elegantne a veľmi názorne ospravedlniť či ilustrovať sociálnu ideológiu. Politická (menej samozrejmá, abstraktnejšia) a rodinná (viac samozrejmá, konkrétnejšia) prax sa navzájom prepoja, aby potom súznili v tvare: muž má rovnaké postavenie voči žene, ako má aliancia prvej a druhej funkcie voči tretej funkcii alebo ako má aliancia mágie, práva a vojny voči bohatstvu, plodnosti či výrobe. „Dívčí válka“ ako mýtus v podstate rovnakým jednoduchým pravidlom definovala vzťahy medzi pohlaviami a vzťahy medzi funkčnými stavmi spoločnosti, teda sociálny mikrokozmos aj makrokozmos. Vzájomné hierarchické postavenie mužov a žien v rodinnom spoľužití i hierarchické postavenie funkčných stavov v prístupe k politickej moci upravovala tým istým súborom jednoduchých pravidiel (ním utváraná zreteľná vzájomná „sebepodobnosť“ sociálneho mikrokozmu a makrokozmu, vystavaná na prísnej symetrii veľkých, politických a malých, rodinných merítok, indikuje, že išlo o typ pozoruhodnej spoločenskej štruktúry, ktorý dnes módne nazývame fraktály).

Ak teda zhrnieme, „dívčí válka“ nie je nepodstatným a trochu bizarným (okrasným, ozvlášťňujúcim) príveskom českej dynastickej povesti, naopak, predstavovala pravdepodobne jej staré jadro, obrazne totiž tematizovala veľmi starobyľú a sociálne dlhodobo záväzný model indoeurópskeho spoločenského usporiadania. Až neskôr v radikálne zmenených pomeroch jej význam na dlhé storočia stemnel, ukryl sa pod nepriesvitnú kôru doslovne chápanej metafory, interpreti začali v texte hľadať pravdu a nie moc, históriu a nie totemické dejiny. Usporiadateľské dôsledky mýtu o zakladateľskej vojne v časoch jeho plnej sily a platnosti mohli byť viaceré, popri modelovom riešení (tlmení) konfliktov v rodinách a toho, čo dnes riešime ako partnerské problémy v manželstvách, mohol mýtus plnohodnotne odôvodňovať základné vzťahy v rámci trojfunkčnej spoločnosti, mohol slúžiť aj ako modelový vzor mnohých miestnych vojen, ktoré sa skončili uzmiernením protivníkov a ich začlenením do jedného spoločenstva.

Pokúsime sa teraz odpovedať na otázku, čo sa asi s viacerými (žánrovými, jazykovými, psychodynamickými) parametrami príbehu zakladateľskej vojny stalo či mohlo stať následkom toho, že pôvodne orálne uchovávaný príbeh bol kronikármi zapísaný, teda deoralizovaný. Deoralizáciu budeme vnímať nie ako jednoduchý prepis/zápis, ale skôr ako preklad/transformáciu pôvodných „beztextových“ orálnych performancií (majúcich svoje špecifické charakteristiky a pravidlá) do grafolektu (písaného jazyka, textu, majúceho už iné charakteristiky a pravidlá). Pojmy deoralizácia a grafolekt pochádzajú od Waltera Onga, pri formulovaní hypotéz nám zásadne poslúžia aj ďalšie podstatné Ongove tézy. Začneme prvou — už od čias objavenia písma a ešte viac od čias masívneho rozšírenia kníhtlače je nám vlastná veľmi „textualizovaná“ predstava jazyka, jazyk je pre nás v samotnom jadre niečím napísaným (Ong 2006: 148), tlačенý text je pre nás najúplnejšou, paradigmatickou formou jazyka, naše myslenie je/bolo preto dlhý čas prísne a nie náhodou viazané na text. Na hranice možností takéhoto uvažovania však už narážame v čase, keď nás nové technológie zaznamenávajú, akumulácie a prenosu textov posotili do úplne novej situácie, do situácie takzvanej „sekundárnej orality“ (teda znovu sa presadzujúcej, tlačéný text do úzadia odsúvajúcej a literárnych vedcov dosť rozčuľujúcej orality telefónov, rozhlasu, televízie a ďalších nových médií), napríklad keď chceme premýšľať o takých nových fenoménoch, ako je súčasné „beztextové“ k oralite sa hlásiace performančné umenie. Na dvoch rozdielnych životoch príbehu „dívčí války“, na hypotetickom orálnom a zdokumentovanom písanom, máme preto zaujímavú príležitosť sledovať dnes možno opäť aktuálne alebo aktualizujúce sa napätia a rozdiely medzi oralitou a textualitou.

Podľa Onga k charakteristickým rysom orality patrí to, že v orálnych kultúrach je slovo celkom samozrejme vnímané ako moc a čin (teda ako nástroj a nie ako obrázok), je teda (na rozdiel od „textualizovaného“, písaného slova) otvorene a zreteľne performatívne, je totiž vždy a veľmi zreteľne výkonom, konaním. Kultúry zvyknuté na písané texty túto moc slov dosť podceňujú (či v podmienkach sekundárnej orality nanovo objavujú), slová totiž, v súlade s našou „textualistickou“ mentalitou, máme sklon vnímať ako viditeľné označenia, ako akési popísané či vytlačené vosačky, pripojené k pomenovávanému predmetu. Po zápise orálneho predvedenia do grafolektu sa nám asi aj preto pôvodne zrejme performatívna dimenzia jazyka začne ukrývať, v textovom slove máme sklon hľadať skôr pravdu ako moc — čo je aj prípad viacerých novších výkladov „dívčí války“ (viac Golema 2013: 47–51).

Pre orálne myslenie je charakteristický výskyt ustálených formúl, platí tu imperatív: Myslite tak, aby ste si to mohli zapamätať vo forme výrazne rytmických a vyvážených vzorcov (napríklad typu „pnoucí se réva“, „statný dub“, „rozděl a panuj“), tie tvoria samotnú substanciu orálneho myslenia, „beztextové“ myslenie v akejkoľvek rozsiahlejšej podobe nie je bez formúl možné, pretože práve vo formulách spočíva (Ong 2006: 45). Aj právo v orálnych kultúrach sa uchovávalo v podobe formulovitých porekadiel a prísloví, ktoré „nejsoú pouhými jurisprudenčními ozdobami, ale samy o sobě právo ustavují“ (ibid.: 46). Súbor týchto záväzných formúl možno hľadať vo „všežravej kmeňovej encyklopédii“ (Canfora 2009) – teda v epose. Pozrime sa na dôležitú, k orálnemu podaniu (eposu?) odkazujúcu formulu v *Staročeskej kronike* konceptualizujúcu protikladnosť práva a vojny cez veľmi názorné metafory domu a ohňa, nechceného požiaru, ktorý je však možné „slovem uhasiti“:

Mužie z smiecha nemúdrého  
Dojidechu smutka velikého.  
Mohúc to zlé **slovem uhasiti**...  
Snad jsou byli zapomněli,  
Že múdří sú za příslovie jměli.

Řkúc: „Kdo chce v **domu** škody zbyti,  
Nedaj **jiskře uhlem** býti.  
Neb **uhel** často **ohněm** bývá,  
proňž bohatý sbožie zbyvá

(*Staročeská kronika* 1988: 162; zvýraznil M. G.)

Metafory domu a požiaru, obklopené ďalšími súvisiacimi metaforickými výrazmi, neozdobujú, neozvlášťňujú, no zásadne štruktúrujú celú mytologickú látku, napríklad aj tým, že otvárajú priestor pre stelesnenú múdrosť, ktorá jediná dokáže požiar „slovem uhasiti“.

Orálne predvedenia charakterizuje obvykle skôr aditívnosť ako podradovanie (Ong 2006: 47), ak chceme hľadať jej stopy v českých kronikách, treba sa zamerať na taký typ výrazne aditívneho štýlu, ktorý je prítomný napríklad v prvej knihe Mojžišovej.<sup>3</sup> Orálne kultúry totiž

3 Nájde ho v známom texte: „Na počátku stvořil Bůh nebe a zemi. Země pak byla nesličná a pustá, a tma byla nad propastí, a Duch Boží vznášel se nad vodami. I řekl Bůh: Buď světlo! I bylo světlo. A viděl Bůh světlo, že bylo dobré; i oddělil Bůh světlo od tmy. A nazval Bůh světlo dnem, a tmu nazval nocí. A byl večer a bylo jitro, den první“ (*Biblia Sacra* 1808: 1). Podobný aditívny štýl, inak u „textualistu“ Kosmu veľmi vzácny, sa však objaví i v jeho zápise „dívčí války“: „A poněvadž toho času dívky této země, dospívající beže jha [...]. A poněvadž často dívky uměly chytřeji obelstíti jinochy, často zase jinoši bývali statečnější než dívky, brzo trvala válka mezi nimi, brzo mír. A když nastalo příměří, dohodly se obě strany, že se k společnému jídlu a pití sejdou a že po tři dny budou konati slavné hry mezi sebou na ustanoveném místě [...]. A ihned unesl každý jednu dívku. A když nastalo ráno a mír byl uzavřen, odnesše pokrmu i nápoje z jejich hradu, prázdné zdi dali napospas Lemňanu



jednotlivé myšlienky nespájali tak, že jednu starostlivo podriaďovali druhej, ale skladali ich k sebe „ako guľičky na počítadle“ teda v zreteľnom formulovom a kumulatívnom mode orálnej kultúry (ibid.: 124).

Ďalšou podstatnou charakteristikou starobylého orálneho podania (v Ongovej klasifikácii psychodynamických parametrov orality) je kumulatívnosť ako opak analýzy (teda rozčleňovania). Človek orálnej kultúry vo formalizovanom prehovore povie radšej „statočný vojak“ ako vojak, „krásna princezna“ namiesto princezna, „statný dub“ miesto dub, ústna tvorba skôr hromadí ako analyzuje. Orálne vyjadrovanie preto nesie so sebou bremeno epitet a iných formálne predpísaných prvkov, „které vyspělá gramotnost považuje za těžkopádné nudné a nadbytečné“ (ibid.), ide o starobylé konštantné prívlastky typu „múdry Nestor“, „Istivý Odyseus“ (tieto tradičné výrazy sa nesmú rozoberať na súčiastky, analyzovať). Výsledkom takýchto postupov myslenia je sklon k vytváraniu „ťažkých“ či „plochých“ postáv orálne komponovaného eposu, načrtnutých často len pomocou epitet, ako zrejmy protiklad „plastickejších“ románových (do istej miery už aj kronikových postáv) obklopených určitou nevypočítateľnosťou života (ibid.: 174). Noetická ekonómia orálnych kultúr (na rozdiel od noetickej ekonómie kroniky či románu) má sklon vytvárať postavy v nadživotnej veľkosti, teda postavy heroické, a to nie z nejakých romantických alebo didaktických dôvodov, ale z dôvodov oveľa zásadnejších — aby utriedila skúsenosť do nejakej trvalo (bez pomoci písaného textu) zapamätateľnej formy (ibid.: 83). „Ťažké“ postavy starého eposu sú v rámci transformácií orálnych performancií do grafolektu obvykle zbavované práve týchto orálnych parametrov, napríklad bremena epitet, sú „odľahčené“ napríklad od božských vlastností. Sú teda euhemérizované a tým poľudštené, z bohov či polobohov sa pri prechode zo sveta orálnej performance (teda z eposu) do písaného textu (teda do kroniky, románu) obvykle stávajú „reálne pôsobiaci“, no výnimoční ľudia.<sup>4</sup> Ako upozornil už Bachtin (Bachtin 1980), román ako žáner (a do istej miery už aj stredoveká kronika) nás svojou vnútornou žánrovou logikou posúvajú od „totemických dejín“ ladiacich skôr s eposom, zachytávajúcím heroické pomery na úsvite civilizácie, čiže

---

Vulkánovi. A od té doby po smrti kněžny Libuše jsou naše ženy pod mocí mužů“ (Kosmas 2011: 48; zvýraznil M. G.).

- 4 Najďalej sa v takomto „zreálnovaní“ dívčí války dostal Hájek, nielenže presne „datuje“ dívčí válku do roku 734–736, ale aj zvlášť hojne, vytvárajúc „efekt reálneho“ (Barthes 2006), plytvá zdanlivo zbytočnými, s mýtom metonymicky pospájanými detailami, cieľene a celkom úspešne tak kontaminuje a „prešpikúva“ pravdepodobné „reálnym“, totemické dejiny „dívčí války“ aj vďaka týmto postupom podáva ako reálnu (reálne pôsobiacu, románovú) históriu.

„absolútnu minulosť“ bohov, polobohov a hrdinov, smerom ku kritickej histórii, ktorá neskôr rada hľadala vzory či paralely napríklad v realistických románoch. Predpokladáme preto, že pôvodne prítomné bremeno epitet sa v prípade „divčí války“ jej zapísaním značne zredukovalo. Napríklad epitetá typické pre epos sa u Kosmu objavujú iba zriedkavo: napríklad v priamej reči praotca Čecha: „těžké trudy“, „neschůdné lesy“, „sladký med“, „vody hojné a rybnaté“ (Kosmas 2011: 32), či, hojnejšie, vo veršovaných, eposu podobných pasážach: „lichá pověst“, „mínění křivé“ (ibid.: 38), „bujného oře“ (ibid.: 39), „Venuše zlatá“, „zvučnou polnicí“ (ibid.: 48), „bídny padouchu“, „vzteklých vlků“ (ibid.: 49).

Redundantnosť alebo, inak povedané, nápadná „mnohomluvnosť“ je podľa Onga ďalšou typickou vlastnosťou orality, v najstarších písaných textoch, teda ešte v textoch stredovekých a renesančných, sa to len tak hmýri rôznymi „zosilňovacími“ prostriedkami, ktoré sú podľa moderných noriem už nadbytočné a len obtážujú (Ong 2006: 52). Na svoj kritický (textualistický?) postoj možno k práve takejto pre oralitu charakteristickej nadmernej „mnohomluvnosti“ nás upozornia i českí stredovekí kronikári,<sup>5</sup> možno preto predpokladať, že počuté pôvodne podstatne robustnejšie orálne predvedenia viac (Kosmas) či menej (Dalimil) výrazne krátili.

Ďalšou typickou psychodynamickou vlastnosťou orality je konzervatívnosť, tradicionalizmus. Až písanie ako nová a prevratná technológia reči výrazne znižuje význam „múdрых starcov“, teda tých, ktorí len opakujú minulosť, a naopak, pozvihuje mladých ľudí, ktorí objavujú niečo nové (ibid.: 53). Písaný text oslobodzuje myslenie od konzervatívnych funkcií tým, že ho zbavuje nutnosti neustále si niečo pamätať, umožňuje mu takto obrátiť sa k novým úvahám. Keď Kosmas s viditeľnou úľavou opúšťa trochu háklivú tému starých povestí českých, v ktorej sa mohol oprieť iba o orálne a teda pre neho ako „textualistu“ neisté bájne podanie starcov, charakteristicky zapochybuje o spoľahlivosti tohto zdroja: „A poněvadž se tyto věci zběhly za starodávna, ponecháváme čtenáři k posouzení, zda se opravdu staly, či jsou smyšlené...“ (Kosmas 2011: 49). Následne však dá čitateľovi jasný signál, že už ide vplávať do spoľahlivejších (aj keď tiež „starodávnych“) vôd, v ktorých sa cíti (on i gramotný čitateľ) viac doma, ďalšie jeho rozprávania sa už

5 Například Kosmas v pasáži: „Poslové k němu přistoupili a pravili: / ‚Blažený muži a kníže, jenž od bohů nám jsi byl zrozen.‘ A jako mají sedláci ve zvyku, že jim nestačí jednou to říci, plnou hubou opakují: / ‚Zdráv buď kníže, buď zdráv, tys oslavy nad jiné hoden...‘“ (Kosmas 2011: 38). Od „mnohomluvnosti“ práve tohto druhu sa pravdepodobne cielené distancuje i „takrečený Dalimil“: „Řeči prázdné, jelikož mohu, myšli ukrátiťi“ (*Staročeská kronika* 1988: 84).

môže oprieť aj o písané texty, teda, jeho slovami, o pravdivé „podání hodnověrných lidí“ (ibid.). Deoralizovaný (zapísaný) príbeh starých povestí teda odporúča Kosmas čítať bez intenzívnej osobnej zúčastnenosti, s „objektívnym“ odstupom. Pre orálne predvedenie by však bola dôležitá práve táto silná identifikácia s hrdinami, orálna performance vyžaduje skôr empatiu a účasť publika, nie takýto „čitateľský“ odstup.

„Dívčí válku“ v stredovekých zápisoch charakterizuje stále výrazná a zrejma blízkosť prirodzenému svetu, teda blízkosť ohraničenej ekuméne starého premyslovského kniežatstva. Látka archaického a univerzálneho mýtu bola v rámci miestnych orálnych performancií určite veľmi cieľne situačne konkretizovaná („uvarená“ nanovo len z miestnych surovín), prishitá pevne a mnohými stehmi k markantným bodom tohto kniežatstva a jeho centra, teda k priestoru Prahy a jej okolia (tento starý územný rámec cieľne prekročil až Hájek). Do deja mýtu boli obsadení dávno mŕtvi miestni vodcovia, v rámci obvyklej premeny mŕtveho na predka sa z nich stali priami účastníci „prvej vojny sveta“, čím si získali nemalé zásluhy a nepriamo, no účinne upevnili aj dynastickú legitimitu svojich potomkov.

Pre orálne kultúry je všeobecne typický agonistický tón,<sup>6</sup> teda všetkým prenikajúci tón bojovného zápasu, ten bol v stredovekých zápisoch orálnej látky pravdepodobne tiež viac či menej utlmaný, v početných variantných, situačne prispôbovaných orálnych predlohách „dívčí války“ možno predpokladať početnejšie a košatejšie chvastavé prejavy, slovné útoky, nadšené popisy fyzického násillia voči protivníkovi, ale napríklad i prehnané vychvalovanie, ktoré sa už zdá ľuďom vo vyspelej gramotnej kultúre neúprimné, príliš pompézne a smiešne okázalé. Je však bežnou a dôležitou súčasťou vysoko polarizovaného orálneho sveta — sveta dobra a zla, cnosti a neresti, sveta hrdinov a lotrov (Ong 2006: 57). V „dívčí válce“ má počas veľkej krízy sveta, z ktorej sa vynorili obrisy usporiadanej spoločnosti, nápadne veľký priestor všadeprítomné „neskasárnené“ násillie, páchajú ho muži i ženy. Na dnešné pomery síce málo, no predsa len je v harmonizujúcom „mierovom“ závere násillie tak trochu „skasárnené“ na báze trojfunkčnej ideológie, je definitívne odobraté ženám, priradené k mužom, je však tiež pevne podriadené múdrosti tých, ktorí vedia, ako „jiskru“ či „uhel“ možno „slovom uhasiti“.

Ďalšou vlastnosťou orality je podľa Onga dynamická „homeostáza“ príbehu s meniacim sa prostredím, prejavujúca sa aj ako veľmi pružné

6 V zhode s agonistickými štruktúrami orálnych kultúr bola aj raná história obvykle príbehom vojen a politických konfrontácií, dnes sme sa, v zhode s písmom súvisiacimi zvnútorňujúcimi tendenciami, „vkusovo“ posunuli viac k histórii vedomia (Ong 2006: 191).

zbavovanie sa tých spomienok a konceptov, ktoré už pre prítomnosť nemajú žiadny význam (početné rozdielne varianty orálne tradovaného príbehu sú voľne prispôsobované miestnym pomerom a momentálnej situácii). Iba „textové“ kultúry majú sklon a aj možnosť trvať na spoločnej a stabilnej kanonizovanej verzii písaného textu. Je zrejmé, že českí kronikári sa neopierali o jedinú textovo kanonizovanú verziu príbehu, ale čerpali či neskôr aspoň dopĺňali písomne už tradovanú látku z početných a v mnohom odlišných miestnych orálnych variantov. Práve takouto „dynamickou homeostázou“ možno vysvetliť i postupné vytrácanie sa či blednutie archaickej trojfunkčnej logiky v pozdných zápisoch príbehu (Hájek 2013), ideologickú štafetu, politickú relevanciu (a funkciu) postupne prevzalo kresťanský transformované učenie o trojakom ľude, ktoré sa už bez príbehu „dívčí války“ vedelo zaobísť, zapísaná a naďalej pietne zapisovaná „dívčí válka“ sa tak mohla i musela meniť z pôvodne dôležitej fundujúcej „sociálnej charty“ na nie príliš podstatnú ozdobnú či ozvlášťujúcu beletriu.

Ďalšou z podstatných vlastností orality je sklon ku konkrétnosti ako opaku abstraktnosti (veľkú úlohu tu hrá imaginatívne utváraná „logika konkrétneho“ osvetľujúca abstraktné rozdiely obvykle veľmi názornými, konkrétnymi metaforami, tá je, ako ukázal napríklad pri analýzach totemizmu aj Claude Lévi-Strauss, charakteristickou vlastnosťou archaickej kultúr). Náš príbeh „zakladateľskej vojny“ (v orálnom prostredí asi typicky a aj úspešne) servíroval starobylú trojfunkčnú ideológiu vo vzájomne previazaných veľmi konkrétnych metaforických obrazoch, teda bez pomoci presných (abstraktných) pojmov a jasných (abstraktných) definícií, na ktoré sa tak spoliehame hlavne od doby, keď sme sa vybrali na dlhú cestu od orálneho mýtu k písanému logu, umožnenú aj technológiou písma. Myslenie v abstraktných kategóriách, pre nás textualistov typické, je však pre orálne kultúry nedôležité, nezaujímavé, príliš zjednodušuje (preferuje sa až v pozdnom štádiu textovosti). Orálne uchovávaná poeticky sformovaná ideológia ako fungujúci sociálny tmel sa preto vedela/musela zaobísť bez takýchto presných definícií a abstraktných kategórií, nevyrastala totiž z „disciplinovaného“ textového metonymického myslenia v príľahlostiach, ale zo skokového (poetického) myslenia v podobnostiach,<sup>7</sup> teda predovšetkým z metafor, z podobenstiev, z parabol. Bola rýdzo imaginatívnym, a aj preto

---

7 Orálne podanie žičí metaforám, skokovému mysleniu v podobnostiach častému v epose a nie disciplinovanejšiemu, skôr metonymickému mysleniu v príľahlostiach typickému pre kroniku či román.

ešte zreteľne „literárnym“ myslením, bola ideológiou v obrazoch budovanou na dôležitých konceptuálnych metaforách.<sup>8</sup> Dnes, keď sa už všeobecne darí, a to nielen v literárnej vede, prevracat' naruby tradičnú predstavu o metafore ako o akejsi nepodstatnej jazykovej ozdobe (s nulovou či malou performatívnou, teda usporiadateľskou silou, ktorá má miesto skôr v poézii, nie však v politike či ideológii) môžeme azda lepšie doceniť aj kľúčovú úlohu starých metaforických pojmov, konceptualizujúcich fenomén vojny, s ktorými máme dočinenia v „dívčí válce“ (napríklad dom — jiskra — uhel — oheň — „slovom uhasiti“ či aj komplexnejšia parabola/príbeh zakladateľskej „vojny pohľaví“). Tieto metaforické pojmy a koncepty nie sú izolované a čisto „okrasné“, ale systematické (teda tvoriace systém), konštruktívne (v zmysle realitu zásadne konštruujúce), a teda mohli byť aj performatívne účinné v orálnych časoch českého pohanstva, keď nielen okrášľovali (v podobe akej- si ozvlášťujúcej beletrie), ale ešte plnohodnotne a jasne tematizovali (v podobe orálne komponovaného eposu ako záväznej „všežravej kmeňovej encyklopédie“), a tým aj stabilizovali dôležité, sociálne záväzné, všeobecne známe a prijímané modely skutočnosti.

## Pramene

### BIBLIA

*BIBLIA SACRA, To gest, Biblj Swatá, aneb, Wssecka Swatá Pjsma Starého y Nowého Zákona: opět přehlédnutá, a w nowě wydaná 1808* [Česko: s.n.]

HÁJEK Z LIBOČAN, Václav

2013 *Kronika česká* (Praha: Academia)

8 Konceptuálna metafora (termín pochádza z dielne kognitívnej lingvistiky) „skokovo“ prepája dve oblasti našej skúsenosti, a tak umožňuje chápať jednu z oblastí (cieľ) na základe toho, čo vieme o druhej z oblastí (zdroj). Zdrojom konceptuálnych metafor býva neprobematická fyzická či telesná skúsenosť, cieľovou oblasťou je zase obvykle pochopenie abstraktných pojmov — konceptualizujeme nefyzické javy na základe javov fyzických, konceptualizujeme to, čo je menej jasne vyhranené, na základe toho, čo je vyhranené jasnejšie (Johnson- Lakoff 2002: 77). To je dôvod, pre ktorý aj abstraktné koncepty majú do veľkej miery konkrétnu metaforickú povahu. Metafory tvoria (a tvorili) základ našich konceptuálnych systémov, žijeme v ľudskom svete priam utkanom z metaforických konceptov, nie len sem-tam „prizdobenom“ či ozvláštnenom nejakou tou v podstate redundantnou metaforou. Konceptuálne metafory, a to ani v starých textoch, nemožno preto považovať len za literárne a nepodstatné (sú pre myslenie užitočné, rozhodujúce a niekedy aj zavádzajúce), nielen v rámci kognitívnej literárnej vedy preto začínajú byť vnímané ako základný výsledok akejkoľvek kognitívnej činnosti, ako podstatný produkt v princípe vždy „literárneho“ ľudského myslenia.

KOSMAS

2011 *Kronika Čechů*, přel. Karel Hrdina a Marie Bláhová (Praha: Argo)

KRONIKY DOBY KARLA IV.

1987 *Kroniky doby Karla IV.*, přel. Jakub Pavel, Marie Bláhová, Jana Zachová (Praha: Svoboda)

DAŇHELKA, Jiří (ed.)

1988 *Staročeská kronika tak řečeného Dalimila: vydání textu a veškerého textového materiálu* (Praha: Academia)

## Literatura

BACHTIN, Michail Michajlovič

1980 *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová (Praha: Odeon)

BANACZKIEWICZ, Jacek

1997 „Wątek ‚ujarzmienia kobiet‘ jako składnik tradycji o narodzinach społeczności cywilizowanej. Przekazy ‚słowiańskie‘, wcześniejszego średniowiecza“, in Roman Michałowski (ed.): *Człowiek w społeczeństwie średniowiecznym* (Warszawa: DiG), s. 2–44

BARTHES, Roland

2006 „Efekt reálného“, přel. Tomáš Jirsa, *Aluze* 10, č. 3, s. 78–81 [1968]

CANFORA, Luciano

2009 *Dějiny řecké literatury*, přel. Dagmar Bartoňková (Praha: Koniasch Latin Press)

DUBY, Georges

2008 *Tři řády*, přel. Irena Kozelská (Praha: Argo)

DUMÉZIL, Georges

2001 *Mýtus a epos I, Trojfunkční ideologie v eposech indoevropských národů*, přel. Jiří Našinec (Praha: OIKOYMENH)

DUMÉZIL, Georges — COUTAU-BÉGARIE, Hervé (eds.)

1997 *Mýty a bohové Indoevropánů*, přel. Ivo T. Budil (Praha: OIKOYMENH)

GOLEMA, Martin

2005 Kosmova a Dalimilova „dívčí válka“ ako metafora indoeurópskej vojny funkcií, *Studia mythologica Slavica* 8, s. 137–156

2013 *Predhistória literatúry u Slovanov* (Banská Bystrica: Belianum)

JANČOVIČ, Ivan

2010 K problematike narativity a referencie v historiografii a v umeleckej literatúre *Historický časopis* 58, č. 4, s. 621–633

JOHNSON, Mark — LAKOFF, George

2014 *Metaforý, kterými žijeme*, přel. Mirek Čejka (Brno: Host) [1980]

ONG, Walter John

2006 *Technologizace slova: mluvená a psaná řeč*, přel. Petr Fantys (Praha: Karolinum) [2004]

PUHVEL, Jaan

1997 *Srovnávací mythologie*, přel. Václav Pelíšek (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

SLÁDEK, Ondřej (ed.)

2010 *Performance — performativita* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

TŘEŠTÍK, Dušan

2003 *Mýty kmene Čechů (7.—10. století): tři studie ke „starým pověstem českým“* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)

TURNER, Mark

2005 *Literární mysl: o původu myšlení a jazyka*, přel. Olga Trávníčková (Brno: Host)

## **From oral performance to written record: The two lives of the “Maidens’ War” as the founding War of Functions**

This study expands upon the thesis, already laid out by others, that the story of the mythical Czech “Maidens’ War” is a metaphor for the Indo-European foundational “war of the functions” (in its sense from the findings of Georges Dumézil). It is thus not merely a tangential, slightly bizarre (decorative, embellishing) adjunct to a Czech dynasty legend; on the contrary, it likely formed that legend’s ancient core, because it figuratively described the long-binding model for Indo-European societal organization and explained the foundation of coherent “trifunctional” society, which integrates religion, the military, and fertility in a specific, distinctive way. Out of these three functions, it depicted the military function—and war—with the benefit of hindsight and covered its problematic aspects; in its harmonizing conclusion, the story went on to forever subjugate military strength (and fertility) to wisdom. Working from Walter Ong’s classification of the psychodynamic parameters of orality, we call attention to certain traces of oral delivery lying fossilized in the Czech chronicles, and we attempt to answer the question of what happened, or likely could have happened, with multiple (genre, linguistic, and psychodynamic) parameters of the foundational-war story as a result of the fact that this originally orally-preserved story was written down by chroniclers, removing its orality. We do not perceive this removal of orality as a simple transcription or recording, but rather as a translation/transformation of originally “textless” oral performances (having their own distinctive characteristics and rules) into the grapholect (written language, text—bringing with it different characteristics and rules). We also point out the key role played by certain old metaphorical concepts that conceptualize the phenomenon of war seen in the “Maidens’ War” tale.

# Češství a ženství ve zbrani

## Dívčí válka jako pokus o konstrukci české národní epopoje v době obrození

— Jean Boutan —

Karl Herloßsohn v díle *Mephistopheles* uvedl: „Nechali vám pouze krásné bajky z dob Libuše a o dívčí válce, které se už nemohou uskutečnit“ (Herloßsohn 1867: 214). Čechofil Herloßsohn, který napsal několik románů z husitských dob, okamžitě do češtiny přeložených, a který se dokonce ve jmnovaném díle zmínil o husitech, zachytil touto elegickou větou jistou orientaci české romantiky, jak ji známe zejména z Erbenových, ale i Kollárových děl, která se touto tematikou (kněžnou Libuší, bojovnicí Vlastou, svůdnicí Šárkou) zabývala. Tato tendence vedla ke znovuobjevení lidových pověstí i legend o založení Prahy — stejnou úlohu pak hraje především Libuše i v kontextu židovské literatury, kde (od vydání sbírky Wolfa Paschelesa *Sippurim* v roce 1847) věští příchod Židů do Čech a spojuje tím dějiny židovského národa s počátky Prahy. Přístup ukazuje, jakou úlohu hrají tyto báje v kontextu vícenárodnosti v Čechách i v osamostatnění jednotlivých národních literatur (německé, české, ale v menší míře i židovské).

Lze však říci, že Herloßsohn zachytil tuto orientaci jen částečně, když přikládal Libuši i dívčí válce stejnou roli, respektive když nerozlišil mezi těmi ženskými pověstmi, v nichž Franz Grillparzer ve stejné



době viděl bizarnost českých bájí. Je totiž nápadné, že většina původních textů v českém jazyce (nemluvě o textech historických či o sbírkách českých pověstí, které vydal například Václav Hanka) dívčí válku ignoruje a že dívčí válka je tematikou převážně německé či německomluvící literatury. Známe jen pár výjimek v době obrození a v první polovině 19. století: Thámovu veselohru *Vlasta a Šárka neb Dívčí boj u Prahy*, hrdinskokomickou báseň Šebestiána Hněvkovského *Děvín* a anonymní, nedatovanou lidovou píseň o pětadvaceti slokách *Dívčí boj*, která se nachází v Knihovně Národního muzea.<sup>1</sup> V národním přivlastnění těchto legend hrají tyto tři spisy poněkud odlišnou úlohu, zejména ten třetí, který svým lidovým původem a svou neznámostí stojí v literární vědě zabývající se touto tematikou na okraji.

Herloßsohnova žaloba na bezvýznamnost „krásných povídek z dob Libuše“ je do té míry potvrzena, že postava Libuše, která se v té době stávala národním symbolem, zejména zásluhou *Rukopisu zelenohorského*, byla už tehdy interpretována jako postava rezignace a ústupku jak před mužskou autoritou, tak ve smyslu politické moci, jak patrně z Grillparzerovy *Libuše*:

Věříš snad, že je Libuše stále Libuší  
 Jako hospodářka, jako panovnice  
 Dívce, které pouze točí větčenem? (Grillparzer 1982: 82)

Vlastino vojsko je naopak symbolem emancipace žen a mohlo se stát i symbolem politické emancipace Čechů, zvláště když vezmeme v úvahu, jak ukazuje Vladimír Macura (Macura 1998), že Slované byli v obecných představách konce 18. století považováni za zženštilý národ, zatímco německá kultura se stavěla pod štít mužských hodnot. České „mužatky“ tedy nebyly jen bizarním zjevem české minulosti, ale u některých autorů symbolizovaly také emancipaci Slovanů vůči Němcům. O těchto výjimkách se chceme zmínit z pohledu národní a genderové diference v době obrození.

Bezesporně nejstarším dochovaným textem je *Děvín*, na němž Šebestián Hněvkovský pracoval už od roku 1795. Dílo popisuje Dalibor Tureček takto: „Amazonky v jeho podání mohou nabývat i podobu svárlivých hokyní a pavlačových půtkafek, kdežto mužští bojovníci mohou být i navoněnými pražskými „švihlíky“, uvazujícími na svůj prapor místo českých stuh ženské podvazky“ (Tureček 1996: 37). Těžko

1 Za objevení textu vděčíme Matěji Měříčkovi.

hledat v Hněvkovského mužatkách národní hrdinky. Humoristický charakter textu se zdá být v rozporu s tradicí národní epopeje,<sup>2</sup> ačkoli se autor k národní tradici hlásí: „Že jest malý jenom národ český, / Pro něj také malý zpěv je hezký“ (Hněvkovský 1805: 148). I on nazírá na „bajky z dob Libuše“ z romantického, vlasteneckého pohledu, například v předmluvě: „Všichni téměř národové v způsobu smýšlení se srovnávají, že o schopnosti a vzdělání některého národu soudíce, jediné z množství a výbornosti jeho původních spisů soud [...] o něm pronášejí“ (ibid.: 1). Přeložení vznešených, „původních“ epopejí, jako je Vergiliova *Eneida*, do českých podmínek následně souvisí s nahrazováním hrdinů hrdinkami: „zpívám o dívkách, jak někdy v zemi české...“ (ibid.: 128), píše autor jako parodii na klasickou epopej. Tím je jen nápadnější, že se „rekyně“ či „kněžna“ Vlasta neodvolává jen k ženským právům, ale i k vlastenectví, tentokrát bez jakékoli ironie: „My schopny jsme chopit pro vlast zbraně!“ (ibid.: 57). Postava Hromky po ní, ale i po autorovi samém, převezme vlastenecký argument, když praví:

Každý tupý národ, který ve vzdělání  
Nekráčí dál, ke kořisti slouží  
Čilejšímu [...] (ibid.: 48)

Tento vlastenecký tón se ovšem víc prosazuje v druhém vydání *Děvína* z roku 1829, když se z básně „směšnohrdinské“ stává „romantickohrdinská“.

Tuto výjimku lze vysvětlit tím, že dílo patří k předchůdcům obrození z kruhu Národního muzea, to jest k době, kdy národní, zejména lingvistický antagonismus ještě nebyl tak ustanoven. O tom svědčí korespondence mezi Hněvkovským a Vojtěchem Nejedlým ohledně otázky, zda se má *Děvína* tisknout „latinskými literami“, nebo „šwabami, gotou“. Že tato otázka nabyla v průběhu prvních desetiletí 19. století vlasteneckého významu, dokazuje to, že se Hněvkovský na rozdíl od prvního vydání rozhodl pro latinské písmo. Situace se tedy změnila, ale v korespondenci a v soukromých dopisech psal Hněvkovský dál šwabachem, ačkoli jeho přítel Puchmajer už tehdy nikoli (viz Galmiche 2001). Z příkladu je patrné, že druhé vydání *Děvína* je pozdní ozvěnou prvních časů obrození a docela ojedinělým případem. Hněvkovský se k tématu vrátil ve stejném roce, kdy se Vlasta stala módou v pražských

2 Nením naším úmyslem rozvíjet stránku heroikomiky, lze ovšem navázat na studii Karla Krejčího „Heroikomika v básnictví Slovanů“ (Krejčí 1964).

literárních kruzích, a to zásluhou německy píšícího autora, „bohemisty“ Carla Egona Eberta. Kromě něj nemá již v té době německy mluvící Vlasta konkurenci.

Kramářská píseň *Dívčí boj* je jedním z mála důkazů lidové recepce těchto pověstí v první polovině 19. století a zároveň i unikátem v oblasti literatury o českých pověstech z počátků pražských dějin. Tento dokument se výrazně odráží od učené recepce, jež v obrození převládá, a zároveň neobsahuje vlasteneckou předmluvu, která se nachází u těchto autorů. Je sice věnována vlastencům (celý titul zní: *Dívčí boj, v písni uvedení pro vlastence*; anonym: 1), ale ač je psána česky, byla tištěna švabachem (nehledě na četné germanismy či lidové výrazy, jako například „přidte blíž k hradu na špacír“; *ibid.*: 4). Jedná se především o obveselení a o krvavé příhody v tradici morytátu (moralizujícího spisu), jak dosvědčují následující citáty: „budem mužskému pohlaví sekati jeho kůže“, „s níma se potykaly tak dlouho, až ti mládenci všichni pomordovaly“, „hned ho i služebníky na kusy rozsekaly“ atd. Text až do posledních detailů sleduje Vlastino zřízení zemské („Tyto práva já chci míti: / když se mužský narodí, / by měl oko vyloupený / a to na straně pravý, / pravý palec vyříznutý, / by nemohl fechtovati, / a každá žena pravý prs měla připálený“; *ibid.*: 7), děj války pak kroniku Václava Hájka z Libočan.

I jeho koncepci žen převzal: Vlasta je postavou pýchy a Šárka lsti, i když nebojují za emancipaci a svobodu. Toto konzervativní, až misogynní pojetí ženství tedy přesně odpovídá politické bezvýznamnosti spisu: i motivace dívčí války je redukována na milostnou aféru, jak už bylo tradicí po důležitém díle Clemense Brentana *Založení Prahy* (1815) či později po dramatu *Vlasta, anebo Dívčí válka* (1875) německy píšícího autora Friedricha Carla Schuberta zbudovaného na motivu Vlastiny lásky k Přemyslovi. V *Dívčím boji* se jedná o jeho syna Nezamysla: „Jedna panna jménem Vlasta, / Libušina komorná, / ta po Libušiny smrti / chtěla jejího syna za manžela sobě vzýti, / když to nemohlo býti, / chtěla ona ženským práva veškeré přivlastniti“ (*ibid.*: 2). Na rozdíl od psychologických rozborů Vlastiny postavy působí shrnutí tragédie do šesti veršů poněkud komicky. Je tedy zřejmé, že ač vlastenecký, přesto se tento spis nemůže pokládat za projev emancipace.

O ztracené hře Václava Tháma nevíme nic. Můžeme se toliko domnívat, že se jedná o podobný případ jako u Hněvkovského, který dílo pravděpodobně znal. Zdá se ale zajímavé, že Jirásek v románu *F. L. Věk* (1888–1906) cituje právě toto drama, a chceme proto tento pozdní pokus o literární hru *Vlasty a Šárky* v rámci fiktivní rekonstrukce počátků

obnovení české literatury probrat i v kontextu konce 19. století, které se tolik zabývalo pověstmi o Libuši a její družině. Jediná Tháмова citovaná hra je v těchto „obrazech z dob našeho národního probuzení“, jak je Jirásek programaticky nazval, klíčovým dílem. V románu ji Thám dedikuje Paule Butteauové, která je jako němá a dosud nevinná dívka ideální postavou věnování, ba i symbolem české vlasti, která byla také dosud nevinná a němá. K českým mužatkám má ovšem daleko, bojovná emancipace žen byla z díla vyloučena. Na příkladu je vidět, jak dívčí válka selhala v předloze národního symbolu v 19. století: ač *Vlasta a Šárka* slouží u Jiráska jako obraz obrození, jsou to už prázdná jména postrádající jakýkoli literárněvědný podklad, a nikoliv ženy ztělesňující emancipaci. Je pravděpodobné, že si Jirásek vybral tuto hru i z praktického důvodu, aby nebyl omezen žádnou textovou předlohou, avšak tento příklad dokládá, jak se recepce legendy o dívčí válce během národního obrození postupně měnila. V *Madoně* (1835), kde se též zabýval dívčí válkou, komentuje německý spisovatel Theodor Mundt názorně, že „to, o čem národ nemluví, ho často líčí ostřeji než to, o čem mluví“ (Mundt 1835: 13).

Pokud se téma dívčí války výjimečně vyskytuje v české literatuře první poloviny 19. století, pak zřídka v roli národní epopoje. Častěji ho totiž nacházíme až ke konci století, ovšem v jiné předloze. Hlavní hrdinka tu není *Vlasta*, nýbrž *Šárka*, jak to demonstrují opery Fibichovy a Janáčkovy. V těchto dílech se na místo hrdinství prosadila sentimentalita, do jisté míry podobně jako u *F. L. Věka* — výslovně pak u Fibicha, který hodlal navazovat na Smetanovu *Libuši*,<sup>3</sup> též sentimentálně zaměřenou a vyhýbající se jakémukoli vážnějšímu, politickému konfliktu. U Vrchlického je erotický náboj ostřejší, žena tu ale nehraje už žádnou hrdinskou roli: posléze tragická *Šárka*, avšak v žádném případě bojovnice, se tu utká se žárlivou a nikterak ušlechtilou *Vlastou*. Vrchlického verze zamilované *Šárky* — zničené psychickým zhroucením — je jasným odmítnutím dívčí války i s jejím nárokem na emancipaci. Když se tento vývoj srovná s politickým kontextem recepce dívčí války v době obrození, je možno předpokládat, že tato změna v jisté míře souvisí také s literárními postavami Amazonek, které se na barikádách v roce 1848 vyskytovaly, a zároveň i s represí, která tyto emancipační tendence zkrotila.

3 Ovšem podle českého překladu původně německého libreta Josefa Wenziga. Jeho raná, nedochovaná hra *Vlasta* (1836), podle recenze uveřejněná v časopise *Unterhaltungsblätter* 12. prosince 1836, představila vedle *Vlasty* i postavu *Mlady*, německou otrokyni s *Vlastou* vychovanou, jež se stane její sokyní.

## **Prameny**

ANONYM

*Dívčí boj, v píseň uvedený pro vlastence* (Knihovna Národního muzea: P244/1)

GRILLPARZER, Franz

1982 *Libussa* (Stuttgart: Reclam) [1872]

HERLOßSOHN, Karl

1867 *Mephistopheles*, in *K. Herloßsohn's Gesammelte Schriften* 10 (Praha: J. L. Kober) [1832]

HNĚVKOVSKÝ, Šebestían

1805 *Děvín, báseň směšnohrdinská v dvanácti zpěvích* (Praha: František Jeřábek)

1829 *Děvín, báseň romantickohrdinská v osmnácti zpěvích* (Praha: Knížecí arcibiskupská knihtiskárna)

JIRÁSEK, Alois

1901 *F. L. Věk* (Praha: Nakladatelství J. Otty) [1888]

MUNDT, Theodor

1835 *Madonna. Unterhaltungen mit einer Heiligen* (Lipsko)

## **Literatura**

GALMICHE, Xavier

2001 „Romaine contre gothique. Aspects culturels des options alphabétiques et typographiques dans les pays tchèques au XIXe siècle“, *Slavica occitania* 12, s. 191–218

KREJČÍ, Karel

1964 *Heroikomika v básnictví Slovanů* (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd)

MACURA, Vladimír

1998 „Sen o Amazonce“, in idem: *Český sen* (Praha: Lidové noviny), s. 78–87

TUREČEK, Dalibor

1996 „Amazonky na hranici humoru a travestie: české veselohry a vídeňská fraška“, *Divadelní revue* 7, č. 1, s. 36–41

### **Czechness and womanliness taking up arms: The Maidens' War as an attempt to construct a national epic during the Czech National Revival**

The rediscovery of the theme of the “Maidens' War” in the literature of the late 18th century provided the Czech National Revival with suitable material for creating a national epic, as accomplished primarily by Šebestián Hněvkovský in his poem “Děvín”. This theme simultaneously became a symbol of Czechness, and this above all in the eyes of German poets, based on notions of Germans as “masculine” and Slavs as “feminine”. These notions led to differentiated reception for these legends in Germanophone literature versus Czech literature, with the more conventional Libuše myth being favored over the Maidens' War in all Czech works from 1790 to 1848 outside of three exceptions, and going on to become a national symbol. These three exceptions are two early works by Václav Thom and Šebestián Hněvkovský, and an anonymous popular ballad.

# „Tygří skoky do minulého“

## Česká historická dramata

### vzniklá během 1. světové války

— Peter Deutschman —

Drama se od ostatních literárních druhů odlišuje tím, že se jen stěží může odpojit od času scénické komunikace, dramatický děj je proto většinou vnímán jako děj aktuálně probíhající. Těsný vztah k momentálnosti performativního umění zdůraznil už Friedrich Schiller ve spisu *O tragickém umění* (1792): „V tragédii jsou události předkládány smyslům nebo obrazotvornosti jakožto přítomné v okamžiku, kdy se odehrávají, bezprostředně, bez zásahu třetího. Epopej, román nebo jednoduchá povídka odsouvají děj do dálky již svou formou, neboť mezi čtenáři a jednajícími postavami stojí vypravěč. Vzdálené a minulé ale, jak známo, dojem a účastný afekt oslabuje, zatímco přítomné jej posiluje. Všechny vyprávěcí formy činí z přítomného minulé, všechny dramatické formy minulé zpřítomňují“ (Schiller 2005: 54–55). Pokud tedy dramatický děj reprezentuje všeobecně známé dějinné události, může mezi aktuálností divadelní komunikace a historickým námětem vzniknout noetický rozpor. Ten přiměl Petera Szondiho dokonce k puristickému zamítnutí historického dramatu. Podle něj nemůže být historická hra dramatem zejména kvůli tomu, že se minulý děj odehrává před očima publika (Szondi 1978: 18). Lze říci, že divadelní prostor

dominuje nad reprezentovaným světem, jež publikum může přijímat jenom skrz rámec aktuální situace.

Podobně k vytváření přítomnosti přistupují i nové teorie paměti, podle nichž je minulost determinována přítomností. To je zřejmě nejdůležitější poznatek a společný jmenovatel teorií paměti ve 20. století. Minulost podle nich neexistuje sama o sobě, ale je z hlediska přítomnosti vždy nově chápána, případně konfigurována. Tato teze samozřejmě neimplikuje, že se minulost nestala, chce poukázat na to, že to, na co se vzpomíná, je určováno přítomností vzpomínajících.

Pokud je na minulost nahlíženo prizmatem přítomnosti, znamená to samozřejmě, že minulost závisí na hledisku pozorovatele a také že se její horizont neustále posouvá. Propletení minulosti s přítomností je možné sledovat zejména v souvislosti s fenoménem historického dramatu. Dá se říci, že historické drama je drama neoddělitelně spojené s přítomností, a to v ještě mnohem větší míře než historiografie, u které je nutné brát rovněž v úvahu aktuální intence jejich autorů.

V případě historického dramatu nezáleží tolik na pokusu o ztvárnění „historické pravdy“ a věrohodné reprodukci „historických událostí“, ale spíše na faktu, že je jím vytvářen určitý vztah k minulosti, kterému adresát věří. Historické, případně pseudohistorické události jsou divákovi prezentovány v „přímém přenosu“: „It has long been a commonplace that historical plays are at least as much a comment on the playwrights's own times as on the periods about which they are ostensibly written“ (Lindenberger 1975: 6).

Funkční podmínky, které se ustálily v rámci dramatu během jeho vývoje, zapříchňují, že jsou děje minulé prezentovány jako přítomné, což signifikantně vystihuje vnitřní forma pojmu „reprezentace“ (srov. Werber 2003: 264) jako opětovného zpřítomnění nepřítomného. V případě historického dramatu jde o aktualizaci událostí, které se staly v minulosti, čímž je vytvářeno spojení mezi minulostí a přítomností. Drama tak jednak přenáší události z minulosti do přítomnosti produkce a recepcce („reprezentace“), jednak o výběru námětů a jejich scénickém ztvárnění spolurozhodují i ty události, které jsou v dané době aktuální. Ty jsou pak promítány do minulosti, což bychom mohli metaforicky nazvat „deprezentací“<sup>1</sup>. Tento dvojí charakter časových vztahů, který je v případě historického dramatu obzvlášť výrazný, byl již mnohokrát

1 Pojmy *reprezentace* a *deprezentace* upřesňují termín *aktualizace*, který v divadle sice podtrhuje inscenační možnosti, aby historická látka nabyla významu pro současnost scénické interpretace, *aktualizace* však – na rozdíl od *deprezentace* – nevyjadřuje přesně onen moment v produkci, kdy právě současnost motivuje výběr historické látky.



různými způsoby charakterizován: systémová teorie (srov. Luhmann 2002: 102) nebo kulturně-vědný výzkum lidské paměti (srov. Assmann 1992: 41f) akcentují rovněž primát aktuálnosti ve vztahu k rekonstrukci minulosti; Walter Benjamin hovoří o „tygřím skoku do minulého“ (Benjamin 1977: 259), čímž myslí akt ožívování historických epoch, který se řídí výhradně aktuálními zájmy.

Pojem „kulturní paměť“, který je již více než dvě desetiletí hojně tematizován v sociálních i kulturních vědách, tak v žánru historického dramatu získává téměř paradigmatický objekt zkoumání. Pokud na historické drama vztáhneme aspekty kulturní paměti vypracované Janem Assmannem, vidíme, že historická dramata sloužila k připomínání, respektive ožívování paměti tím, že v české společnosti 19. a 20. století vytvářela specifické vztahy k minulosti. Konstituovala tak kolektivní identitu a sloužila zároveň politické imaginaci, která na tomto vytváření tradic budovala kulturní a politické programy.<sup>2</sup>

Historická dramata, která vznikla během 1. světové války, nereflektují vždy bezprostředně válečné dění, v jejich vztahu k minulosti lze ale přesto nalézt momenty, které se evidentně vztahují k tehdy aktuální situaci. Důležitým faktorem byla v té době válečná cenzura, jejíž stopy jsou rozpoznatelné nepřímou — ovlivňovala už koncepci a produkci literárního díla (srov. Charypar 2015: 548).

V dramatu Jiřího Karáska ze Lvovic *Král Rudolf*, které bylo zveřejněno v roce 1915, je například nápadná skutečnost, že žádná z hlavních postav nemůže být pokládána za příslušníka českého národa ani z etnického, ani z jazykového hlediska. Přestože se odehrává na Pražském hradě, mají všechny postavy buď německá, nebo anglická jména. Ještě příznačnější je naprostá absence tématu náboženských konfliktů, i přesto, že právě ty byly v době zobrazeného děje více než relevantní. Tato skutečnost může být podmíněna válečnou cenzurou. Místo religiózních konfliktů, které by se v době války mohly interpretovat jako komentář k aktuální situaci, ukázal Karásek v postavě Rudolfa odtažitého, do sebe uzavřeného vládce, který ztratil zájem o vládu. Z jeho letargie jej chvílemi vytrhává pouze zájem o alchymii a exkluzivní umění. Kvůli své uzavřenosti před světem král dopustí, aby byl popraven milenec hlavní hrdinky. Ze stavu pasivity ho vyvede až sebevědomá a rázně konající hrdinka, která se Rudolfovi pomstí tím, že mu

2 Srov. momenty *vytváření identity* (Identitätsstiftung), *rekonstruktivnost*, *tvárnost* (Geformtheit), *organizovanost* (Organisiertheit), *závažnost* (Verbindlichkeit), *reflexivnost* (Reflexivität) u Jana Assmanna (Assmann 1988), pro něž lze v české historické dramaturgii snadno najít příklady.

odkryje podstatu klamu, v němž žije. Čeští stavové už mezitím jednají s arcivévodou Matyášem, který chce bratra připravit o trůn. Na konci tedy vystoupí a vyzvou Rudolfa k abdikaci. Teprve v tu chvíli se král zachová jako vědomě jednající bytost: „Nikdy nebyl jsem / Tak králem jako teď...“ (Karásek 1916: 70). V postavě Rudolfa zobrazil Karásek morbidního aristokrata, který je pro jeho tvorbu typický, zároveň je však díky hlavní ženské postavě na konci přítomen i jiný princip, který se zdá být alternativou k uzavřenosti před světem. Freudovou terminologií řečeno, princip reality vítězí nad pudem smrti a činorodé postavy nahrazují postavy pasivní.

Otokar Fischer uveřejnil drama *Přemyslovci* ještě za války, v březnu 1918 (poprvé bylo uvedeno v Národním divadle 26. dubna 1918). Hra tematizuje otázku legitimacy politické moci na příkladu konce přemyslovské dynastie. Téma uzurpování moci je zde rozvinuto do dvou paralelních konfliktů mezi otcem a synem, ve kterých otec, český šlechtic Petr z Lomu, zastává antimonarchistické názory: „Králi jsou a proto v právu. Nám však právo dí, že vyhladit je nutno“ (Fischer 1919: 78). Podle něho si králové vydobyli moc násilím a okradli o ni lid: „Smí lhát / a loupit, kdo se králem zve? Když v tvář / tě udeří, rci dík! Když korunu, / jež vládu dává, uloupí, nechť lid / mu okradený jásá vstříc“ (ibid.: 79).

Proti otcovu revolučnímu požadavku, který se zakládá na výkladu přirozeného práva, staví syn Štěpán instituci boží milosti, která jediná zajišťuje pořádek. Drama končí zavražděním Václava III. spáchaným Petrem z Lomu, který sám sebe považuje za vykonavatele boží vůle. Tato skutečnost ale opět zavádí do politického konání transcendentální rysy (podobně jako u Štěpána), byť Petr zavrhuje představu o králích z boží milosti. Zánik přemyslovské dynastie je tak jednak narážkou na konec habsburské vlády (srov. Burget 2014: 59), a jednak jsou publiku představeni oba poslední muži rodu a jejich snahy o blaho českého království. Fischerovo drama sice značí konec jedné epochy (motto díla, „Kdo krále zabil, nevím. Bůh to ví,“ bylo převzato ze středověké kroniky), ale odvolávání se Petra z Lomu na boží vůli dává tušit, že konec transcendence jakožto legitimizačního prostředku politiky ještě nenašel.

Zpracování vraždy sv. Václava, které nabídl František Zavřel v dramatu *Boleslav Ukrutný* (1919), je možné pokládat za veskrze radikální kvůli odmítnutí Václavových křesťanských pozic. Alegorické deprezen- tační vztahy k etnopolitické situaci je možné rozkrýt díky detailům: Boleslav například Václavovi vyčítá, že přenechal nepříteli třetinu země

(Zavřel 1919: 32), což odpovídá tehdejší demografii, neboť třetinu obyvatel českých zemí tvořili Němci. Závěrečné prohlášení, že Němci jsou již poraženi, ale Češi nyní musí bojovat s druhým nepřítelem, s Maďary, mohlo v roce 1919 rezonovat s československo-maďarským konfliktem kvůli teritoriální příslušnosti Slovenska po rozpadu monarchie.

Zavřelovo drama zprostředkovává především patos nového začátku, který je typický pro dobu zániku monarchie a vzniku Československa. Nápadná je apoteóza politického voluntarismu namířená proti křesťanské politice sv. Václava, ale zároveň v ní nenacházíme žádné znaky demokratické legitimizace politické moci. Ve třetím dějství volá lid po králi a deleguje veškerou moc na Boleslava, který se ale k lidu obrací slovy: „Nazvali jste mne ukrutným, já však budu ještě ukrutnější. Krví a železem vyhladím vřed, který se usadil na vašich duších. Přehnětu vás tak, jako jsem přehnětl sama sebe. Učiním vás svými spolubojovníky, neboť bojem a jedině bojem, a nikoli soucitem anebo láskou k bližnímu můžete se zachrániti“ (ibid.: 76). Lid, který chce Boleslav přetvořit podle své vůle, přijímá pokorně jeho nárok na vůdcovství: „Veď nás!“ (ibid.: 78). Protože je však Václavovým křesťanstvím inspirovaná politika považována za nebezpečnou a jeho vražda schvalována jako sice radikální, přesto veskrze politický prostředek, může být Boleslav chápán jako prototyp nacionálně-fašistických postojů. K tomuto závěru dospěl i Eduard Burget, který upozornil na to, že Nietzsche inspirovaná myšlenka vůle k moci a odmítnutí křesťanské politiky jako politiky slabošské vedly nejen u Zavřela, ale v české kultuře 19. a 20. století vůbec, k bizarním ideologickým metamorfózám (srov. Burget 2014: 62–69).

Drama *Husité* Arnošta Dvořáka ukazuje nejednotnost v rámci husitského tábora jako celonárodní tragédii. Vývoj děje je určován jednak interakcemi mezi čtyřmi znesvářenými skupinami (Jan Žižka — purkmistr Starého města pražského a Jan Rokycana — Prokop na straně husitů — král Zikmund na straně katolíků), jednak událostí, která byla přimyšlena. Autorova volba zakomponovat do děje i smyšlenou událost byla zřejmě motivována tím, že chtěl upozornit na fanatismus některých z uskupení (táboritů, Adamitů a Žižky). Fanatismus sice představuje motivační prvek pro bojového ducha táboritů a Žižkova vojska, ale způsobuje, že umírněnější utrakvisté vidí v táboritech značné nebezpečí. Petr Chelčický, Hanuš a Rokycana i Jiří z Poděbrad jsou tak svým umírněným stanoviskem zřejmě nejbližší autorově postoji, který se stejně jako už v jeho *Králi Václavu IV.* (1910) vyznačuje ochotou ke kompromisům.

Byť drama označuje fanatismus táboritů i Žižkovu tvrdost za příčinu krachu husitského hnutí, nelze přehlédnout, že s ním autor přesto spojuje utopický ideál, který by byl po odstranění jeho negativní stránky realizovatelný. Husitské hnutí je prezentováno jako smysl českých dějin, jak dokládá Hanušovo patetické vyznání lásky vlasti: „svatý kalich Husův je smyslem této země! A vše, co jej kazí, jest této zemi jedem, velkým neštěstím, strašnou zkárou!“ (Dvořák 1919: 21). Když Hanuš po vítězství nad tábory oznamuje, že nebezpečí je zažehnáno, dodává, že je nyní třeba inspirovat se Žižkovými a Prokopovými ctnostmi, ale že je třeba se vyvarovat opakování jejich omylů.

Dvořákovo drama, které bylo v Národním divadle uvedeno v roce 1919, vykazuje na několika místech deprezentativní prvky — repliky, které jsou zjevně určeny tehdejší společnosti, byly přeneseny do minulosti: „Národe, jenž na své odvčké pouti / jednoho dne jsi stanul / a z nejhlubších bolestí svých a tužeb, / z krve svých tepen i bělostných žárů hrudí / kdes daleko před sebou budeš / své nové příští — / zda dojdeš ho, národe můj, zda dojdeš ho?“ (ibid.: 19).

V takovýchto místech je ahistoričnost historických dramát naprosto evidentní. Formálně jsou však časové vztahy komplikované. Promluvy postav jsou v historickém dramatu namířeny do budoucnosti, která už se mezitím stala pro publikum minulostí. V momentě uvedení či zveřejnění tiskem jsou promluvy samozřejmě aktualizovány či vztaženy na soudobou přítomnost: repliky se nevztahují pouze na minulost, ale i na přítomnost a budoucnost, a tak pomáhají budovat dramatem programovanou komunikaci.

Zajímavý je v tom ohledu Karáskův konec *Krále Rudolfa*, kdy král abdikuje, ale ilokuce jeho abdikace je jím samotným vnímána jako návrat do života, zatímco jeho deklarativní řečový akt, který performativně přislíbujíc život, je zpochybněně režijní poznámkou, podle níž se má Rudolf vyčerpaně posadit. Lze říct, že se tím způsobem relativizuje královská ilokuce a že autor poukazuje na upadající životaschopnost mocnářství.

Vražda posledního přemyslovce Václava III. proběhne u Fischera ve jméno přirozeného práva — vrah se cítí být nástrojem Božím. Protože neexistuje právoplatný dědic, musí rozhodnout boj. Závěrečná věta zní: „Chraň, Bože, království!“ (Fischer 1919: 135) a fikčně-imanentním způsobem se vztahuje k situaci raného 14. století, kdy po vraždě krále nebyl panovník a zemi se snažily ovládnout cizí mocnosti. Protože se hra ale objevila v roce 1918, jde také o jistou reflexi stavu českých zemí po zániku monarchie.

Na konci Zavřelova dramatu vyzývá Boleslav k vojenské akci, neboť pouze ta může národ zachránit. Inscenace měla podnítit k aktivnímu životu, performativita (fečového) jednání měla přimět publikum k bojovnosti.

Závěrečný projev Jiřího z Poděbrad v *Husitech* je adresován přeživším z lipanské bitvy, která v Dvořákově interpretaci vedla ke katastrofě. Zároveň však tato řeč odkazuje k situaci Čechů na konci 1. světové války: „Jiří (*všichni klesají*): Pochovejme slavně mrtvé tohoto dne. Jejich velikost, kterou dosud jen tušíme, ještě větší úkoly ukládá nám, živým. Ale mladí jsme! A naše mládí žízní po úkolech nejtěžších! Rozezvoňme všecy zvony země poselstvím, že skončilo se krveprolévání, a budujme dílo pokoje! Vítězný svatý kalich Husův buď prvním jeho kamenem! (*Zvony blízkých kostelíků se rozezněly, slunce vyšlo zpod mraku*) Hle, zvony veských kostelíků! O drahé, truchlé zvuky, jež vyzváníte pád největšího lidu světa, probudte sílu ve všech mladých hrudích této země — a pravnukové naši za tisíc let vám žehnati budou!“ (Dvořák 1919: 102).

Historická dramata, která vznikla během nebo těsně po 1. světové válce, formulují pomocí své práce s minulostí ideologický program pro budoucnost, ve které už nebude existovat Rakousko-Uhersko. U Fischera a Karáska ze Lvovic je tento stav alegoricky vykreslen v minulosti a může propagovat pojmy jako pravda a *vita activa* (u Karáska), může vyzývat k boji za vlast (u Fischera či Zavřela) nebo doporučovat národu umírněnou formu husitství Jiřího z Poděbrad a Chelčického (jak je tomu u Dvořáka). S koncem 1. světové války začíná něco nového. Toto nové lze podle autorů historických dramát možná najít v minulosti, která je zdrojem pro nadcházející politické jednání.

## **Prameny:**

Dvořák, Arnošt

1910 *Král Václav IV. Drama o pěti dějstvích* (Praha: Nová edice)

1919 *Husité. Tragedie národa o pěti dějstvích* (Praha: Politika)

Fischer, Otokar

1919 *Přemyslovci. Hra o pěti dějstvích* (Praha: Otto)

Karásek ze Lvovic, Jiří

1916 *Král Rudolf. Drama* (Praha: Thyrsesus)

Zavřel, František

1919 *Boleslav Ukrotivý. Tragoedie o třech dějstvích* (Praha: Minařík)

## Literatura:

ASSMANN, Jan

1992 *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München: Beck)

ASSMANN, Jan — HÖLSCHER, Tonio

1988 „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in idem (eds.): *Kultur und Gedächtnis* (Frankfurt am Main: Suhrkamp), s. 9–19

BENJAMIN, Walter

1977 „Über den Begriff der Geschichte“, in idem (ed.): *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I* (Frankfurt am Main: Suhrkamp), s. 251–261

BURGET, Eduard

2014 „Ukrutnost knížete Boleslava. Drama Františka Zavřela o počátcích české státnosti“, *Divadelní revue* 25, č.1, s. 57–69

CHARYPAR, Michal

2015 „V zájmu širší a užší vlasti. Literární cenzura v éře měšťanského liberalismu a modernismu“, in Michael Wögerbauer — Petr Píša — Petr Šámal — Pavel Janáček a kol. (eds.): *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014. Svazek 1: 1749–1938* (Praha: Academia), s. 477–560

LINDENBERGER, Herbert

1975 *Historical Drama. The Relation of Literature and Reality* (Chicago—London: Chicago University Press)

LUHMANN, Niklas

2002 *Einführung in die Systemtheorie* (Heidelberg: Auer)

SCHILLER, Friedrich

1962 „Über die tragische Kunst“, in idem: *Schillers Werke Nationalausgabe* (Weimar: H. Böhlau Nachfolger), s. 148–170

SZONDI, Peter

1978 *Theorie des modernen Dramas* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

WERBER, Niels

2003 „Repräsentation/repräsentativ“, in Karlheinz Barck (ed.): *Ästhetische Grundbegriffe (Postmoderne-Synästhesie)* (Stuttgart: Metzler), s. 264–290

## “Tiger-leaps into the past”: A survey of Czech historical dramas written during World War I

This contribution builds upon the fundamental notion that historical dramas have an allegorical construction—although in the foreground they discuss historical events (which they present on the stage), in the background they also bear a close relationship to the period in which they were written. The burning questions of the era are projected into the past so that a parallel with the present may be found within them (we create the new term “depresentation” for this phenomenon). Society’s collective memory is thus influenced by the current problems of the persons remembering. Following along this thread, we then go on to find traces of significant political questions that arose during World War I within the dramas *Král Rudolf* (King Rudolf, 1915) by Jiří Karásek ze Lvovic, *Přemyslovci* (The Přemyslids, 1918) by Otokar Fischer, *Boleslav Ukrutný* (Boleslaus the Cruel, 1919) by František Zavřel, and *Husité* (The Hussites, 1919) by Arnošt Dvořák. These dramas’ common denominator is the question of what direction Czech politics should take in the postwar era. In *Král Rudolf*, a monarch’s reign comes to an end; he abdicates when confronted with political forces displaying a far greater will to power than he. In *Přemyslovci*, the last heir to the Přemyslid dynasty is killed in the name of a higher principle, whereas in *Boleslav Ukrutný*, the titular character—and protagonist—calls for society to act and rejects any Christian love toward the enemy. Especially the last of these plays clearly displays a double reference to history and the actual situation.

# Vliv 1. světové války na Franze Kafku a téma performativity v jeho díle

— Takako Fujita —

První světová válka měla na život i dílo Franze Kafky vliv. V reálném životě pro něho byla válka negativní událostí a konflikt je velkým tématem i v jeho díle. V jeho pracích také můžeme najít takové situace, o nichž John L. Austin hovoří jako o *performativní výpovědi*. Ne náhodou nese Kafkova raná povídka název „Popis jednoho zápasu“. Už tím, že v ní zachytil dva rozhovory, prezentoval určitý jazykový konflikt. Performativita v Kafkových dílech ale není vždy tak jasná, jako je tomu například v „Ortelu“ nebo v „Proměně“. V povídce „V kárném táboře“ je komplikovaná a odráží také jazykový problém soudobé Prahy.

Kafka si 2. srpna 1914 zapsal do deníku krátkou zprávu o vypuknutí 1. světové války: „Německo vyhlásilo válku Rusku. — Odpoledne plovarná“ (Kafka 1998: 112; srov. idem 1990: 543). Záhy poté, 6. srpna 1914, zaznamenal své postřehy o vlasteneckém průvodu, jehož byl svědkem v ulici Na Příkopě: „Tyto průvody jsou jedním z nejodpornějších doprovodných jevů války. Stojí za nimi židovští obchodníci, někdy němečtí, někdy čeští, vždy se k tomu sice hlásili, ale nikdy to nesměli vykřikovat tak hlasitě jako teď“ (idem 1998: 114; srov. idem 1990: 547). Osud a dějiny Židů v Praze byly podobné jako osudy aškenázských i sefardských



Židů v jiných diasporách Evropy a Středního východu. Aškenázové museli žít mezi křesťany, Sefardé mezi muslimy a dějiny Židů byly vlastně neustálým opakováním perzekuce. I Kafka zažil protižidovské nálady, ale jelikož jeho otec uměl dobře česky, nechali útočníci jeho obchod nedotčený. Za války Kafka nemusel narukovat do armády, protože pracoval jako úředník v Úrazové pojišťovně dělnické pro Království české v Praze (Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt für das Königreich Böhmen in Prag). Jeho život však válka přesto poznamenala: Kafkova rodina vlastnila továrnu na azbest, na jejíž každodenní chod musel Kafka dohlížet, protože dva jeho švagři byli povoláni do války — pro Kafku to znamenalo množství práce a nedostatek času na psaní, což jej vedlo i k úvahám o sebevraždě; bezprostředně před vypuknutím války si však do deníku zapsal: „Ale psát budu přesto, bezpodmínečně, je to můj boj o sebezáchovu“ (idem 1998: 112; srov. idem 1990: 543). V Kafkově případě nešlo o fyzický boj o přežití, ale o boj s jazykem, o literaturu.

Stejně jako jeho otec, i Franz Kafka uměl dobře česky. Po 1. světové válce se napětí ve společnosti mezi Čechy a Němci vyhroutil. V roce 1918 byl Kafka svědkem vyhlášení samostatnosti československého státu, změny vládní moci i změny úředního jazyka; jelikož však češtinu dobře ovládal, nebyl nucen opustit své místo v pojišťovně (srov. Neku-la 2003: 255–256). Díky své znalosti češtiny dokázal tuto dobu přečkat stejně jako jeho otec.

Podle Austinovy teorie řečových aktů platí, že pokud věta nebo promluva nese určitý pragmatický záměr, jedná se o *performativní výpověď* či *performativ* (Austin 2000: 23; srov. idem 1975: 6). Jako příklad uvádí svatební obřad, při němž „ano“ není jen obyčejným souhlasem, ale znamená „beru si tuto ženu za svou právoplatnou manželku“ a funguje jako potvrzení určitého činu.

Jakkoli Kafka nemohl znát Austina ani Judith Butlerovou, která ukázala, že jazyk páchá na člověku násilí (Butler 1997), znal nepochybně sílu jazyka. Georg Bendemann, hrdina povídky „Ortel“, spáchal sebevraždu, protože nad ním jeho otec vyřkl ortel smrti. Bendemannův život byl šťastný, chtěl se oženit s Frídou Brandenfeldovou, která pocházela z bohaté rodiny, a k sebevraždě neměl důvod. Musel však zemřít, protože mu otec přikázal, aby šel a utopil se: „Odsuzuji tě teď k smrti utopením!“ (Kafka 2006: 56; srov. idem 1994: 60). U Kafky tato otcova slova představují *performativní výpověď*: Georg běží k řece a utopí se. V „Proměně“ umírá Řehoř Samsa, proměněný v hmyz, krátce po *performativní výpovědi* své sestry, která pronesla: „Musí to pryč“ (idem 2006: 140; srov. idem 1994: 191) — nikoli „můj bratr“ či „on“, nýbrž „to“.

Sestřina promluva zafungovala jako *performativní výpověď* a přesvědčila hrdinu o tom, že je nutné, aby zemřel. V povídce čteme, že Řehoř dobře rozuměl slovům své sestry. Také v povídce „V kárném táboře“ působí „ne“ (idem 2006: 170; srov. idem 1994: 235) jako *performativní výpověď*, ačkoli ji cestovatel — hrdina této prózy — nepronesl záměrně. V povídce důstojník — další hrdina této prózy — hodlá vykonat trest smrti podivným strojem, který tetuje rozsudek na tělo odsouzeného tak mučivě, až jej nakonec zabije. Důstojník si je vědom toho, že metoda se již neteší oblibě; tento aparát je však „vynálezem našeho dřívějšího velitele“ (idem 2006: 151; srov. idem 1994: 205). Důstojník cítí vůči tomuto dřívějšímu veliteli respekt a žádá cestovatele, aby trest tímto přístrojem podpořil; cestovatel však odmítne, a tak si důstojník musí pod přístroj lehnout sám. Ono „ne“ tedy neznamená přímo smrt, ale důstojník je jako ortel smrti pochopí.

Uvedené tři Kafkovy povídky mohou být příkladem *performativu* podle Austinovy teorie. *Performativní výpověď* dodává každé z těchto povídek dramatický efekt, což může být také důvodem toho, proč se u čtenářů po celém světě těší takové oblibě.

Kafka se během svého života třikrát zasnoubil a třikrát zasnoubení zrušil. Tento fakt může ukazovat na jeho obezřetné zacházení s performativem i v reálném životě. Jak bylo uvedeno výše, podle Austina je „ano“ vyřčené u oltáře typickým příkladem *performativu* — a Kafka se podobným situacím i performativním výrazům vyhýbal. Šťastné dny s Dorou Diamantovou v Berlíně začaly bez performativu „ano“.

Franz Kafka se války přímo neúčastnil a neviděl hrůzné obrazy na bojištích, které tak šokovaly jiné umělce, například Georga Trakla. Byl však svědkem toho, jak pražští Židé museli v ulicích provolávat patriotická hesla, aby tuto dobu přečkali: Židé vždy museli chránit své životy, když nastala nějaká hrozba. Konflikt se stal stěžejním tématem Kafkových děl — 1. světovou válku lze přitom chápat jako rozsáhlejší a intenzivnější politickou formu konfliktu.

V souladu s teorií Johna Austina můžeme performativní funkce jazyka ukázat na Kafkových povídkách „Ortel“, „Proměna“ a „V kárném táboře“. V souvislosti s interpretací Shoshany Felmanové, která v kontextu Austinovy teorie analyzovala *Dona Juana*, lze funkci *performativu* nalézt také v Kafkově nedokončené povídce „Vzpomínka na železnici do Kaldy“. S pomocí její teorie, která je rozšířením teorie Austinovy, můžeme poukázat na performativní funkci jazyka. Efekt performativní funkce jazyka však v této próze není větší než ve třech výše zmiňovaných povídkách. Nedokončená próza „Vzpomínka na železnici

do Kaldy“ také není tak známá jako již uvedené prózy; pokud má dílo zřetelnější performativní funkci, zapůsobí na čtenáře silněji. Kafka, který znal obtížnost židovské existence v Praze, možná pochopil tento efekt i bez znalosti Austina či Felmanové. Znal také performativní efekt jazyka a *performativní výpověď*, kterou používal jako literární strategii.

## Prameny

KAFKA, Franz

1990 *Tagebücher. Textband*, eds. Hans-Gerd Koch, Michael Müller, Malcolm Pasley (Frankfurt am Main: S. Fischer)

1994 *Drucke zu Lebzeiten. Textband*, eds. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann (Frankfurt am Main: S. Fischer)

1998 *Deníky 1913–1923*, přel. Věra Koubová (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

2006 *Povídky I*, přel. Vladimír Kafka, Marek Nekula, Věra Koubová, Josef Čermák (Praha: Nakladatelství Franze Kafky) [1999]

## Literatura

AUSTIN, John Langshaw

1975 *How to Do Things with Words* (London: Clarendon Press)

2000 *Jak udělat něco slovy*, přel. Jiří Pechar a kol. (Praha: Filosofia)

BUTLER, Judith

1997 *Excitable Speech* (New York – London: Routledge)

FELMAN, Shoshana

2003 *The Scandal of the Speaking Body* (California: Stanford University) [1980]

NEKULA, Marek

2003 „... v jednom poschodí vnitřní babylonské věže...“ / *Jazyky Franze Kafky* (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

RYBÁR, Ctibor

1991 *Das jüdische Prag* (Praha: Akropolis)

## The influence of World War I on Franz Kafka; the subject of performativity in his work

Franz Kafka wrote in his diary only a few words on the outbreak of the First World War, yet the war had a great influence upon him and his works. In his works we can find situations that we could today term “performative utterances” or simply “per-

formative,” in light of the work of John L. Austin. It is no coincidence that his first published short story—in which he casts light upon the problem of language—bears the name *Description of a Struggle*.

The performativity in Kafka’s works is not always as clear as it is in *The Judgement* and *The Metamorphosis*. For example the function played by the performativity in his prose *In the Penal Colony* is more complex. Meanwhile, the linguistic problems experienced by the Prague of his era are also reflected in his works. In line with Schoshan Felman we can also find the performative function in his incomplete short story *Memories of the Kalda Railway*. Overall in this study I show the influence that war had on Kafka and on performativity in his work.

# Pohyb po bojišti, pohyb po textu

Pohyb po bojišti

v prózách Richarda Weinera

jako metafora strategie čtení hypertextu

— Eva Krásová —

Není pochyb, že Richardu Weinerovi se v prózách „Kostajnik“ (1916) a „Ztřeštěné ticho“ (1916) podařilo zachytit některé klíčové rozměry lidské existence, které lze s úspěchem použít jako metaforu postupu, jenž volí čtenář při setkání s textem elektronickým, nejčastěji hypertextem. Ať už zastáváme názor, že je válka v jeho díle tématem bytostně existenciálním, anebo s Vladimírem Papouškem tvrdíme, že zobrazení války bylo naopak to, co Weinera pro malou chvíli zachránilo od mučivé existenciální reflexe sebe sama (Papoušek 2004: 182), domníváme se, že zobrazení války v jeho prózách je jedno z nejsilnějších a nejuvýstižnějších v české literatuře.

V obou povídkách je zkušenost prožívajícího subjektu rozdělena na rovinu vnitřního monologu a na rovinu skutečných událostí. Na tom není nic překvapivého, naopak, povídky jsou manifestací Weinero-va principu dvojnictví par excellence a jsou tím místem v jeho díle, kde se tento princip artikuluje nejsilněji, ve „Ztřeštěném tichu“ explicitně. Toto rozdvojení lze popsat jako postoj netečného diváka a v povídkách je jeho indikátorem právě kanál slyšení: na jedné straně je *přirozené ticho*, v němž se pozorujícímu vše jeví tak, jak je, a svět dává, řekli

bychom, „starý“ smysl: sedlák, pole, vědomí platnosti společenských norem. V této rovině subjekt slyší, a tudíž ví, že je ticho. Na druhé straně je zde situace *nepřirozeného ticha*, v němž subjekt ví, že zvuky jsou přítomny, ale nevnímá je, je od světa tam venku oddělen a netečně jej pozoruje, jako by se díval na film. To je situace „ztraceného ticha“ a ztráty smyslu. Říkáme-li, že je to, jako by se subjekt díval na film, pak je to film bez zvuku. Ne němý, nýbrž film, u kterého někdo vypnul zvuk, a divák je tudíž ochuzen o hlavní informaci a jen matně si dává dohromady smysl, až posléze pravděpodobně rezignuje a nechá se pouze unášet proudem zobrazovaného. Stává se z něj netečný divák, který nerozumí.

Předmětem našeho zájmu bude rovina „starého smyslu“, rovina primitivních smyslových počtů. Ukážeme, že v ní se může vydělit jakási dynamická smysluplnost, která je schopna zmocnit se těla a přinutit ho jednat bez účasti myslícího vědomí, a že tak vzniká jakási tělesná logika, logika těla jednajícího na vlastní pěst, která se ve Weinerových textech artikuluje jako osudovost.

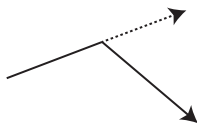
Rovina starého smyslu je v povídce „Kostajník“ vystižena v líčení cesty kumpanie na pozici na Cipu: „Jsme řetěz, jsme jeden. Každý ví, major v čele že se osudově vyrovnal se šikovatelem, který šel vzhůru. Není mezi námi rozdílů. Ví: kdyby nyní bylo zavoláno jméno jediného z nás, ozval by se celý prapor“ (Weiner 1996a: 274). Subjekt-individuum je sřetězen s ostatními, zapojen do kolektivity a jeho pohyby už nevede jeho vlastní vůle, ale jakýsi kolektivní příkaz odvíjející se od stanoveného cíle: „... vede nás bezpečnější průvodce, jistější jistota: Na Cipu cosi čeká. (ibid.)“ Tato fatalita není dána boží prozřetelností, ale lidským rozkazem brigádního generála, který určil Cip za cíl dnešního pochodu. Jednotlivec zařazený do tohoto celku zažívá to, co bychom rádi nazvali *tělesným smyslem*. Pocit patřičnosti, která vede jeho tělo bez přemýšlení dál, doslova řídí jeho kroky — nikoliv však tak, aby ho uchránila před smrtí, nýbrž (jak uvidíme dále) k naplnění osudu, který mu náleží — ať už je to zemřít, kohosi zabít, nebo se boje nezúčastnit.

Pasáž, která nás zajímá, začíná takto: „K páté hodině přiválal k našemu praporu ordonanční důstojník, a dříve než zarazil koně a aniž dosud doručil rozkaz, zmocnil se všech kvasivý neklid. Rozkaz brigádního velitele vstřebal se tak vlastní silou“ (ibid.: 283). Vidíme, že vědomé, racionální a slovní uchopení rozkazu není třeba a na jeho místo nastupuje jakási nutná zákonitost, která se rozvíjí samovolně a zahrnuje všechny, jichž se týká, aniž by k tomu bylo třeba jejich vlastní účasti.

Všichni vědí, co mají dělat, a pohybují se podle neslyšného plánu: „Na jednu jsme cítili, že nás neslyšný rozkaz sune po svahu vzhůru“ (ibid.: 284). Rozkaz nevede všechny ke stejnému cíli, ale každému určuje jeho individuální dráhu, a to tím způsobem, že subjekt je schopen analyzovat situaci, určit si plán postupu atd.: „Lehl jsem si na břicho. Počínalo se šeriti, ale obraz, kterým se krajina zapisovala v paměť, byl přesto neslychaně plastický. Vnímavost pro detail rychle se však nyní vytratila. Vyhlížel jsem ve scénérii pouze to, čeho bylo lze k ztečení nepřátelských pozic nejúčelněji zužitkovat. Krajina byla: protáhlý Kostajník v metamorfóze posupného býka, jenž se marně snaží o vzhled co nejnevinnější. Řekl jsem si, že třeba proběhnouti co nejrychleji mírně skloněnou plání, kam byl z Kostajniku dokonalý výstřel. Ve vzdálenosti 600 kroků tušil jsem přelom terénu, rád bych byl odhadl sráz a šíři údolí, ale marně. Významné byly mi malé terénní vlnky na pláni. V duchu jsem za ně kladl místa, kam mezi jednotlivými ‚skoky‘ spočineme, než se dopracujeme prohlubně, a tím i krytu“ (ibid.).

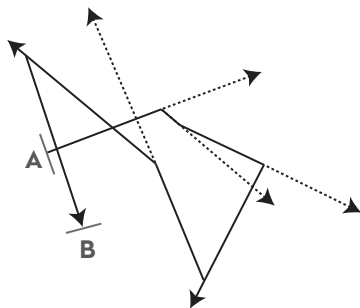
Subjekt nazírá rozvrh své situace tak, jak mu to poroučí jeho příslušnost ke kolektivitě, a ani o tom nemusí přemýšlet. Myslí tělesně. Přitom tento rozvrh obsahuje i velmi komplikované, řekli bychom racionální analýzy, jako úvahu o vzdálenosti, odhad tvaru terénu a především plán kudy běžet a kde se skrýt. V podstatě arbitrárně si stanovuje cíl: vyhlédne si „bizarní formu, ke které jest mu běžeti“ (ibid.: 285), a potom — stejně arbitrárně a lidsky — vytváří pocit jistoty a vyráží. Se změnou zorného bodu se však náhled mění: „Hleděl jsem ke křovisku na hoře a želel, že mizí úměrně s postupem na nakloněné ploše. Zmocnil se mě strach, že ztratím směr a že nedojdu k cíli. Napadla mě strašlivá sklíčenost, poněvadž v tom okamžiku, kdy se křoví z očí ztratilo, kraj nabyl rázem charakteru pro mě úplně nového. Bylo mi, že jsem zde již jednou byl“ (ibid.).

Situace běhu po bojovém poli vypadá takto:

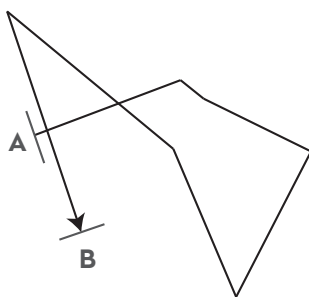


Subjekt si stanovuje cíl a poté, co se pohne, se cíl posouvá a mění. Situace se stává nepřehlednou, odkrývají se nové perspektivy. Je nutno přehodnotit původní názor a založit nový. Povídka „Kostajník“ pokračuje katastrofou tohoto postupu: ukazuje se, že vojáka od cíle dělí hluboká

strž, v níž uvízne na zbytek noci, a ráno považuje za štěstí, že se mu podařilo vrátit na pozici. Ve Weinerově próze je popsána situace, kdy je přehodnocení provedeno pouze jednou, není však obtížné si představit, že nastává vícekrát — subjekt je znovu dezorientován, znovu nahlíží, znovu arbitrárně stanovuje cíl, k němuž „je mu běžeti“, znovu se vydává a znovu troskotá. Tak vzniká základní schéma pohybu po bojišti, charakteristické zánikem krátkodobých cílů a vznikem nových.



Výsledná trajektorie individua není ani spirála, ani jinak cílevědomý útvar (rozhodně ne přímka ani soubor úseček směřujících k jednomu směru), naopak, výsledkem je náhodná křivka (složená z krátkých úseček), která může nezřídka končit blízko místa, odkud vyšla — což je také to, co se stane vojákovvi v povídce „Kostajnik“.



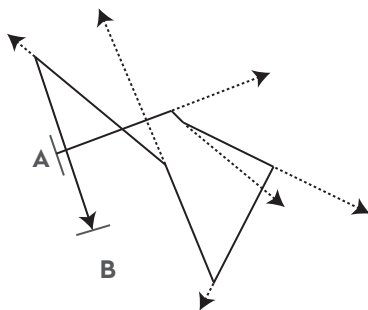
Při tomto chaotickém pohybu po válečném poli je podle Weinerja vojákovvi vůdce a ukazatelem právě ona smysl dodávající síla kolektivity, onen výše popsaný tělesný smysl, který mu říká, kam běžet, co dělat, jak se krýt, aniž by o tom musel přemýšlet. Právě proto se vědomí



běžícího vojáka odpoutává a sleduje nit vlastních úvah, o nichž se musíme dále ptát, zda souvisejí, či nikoli, s tím, co se děje na bojišti.

V povídce „Ztřeštěné ticho“ (Weiner 1996b) je postup po bojišti líčen pomocí dějů v rovině vnitřního vědomí a rovina tělesného smyslu pouze probleskuje. Vstup tělesného smyslu je nejprve popsán velmi obdobně jako v „Kostajniku“, totiž jako zvukové poselství, které do lidí vstupuje tělesně, ani nevědí jak, jako vír, jako organická dynamičnost, která se rozvíjí (ibid.: 305–306). Tělo a vědomí se oddělí a jednájí nezávisle: pán se mechanicky opásává pásem a přitom myslí na kvákání žab u sebe doma (ibid.: 308). Od té chvíle sledujeme průběh útoku téměř výhradně ve vnitřní rovině proudu vědomí prožívajícího subjektu: sledujeme úvahy o vině, vzpomínky na dětství a úvahu o milence. Zkušenost pohybu po bojišti je přitom kódována výhradně v popisech. Začíná říkankou „a já pořád, kdo to tluče“ a pokračuje v představě augusta na jednokolce a tasené šavle jako čínského parazolu (ibid.: 310–311). Víme jen, že subjekt „kličkuje mezi skupinami“, a to mezi skupinami svého minulého života, přesněji řečeno různých morálních statusů: „tu křtiny mladších sester a bratří, nevrle brané na vědomí; tu rozdílení školních cen [...]; tu pocty lidem, jimž odepřel přispět, když byli v úzkých. Ale jsou tu také skupiny nepodařených nástrah, zhroutených intrik a zvrácených úkladů... A skupina laskavé úcty k rodičům. A skupina jednoho dlouhého zříkání se, o němž nikdo nevěděl... atd.“ (ibid.: 311). Zdá se, že se hrdina plně věnuje obsahům svého vědomí a nevěnuje žádnou pozornost pohybu svého těla po bojišti, potřebě rychle se rozhodovat, řešit situace atd. To je možné právě proto, že jej vede tělesný smysl. Běží a neví proč, ale zjevně běží správně a dělá to, co má. Jak se osud běžícího hrdiny postupně naplňuje, tělesný smysl se stává explicitním. Realita, fyzický svět se nakonec hlásí o slovo právě jako tekutý zvuk s barevnou kvalitou neboli pramínek vody: „Z vyzuřeného zvukového akumulátoru vyvěrá pramen, jenž pouze bublá, a z klubka minulosti odvíjí se náhle hladká nit, prosta kazů, prosta uzlů — souvislá“ (ibid.). Fyzický smysl, který vedl hrdinu až na toto místo a ke smrti jednou kulkou do hrudi, je „hladká nit“ a má platnost osudu, tedy teleologického směřování, smyslu. V tomto okamžiku konce se také spojuje s vnitřním monologem, oba se přikládají na sebe, ukazuje se, že nikdy nebyly v rozporu — chodit v krajině dětství mezi švarcvaldkami a rybníkem, posmívat se malé holčičce, mít úctu k rodičům, trpně přijímat křtiny, to vše byly činnosti, které umožňovaly a dokonávaly pohyb těla po bojišti, pohyb, který byl, jak se na konci povídky dozvídáme, vítězný, protože pozice

je dobytá a poručík svou jednotku vedl dobře. Pohyb po bojišti vypadá opět obdobně jako v povídce „Kostajník“:



A není to pohyb ani snový, ani literární. Naopak je mimořádně přesný a nechybí mu realismus. Jak se ukázalo například v bitvě u Zborova, českoslovenští vojáci (tedy vojáci rakouského výcviku, jako byl i Weiner) vynikali v technice útoku. Zatímco obvyklé bylo útočit kolektivně, v lidských vlnách, čeští vojáci se pohybovali způsobem, pro který rakouští analytici používali výraz „katzen artlich“ — kočičí přiskoky. Využívali spojovacích zákopů a maximálně se kryli v kráterech po granátech a terénních nerovnostech (Mančal 2015).<sup>1</sup>

To je styl, při němž voják volí krátké cíle, postupuje od krytí ke krytí, přičemž udržuje oční kontakt s cílem. Právě roztráštěnost postupu mu umožňuje vyrovnat se s nastalými problémy a organicky na ně reagovat. Když tedy hrdina ve „Ztřeštěném tichu“ postupuje „od skupiny ke skupině“, od křtin sourozenců k úctě k rodičům, není to pouhé blouznění, ale přesný, byť metaforický popis toho, co dělá jeho tělo. Přesto je to pohyb nevědomý, v stresu a nepřehlednosti válečného pole je vpravdě zázrakem, když se vojákovi podaří dosáhnout cíle, a je na místě se ptát, jaká síla ho vedla. V prózách Richarda Weinerja je tato síla popsána jako kvazifyzická souvislost s lidským společenstvím, která se neobrací k myšlím, ale přímo k tělu.

Co má takto popsáný pohyb po bojišti společného se čtením? Řada teoretiků nových médií hledá odpovídající model, jímž popsat chování

1 Tento pohyb byl charakteristický především pro české legionáře v Rusku a byl vyvinut při postupech v týlu nepřítele, není tedy zcela korektní jej aplikovat na situaci Weinerja v bitvách roku 1915. Domníváme se ale, že výraz dobře ilustruje strategii, o níž nám jde, která mohla být (a jistě byla) vyvinuta i na jiných částech fronty a v jiných dobách, protože konečnou odpověď odpovídá potřebám útoku.

čtenáře v hypertextové krajině, zejména na internetu (Eco 2000). Domnívám se, že struktura pohybu po bojišti jej umožňuje popsat velmi přesně. Čtenář-internaut vyráží na „plavbu“ po krajině informací tak, že 1) nahlédne viditelnou část krajiny, 2) stanoví si cíl, ke kterému „jest mu běžeti“, a 3) určí si přestávky, kde plánuje po cestě spočinouti (Ryánová 2015: 253). Následně vyráží a prožívá totéž, co hrdina v povídce „Ztřeštěné ticho“: krajina se s pohybem zorného bodu mění, cíl na obzoru ubíhá (případně se ukazuje, že nebyl vhodný), otvírají se nebezpečné prolákliny a nové trasy. Subjekt opakuje prvotní názor a postupuje dál, přičemž situace se opakuje. Jak jsme již ukázali, vzniklá trajektorie rozhodně není přímka, spíše klikatá křivka složená z krátkých úseček, která snadno může skončit i na témže místě, odkud vyšla. Takováto zkušenost je také charakteristická pro pohyb po internetu, „surfování“, kdy sledujeme postupně několik cílů, postupně zapomínáme, čím jsme se vlastně zabývali, a ve finále nás vítr zaneše někam, kde jsme nechtěli být, nejčastěji do jakési mrtvé zátoky.

V tomto smyslu je pohyb po bojišti způsobem, jak v dnešní době získáváme většinu informací při čtení blogů, zpravodajských serverů, internetových stránek vědeckých institucí či soukromé pošty. Nemyslíme však, že tento způsob čtení je omezen jen na elektronická média. Připomeňme si například na způsob, jakým se leckterý hltavý čtenář zmocňuje očekávaného románu či vědec důležité monografie: po zběžném prolétnutí obsahu narychlo vytipovává zajímavá místa, otevírá knihu uprostřed a maně se začítá jen proto, aby za několik minut zvolenou kapitolu opustil a přeskočil na téma, které se mezitím vyořilo.

Je-li tomu tak, je čtení jako pohyb po bojišti charakteristický pro současnou dobu a společnost, v níž jsou přítomna nová média? Nemyslíme. Domníváme se, že Richard Weiner popsal strategii, která je charakteristická pro člověka jako živého tvora, a že ono „katzen artlich“ je způsob, jakým se čtenáři pokoušeli vyrovnat s texty již dávno před nástupem internetu a hypertextu. Je to způsob, jak se pohybovat po intertextové krajině, jak si v krajině diskurzu najít nějakou trasu, jak v ní přežít. Zbývá se zeptat, jak se načrtnutá metafora srovnává s tělesným smyslem, který jsme v prózách Richarda Weinera odhalili. Tělesnosti na válečném poli odpovídá při pohybu po textu rozumění. Je to schopnost jít dopředu, jistota, že věci dávají smysl, teleologie. Je to nevědomá, ale o to silnější příslušnost ke kolektivitě, která je schopna čtenáře vést i navzdory tomu, že na pohyb nemyslí. Nezdá se sice, že by při namátkovém klikání na internetu internauta vedla nějaká

smysluplnost, přesto se domníváme, že tomu tak je a že to funguje právě tak, jak funguje osudovost — totiž jako logika konce. Při ohlédnutí od konce se celá prošlá trasa jeví jako správná a odůvodněná, dokonce nejlepší možná. V lineárním textu zajišťovala tuto smysluplnost linearita řeči a z ní plynoucí nutnost jít dál, obracet stránky, číst od začátku do konce. S příchodem hypertextu se však ukázalo, že nebyla nutná: jako podstatný se ukázal banální fakt, že zákonitě lineární je samotná recepce (a nikoliv médium), a že tudíž výsledkem četby bude vždy znovu linie, která se bude pokaždé vyznačovat osudovostí.

Pokusili jsme se ukázat, že Weinerova povídka může být užitečným pomocníkem na cestě k pochopení situace čtenáře hypertextu. Domníváme se, že se nejedná jen o arbitrární přiložení jedné interpretační struktury na druhou. Podobnost pohybu po bojišti a pohybu po textu je odůvodněná, protože obojí je projevem téže lidské dovednosti: strategie, kterou se organická živá hmota snaží vyrovnat s tím, do čeho je vržena, a kterou Richard Weiner tak přesně popsal v obou svých povídkách. Když jsme předeslali, že Weinerova povídka nám umožní pochopit přístup k hypertextu, nebyla to tak úplně pravda. Povídka je brilantním popisem čtení jakéhokoli textu, dokonce řešení jakéhokoli problému, a to proto, že je zkratka analýzou jednoho dynamického rozměru lidské existence.

## **Prameny**

WEINER, Richard

1996a „Kostajník“, in idem: *Netečný divák a jiné prózy, Látice, Škleb*, Spisy 1, ed. Zina Trochová (Praha: Torst), s. 270–293 [1916]

1996b „Netečné ticho“, in idem: *Netečný divák a jiné prózy, Látice, Škleb*, Spisy 1, ed. Zina Trochová (Praha: Torst), s. 294–314 [1916]

## **Literatura**

ECO, Umberto

2000 „Od internetu ke Gutenbergovi“, in idem: *Mysl a smysl (Sémiotický pohled na svět)*, přel. Jíří Fiala a Zbyněk Frýbort (Praha: Moraviapress), s. 109–124

CHALUPECKÝ, Jindřich

2013 „Richard Weiner“, in idem: *Expresionisté* (Praha: Torst), s. 7–84 [1992]

MANČAL, Petr (red.)

2014 *Bitva u Žborova*. Český rozhlas — Vltava, radiodokument, 24. 09. 2014, 29:00

PAPOUŠEK, Vladimír

2004 *Existencialisté — Existenciální fenomény v české próze dvacátého století* (Praha: Torst)

RYANOVÁ, Marie-Laure

2015 *Narativ jako virtuální realita — Imerze a interaktivita v elektronických médiích* (Praha: Academia) [2001]

TRÁVNÍČEK, Jiří

2001 „Divák a herec“, *Česká literatura* 20, č. 2, s. 181–184

### **Navigating the battlefield, navigating text: Motion along a battlefield in the prose of Richard Weiner as a metaphor for hypertext reading strategy**

This article examines the way in which Richard Weiner's prose works "Kostajnik" (1916) and "Ztřeštěné ticho" (Foolhardy Silence, 1916) describe the motion of soldiers on a battlefield. It reveals two planes of description for this event: the first one, the "bodily sense", corresponds with simple understanding, and it is able to lead the body without the participation of the mind; the second is the plane of the internal stream of consciousness, to which the subject's own thoughts are devoted, and which is seemingly unconnected to the war experience outside the subject. We show that the plane of the bodily sense is equivalent in Weiner's eyes to fatefulness and is typified by losses of one's original point of orientation, shifts of the horizon, and selections of new working goals. We recognize a similar strategy in a reader's typical movement through an internet hypertext. We consider the two strategies as similar because they are both manifestations of the way in which a person comes to terms with an unknown environment when they must progress through it dynamically.

# Rozbor jazyka Haškova románu *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*

— Věra Schmiedtová —

„Život není žádnou školou uhlazeného chování. Každý mluví tak, jak je schopen. Ceremoniář dr. Guth mluví jinak než hostinský Palivec u Kalicha a tento román není pomůckou k salónnímu ušlechťení a naučnou knihou, jakých výrazů je možno ve společnosti užívat. **Jest to historický obraz určité doby.**“  
„Užívaje ve své knize několika silných výrazů, konstatoval jsem letmo, **jak se skutečně mluví.**“ (Hašek 1983b: 251 a 252, zvýraznila V. S.)

Vybrat si tento román k rozboru se zdá být nošením dříví do lesa. Kdo všechno o něm psal. Počínaje Maxem Brodem, který udělal hodně pro známost Švejka tím, že ho pomohl umístit na jeviště v Berlíně. Pravděpodobně nebyl vázaný duchem doby — kromě Haška dokázal totiž dřív než ostatní ocenit i Kafku a Janáčka.

Jaký byl duch první republiky, kdy Švejk nebyl kritikou přijímaný? U Emanuela Frynty (Frynta 2013) se můžeme poučit, že byl ve lince formální, estétský a protihabsburský. Protože se budeme zabývat jazykovým rozbohem románu, zajímá nás i situace v tehdejší jazykovědě. V ní a ve společenském povědomí existoval ostrý boj s germanismy jako pozůstatkem národního obrození. Bojovalo se o jazykovou čistotu, jak víme z konfliktu časopisu *Naše řeč* s Pražským lingvistickým kroužkem, který ve sporu použil lingvistické postoje charakteristické již pro 20. století. Ale i Pražský lingvistický kroužek prosazoval jazykovou

kulturu a vystupoval na obranu spisovnosti, kterou teoreticky formuloval. Celospolečenská snaha pak byla zaměřena na etiketu — „lepší lidé“ nepoužívali neslušná slova a snažili se vyjadřovat spisovně. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* odrážejí jazykovou situaci své doby — Haškův autorský postoj není poplatný žádné ideologii. Používá dnes již knižní gramatické jevy, tehdy ve formálním jazyce běžné, množství germanismů i výrazy a věty z jiných jazyků, například z maďarštiny či ruštiny. Hlavně ale zachycuje obecnou češtinu, které se v té době někdy říkalo „pražština“ nebo „lidový jazyk“ a která byla z hlediska spisovnosti pokládána za chybnou. Dnes víme, že to byl neformální jazyk Čech a západní části Moravy, v době Švejka „nespisovný lidový jazyk“, dnes jedna z variant současné češtiny. Trvalo téměř sedmdesát let, než se tento názor v odborné veřejnosti prosadil. Jazyková praxe mu ale dává za pravdu.

Vraťme se však do doby vzniku románu, který boj o spisovnost ignoroval. Pokusíme se ukázat, jak Hašek zachycuje jazykovou situaci své doby bez snahy češtinu zušlechťovat, jakým způsobem je v románu předvedena válka, jakými jazykovými prostředky autor dosahuje humoru, jak zachycuje absurdnost doby a války. Soustředíme se přitom na lexikální a gramatický rozbor díla.

Kdo všechno Švejka nepřijal, nebo přijal s výhradami? Pro povzbuzení paměti: Arne Novák, František Xaver Šalda, Viktor Dyk, Jaroslav Durych či Václav Černý (Černý 2003). Psali o něm například i Ivan Olbracht a Julius Fučík, kteří román hodnotili kladně, a později Karel Kosík (Kosík 2003), Bohumil Doležal (Doležal 2003), Radko Pytlík, Milan Kundera, Jindřich Chalupecký (Chalupecký 1983) či Milan Suchomel (Suchomel 2013). Všichni psali buď o Švejkově charakteru, pokud se zajímali o to, zda byl hlupák, či génius, nebo srovnávali Haška a Kafku co do společenské reflexe v jejich dílech, nebo zkoumali odraz životních osudů Jaroslava Haška v románu.

Jazykový rozbor *Švejka* vypracoval už František Daneš (Daneš 1954), který v té době samozřejmě neměl možnost prozkoumat *Švejka* statisticky tak, jak to umožňuje korpusová lingvistika. V jeho studii je však zachycený jiný duch doby, 50. léta, včetně povinného citování autorit, jako byli Julius Fučík, Bohuslav Havránek či Maxim Gorkij. Zaujaly ho vulgarismy. Havránek v té souvislosti dokonce píše o argotu (Havránek 1951). My bychom raději mluvili o nadávkách (Schmiedtová 2011). Současnost ale již není na tato slova tak citlivá jako v době vzniku románu a ještě i v 50. letech, jak ukazuje postoj zmiňovaných lingvistů.

Jazyk románu rozebíráme jako celek (neoddělujeme dialogické a vyprávěcí pasáže), takže se vydělí několik jazykových typů. Výrazné

zastoupení tu má němčina, dále si všimněme dnes již zcela zastaralého onikání, tvarů přechodníků, jmenných tvarů, genitivu záporového, slovesa být ve tvaru *jest*, ale i jiných zastaralých výrazů (např. *obmezení, dávají si do mouly, forykovat*). Zajímavé je, že Hašek nepoužívá nemluvné slovesné tvary na -ti, i když *Slovník spisovného jazyka českého* (1960–1971) užívá výlučně těchto tvarů, přičemž *Slovník spisovné češtiny* (1978) už uvádí infinitivní tvary sloves bez -ti. I na téhle drobnosti lze ukázat, že Hašek používal jazyk, který znal z dobového kontextu, a také jak dlouho odborné veřejnosti trvalo, než přihlédla ke skutečnému úzu. Velké téma ve *Švejkovi* je obecná čeština, dobově označovaná jako lidová. Hašek používá i kolokace administrativního a formálního jazyka (např. *komise sestávala ze; je mi opravdu líto, že musím s vámi takhle mluvit*) i nové tvary slov (salonní *ušlechtění*). Důležitá je i vojenská terminologie, ve *Švejkovi* terminologie rakousko-uherská vzniklá na základě němčiny.

K jazykovému rozboru jsme užili program AntConc 3.4.3w (Windows) 2014 (Laurence 2014), a to jeho složky Key words List, Word list, Clusters/ N-Grams a Concordance. Pro získání klíčových slov jsme si vytvořili srovnávací korpus současných novin: Právo 2011 — 3 108 kB, Mladá fronta Dnes 2011 — 9 607 kB, Lidové noviny 2011 — 2 366 kB, Hospodářské noviny 2011 — 234 kB, celkem 15 315 kB. Srovnávací korpus obsahuje celkem 4 537 954 tokenů, tedy slovních tvarů. Při zkoumání jazyka románů nepracujeme s lematizovanými texty, ale se slovními tvary, přičemž číselné údaje uvádějí počty výskytu tvarů daného slova.

Vycházíme z vydání *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* v roce 1983 (Hašek 1983), které obsahuje celkem 199 596 tokenů. Při srovnání románu s korpusem současných novin a při použití modulu key words se ukázaly následující skupiny slov výrazně v románu zastoupené. Při tomto zkoumání se pochopitelně nedozvídáme nic o slovech s vysokou frekvencí, ale zachycujeme slova pro román příznačná. Jsou to tyto tematické skupiny slov:

a) nadávky: bohatě využívaný je základ blb, v románu se objevuje 126×, a to ve slovech: *blb, blboun, blbeček, blbost, blbej/blbý, blbě, blbnout*. Zajímavé je v nadávkách i označení pro vepře — jsou to slova *čuně, prase, sviňák, svině*; a nadávky vzniklé od jiných zvířat: *dobytek, hovado, kráva, vůl*; respektive nadávky spojené se zažíváním: *hajzl, hajzlík, kořala, kořalečník, nedožera, prdel, prdloch, smrad, žrout*.

b) němčina a ostatní jazyky: z němčiny jsou to například slova *brotsa, himlhergot, generalmajor, oberst, lajtnant, unterschrift, name, falsch, kvartýrmachr,*



*kompanieordodanc, marsškumpanie, hauptwach, kanonenfutur, nýdr, pucflek* ad.; z ruštiny slova *front*, „*ne ponymat, ja krymsky tatarin*“; z maďarštiny věta „*Három gyermek, nincs ham, éljen!*“; ze srbštiny slovo *kočebrák* (podomní obchodník); z angličtiny *sportsman*; z latiny věta „*Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo*“.

### c) knižní tvary a zastaralá slova

Míšení knižních prvků s obecnou češtinou a výrazů z nižšího stylu označujeme různými druhy písma. Tučně slova a tvary knižní, podtržitkem obecnou češtinu a neformální styl. Míšení je jedním ze základních principů výstavby románu, nejen na lexikální a morfologické úrovni:

- knižní tvary: *upadli v naše ruce, dočista marné; nejevějí žádnou radost; jaký je jeho názor v této věci; kdybyste potřeboval někdy nějakýho čistokrevného pejska, **raďte se obrátit na mne**; Cítíte se, pane Švejku, úplně zdravým; přičemž mu z tlamy tekou sliny; Rakouský následník trůnu rozmlouvá se dvěma letci sestřelivšími ruský aeroplán*
- genitiv záporový: *není léku; nemáme nazbyt takových věcí; abych vás naučil nové písničky*
- zastaralé tvary: *defilírovat*
- jmenný tvar přídavných jmen: *kolik jsem vám dlužen; jsem přesvědčen; zítra bude při zaopatřování v nemocnici přítomno; byl celý vyjeven*
- onikání: *Já myslela, milostpane, že se vrátějí až za kolik roků; Milostpane, proboha jich prosím; Odpustějí, milostpane*. Onikání je používáno důsledně mezi paní Müllerovou a Švejkem.
- přechodníky: *rozsévaje hrůzu a opařeniny; třesa vetřelcem; Moc na mě neřvete, **milostpaní**, řekl vlídně Švejk, usmívaje se přítom sladce, nebo vám dám přes držku; **vysvětliv** tento svůj omyl, Švejk **seznal***
- trpný rod: *bylo mně sděleno; největší nebezpečí býti ukradenu hrozí psům*

### d) obecná čeština

- protetické v: *drahou vlast **nějaké** vovinuly mraky; Voni koupili pohovku, a ne žádněj voltář*
- změna ý<ej: „*Alé vždyť se nemůžou hejbat.*“; *moc krásnej příklad **zmužilosti**; Takhle budou u nás v armádě samý nový postroje na koně; na mým místě*
- změna ú<ou: *Já jsem ouřední blb; je ouplně vožralej; Tó byl kámen ourazu; já mám tuhle poslední outěchu*
- zakončení středního rodu (vyjadřující shodu): štěňata *chcípily*
- životná koncovka u neživotného podstatného jména: *poručila Švejkovi, aby jí obstaral fiakra*

- slovesné tvary: *než mu začly praskat žebra a lejt se krev z huby; nikde jste nemoh dostat něco k obědu; ten nám utek; Víte, Švejku, co jest to maršbatalián?; ajznboňáci vědí*
- rozlišuje pády u oslovení pane — u některých spojení používá výhradně vokativu, u některých míší nominativ a vokativ: *pane Švejku* (pouze 5×), ale *vidte Řepa; „Poslušně hlásím, pane auditor,“ odpověděl Švej; pane feldkurát* (52×), viz tentagramy
- míšení obecně českých tvarů se spisovnými: *s ženskýmá je vobtíž; tak vidíš, hovado, že budeme dobrýmá kamarády; starého kozla; Jestli si přejou, vašnosti, abych se přiznal, tak se přiznám*. V následující tabulce ukazujeme srovnání knižních a obecně českých tvarů u některých vybraných slov z románu:

Kerej	43	který	580
Dyt	13	vždyt	30
Bejt	85	být	203
Blbej	17	blbý	2
Voptal	1	optal	26
Je	1810	jest	108

e) vojenská terminologie — názvy všech vojenských hodností a příslušná terminologie jsou často užívány v němčině, někdy hovorově počestěny, aniž by uvedl německý protiklad: například *jednoroční dobrovolník* — *jednoročák*; *kumpanie*—*kumpačka*; *štábsfeldvėbl*—*šikovatel*; *bataliønním ordonancem* — *sluhou*; *obrlajtnant*—*nadporučík*; *maršbatalián* (český pravopis); *raněné z gefechtu* — *z boje* atd.

Podíváme-li se na klíčová slova románu a zařadíme-li je tematicky, vyjdou nám následující okruhy. Výhodou užití modulu key words je možnost získat slova, která jsou pro román příznačná, na rozdíl od slovní zásoby obecného současného jazyka. Pít je zastoupené slovy: *abstinent, alkohol, chlastat, napít se, opít se, pít, pivo, putyka*; jídlo slovy: *bramborama, žrát, žrádlo, sežrat*; trávení slovy: *blití, hajzl, hovno, lejno, posrat se, záchod, úplavice*; armáda slovy: *arest, armáda, artilerie, bajonet, batalián, bodák, disciplína, divize, dobrovolník, dragoun, důstojník, execírka, fasuňk*; válka slovy: *bitva, boj, bomba, bída, chcípat, civil, dezertér, donašeč, fronta, invalida, jatka, marod, front, mrtvola, nebožka, nepřítel, oběť, obžalovanéj, padnout, rabovat, raněný, rozkaz, sabotáž, trestat, válka, voják, zabít, zajmout, zrádce, šibenice*; nadávky slovy: *bestie, blb, blboun, blbeček, bídák, čuně, dobytek, hajzl, hajzlík, hnus, holomek, holota, hovado, huba, chcípák, chcípáček, chlap mizerná, chromajzl, kořala, kořalečník, kráva, lotr, lump, mizera,*

*mrtafa, nedožera, neřád, ničema, otrapa, padouch, pacholek, paznecht, pitomec, (mořské) prase, prdel, prdoch, převít, smrad, strašidlo, sviňák, svineň, syčák, šizuňk, šmejď, vůl, uličník, zloděj, žrout; absurdita slovy: blázen, zoufalý.*

I zde se mísí témata „vysokého“ a „nízkého“ stylu. V románu jsou silně zastoupená témata spojená se zažíváním (pití, jídlo, trávení, ná dávky), zatímco témata, která by měla být jeho hlavní náplní (válka, armáda, absurdita), jsou v menšině. I tady vidíme míšení stylů a využí vání jejich kontrastu.

Pracovali jsme se seznamem prvních 15 000 slov a jako zvláštní oddíl zpracujeme slovesa mluvení (verba dicendi), která v tomto seznamu měla výrazný podíl. Švejk a ostatní postavy rády vyprávějí. Často jsou tyto pasáže uvozované slovními spojeními: *jako u nás jednou; to jednou, když, u nás v ulici; když jsem sloužil; když si pomyslím, že; znají toho; jako ten; nějakaj (Božetěch), jak se vždycky říká.* Následující tvary čtyř sloves jsme našli pomocí modulu key words, která program našel jako pří značná pro Haškovo dílo: *breptal/breptá 6×, (za)bručel 14×, chrochtal 1×, kecnout/kecne/kecnul 4×, kušnit/kušní 4×.*

Na základě vysoké frekvence jsme získali následující tabulku sloves.

<i>hlásím</i>	251	<i>mluví</i>	31	<i>poslyšte</i>	18
<i>odpověděl</i>	183	<i>optal</i>	26	<i>volal</i>	18
<i>pokračoval</i>	114	<i>povídal</i>	27	<i>prohodil</i>	17
<i>mluvil</i>	90	<i>vidíš</i>	23	<i>odvětil</i>	16
<i>prohlásil</i>	63	<i>vzpomněl</i>	22	<i>pravil</i>	15
<i>poznámenal</i>	56	<i>vyprávěl</i>	22	<i>vyjádřil</i>	15
<i>křičel</i>	50	<i>zavolat</i>	20	<i>přesvědčil</i>	15
<i>vypravoval</i>	41	<i>spustil</i>	20	<i>přesvědčit</i>	15
<i>přerušil</i>	31	<i>vysvětlil</i>	19	<i>vysvětlit</i>	15
<b>Součty</b>	<b>879</b>		210		144
<b>Celkem</b>	<b>1233</b>				

Nejčastěji je užíváno sloveso říct/řici

<i>říct/řici</i>	79	15
<i>řekl/fek</i>	813	48
<i>řekla</i>	26	
<i>řekne</i>	24	
<i>říkám</i>	24	
<i>řekni</i>	17	
<i>řeknu</i>	15	
<b>Součty</b>	<b>998</b>	<b>63</b>
<b>Celkem</b>	<b>1061</b>	

Zajímala nás i častá spojení slov, která jsme našli pomocí modulu Clusters/ N-Grams. Skutečně vysokou frekvenci má *poslušně hlásím*, i zde vidíme velké užití verb dicendi. Když jsme zadali spojení čtyř slov, nejvyšší frekvenci měla spojení, ve kterých byla vyškrtnutá spojení nesmyslná, proto v prvních číslech, která značí pořadí, některá chybí (druhé číslo uvádí frekvenci): 1 — 82 — poslušně hlásím pane obrlajtnant; 3 — 35 — poslušně hlásím pane lajtnant; 5 — 14 — poslušně hlásím pane feldkurát; 8 — 8 — die sünden der väter; 10 — 8 — polní kurát otto katz; 12 — 7 — a řekl k němu; 14 — 7 — podíval se na Švejka; 18 — 6 — poslušně hlásím pane obrarct; 21 — 5 — a dal se do (pláče, smíchu, hovoru); 22 — 5 — a obraceje se na; 23 — 5 — a ptal se ho; 24 — 5 — byl z toho celej (pitomej, zoufalej, pryč); 28 — 5 — ich kumm wann ich; 29 — 5 — jako by chtěl říct; 30 — 5 — (když) jsem sloužil na vojně; 33 — 5 — pane feldkurát, řekl Švejk; 34 — 5 — pane lajtnant, odpověděl Švejk; 37 — 5 — poslušně hlásím, pane nadporučíku; 38 — 5 — s účetním šikovatelem Vaňkem; 39 — 5 — u nás v ulici; 40 — 5 — wann ich kumm wann; 43 — 4 — a obraceje se k; 44 — 4 — a otázal se ho; 45 — 4 — a vod tý doby; 47 — 4 — ale až mne poznáte; 55 — 4 — když jsem sloužil na; 56 — 4 — když si pomyslím, že; 62 — otázal se polní kurát; 66 — 4 — poslušně hlásím, pane generál-major; 69 — 4 — se sluší a patří.

Spojování jazykových prvků z knižní a z neformální vrstvy Hašek používá pro vytváření humorného účinku. Často tento kontrast v románu probíhá mezi přímými řeči a partiemi vyprávěcími. V nich autor používá formální jazyk s knižními prvky, v přímých řečech je to vice často obecná čeština míšená s knižními prvky. I Švejk mezi těmito dvěma variantami jazyka často přepíná, závisí to na tom, s kým mluví. Přepínání mezi jednotlivými variantami češtiny je běžné i v současné jazyce. V době vzniku *Švejka* byl neformální jazyk — obecná čeština — ještě pokládán za chybný. Na rozboru jazyka z různých zorných úhlů vidíme kontrastní užití jednak slovní zásoby, kdy Hašek užívá ve vysoké frekvenci výše uvedenou zásobu, to jest některé knižní gramatické tvary — přechodníky, krátké tvary přídavných jmen, zastaralý pořádek slov a zastaralou slovní zásobu. Vedle toho užívá tvary obecné češtiny, nadávky a celkově prostředky neformálního jazyka. Kontrast je využívaný i v tematické výstavbě, která vedle sebe staví „vysoká“ a „nízká“ témata. Tuto tendenci k míšení můžeme pozorovat ve všech částech našeho zkoumání.

V románu je výrazný mluvený jazyk, což již ukazuje vysoký výskyt verb dicendi. Samo spojení „dobrý voják Švejk“ je vytvořené na základě kontrastu a ironie. Chování Švejka nevykazuje žádné rysy dobrého

vojáka. I zde můžeme pozorovat základní princip výstavby románu – kontrast mezi slovy a činy, který působí humorně. Každé geniální dílo nějakým způsobem přeroste svůj čas, protože dokáže nerespektovat duch doby. Hašek ho nerespektoval, proto tak málo hodnotitelů román při vydání přijalo. Na *Švejkovi* je zajímavé i spojení zdánlivě neslučitelného humoristického románu a války. To je další důkaz využití kontrastu při výstavbě románu. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* hrůzy války nezachycují, jen ukazují absurdnost situací, které k ní vedly a které v ní vznikaly. Podíváme-li se například na kolokace slova *válka*, vidíme, že se Hašek nesnaží tato slova spojovat s hodnotícími adjektivy jako v propagandistických textech, což bychom očekávali při popisu války. Následující přehled nám ukazuje spojení tohoto slova:

světová válka	24
velká válka	2
vypukla válka/ vypuknutí války	6
vyhrát válku	1
konec války	4
před válkou	14
vypovědět válku/ vypovězení války	4
na začátku války	6

Podíváme-li se na tabulku, vidíme, že *válka* (vyskytuje se 179×) se nevyskytuje ve spojení s hodnotícími adjektivy, ale nejčastěji jako *světová válka* (24×), což je vlastně termín, a ve spojeních, která vyjadřují časová určení vztahující se k válce jako důležitému časovému mezníku: *před válkou* (14×), *vypovězení války* (4×), *vypuknutí války* (6×), *na začátku války* (6×), *konec války* (4×). Podobně se chová v textu například i slovo *smrt*, které se pojí vždy jen s následujícími přidavnými jmény: *hanebnou smrtí* (1×), *krásná smrt* (1×), *čestnou smrt* (1×).

Na základě našeho rozboru můžeme vyvodit, že román *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* velmi dobře zachycuje dobový jazykový úzus bez snahy jazyk vylepšovat na základě zachovávání spisovné češtiny, která v době vzniku románu v literatuře převažovala. I na základě tohoto románu musíme konstatovat, že jazykový vývoj se opírá o mluvený jazyk, kterého se Hašek už při vzniku románu nebál.

Tato práce vznikla v rámci Programu rozvoje vědních oblastí na Univerzitě Karlově č. P11 *Český národní korpus, podprogram Český národní korpus*.

## **Prameny**

HAŠEK, Jaroslav

1983a *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (Praha: Československý spisovatel) [1921–1923]

## **Literatura**

ČERNÝ, Václav

2003 „Král Ubu a pan Josef Švejk, jeho poddaný“, in Michal Příbání (ed.): *Ž dějin českého myšlení o literatuře 1958–1969*, 3. díl (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 112–118 [1965]

DANEŠ, František

1954 „Příspěvek k poznání jazyka a slohu Haškových ‚Osudů dobrého vojáka Švejka‘“, *Naše řeč* 37, č. 3–6, s. 124–139

DOLEŽAL, Bohumil

2003 „Kdo je Švejk“, in Michal Příbání (ed.): *Ž dějin českého myšlení o literatuře 1958–1969*, 3. díl (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 118–122 [1966]

FRYNTA, Emanuel

2013 „Jaroslav Hašek čili Jak je udělán Dobrý voják Švejk“, in idem: *Eseje* (Praha: Torst), s. 93–144 [1962]

HAŠEK, Jaroslav

1983b „Doslov k prvnímu dílu ‚V zázemí‘“, in idem: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (Praha: Československý spisovatel), s. 251–253 [1921]

HAVRÁNEK, Bohuslav

1951 *Stalinovy práce o jazyce a jazyk literárního díla a překladu* (Praha: Československý spisovatel)

CHALUPECKÝ, Jindřich

1992 „Podivný Hašek“, in idem: *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek* (Praha: Torst), s. 173 [1983]

KOHOUT, Pavel

1964 *Josef Švejk aneb Tak nám zabili Ferdinanda a jiné citáty z Osudů dobrého vojáka Švejka* (Praha: Orbis)

KOŠÍK, Karel

2003 „Hašek a Kafka neboli groteskní svět“, in Michal Příbání (ed.): *Ž dějin českého myšlení o literatuře 1958–1969*, 3. díl (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 103–112 [1963]

LAURENCE, Anthony

<http://www.laurenceanthony.net/software.html> [přístup 21. 9. 2015]

SCHMIEDTOVÁ, Věra

2011 „Nadávky a kletby v dílech Karla Čapka, Bohumila Hrabala a v korpusu ORAL2008“, in František Čermák (ed.): *Korpusová lingvistika Praha 2011*, 2. Výzkum a výstavba korpusů (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 287–303

SLOVNÍK

1960–1971 *Slovník spisovného jazyka českého*

1978 *Slovník spisovné češtiny*

SUCHOMEL, Milan

2013 „Jaroslav Hašek a Josef Švejk, dvě pochybné existence“, *Host* 29, č. 4, s. 56–61

### **An analysis of the language in Hašek's *The Good Soldier Švejk and His Fortunes in the World War***

This paper contains a linguistic analysis of Jaroslav Hašek's novel *The Good Soldier Švejk and His Fortunes in the World War*. The analysis was conducted using AntConc 3.4.3 w and its Key Words List, Word List, Clusters/ N-Grams a Concordance tools. Using this software I found lexical and grammatical types used in the novel (swear words, foreign-language citations, literary/archaic expressions, common Czech, and military terminology) and determined the novel's thematic characteristics, also reflected in its use of both “highbrow” and “lowbrow” topics. I found a large number of speech-act verbs (*verba dicendi*) and frequently used collocations. By marrying literary and informal linguistic elements and “highbrow” and “lowbrow” topics, and by using common Czech, Hašek successfully captured the usage of his era. Yet at the same time he was at odds with the era's trend of demanding literary Czech in literature. Hašek simply describes war in all its absurdity, with no propagandistic attempts to glorify or condemn it.

# „Zcizený“ Švejk

Švejkovy anabáze z Prahy do Berlína

aneb Jak se Schwejk vydal do světa

na běžícím pásu

— Veronika Ambros —

V příspěvku se zabývám způsobem, jakým divadelní díla založená na Haškově románu představují 1. světovou válku a jak se převodem literárního fikčního světa do divadelního změnila recepce Haškova díla, recepce jeho hrdiny i války. Nejde mi o hodnocení z hlediska věrnosti předloze, ale o pohled na proces a výsledky literární transdukce, jak o nich hovoří Jiří Levý (Levý 1963, 2011: 20) a poté i Lubomír Doležel, podle nějž: „Ve složitě transdukční síti a neomezeném sledu aktivních příjemců se neustále aktualizují a znovu objevují jeho formální, významové a estetické potence“ (Doležel 2000: 186). Doležel uvádí literární adaptaci jako jednu z možností transdukce, ale pro překlad textu a jeho použití v divadle, pro synkretický estetický systém se spíše nabízí pojem intersemiotického překladu, u nějž jde podle Romana Jakobsona o komplikovanou „interpretaci verbálních znaků pomocí nonverbálních znakových systémů“ (Jakobson 2000: 114). Zde bude řeč o několika takovýchto překladech, ale největší pozornost si zaslouží ten spojený se jmény Erwina Piscatora, Bertolta Brechta a George Grosze.



Snad prvním záznamem reakce na intersemiotický překlad Haškova románu do divadelního „jazyka“ je recenze loutkového představení *Dobrého vojáka Švejka*, s nímž se Jan Mukařovský (Mukařovský 1923) zařadil mezi několik českých autorů, kteří již v roce 1923 přijali příznivě Haškův román i jeho divadelní podobu. Šlo o plzeňskou inscenaci údajně z roku 1920,<sup>1</sup> v níž zpíval a vodil loutky Josef Skupa. Mukařovský svůj článek uzavírá zjištěním, jak „hezká byla ta chvíle na rozhraní mezi živými lidmi a oživenými věcmi“ (ibid.: 38). Jeho text naznačuje několik závěrů: 1. Z data publikace článku lze soudit, že by se mohlo jednat o jakýsi Haškův nekrolog; 2. z pozitivní recenze vyplývá, že loutkové divadlo bylo pro autora uměleckým zážitkem, a ne pokleslým uměním; 3. poznámka o tom, „jak dřevěný Švejk dovedl několik minut udržet v napětí hlediště pouhou hrou gest, nápadně připomíná Mukařovského článek o roli gest u Chaplina (Mukařovský 2000), který vedle Zichovy *Estetiky dramatického umění* uveřejněné ve stejném roce vedl Keira Elama k tomu, že rok 1931 označil za důležité datum v dějinách teatrologie (Elam 2002); 4. článek prozrazuje Mukařovského znalost románu a svědčí o tom, že nesdílel názor Arne Nováka, podle něhož se jedná o „obrovskou trivialitu“ (Frynta 2013: 100), a že nepatřil k těm českým kritikům, kteří román příkře odsoudili. Emanuel Frynta například uvádí výrok jistého knihkupce, pro něhož je kniha příkladem pokleslého žánru: „S takovou sprostou literaturou, jež má za účel vychovávatí národ neomalenců a sprostáků, nepracujeme a nechceme hanobiti jméno naší firmy“ (ibid.: 99); a i pro F. X. Šaldu román „jest spíš dokument dobový než veliké básnické dílo“ (ibid.: 101). Citované odmítavé reakce vypovídají o tom, že — řečeno s Mukařovským — Hašek narušil ustálenou estetickou normu, respektive její mimoestetickou podobu danou očekáváním, že román bude „naučnou knihou“ (Hašek 1971, 3.—4. díl: 324). Nadto osoba spisovatele a jeho hrdina splynuly v jeden celek, takže se vnímání postavy zúžilo na pověst autora notoricky známého z mnoha anekdot a údajných svědectví takzvaných přátel.<sup>2</sup> Naproti tomu Roman Jakobson vyslovil hypotézu, že Haškova kniha potvrzuje schopnost „českých umělců využít slabosti domácí tradice“. Podle něj „Švejk mohl vzniknout jedině proto, že české devatenácté století nezaplořilo kanonického humoru“ (Jakobson 1985:

1 Údaj pochází z knihy Františka Sokola *Svět loutkového divadla* (Sokol 1987) a podle data by se inscenace zakládala na předválečných Haškových povídkách.

2 To se podobá situaci slavného herce, kterou popisuje Michael Quinn (Quinn 1990).

156); jinde prohlásil, že Hašek zavedl „mezinárodně nový styl humoru“ (idem: 896).

Další pozitivní odezvy se Haškovi dostalo od Maxe Broda, který pochvalně reagoval na divadelní zpracování Švejkových příběhů v kabaretu Emila Artura Longena. Brod vzpomínal na svůj dojem z představení, především na výkon Karla Nolla v hlavní roli, a připomněl své zásluhy o objevení literárních kvalit *Švejka* jak pro německé, tak pro české publikum (Brod 1969). Klaus Völker považoval „Haškův román za nejvýznamnější český příspěvek k světové literatuře“ (Völker 1991: 225), to znamená, že se Haškovi podařilo to, co chtěl, totiž aby se jeho dílo stalo mezinárodně uznávaným. Proces zahraniční recepce díla začal Brodovým přirovnáním Švejka k hrdinům Cervantesovým a Rabelaisovým, jímž uvedl překlad Grety Reinerové (Hašek 1926b) do němčiny a román tím povýšil na úroveň světové klasiky.

Srovnáním s Joycovým *Odysseem* poukázal John Willett na paralelu mezi oběma autory, přesněji na jejich shodnou modernistickou tendenci. U Haška našel „proplétání událostí ze skutečného života s anekdotami a citáty postav“ a v souvislosti s *Odysseem* mluví „o parodiích novinářského stylu a stylových změnách“ (Willett 1978: 110).<sup>3</sup> Podle Willetta Hašek obrací svůj mikrofon ven, kdežto Joyce dovnitř. Při tom používají rozdílné způsoby montáže, respektive u Haška jde spíš o druh „dadaistické koláže“, jak upozornil Emanuel Frynta (Frynta 2013). Ty se zakládají na bachtinovském chronotopu cesty, jenž motivuje Švejkova četná zastavení, náhodná setkání a makaronismus promluv, v nichž byly využity různé žánry městského folklóru, popěvky, vojenské písně a rozmanité úřední, soukromé i literární texty. I pásmo vypravěče sestává z mnoha poloh, počínaje osobním tónem úvodní poznámky, jenž hrdinu staví na roveň válečníkům jako Napoleon nebo Alexander Makedonský. Švejkova budějovická anabáze začíná parodií definice anabáze: „Maširovat pořád kupředu, tomu se říká anabáze. Prodírat se neznámými krajinami. Být obklíčeným nepřáteli, kteří cíhají na nejbližší příležitost, aby ti zakroutili krk“ (Hašek 1971, 2. díl: 31). Jiné vyprávění přechází v komentář zdůrazněný grafickou úpravou a aliterací poněkud nepoetickou: „Zde mizela povětšinou všechna logika a vítězil Š, škrtil Š, blbl Š, prskal Š, smál se Š, vyhrožoval Š, zabíjel Š a neodpouštěl. Byli to žongléři zákonů, žreci liter v zákonících, žrouti obžalovaných, tygři rakouské džungle, rozměřující sobě skok na obžalovaného podle čísla paragrafů“ (ibid.: 32–33; zdůraznila V. A.).

3 Vztahuje se k jejich téměř simultánnímu německému vydání: 1926 a 1927.

Ač je ve většině románu válka jen kulisou, pozadím „hry s vyprávěním“ (Jankovič 1991) Švejka i dalších postav, v pásmu vypravěče se občas objeví válka jako téměř věčný popis hrůzného „zátiší“: „Do staré borovice u bývalého nádraží, ze kterého zůstala jen hromada sutin, byl vražen granát, který nevybuchl. Všude bylo vidět střepiny granátů a někde v bezprostřední blízkosti museli patrně pochovat mrtvolu vojáků, poněvadž zde strašně páchlo hnilobou“ (Hašek 1971, 2. díl: 137).

V protikladu k této pasáži se většina příběhů vrací zpět k rakousko-uherské monarchii, a tak upomíná na význam předložky *za* v titulu, totiž na to, že se děj odehrává za války, a ne ve válce. Když Hašek tvrdí, že jde o „historický obraz určité doby“ (Hašek 1971, 3.—4. díl: 324), sice tento údaj blíže neurčuje, ale jak naznačuje jeho text, jenž staví Švejka vedle Napoleona, Alexandra Makedonského a Herostrata, zpochybňuje jak pojem slávy a hrdinství, tak i jedinečnost právě skončené války. Tím, že román spojuje různé časové roviny, připomíná dadaistické koláže na téma války prováděné bez časového ohraničení.

Když v roce 1926 vyšly první díly *Švejka* v Německu, vyjádřil jeden z nejlepších kritiků Kurt Tucholsky alias Ignaz Wrobel v časopise *Weltbühne* své pochybnosti o kvalitě překladu Grete Reinerové: „Gott weiß, was uns durch diese unmögliche Übersetzung verloren geht — aber es bleibt noch genug“ (Wrobel 1926: 974).<sup>4</sup> Již překlad názvu dává kritиковi za pravdu: v poněkud podobě titul zaměnil osud za dobrodružství, z dobrého se stal hodný, ba až poslušný voják a Švejkovo jméno nabylo podoby Schwejk, která jakoby naznačovala hrdinný povahu díla. Přesto Tucholsky prohlásil: „Wie glücklich ich doch ein Volk zu schätzen, das solche Helden sein eigen nennt!“ (ibid.).<sup>5</sup>

Na rozdíl od zmíněného českého knihkupce považoval Tucholsky Haška za velkého satirika, jehož neštěstím je, že píše česky. „Kdyby psal anglicky, stal by se světově známým“ (ibid.: 896). Dva roky nato tuto „překážku“ v německy mluvící oblasti změnila divadelní inscenace, která se oficiálně pojila se jménem Haškova propagátora Maxe Broda a jeho spolupracovníka, dramatika a herce Hanse Reimanna. Ve skutečnosti byla v Piscatorově divadle uvedena verze,<sup>6</sup> která byla výsledkem spolupráce Piscatora s Bertoldem Brechtem a na níž se podíleli i Felix Gasbarra, Leo Lania a výtvarníci George Grosz, Wieland Hertzfelde a další spolupracovníci divadla (Knust 1974).

4 „Bůh ví kolik se nám tímto nemožným překladem ztrácí — ale přesto zůstává dost“ (Wrobel 1926: 974).

5 „Jak šťastný národ, jenž má takové hrdiny!“

6 Theater am Nollendorfplatz, Berlín, prem. 23. ledna 1928.

Jak Piscator, tak Brecht se do Haškova románu zamilovali a uvažovali o jeho filmové podobě.<sup>7</sup> Piscatorovou snahou bylo dostat na scénu co nejuvěrnější podobu *Švejka* (ibid.: 22). Kategorie věrnosti je samozřejmě zavádějící, zvláště proto, že divadelní inscenace jako efemérní druh intersémiotického překladu je a priori novou *konkretizací* (Levý 1963; Vodička 1969) předlohy, a Piscator nadto použil princip montáže, zavedený v divadle režisérem Vsevolodem Mejercholdem a ve filmu Sergejem Ejzenštejnem a Lvem Kulešovem. Willett sice tvrdí, že „tak jako Hašek, ani Joyce se nenaučil [...] tuto metodu ze sovětského filmu, ale pochytil ji ze vzduchu“ (Willett 1978: 110), avšak zapomíná na dadaistickou tradici i na skutečnost, že lotyšská herečka Asja Lacišová zprostředkovala Brechtovi sovětské divadlo už v roce 1924. Kromě toho, jak tvrdí Gorelik, „dadaistické období zanechalo stálou stopu jak u Piscatora, tak u Brechta“ (Gorelik 1962: 387). Innes se o Piscatorovi vyjadřuje podobně (Innes 1972: 5), John Fuegi zase uvádí, že Brecht byl obeznámen se Šklovského metodou *ozvláštňení* (Fuegi 1994: 125), na niž navázal svým *zcizovacím efektem*.

V každém případě se Piscator přiblížil struktuře Haškova díla, když prolнул Groszovy loutky, kresby a kreslený film s pásmem hrdiny, vybaveným jen několika málo individuálními rysy kromě toho, že — jak říká Jankovič — „jde do války vykládat anekdoty“ (Jankovič 1991: 121). Pokud další postavy vyprávěly historky, chyběla jim snaha vymluvit se z dané situace, jako je tomu u *Švejka*. Snahou vymluvit se ze situace, zejména když je konfrontován s nadřízenými, připomíná Švejk Šeherzádu (Ambros 1989). Ovšem na rozdíl od ní i od většiny ostatních postav, které vyprávějí poměrně jednoduché historky nebo anekdoty o jedné události či jednom hrdinovi, Švejkovy příběhy nejsou souvislé, ale často jsou to jen útržky spojené společným rámcem (*embedding*)<sup>8</sup> nebo řetězením (příkladem je řazení několika Ferdinandů za sebou, které si bere na mušku jejich postavení v konvenční sociální hierarchii). Tyto postupy motivují známou reakci nadřízených: „Švejku mlč“, německy „Schweig“.

Nemáme bohužel k dispozici přesný popis či záznam inscenace, takže rekonstrukce se zakládá na několika citátech z výpovědí kritiků či tvůrců, na snímcích a Groszových kresbách.<sup>9</sup> Přitom jde o inscenaci, která se v dějinách divadla stala mezníkem hned z několika důvodů:

7 Peripetie neuskutečněného projektu by vydaly na frašku a zároveň na zprávu o osudech německých uprchlíků zejména za 2. světové války.

8 Tzvetan Todorov užívá toto označení pro vyprávění z *Tisíce a jedné noci* (Todorov 1977: 70 an.).

9 Jeho kreslený film byl ukraden (Knust 1974: 26).

1. složitá divadelní technologie, která byla dle Piscatora nezbytná pro vytvoření nové vize, umožnila postupy, jež jsou v mnohém modelem pro současné multimediální inscenace. Nadto film změnil „povahu divadla, osvobodil jeviště od časových a prostorových omezení“ a „přeměnil funkci herců“ (Innes 1972: 4); 2. inscenace se stala východiskem pro formulaci koncepce politického divadla, kterou Piscator uveřejnil ve stejnojmenné knize; 3. Brechtova teorie takzvaného epického divadla také těžila ze zkušeností nabytých během této spolupráce; 4. překlad románu do divadelní podoby uvolnil ustálenou vazbu mezi dramatem a inscenací a zpochybnil dominantní postavení textu v procesu inscenace; 5. Piscatorova inscenace postavila „válku do středu jeviště. [...] před diváky jako divadlo strojového věku vizuálně a zvukově psané promluvami dvacátého století“ (Bryant-Bertail 1991: 20). Sem patří i hlučnost použitých strojů, která sice podle svědků rušila, ale tvořila i zvukovou kulisu připomínající vřavu moderní války.

Milan Jankovič považuje Švejka za pasivní objekt vojenské mašinérie (znakem jeho zvěčnění je, že feldkurát Katz ho prohrál v kartách jako věc) a za aktivní subjekt vypravěčský (Jankovič 1990: 119). Pasivitu naznačuje předložka *za* v názvu knihy (Ambros 1989) a hlavně slovo *osudy*. V Piscatorově režii se tyto rozdílly promítaly a promítané postavy různých velikostí, které obklopovaly hrdinu, naznačovaly hierarchické uspořádání scénického fikčního světa a nahrazovaly některé komentáře (Knust 1973) stejně jako pohyb Švejka po jednom z běžících pásů, které měly „zachovat epický, epizodický charakter románu“ (Innes 1972: 175). Quinn mluví o tom, „že plní funkci chóru, kdežto malí lidé, jako sám Švejk, jsou lidštější, a proto představováni živými lidmi“ (Quinn 1988: 334).

Piscator odkryl modernistickou, respektive dadaistickou tendenci románu, jehož epizodickou strukturu převedl do divadelní podoby tím, že text rozdělil do pětadvaceti scén a použil dva běžící pásy (Knelle-ssen 1970): na jednom z nich se pohyboval Schwejk tak, že „pochodoval do krvavé války, aniž se pohnul z místa“ (Willett 1978: 86), na druhém projížděly předměty sloužící jako doklady změněného scénického prostoru (Knust 1974) i jako „rozhraní mezi živými lidmi a oživenými věcmi“ (Mukařovský 1923: 38). Podle Zicha loutky, které byly též součástí Piscatorovy inscenace, pokud „dáme důraz na neživý jejich materiál“, působí „komicky“, anebo je lze chápat jako živé bytosti. Vědomí o skutečné neživosti ustupuje do pozadí a jeví se jen jako pocit něčeho nevysvětlitelného, takové oživlé hmoty působí „dojmem jistě příšernějším nežli třeba živé mrtvoly, neboť tu jde o něco zcela nepřirozeného, totiž o život v neživé, neústrojné hmotě...“ (Zich 1986: 318 an.).

U Piscatora se dostala do popředí „nehybnost sochy a pohyblivost živého člověka [...] stálá antinomie, mezi jejímiž póly osciluje zjev hercův na scéně“ (Mukařovský 2000: 395). Konfrontace loutek s herci vedla podle mnoha popisů (Piscator 1929; Gorelik 1962; Knellessen 1970; Willet 1978; Völker 1991) k inscenaci, jež spojovala nesourodé elementy podobně jako u Ejzenštejnovy montáže alias *kolíze* spíše než způsobem Šklovského *protikladů* (Willet 1978: 109). Kolíze vznikla tím, že herec Max Pallenberg v hlavní roli byl konfrontován s vystříhanými postavami a kresbami George Grosze, které podle něj „zdůraznily Haškovy zlomyslné útoky pokaždé, když nebyly vyjádřeny akcí na jevišti“ (Knust 1974: nestr.).

Pallenberg (Brod dával přednost Nollovi) připomínal Ladovy ilustrace ke knize, které vytvořily určitou recepční direktivu v českém kontextu<sup>10</sup> a vyvolaly představu Švejka jako komické postavy, tedy onoho „dobrého vojáka“. Nutno podotknout, že v Piscatorově tvorbě 20. let nevystupoval žádný známý herec, takže angažování známého Pallenberga bylo u něj neobvyklým jevem. Naproti tomu spojení „pokleslého“ a „vysokého“ umění odpovídalo avantgardistickému zaměření předlohy i Piscatorově koncepci divadla a znamenalo i komerční úspěch, protože přitahovalo publikum.

Pokud ovšem herec vytvořil v divácích očekávání komedie, Groszovy kresby a jeho kreslený film, spojený s dokumentárními snímky Prahy, toto očekávání zklamaly a vedly k satíře, když se například objevila hesla jako „Bůh potrestá Anglii“ (Knellessen 1970: 148). Komentáře tohoto druhu nadto zdůrazňují epickou povahu předlohy, která mohla být vzorem pro Brechtovu koncepci epického divadla.

Promítnutá mapa ukazovala body Švejkovy cesty a vypravěčovy komentáře coby titulky k mapě, jako například citát ze začátku budějovické anabáze (Gorelik 1962: 385): „Starověký válečník Xenofón prošel celou Malou Asií a byl bůhvídkde bez mapy. Maširovat pořád kupředu, tomu se říká anabáze“ (Hašek 1971, 1. díl: 31). Mapa ukazuje, že Švejkův pohyb opisuje kruh. Použitím běžícího pásu, na němž se pohybuje hlavní postava, se dostává do popředí její pasivita, zatímco její aktivita, nazvaná Jankovičem „hrou s vyprávěním“,<sup>11</sup> ustupuje do pozadí.

Piscator, Grosz a Brecht převedli obě pásma Haškových promluv tak, že proti sobě postavili Pallenbergův humor a Groszovy groteskní obrazy války, které do určité míry nahrazují pásmo vypravěče, například

10 Podle Michaela Quinna jsou základem jevištní postavy Švejka (Quinn 1988: 330–339).

11 Quinn mluví o výřečnosti (Quinn 1988: 335).

pasáž o paragrafu v 1. díle nebo popis zpustošené krajiny ve 2. díle. U Haška se ale míjí pohled „zdola s tím shora“ (Suvin 1984: 124) tak, že jsou spojeny asi tak, jako na samém začátku románu v pasáži o různých Ferdinandech vytvářející mnohoznačný text.

Grosz i jeho současník Otto Dix představili válku ne jako hrdinskou a vlasteneckou záležitost, ale jako proměnu lidí v zmrzačené trosky. Oproti tomu Lada předvádí směšný a většinou neškodný svět, v němž jsou smazány sociální a jiné rozdíly. Zdůrazněním Švejka jako prostého „dobrého vojáka“ na Ladových ilustracích ubíraly znázorněnému světu jeho mnohoznačnost. Tento zjednodušený obraz mohl ovlivnit i německou divadelní koncepci postavy, takže Ladovy obrázky a Pallenbergův Švejk<sup>12</sup> zachytily humornou stránku románu, kdežto Grosz podobně jako Hašek vyvolal svými obrazy apokalyptický groteskní fikční svět byrokratů, církve a vojenské mašinerie. Loutky a vystříhané postavy znázorňovaly i hierarchické uspořádání scénického fikčního světa (Grosz 1973), při čemž šlo o jeden z postupů, které odhalovaly fikcionalitu předváděného. Výsledkem byla inscenace, jež vypravila Schwejka do světa, byť ve „zcizené“ podobě.

## Prameny

HAŠEK, Jaroslav

1926a *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, ilustrace: Josef Lada (Praha: Adolf Synek) [1921–1923]

1926b *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges*, přel. Grete Reiner (Praha: Adolf Synek) [1921–1923]

1971 *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (Praha: Československý spisovatel), díl 3–4, s. 324–326 [1921–1923]

## Literatura

AMBROS, Veronika

1989 „Josef Švejk oder die häßliche Schehrezad“, in Walter Schamschula (ed.): *Jaroslav Hašek 1883–1983* (Frankfurt am Main: P. Lang), s. 207–221

1997 „On the Waves of Avant-Garde. From Hašek to Nezval“, in Eva Reichmann (ed.): *Avantgardistische Literatur aus dem Raum der (ehemaligen) Donaumonarchie* (St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag), s. 46–62

1999 „The Anabases of the Good Soldier Švejk“, *Encounters of Cultures in Theatre* (Bratislava: VŠMU), s. 49–62

12 Quinn se zabývá protiválečnou tendencí Pallenbergova ztvárnění hrdiny podrobněji (ibid).

2004 „The Great War as a monstrous carnival: Jaroslav Hašek's Švejk“, in Marcel Cornis-Pope — John Neubauer (eds.): *History of the Literary Cultures in East-Central Europe* (Amsterdam: John Benjamin Publishing Company), s. 28–36

BROD, Max

1969 *Streitbares Leben* (München — Berlin — Wien: Herbig Verlag)

BRYANT-BERTAIL, Sarah

1991 „The Good Soldier Schweik as Dialectical Theater“, in Sue-Ellen Case — Janelle G. Reinelt (eds.): *The Performance of Power: theatrical discourse and politics* (Iowa: University of Iowa Press), s. 19–40

DOLEŽEL, Lubomír

2000 *Kapitoly z dějin strukturální poetiky: od Aristotela k Pražské škole* (Brno: Host)

ELAM, Keir

2002 *The Semiotics of Theatre and Drama* (London — New York: Routledge) [1980]

FRYNTA, Emanuel

2013 „Jaroslav Hašek čili Jak je udělán Dobrý voják Švejk“, in idem: *Eseje* (Praha: Torst), s. 93–144 [1962]

FUEGI, John

1994 *The Life and Lies of Bertolt Brecht* (London: Harper Collins)

GORELİK, Mordecai

1962 *New Theatres for Old* (New York: E. P. Dutton & Co.) [1947]

GROSZ, George

1973 *Theatrical drawings and watercolors* (Cambridge: Busch-Reisinger Museum — Harvard University)

HAŠEK, Jaroslav

1971 „Doslov k prvnímu dílu ‚V zázemí‘“, in idem: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (Praha: Československý spisovatel), díl 3–4, s. 324–326 [1921]

INNES, C. D.

1972 *Erwin Piscator's political theatre: the development of modern German drama* (Cambridge: University Press)

JAKOBSON, Roman

1971 *Studies in Verbal Art* (Ann Arbor: University of Michigan)

1985 „Retrospect“, in idem: *Selected Writings VI*, (Hague-Paris: Mouton) s. 887–897

2000 „On Linguistic Aspects of Translation“, in Lawrence Venuti (ed.): *The Translation Studies Reader* (London — New York: Routledge), s. 113–118 [1959]



JANKOVIČ, Milan

1991 „Hra s vyprávěním“, in idem: *Nesamozřejmost smyslu* (Praha: Československý spisovatel), s. 119–142

KNELLESSEN, Friedrich Wolfgang

1970 *Agitation auf der Bühne. Das politische Theater der Weimarer Republik* (Emsdetten: Lechte)

KNUST Herbert

1973 „Grosz's Contribution to the Berlin Schwejk Performance of 1928“, in George Grosz: *Theatrical drawings and watercolors* (Cambridge: Busch-Reisinger Museum – Harvard University)

1974 *Materialien zu Bertolt Brechts „Schweyk im zweiten Weltkrieg“* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

KUNDERA Milan

1997 *The Art of the Novel*, přel. Linda Asher (New York: Grove Press)

LEVÝ, Jiří

1963 *Umění překladu* (Praha: Československý spisovatel)

2011 *The Art of Translation*, přel. Patrick Corness (Amsterdam: John Benjamins Publishing)

MUKAŘOVSKÝ Jan

1923 „Drobní lidé“, *Český deník* 24. 3. 1923, s. 3

1987 „Drobní lidé“, in František Sokol (ed.): *Svět loutkového divadla* (Praha: Albatros), s. 35–38

2000 „K dnešnímu stavu teorie divadla“, in idem: *Studie I*, eds. Miroslav Červenka – Milan Jankovič (Brno: Host), s. 391–406 [1941]

2000 „Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu (Chaplin ve Světlech velkoměsta)“, in idem: *Studie I*, eds. Miroslav Červenka – Milan Jankovič (Brno: Host), s. 463 až 469 [1931]

PISCATOR Erwin

1929 *Das politische Theater* (Berlin: A. Schultz)

QUINN Michael

1988 „Svejk's Stage Figure: Illustration, Design, and the Representation of Character“, *Modern Drama* 31, č. 3, s. 330–339

1990 „Celebrity and the Semiotics of Acting“, *New Theatre Quarterly* 6, č. 22, s. 154–161

SOKOL, František

1987 *Svět loutkového divadla* (Praha: Albatros)

SUVIN, Darko

1984 *To Brecht and Beyond* (Brighton: The Harvest Press – Barnes & Noble Books)

TODOROV Tzvetan

1977 „Narrative Men“, in idem: *The poetics of prose*, přel. Richard Howard (Ithaca – New York: Cornell University Press), s. 66–79

VODIČKA, Felix

1969 *Struktura vývoje* (Praha: Odeon)

VÖLKER, Klaus

1991 „Hašek’s ‚Schwejk‘ Roman auf der Bühne – Die Piscator Inszenierung von 1928: Von Brod zu Brecht und die Folgen“, in Margarita Pazi – Hans Dieter Zimmermann (eds.): *Berlin und der Prager Kreis* (Würzburg: Königshausen), s. 225–241

WILLETT, John

1978 *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety 1917–1933* (London: Thames & Hudson)

WROBEL, Ignaz (TUCHOLSKY, Kurt)

1926 „Schwejk der Zweite“, *Die Weltbühne* 21. Dezember 1926, s. 974

1989 „Josef Švejk oder die häßliche Schehrezad“, in Walter Schamschula (ed.): *Jaroslav Hašek 1883–1983* (Frankfurt am Main: P. Lang), s. 207–221

ZICH, Otakar

1986 „Loutkové divadlo“, in idem: *Estetika dramatického umění* (Praha: Panorama), s. 318–319 [1931]

## **The “stolen” Švejk: Švejk’s troubled march from Prague to Berlin, or: How Švejk was sent out into the world by an assembly line**

The Germanized Josef Švejk achieved fame thanks to a dramatization that was officially connected with the names of Max Brod and his collaborator Hans Reimann – and yet in reality, this dramatization was molded by director Erwin Piscator with the cooperation of Bertolt Brecht and artist George Grosz. Piscator’s conception of political theater was closely connected with this performance, and Brecht’s theory of “epic theater” was as well. However, Brecht’s work *Švejk During World War II* long remained unpublished. In my article I explore not only the conception of war, but also the way in which it was presented by Piscator and his collaborators, and after them, by Brecht along with Hans Eisler in their American exile during World War II.

# Kraus, Hašek a média

## Válka z perspektivy vídeňské a pražské ulice<sup>1</sup>

— Vladimír Just —

Karlem Krausem se zabývám řadu let. Jsem totiž dlouhodobě přesvědčen, že se bez jeho myšlenkového odkazu neobejde nikdo, kdo hodlá ve středoevropském prostoru kriticky uvažovat o úloze jazyka v éře masových médií. V novém století mi úvahy usnadňují nové překlady a edice Krausových děl (Kraus 2006, 2009), jakož i nové inscenace jeho stěžejního „dramatu pro Marťany“ *Poslední dny lidstva*.<sup>2</sup> A právě v nových vydáních, ale i ve staříckém překladu Jana Münzera (idem 1933), se mi během posledních let na okraji textu nápadně množí poznámky, glosy a výkřiky typu: feldkurát Katz!, kadet Biegler!, Dub!, plukovník von

---

1 „HANS MÜLLER: Pane setníku, poslušně hlásím, obecně je známo, že jsem vypuknutí války efektivně prodělal v Berlíně [...]. Hlásím poslušně, na věky nezapomenutelně mi zůstane ono letní poledne, kdy muži a ženy v královském dómu přistupovali k oltáři, aby vzývali Boha německých zbraní. Na empoře dómu sedí císař, zpřímá, přilbici v ruce [...]. Ženy a muži berou se za ruce, varhany burácejí... Cítím dusivě zalykání v hrdle, ještě se statečně držím... — vroucím pohybem tiskne přilbici těsně k prsům. To se již nemohu ubránit [...] — hlasitě zavzlykám — SETNÍK: Dejte pokoj“ (Kraus 1933: 350–351).

2 Z inscenací mám na mysli především tyto: Karl Kraus: *Poslední chvíle lidstva* (Pražské komorní divadlo, prem. 22. dubna 2011, režie: Katharina Schmittová, Thomas Zielinski a Alexander Riemenschneider), a Karl Kraus — Jaroslav Hašek — Marta Ljubková: *1914* (Národní divadlo, prem. 30. dubna 2014, režie: Robert Wilson).

Zillergut!, felčaři!, simulanti!, lazaret!, Strana mírného pokroku! a podobně — vše samozřejmě se společným jmenovatelem Jaroslav Hašek.

Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka* (1912–1923) a dokudrama Karla Krause *Die letzten Tage der Menschheit* (1915–1922) mají společného mnohem víc než to, že oba opusy vznikaly několik let a v takřka identické době a že reagují na 1. světovou válku a reprezentují typicky středoevropský, ironický postoj ke zbyrokratizovanému světu a k „velkým“ dějinám. Oba také používají takřikajíc bezkomentářovou metodu „akustických citátů“ a „akustických masek“, jak Canetti označil citace hlasů ulice, respektive hlasů médií, „útržky vět, slova, zvolání, jež mohl slyšet všude na ulicích, náměstích, v lokálech“. Tím se Kraus také lišil od většiny kolegů: „Dědičným zatížením intelektuálů je, že svět se pro ně skládá z intelektuálů. I Kraus byl intelektuál, jinak by nemohl trávit dny čtením novin, ale protože jeho uši byly stále otevřené — stále byly v akci —, musel i ty noviny číst tak, jako by je slyšel. Vytištěná, mrtvá slova byla pro něho znějícími slovy. Když je pak citoval, působilo to, jako by nechal mluvit hlasy: akustické citáty“ (Canetti 2005: 168–169). Tímto přirovnáním Canetti jako by popisoval i Haškovu metodu „zaslechnutého“, metodu citace či parafráze, metodu před zraky čtenáře lepené slovní koláže či asambláže, kdy jediným komentářem tu bývá autorova ironie.

Dále se obě díla, ač zalidněná mnoha stovkami postav a postavíček, vyznačují (snad až na jednu dvě výjimky) totální absencí kladných hrdinů. Nápadná je u obou i až obsedantní záliba v nesmyslu a v absurdních situacích, jež s železnou logikou nemilosrdně dovádějí do často krutých paradoxních konsekvencí: tím však jen napodobují ještě krutější železnou logiku, s níž tyto nesmysly na běžícím pásu — stejně nemilosrdně — generuje reálný byrokratický systém a propagandistický aparát. Základním sémantickým gestem je ovšem v obou případech karnevalově převrácený, smíchově inverzní a ironický postoj k jazyku. Jazyk jak u Krause, tak u Haška vytváří (mluví) postavy, nikdy naopak: „Ze zpráv vznikají postavy, postavy se sesychají v úvodníky, fejton [u Haška je to hospodská historka a vojenská hantýrka — V. J.] dostal ústa, která jej monologicky vydávají“ (Kraus 1933: 5).

Samotné médium jazyka, nikoli to, o čem vypráví, je základním kompozičním kamenem významové výstavby děl i jeho základním tématem, sdělením, poselstvím: médium jazyka je zprávou (zcela v duchu pozdějších teorií Marshalla McLuhana, Umberta Eca či Viléma Flussera) (Just 2014). Kraus přichází v půlstoletém předstihu se svého druhu kopernikánským obratem ve vztahu událost—obraz. Válka mu

totiž drasticky ukázala, že obraz (zpráva) o události ne pouze referuje, nýbrž ji i produkuje, obraz tak skutečnost neodráží, nýbrž vytváří: „Papír hoří a zapálil svět. Noviny sloužily k podpálení světového požáru...“ (Kraus 1933: 259). Protože „pravda je, že noviny nic neobsahují, nýbrž samy jsou obsahem. Ba více, podněcovatelem. Když lžou o ukrutnostech, vznikají z toho ukrutnosti... Tisk přehání situaci světa, když ji předtím vytvořil [...]. Je tisk poslem? Nikoliv: je událostí... Osobuje si nejen, aby skutečnými událostmi byly jeho zprávy o událostech, on navíc tuto neblahou identitu vytváří, čímž pokaždé budí zdání, že činy se dřív tisknou, než se konají“ (idem 1964: 37). A ještě předtím, ač vyšlo později, zhutněno aforistickou formou: „Jak se světu vládne, a jak do války spadne? Diplomati obelžou žurnalisty, a když si to přečtou, tak tomu uvěří“ (idem 1974: 140).

Také Hašek ukazuje — nejen ve Švejkovi, ale zčásti už i v *Dějínách Strany mírného pokroku v mezích zákona* (Hašek 1963) —, jak vyprázdňený slovník, ve kterém jsou uvězněni veřejní činitelé, politici, oficiři, felčáři, preláti, vojenští a jiní byrokraté, předurčuje a diktuje jejich vyprázdňené, mechanicky vykonávané činy, jež zákonitě manipulují. Zatímco Švejkovo nevyrušitelné vypravování (jež si stejně tak k obrazu svému stvořilo svého vypravěče) je instinktivní obranou vůči těmto — a vlastně jakýmkoli — manipulacím. Technika stejná, smysl opačný. Proto Krausovo i Haškovovo dílo, i při všech nepopiratelných žánrových, kompozičních i obsahových rozdílech (daných jak mentálně odlišnými autorskými typy, tak jiným pohledem na válku z vídeňské či pražské perspektivy), mají dalekosáhlý přesah do aktuálních poloh kritického myšlení o roli jazyka a médií v moderní společnosti. V té společnosti (Gesellschaft), jejíž válka, média a jejich režim řeči jsou schopny se takřka přes noc — řečeno terminologií „sociologa války“ Emila Lederera — zformovat v pospolitost (Gemeinschaft), v níž se jakoby rozpouští všechny včerejší stavovské, sociální, třídní či jiné přehrady: „Optimista: To chcete popírat tu velkou solidaritu, kterou válka podnítila jak šlehnutím kouzelného proutku? [...] Německý císař řekl: Už nejsou strany, už jsou jenom Němci“ (Kraus 2006: 123). Nebo: „Velvyslanec ráda: Starý pán se po mně podíval tím svým zvláštním, zpola hrdým, zpola tklivým pohledem — ‚Právě jsme vyhlásili Srbsku válku‘ [...]. Doslova v téměř okamžiku v Moltkově ulici [...] už se ozývalo mnohonásobné dunivé Sláva! A hned nato stovky lidí všech stavů zapěly — důstojníci, pánové v cylindrech, dámy ve večerních toaletách — ženy z lidu, dělníci, vojáci a děti [...] on byl zvlášť vždycky velký přítel dětí! — naši milovanou národní hymnu a všichni

jako jedněmi ústy hlaholili... ‚K oknu!‘, ‚Ať se ukáže!‘, ‚Chceme ho vidět!‘“ (ibid.: 299–300).

Tohoto kýženého stavu unifikované *gemeinschaft* chtěl v historické chvíli vyhlášení války napodobivě dosáhnout i Josef Švejk. A byl za tento státoporný úmysl pokaždé „spravedlivě“ potrestán zatčením: opomněl totiž kontext. Jednak kontext svého předchozího zatčení, a hlavně: jako by zapomněl, že se neocitá na nadšené vídeňské (berlínské), ale skeptické pražské ulici. Slovy „černožlutě žíhaného byrokratického dravce“ na policejním ředitelství: „... podle udání policejního strážníka, který vás sem přivedl, způsobil jste sběh lidu před manifestem o válce nalepeným na nároží, a když jste pobuřoval lid výkřiky ‚Nadžar císaři Františkovi Josefovi. Tahle vojna je vyhraná!‘“ — „Já nemoh zahálet,“ prohlásil Švejk, upíraje své dobré oči v zrak inkvizitora, „já jsem se rozčilil, když jsem viděl, že všichni čtou ten manifest o vojně a nejevjí žádnou radost. Žádný volání slávy, žádný hurrá, vůbec nic, pane rado. Tak jako kdyby se jich to vůbec netýkalo. A tu já, starý voják od jedenadevadesátého regimentu, nemohl jsem se na to dívat, a tak jsem vykřikl ty věty...“ Nato rada: „Přiznávám plně vaše nadšení, ale kdyby se bylo projevilo za jiných okolností. Víte však sám dobře, že vás vedl policejní strážník, takže takový vlastenecký projev mohl a musel účinkovat na obecnost spíše ironicky než vážně“ (Hašek 1975: 58–59).

Totéž se opakovalo o pár dní později, když invalida Švejk dostal povolávací rozkaz: „A tak v ten památný den objevil se na pražských ulicích případ dojemné loajality: Stará žena, strkající před sebou vozík, na kterém seděl muž ve vojenské čepici, mávající berlemi. A na kabátě skvěla se rekrutská kytka. A muž ten, mávaje poznovu a poznovu berlemi, křičel do pražských ulic: ‚Na Bělehrad, na Bělehrad!‘ Za ním šel zástup lidu, který stále vzrůstal z nepatrného hloučku shromážděnějšího se před domem, odkud Švejk vyjel na vojnu [...]. Policejní strážníci, stojící na některých křižovatkách, mu zasalutovali. Na Václavském náměstí vzrostl zástup kolem vozíku se Švejkem na několik set hlav a na rohu Krakovské ulice byl jím zbit nějaký buršák, který v cerevisce křičel ke Švejkovi: ‚Heil! Nieder mit der Serben!‘ Na rohu Vodičkovy ulice vjela do toho jízdní policie a rozehnala zástup“ (ibid.: 76–77).

Tento nenápadný česko-buršácký incident (nikoli častěji připomínaná Švejkova ambivalentní akce sama, ta je ryze pražská a ve Vídni těch dní a hodin svou podvratnou ironií nemyšlitelná) je ryze krausovský a jen s trochu změněným vnitřním významovým podtextem bychom ho mohli doslova převést do úvodních scén *Posledních dnů lidstva*. Pomiňme,

že Švejk byl po incidentu zase policejně předveden a poté jako simulant dvěma vojáky s bajonetem odveden do posádkové věznice, a věnujme se mediálnímu ohlasu události. Ten totiž opět jako kdyby vypadl z Krausova ironického pera: „Nejsvětější city a zájmy byly včera krásně demonstrovány mrzákem o berlích, kterého stará matička vezla na vozíku pro nemocné. Tento syn českého národa dobrovolně, nedbaje své ne-duživosti, dal se odvésti na vojnu, aby dal svůj život i statky za svého císaře. A jestli jeho volání „Na Bělehrad!“ mělo tak živý ohlas v pražských ulicích, jest to jen svědectvím, že Pražané skýtají vzorné příklady lásky k vlasti a k panovníckému domu“ (ibid.: 77). V krausovském duchu mediálního zneužití — a vlastně nového mediálního vytváření události — se nese i další Haškovo líčení: „Ve stejném duchu psal i Prager Tagblatt, který končil svůj článek slovy, že mrzáka dobrovolce vyprovázel zástup Němců (sic!), kteří ho svými těly chránili před lynčováním ze strany českých agentů známé Dohody. Bohemia uveřejnila tuto zprávu žádajíc, aby mrzák vlastenec byl odměněn, a oznámila, že pro neznámého přijímá od německých občanů dárky v administraci listu...“ (ibid.: 78).

Jak ten samý „památný den“ vypadá na ulicích vídeňských, viděný z okna Haškova kolegy? Kraus otevírá své dokudrama na jednom ze svých hlavních hracích polí, na vídeňské Okružní třídě (dalšími hracími prostory jsou nejčastěji Sídlo hlavního stanu a další vojensko-strategické úseky včetně špitálů a konečně sídla různých redakcí a kanceláří): „(Promenáda na Okružní třídě [...]). Na domech vlajky. Kolem pochodují vojáci, lidé jim jásají vstříc. Všeobecné vzrušení. Tvoří se hloučky.)

Kamelot: Zvláštní vydání. Zprávy z obou štábů!

Demonstrant: [...] Pryč se Srbskem! Pryč s ním! Sláva Habsburkům! Sláva! Sláva Srbsku!

Vzdělanec: Co vás to napadlo —

Demonstrant: Pryč se Srbskem! Pryč s ním! Sláva! Pryč s Habsburky! Srbsko! (Kraus 2006: 45)

Do tohoto mumraje se přiletou i prostitutka a pobuda (Der Pülcher), který huláká ze všech nejhlasitěji „Hoch!“, „Hoch!“ a při tom prostitutce krade kabelku. Ta se brání („sprostáku!, kapsáři!“), pobuda se však ohání neprůstřelným vlastenectvím: „Co nekřičíte sláva? Vy že jste vlastenka? Děvka ste...“ — A vy ste chmaták!“ — „Máme válku, esli vám to nedošlo! Děvko jedna!“ („Schlampen! Hur!“) (ibid.). Marně se konflikt pokouší hasit chodec (Münzer): „Hradní mír, smím-li

prosit! Zachovávejte hradní mír“ (idem 1933: 65), po udání druhého chodce („... povídala něco proti dědičnému panovnickému domu!“) už dav hodlá ženu lynčovat: „Nieda! Hauts es!“ („Pryč s ní! Nařežte jí“) (idem 2006: 45). Ta sotva stačí utéci do průchodu.

Ačkoli si typičtí krausovští rezonéři, první a druhý reportér, v bojových náladách slepého davu nadšeně libují („... naši lidi jsou prostě k zulíbání“) (ibid.: 46), pogromistická nálada ulice dál houstne. Ozývají se hesla jako: „Serbien muss sterbien“ – což Karlach tlumočí poněkud toporně, ale věrně: „Až půjdou do boje naši / ze Srbska nadělaj kaši“ (ibid.: 47), zatímco Münzer se dle originálu drží rýmu na Srbsko: „Jsi-li Srb / nastav hrb!“ (idem 1933: 68). Dav dále bojovně skanduje: „Gott strafe England!“ (parafráze „God save the Queen!“ – totéž heslo nalézáme u Haška v kapitole „Švejk simulantem“) (Hašek 1975: 94), nebo: „Jeder Britt / an Tritt!“ , což opět po smyslu přesně, ale trochu nemotorně překládá Karlach: „Každěj Anglánec / dostane kopanec!“ (Kraus 2006: 47), zatímco Münzer volněji, o to však úderněji a rytmičtěji: „Každý Brit / bude bit!“ (idem 1933: 68). A slepá davová euforie spěje k dalšímu lynči, opět postavenému na groteskním omylu. Nejprve se vrhne na podezřelého cizince cestujícího fiakrem („Vodkuď jede? – Z Východního nádraží. – Aha, tak to z Petěrburgu! – Dav: Špión! Špión! – Cestující se ztratí v průchodu“) (idem 2006: 48). Pak se objeví dva Turci mluvící francouzsky („Frantíci! Mluvte po našem! Vemte je po letech! Tady sme ve Vídni!“), kteří zděšeně utečou do průchodu („To byli Turci! Neviděli ste, měli fezy! To sou spojenci!“), a po nich dva Číňané („Sou to Japončíci! Ve Vídni sou už Japončíci! Ta chamrad patří pověsit za copy! – Nechte je bejt! Dyk to sou Číňani! – Sám seš Číňan! – To snad Ty! – Všici Číňani sou Japončíci!“ , uzavře moudře lid“ (ibid.). Přejde dáma s lehkým náběhem na knírek a nesmyslná hysterie „akustických masek“ a „akustických citátů“ desítek samozvaných Bretschneiderů začne nanovo. Tentokrát málem lehce dadaistický výstup silně připomíná myšlenkové postupy paranoické špiónomanie Haškova zpo- vykaného strážmistra Flanderky při Švejkově jihočeské anabázi. Podle Karlacha: „„A hele...“ – k dámě s knírkem – ‚Koukněte se! To už známe, to je zakuklenej špión! Zatknout! Zavřít v tu ránu! – Ale pánové, vmísí se nesměle osamělý hlas, ‚uvažte, mohla se nechat oholit! Kdyby byla špión.‘ – ‚Na to on zapomněl! Tak se chytil!‘ ‚Kdo?‘ – ‚No von! – No vona!‘ – ‚No to jsou právě ty finty u takovejch špiónů!‘ – ‚Aby nikdo neprokouk, že jsou špióni, nechaj si fousy!‘ – ‚Nekecejte blbosti, to je ženskej špión, a aby se to neprokouklo, tak si fousy nalepila.‘ – ‚Ne, to je mužskej, co se vydává za ženskýho špióna.‘ – ‚Bud’ jak bud’, je



podezřelej a patří na strážnici! Popadněte ho!“ — *Dámu odvádí strážník. Je slyšet zpěv Stráž na Rýně*“ (ibid.: 49).

Celou scénu z prvního výjevu hry shrnou dva reportéři, typičtí krausovští prefabrikátoři umělé mediální, brzy však skutečné reality, slovy: „To nebyl žádný [...] výron chorobné masové hysterie. Navýsost mužně Vídeň přijímá osudové rozhodnutí! [...] Tisíce a tisíce se dnes valily ulicemi, ruku v ruce, chudí i bohatí, staří i mladí, vznešení i prostí [...]. Jsou si plně vědomi vážnosti situace, jsou hrdí na to, že na vlastním těle cítí tep velké doby...“ (ibid.). Jiní dva typičtí krausovští podomní prodavači frází, tentokrát historikové, si v šestém výjevu hry pochvalují „vlastenecky nažhavený dav, který navýsost uměřeně vyjadřuje své city“ (ibid.: 60), a to poté, co tentýž dav zdemoluje holičství chudákovi, o němž se roznese, že je původem Srb („Srbskej syčák jeden zamaskovanej!“; „Tedka může Srby holit téma střepama!“; „Tu štětku vezmu svý starý“, „Bůh ztrestej Anglii!“; „Je to velezrádce!“). A historici promptně komentují situaci: „Dav je rozčilený a právem má za to, že je zase už na stopě rejďům srbských velezrádců“ — „Je velice zajímavé,“ doplní druhý, „jak jemná tykadla má lid na to, když se útočí na nedotknutelné državy království [...]. Musel bych se hodně mýlit, kdyby se u tohoto holiče našly dokumenty o tom velkosrbském spiknutí Slovinského Jugu, jemuž jsem se dostal na stopu už v roce 1908...“ (ibid.).

Učenou debatu ukončí až výkřiky z davu na adresu obou mudrlantů: „Co tu chtěj ti dva židáci?“, „Vypadaj taky jak vodněkud z Balkánu!“; „Už jim chybí jen kaftan!“; „Srbové to jsou!“; „Dva Srbové!“; „Velezrádci!“; „Nařežte jim!“ A oba historikové před jemnými tykadly davu urychleně zmizí v průchodu. Proměna“ (ibid.: 61).

V těchto a nesčetných dalších výjevech, jež jsou vesměs echem skutečných událostí, se navzdory jejich fraškovité veselosti (jež ostatně v *Posledních dnech lidstva* pomalu přerůstá ve frašku čím dál krvavější) projevuje Krausova hluboká beznaděj z „bodrých Vídeňáků“ a obecně z mentálního stavu Rakouska, této, jak nepřestával opakovat, „pokusné stanice zániku lidstva“. V prvních dnech a měsících 1. světové války byl Kraus událostmi natolik omráčen, že jej to načas připravilo o řeč. Vykolejily ho nejen historické události, ale snad ještě více reakce jeho spoluobčanů na ně. „V Janovicích si neumíte udělat představu,“ psal Kraus své milované Sidonii Nádherné (jak cituje Canetti), „o sprostotě, která se tu představuje jako nadšení...“ (Canetti 2005: 335). Co Krause muselo u současníků ranit nejvíc, byly iracionální záchvaty šovinismu nejen u politické ulice, ale především u „mistrů slova“, celebrit literatury, umění a publicistiky, z nichž mnohých bylo dosud proč si vážít — od Hermanna Bahra,

Richarda Dehmela, Hugo von Hofmannsthal, Gerharta Hauptmanna, zprvu i Roberta Musila a Franze Werfla až po populárního satirika Rodu-Rodu či respektovaného literárního kritika Alfreda Kerra; o vídeňských celebritách vědy formátu Sigmunda Freuda ani nemluvě: „Ještě nikdy předtím básníci tak bouřlivě nepřítakali banalitě,“ píše o dočasně ztrátě soudnosti svých kolegů už na konci roku 1914 v přelomovém eseji „V téhle velké době“ (Kraus 1964: 40). Ostatně téměř vyčerpávající a i po letech šokující mumraj karnevalových masek těchto celebrit poskytuje právě *Poslední dny lidstva*. Na jejich obrazech, lovených ze samého dna své deziluze, začal Kraus pracovat na přelomu let 1914 a 1915, okamžitě poté, co se vzpamatoval z prvního otřesu z dění. Vyhlásil válku válce a frázi o válce, zatímco mu pod okny každé ráno pochodovaly v jednotné uniformě euforie viníci i oběti a zatímco — jak se vyjádřil — „ovzduší Sodomy“ ohlašuje mu denně ohavné volání „Zvláštní vydání“, v jehož znamení se teď „rodí děti a umírají muži“ (idem 2006: 335).

Není vyloučeno, že na dně Haškova humoru, pod nepohnutou klaunskou maskou jeho dějinného šklebu a flegmatu, skrývala se velmi podobná tragická deziluze z „velkých“ dějin i z „malých“ spoluobčanů. Vzдор odlišné vstupní referenční perspektivě (Vídeň/Praha) a vzдор apokalyptickému rámci *Posledních dnů lidstva*, jenž zjevně chybí Švejkovi, se obě díla s přibývajícými stránkami začínají sobě motivicky i co do tvárných postupů překvapivě podobat. Mnohé pasáže, situace a postavy z *Osudů* by se beze změny mohly ocitnout v *Posledních dnech* a naopak. Krausova zmilitarizovaná blbka, fanatická válečná dopisovatelka Schaleková (má reálný předobraz ve skutečné aktivistce a pozdější stalinistce) — to je jen trochu uvolněnější kadet Biegler v sukních i s jeho grafomanskými literárně-vojenskými ambicemi. Haškův plukovník von Zillergut, vědec ky přednášející idiotské samozřejmosti, by zase od hodiny mohl nastoupit do služby u Krause a přednášet v lazaretu marodům o důležitosti salutování, jako to činí plukovník von Drahtverhau v jednačtyřicátém obraze IV. dějství *Posledních dnů*. A stejně tak by mohl Švejk tamtéž — neboť simulantské scény jsou v obou dílech zaměnitelné absolutně! — v nemocnici, jež se u Krause řídí zásadou „úkokem doktora je dodávat lidi na frontu a nejvyšší povinností lékařského stavu doplňovat lidskej materiál“, pronést svou historickou větu k vojenskému pochopovi, který simulantům dával už xtý klystýr: „Nešetři mne, pamatuj na svou přísahu, i kdyby zde ležel tvůj otec [...]. Mysli si, že na takových klystýrech stojí Rakousko, a vítězství bude naše“ (Hašek 1975: 90). Haškova myšlenka „veliká jatka světové války neobešla se bez požehnání kněžského, polní kuráti všech armád modlili se a sloužili polní mše za vítězství té

strany, či chleba jedli“ (ibid.: 158) je takřka doslovně obsažena v *Posledních dnech* dokonce několikrát. V obou opusech navštíví nejvyšší aristokracie s doprovodem a dary lazaret. U Krause je to sama „matka vlasti“ arcivévodkyně Zita v „protézovém špitálu“ (Kraus 1933: 378), u Haška vykoná návštěvu s dary vdova po generálovi pýchoty baronka von Bottenheim (Hašek 1975: 91). U Krause je ten, kdo se při slavnostní mši v katedrále dojetím rozbřečí, fejetonista Hans Müller (a vyslouží si tím přijetí u císaře v Hofburgu), u Haška učiní totéž Švejek při kázání polního kuráta Katze (a vyslouží si tím přijetí k němu do služby). Poručíků Dubů, hejtmanů Ságnerů i sapérů Vodičků je u Krause nespočet. Čas vyměřený této úvaze mi ale nedovoluje pokračovat v mnohých dalších výčtech podobností, a tak mi dovozte zakončit prozatím podobností dosud nezmíněnou, leč pragmaticky nejprůkaznější: ukazuje se, že obě díla jsou v neupravené podobě na divadlo nepřenosná. Přesto se o to budou inscenátoři znovu a znovu pokoušet.

## Prameny

HAŠEK, Jaroslav

1963 *Politické a sociální dějiny Strany mírného pokroku v mezích zákona* (Praha: Československý spisovatel) [1911]

1975 *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války I* (Praha: Československý spisovatel) [1912–1923]

KRAUS, Karl

1921 *Die letzten Tage der Menschheit* (Wien – Leipzig: Verlag Die Fackel)

1933 *Poslední dnové lidstva*, přel. Jan Münzer (Praha: Družstevní práce) [1915–1922]

1964 „V této velké době...“, *Divadlo* 15, č. 12, s. 34–42 [1914]

1974 *Soudím živé i mrtvé*, přel. Aloys Skoumal (Praha: Odeon) [cca 1899 – 30. léta]

2006 *Poslední chvíle lidstva*, přel. Hanuš Karlach (Praha: Barrister & Principal) [1915–1922]

2009 *Třetí Valpuržina noc. Zánik světa vinou černé magie*, přel. Hanuš Karlach (Praha: Barrister & Principal) [1922]

## Literatura

CANETTI, Elias

1996 *Pochodeň v uchu*, přel. Jiří Stromšík (Praha: Hynek) [1977]

2005 *Hlasy Marrákeše, Zápisky po jedné cestě, Svědomí slov*, přel. Jiří Stromšík (Praha: Prostor) [1936–1976]

JUST, Vladimír

„Valpuržiny noci Karla Krause“, *Divadelní revue* 25, 2014, č. 2, s. 104–130

## **Kraus, Hašek, and the media: War from the perspectives of the Prague and Vienna streets**

Viennese satirist Karl Kraus and Czech satirist Jaroslav Hašek can seem to have little in common besides their eras of birth and work having been nearly identical—while Kraus is connected with Vienna’s coffeehouses, Hašek belongs to the pubs of Prague. And yet the two authors’ essential works — the docudrama *Die letzten Tage der Menschheit* (1915–1922) and the novel *The Good Soldier Švejk and His Fortunes in the World War* (1912–1923) — share many traits in common. Besides the inseparable topic of World War I (seen in both cases from the rear, either in the form of the Vienna or Prague streets, or through the eyes of Czech bureaucratic institutions), they share the topic of language. And this not only as the topic of military, bureaucratic, and journalistic phrases, but also more generally as the topic of narration and interpretation of their works’ basic framing subject, i.e. war. In both cases, not only does war generate characters’ vocabulary, but also, precisely this vocabulary generates war. The narration itself, not the subject of narration, becomes the message. Alongside the many similar situations there are of course differences, arising from the differing viewpoints of the Prague and Vienna streets in the first days of the military conflict: the Prague view was inherently enriched with an essential helping of skepticism, playfulness, and mystification, that is, elements with which Kraus had to fortify the fanaticized Viennese street via his speaker, the “Nörgler” (the “grumbler”).

# Filologie Haška, Hrabalův pokus o alternativu a jeho čtení u Jáchyma Topola

— Anna Förster —

Již od 60. let 20. století se v bohemistice mluví o vztahu mezi dílem Jaroslava Haška a Bohumila Hrabala. Konstatování jejich spřízněnosti či shledání kořenů jejich poetik v neoficiálním vyprávění patří takřkajíc ke klasice a literárněvědné práce, které tento diskurz etablovaly, jsou již samy sebou kanonizovány (Frynta 1966, Černý 1975). I v případě děl Jáchyma Topola by mělo být uvedeno, že jeho psaní vykazuje jistou spřízněnost s dílem Haška a Hrabala, a to počínaje debutem, i když tato problematika zatím v literární vědě nebyla podrobněji analyzována (viz Förster 2014).

V příspěvku vycházíme z hypotézy, že rozsah spřízněnosti, respektive korespondence mezi díly těchto autorů přesahuje roviny psaní či příležitostného citování, dokonce i určitou filologizaci jejich psaní. Chceme tím říct, že se tyto autoři vztahují k literárním dílům jmenovaných předchůdců i tím, jak s jejich texty zacházejí, jak o nich píší, ba dokonce tato reflexe může být sledována i podle toho, jak a v jaké formě jsou jejich knihy vydávány a do jakých metadiskurzů zapojeny. Literární díla takto přebírají funkce jiných diskurzivních kontextů — v případech jmenovaných autorů to znamená, že v určitém smyslu předvádějí

to, co zejména oficiální, politicky nesankcionovaná filologie vynechala. Zabýváme-li se tím, jak se tito autoři k sobě vztahují — na rovině psaní nebo ve formě explicitního citátu či aluze, je nutné, abychom na to v našich úvahách brali zřetel. V rámci tohoto příspěvku není možné vyložit problematiku v celé šíři, soustředíme se tedy na demonstraci prostřednictvím příkladů.

Není tajemstvím, že Haškův román byl dlouho čten nikoli jako svěbytné literární dílo, nýbrž jako ukázání empirického autora v měnicích se politických kontextech. Během několika dekád tak literární věda pracovala s Haškovým dílem jako s dokumentem, jímž lze doložit pre-supozice, které vyvěraly přímo z autorovy života. Zároveň se Haškem nezabývali jen literární vědci, ale i (vojenští) historikové, kteří používali jeho díla k ilustraci dějepisných prací (viz např. Křížek 1957). Podobný postup lze pozorovat i v pracích literárněvědných, kde se mezi spisovatelem a jeho postavami či vypravěči nejen nedůsledně, ale často absolutně nerozlišovalo.<sup>1</sup> Souvisí to také s mystifikačními tendencemi Haškových mimoliterárních akcí i s jeho hrou autobiografických masek v rámci díla a konečně je to dáno i významem, který byl autorově biografii a politickému postoji připisován pozitivistickou literární vědou i marxistickou literární teorií.

Prvním příkladem jsou Haškovy *Politické a sociální dějiny Strany mírného pokroku v mezích zákona* [1911], které jsou obvykle označovány za „povídkový cyklus“, i když s tím nelze souhlasit, dokonce lze pochybovat, zda se dá mluvit o jednotném textu. Když se totiž podíváme na Haškův rukopis, najdeme 74 krátkých textů, povídek, kabaretních scén nebo portrétů osobností pražské bohémy. Tematicky tyto texty většinou nemají mnoho společného a ještě méně pak se zmiňovanou stranou. Rukopis obsahuje texty psané různým písmem, pravděpodobně písmem Jaroslava Haška a Jarmily Haškové. U dvou třetin z nich je přitom číslování psáno stejným písmem jako text, ostatní texty původně nebyly číslovány. Hašek nezanechal žádný seznam, v případě nečíslovaných textů tedy není možné, aby byla stoprocentně určena příslušnost ke sbírce či jejich pořadí (viz Pytlík 1963). Rukopis ukazuje četné snahy vydavatele, aby tento textový chaos převedl do lineární struktury textu — tak mají například jednotlivé texty až patero číslování od pravděpodobně různých redaktorů.

Při srovnání edic *Dějin Strany* se ukazuje, že uspořádání zdaleka nebylo jediným zásahem vydavatelů do Haškova rukopisu. Například

---

1 Exemplárním příkladem jsou některé práce Radka Pytlíka či Cecila Parrotta.

první publikace (Hašek 1924–1925) obsahovala deset textů, včetně dvou karikujících portrétů, a tak měly *Dějiny Strany* v tomto vydání charakter humoristické sbírky. Druhé vydání obsahovalo třiatdvacet zcela odlišných textů (Hašek 1937) a bylo redigováno Juliem Fučíkem a publikováno v *Rudém právu*. Tentokrát byly většinou vybrány satiry na předválečné politické strany, především na Českou stranu národně sociální.<sup>2</sup> Kompletní rukopis byl publikován až v roce 1963.

Literárněvědný přístup k Haškovým *Dějínám* byl tedy politicky motivovaný. Před vydáním v roce 1963 šlo o výběry textů, které odpovídaly politickým postojům editorů nebo publikačnímu kontextu. Se zřetelem na to nepřekvapí, že Haškovy *Dějiny Strany* byly zejména pro komunistickou literární vědu oblíbeným dílem, které bylo až do začátku 60. let především kritikou předválečné sociální demokracie a dokladem Haškova odmítání její politiky.<sup>3</sup>

Dalším příkladem je naopak dílo, které bylo z oficiálního filologického diskursu dlouho vyloučeno, totiž Haškův povídkový cyklus *Velitelem města Bugulmy. Z tajemství mého pobytu v Rusku* (Hašek 1921), v němž tovaryš Gašek v ich-formě vypráví o zážitcích komandanta sibiřského města v ruské občanské válce a který byl literární vědou důsledně ignorován. U příležitosti 40. výročí Říjnové revoluce publikoval Radko Pytlík článek, v němž zkoumal „[v]ýznam Haškovy činnosti v Rudé armádě pro jeho literární tvorbu“ a došel k závěru, že autorovy texty o pobytu v Rusku dokládají, že jeho zdánlivý sklon ke komunismu nebyl — „jak tvrdila česká buržoazie“ — jen další hříčkou pověstného šaška, ale že se tam „stal [...] přívržencem socialistické revoluce odpovídajícím životním rozhodnutím a s plnou vahou své osobnosti“ (Pytlík 1958: 248). Pytlík přitom vedle *Osudů dobrého vojáka Švejka* odkazuje zejména na krátké texty publikované původně v sovětských armádních časopisech. Bugulmský cyklus nezmínil.

Pro literární vědu do roku 1948 byl Haškův pobyt v Rusku jedním z nejoblíbenějších badatelských témat a toto období bylo považováno

2 Zajímavé jsou zásahy nejen do výběru a řazení, nýbrž také do znění textů, např. škrtnání pasáží, které se týkají politických formací. V textu „Přednáška o Dr. Záhořovi“ byla např. škrtnuta pasáž: „Zatím, co jiné politické strany ve svých přednáškách pro [nečitelné] opakují stále totéž thema [sic], buď o Mistru Janu Husovi, nebo o Havlíčkovi, či o Svatopluku Čechovi, jak to činí zejména strana národně sociální, takže není Dnes [sic] národního socialisty v Čechách, který by se nedomníval, že Mistr Jan Hus, Svatopluk Čech a Havlíček byli národními sociály, přicházím k [nečitelné] novou osobou a to s Dr. Záhořem, bývalým fyzikem královského hlavního města Prahy.“

3 Např. Pavel Petr uvádí, že v *Dějínách Strany* Hašek vyjádřil svou „Ablehnung der opportunistischen Politik der Sozialdemokratie, die ihn in die Reihen der mit revolutionären Losungen auftretenden Anarchisten geführt hatte“ (Petr 1963: 18).

za období, během něhož anarchista konečně „zum richtigen Verständnis der Oktoberrevolution vor[drang]“ a „zum Kommunisten wurde“ (Petr 1963: 27–28). Údajného „leninistického Haška“, který dominoval oficiální literární vědě až do 60. let, šlo ale vidět jen proto, že se z korpusu jeho textů vylučoval bugulmský cyklus, který obsahoval všechno tehdy neakceptovatelné: revoluci a občanskou válku vykreslil nikoli jako událost světového významu, nýbrž jako jakési divadlo, v němž se líní a opilí komandanti starají jen o to, zda mají dost vodky a jestli se pořádně vyspali; revoluční den zachytil jako hypertrofii nesmyslné byrokracie a zprostředkoval tak neheroizující obraz revoluce, občanské války i roli českých a slovenských vojáků v ní, včetně zesměšnění narážek, které je legitimizovaly pomocí paralel k husitským bojům. Tato jeho pozorování by v kombinaci s autobiografickou hrou totiž radikálně zpochybnila obraz Haška jako protokomunistického spisovatele a orientaci literární vědy na autobiografické čtení jeho díla.

A právě oficiální filologií neschválenou anarchičnost a rozporuplnost Haškova díla odrážejí Hrabalovy texty. Vzhledem k rozsahu se nemůžeme věnovat celému Hrabalovu vztahu k Haškovi na rovině *écriture*, ale soustředíme se na poetologické úvahy Hrabala o Haškově díle. Je ale nutno předeslat, že Hrabal ve svých dílech jevil zájem o cizí texty a že intertextualita pro něj nebyla pouze empatií nebo intelektuálním „okrádáním mrtvol“ (Hrabal 1989: 10).<sup>4</sup> V Hrabalově pojetí intertextuality existuje spojení mezi literární vědou a historiografií. Zabývat se texty, pracovat s nimi, číst je — to jsou pro Hrabala operace nejen k osvojení textu, ale také k osvícení minulosti: „Můj strýc mi jednou daroval k vánocům knihu od Françoise Rabelaise Gargantua a Pantagruel, renesanční dílo. To je takových devět set stran vyprávění velice humorného a velice intelektuálního, a neustále jsou tam citace starých Řeků a Římanů. A tam vlastně jsem se naučil a pochopil, co to je citovat, prostě být jako osvětář, dovolávat se toho, co v minulosti bylo krásného a obsažného“ (Hrabal 1990: 8).

Čtení, citování, opírání se o psaní jiných autorů („tak čas předminulý se mi stává časem přítomným“; *ibid.*: 9), to lze chápat i jako techniku revize a znovupsaní (literárních) dějin. Charakteristika Hrabalovy reflexe Haška tedy spočívá v tom, že Haškovo dílo nestojí jen samo o sobě, ale tvoří část většího filologického projektu. Kontury tohoto názoru se snad nejjasněji rýsují v knize *Bohumil Hrabal uvádí* (1967), která obsahuje texty bez ohledu na tehdejší ideologická omezení

4 Viz též např. Chirico 2004 nebo Meyer 2014 o Hrabalově vztahu k textům Rolanda Barthesa.



a „organizované zapomenutí“ určitých autorů a děl (Roth 1986: 56). „[P]řetipává hvězda moderní prózy“ (Hrabal 1967: 3; 2014: 17), ke které se Hrabal v této knize opět přiznává, se skládá z Jakuba Demla, Ladislava Klímy, Richarda Weinera, Franze Kafky a Jaroslava Haška. Tímto výběrem předložil literární kánon, který se neopírá o etnická či lingvistická kritéria ani nebere zřetel na otázky literárnosti. V této knize je také Hašek ještě rovnocenný s ostatními, zatímco později se z něj stává „svatý Hašek“ (Hrabal 1982: 91), „mistr Hašek“ (Hrabal 2014: 49) a jeden z „velkých vzorů“ (Hrabal 1982: 143) a „mých pánů“ (ibid.: 91).

Od „oficiálního Haška“ se Hrabalův Hašek odlišuje především tím, že se vzpírá zjednodušení a redukci, a tedy vůbec není autorem jasné nebo snadno čitelné lidové literatury, nýbrž komplexních a náročných textů.<sup>5</sup> Švejk se mu nejeví ani jako idiot, ani jako chytrák, ale jako literární výzva, ke které lze přistupovat jen nepřímou: „[T]o, co je teda Švejk, to je tak oblundné, že na to snad přijdu až půl hodiny před tím, než umřu!“ (Hrabal 1990: 13). Právě tato enigmatická, neracionalizovatelná a rozporná stránka Haškova psaní, k níž se Hrabal tak emfaticky přiznává (a která se objevuje například v bugulmském cyklu), odporuje převážně biografickému přístupu oficiální literární vědy.<sup>7</sup>

Vedle zasazení Haškova díla do většího filologického projektu a jeho „rehabilitace“ jako mnohvrstevnatého autora existuje ještě třetí přínos Hrabalova Haška – čtení jeho děl jako menšinové literatury (Deleuze–Guattari 1975). To, co z Haškova psaní zdůrazňuje, možná nejlépe vystihuje toto: Haškův „posun [...] směrem dolů“ (Hrabal 2014: 8) či pohyb textů směrem „ke smetišti epochy“ (ibid.: 6; Hrabal 1982: 65), používání jazyka (který lze s Deleuzem a Guattarim popsat jako jazyk menšiny), práci se „sémantickým zmatkem“ (Hrabal 2014: 23) a s řetězením zdánlivě se vylučujících elementů. To se vše stalo

5 „Čili ten Kafka je pro mě hieroglyf, zrovna jako pan Hašek. To jsou dva hieroglyfy, které se snažím rozluštit v těch lokalitách, kudy chodím, nebo těmi starými legendami o nich. [...] Čapek je třeba daleko jednodušší, ve všem, má svůj názor, je to novopozitivista, jednička chláp. Ale mě vzrušují tihle dva kluci [Hašek a Kafka, pozn. A. F.], a nikdy na to nepřijdu, co jsou, i když si koupím další knížky. S panem Radkem Pytlíkem se o tom bavím, poslední jsme skoro současně přišli na to, že v budoucnosti musí přijít ještě třetí estetik a kritik a umělec současně v jedné osobě, a pokusit se rozřešit ten hieroglyf, že se někde musí narodit někdo, kdo bude současně i psychoanalytik, aby byl schopen rozřešit něco tak krásně oblundného a něžného, jako je ten mrtvý a současně pořád tak živý spisovatel, dadaista, a přitom realista, vynikající novinář a mystifikátor, který umřel ve čtyřiceti letech, pochopte to, ve čtyřiceti... Kafka? Hašek! Hašek! Jaroslav!“ (Hrabal 1990: 55–56).

6 Je přiznačné, že na Švejka myslí v psychoanalytických pojmech: „Co je vyprávění Švejka? To je psychopatologie všedního dne. To má Freud vědecky zdůvodněné“ (Hrabal 1990: 25).

7 Alespoň po roce 1968, před tím viz např. Kosík 1963.

„zavíracím špendlíkem syntézy“, který „vždycky píchá do živého“ (ibid.).<sup>8</sup> Zdá se, že Josef Švejk je pro Hrabala ztělesněním tohoto principu: deterritorializovanou postavou, která „prochází celým textem neporušená, bez frčky, bez manželky, bez dětí, bez milenky, skoro bez přítele“ (ibid.: 8) a která přesto — nebo právě proto — „svým hovorem, jako kouzelník, odhaluje a poráží degenerovaný svět“ (ibid.) a začleňuje se do řady těch, které považuje za moudré, jelikož se přiznávají k tomu, že nevědí nebo nerozumějí světu.<sup>9</sup> O této problematice by bylo možno hovořit dále, například o Haškovi jakožto vzoru pro Hrabalovu stylizaci do „prokletého básníka“<sup>10</sup> nebo o tom, na co myslí, když používá Nietzscheův termín „duch dějin“, aby označil dosah Haškova „posunu směrem dolů“, ale musíme se dostat k třetí části této úvahy.

Hrabalovy texty, které oficiální literárněvědné bádání o Haškovi sotva zmiňuje,<sup>11</sup> jsou příznačné také pro Jáchyma Topola, u něž se vyskytují tři Haškové — Haškova tvorba jako pretext vlastních děl, oficiální literárněvědný diskurz věnovaný Haškovi a Hašek Hrabalův, tedy jako předmět alternativní literární vědy. Soustředíme se na poslední dva případy.

Výstižný obraz „oficiálního Haška“ najdeme v románu *Sestra*, když vypravěč mluví o svých aktivitách v undergroundu, zejména o Placákové hnutí České děti. Na základě dřívějšího srovnání stojatosti

8 To se netýká jen Haška, ale všeho, co Hrabal považuje za dobrou literaturu: „Mně se jeví většina světové prózy jako patrný posun směrem ke smetišti epochy. Čím více hrdina klesá na společenském žebříčku, tím jeho náboj více stoupá. Zdá se, že i sám duch dějin je elektrizován a křížen, že přitaká tomuhle posunu směrem dolů alespoň v oblasti prózy“ (Hrabal 2014: 6; 1982: 106).

9 Viz i pasáž: „Že tedy duch dějin dává geniálním lidem vzdělání jen proto, aby při psaní věděli to nejdůležitější: co nepsat. Kdesi jsem vyjmenoval řadu filosofů, kteří k mohutnosti ‚intelligentia‘ okamžitě připojí její zdánlivý opak. Laotsi: ‚Umění neumětí‘, Sokrates: ‚Vím, že nic nevím‘, Mikuláš Cusánský: ‚Docta ignorantia‘ atd. až po Bretona“ (Hrabal 2014: 6). Ke čtení Švejka s Deleuzem a Guattarim viz též Matonoha 2008 a Meyer 2010.

10 Je příznačné, že Hrabal se tím pojí se svými oblíbenými autory (vedle Haška např. i s básničky francouzské avantgardy, jimiž byl termín „poète maudit“ použit poprvé): „prokletí jsou právě ti dole, v těch hospodách, kteří už nemají nikoho, kteří už nemají kam jinam jít, než do té hospody. A tam se stýkají s těmi prokletými básníky, a dokonce kdybych je jednou někdy zkusil informovat o tom, jak žil Verlaine, Baudelaire, tak by byli dojati. A najednou ta moje nebesa, intelektuální, se propojují i s těmi nejnižšími“ (Hrabal 1990: 37). Na jiné straně lze tuto řeč o „posunu směrem dolů“ považovat za snahu vyrovnat se alespoň formálně s komunistickým režimem: „Já jsem nikdy prokletý nebyl. I když máte trápení s láskou nebo musíte dělat něco, co byste nechtěl, to ještě neznamená být prokletý. Protože můj osud asi nebyl, abych se stal prokletý. Já ale soucitem, jak sem se to učil od dětství sám od sebe a později od Schopenhauera, právě tím soucitem jsem okamžitě zasažen člověkem, který prokletý je. A řekl bych, dost těch typů se ve svých povídkách pokouším zobrazit“ (ibid.: 38).

11 Jedinou výjimkou je E. Frynta, který na různých místech vstupuje do Hrabalových textů. Protože se to ale týká výhradně těch, které se zabývají spojitostí Haška s Hrabalem, lze to považovat i za podíl Hrabalovy reliterarizace metadiskurzu o jeho vlastním dílu.

československého režimu s poměry v Polsku se mu události roku 1989 jeví jako dlouho očekávaný důkaz toho, že Češi drží s politickým vývojem konečně krok. Zážitek je parafrází Haškova *Švejka*: „Nikdo o našem šílenství netušil, nikdo, kdo monitoroval z družice, či zavěšenej ve světlíku odposlouchával zjizvenou řeč našich družstev, tu zrychlenou městskou mluvu [...] a ať už seděl na chatě, či snad v base, nikdo netušil, o co v spiknutí vlastně jde [...] všechny ty rozptýlený bandy městskýho podzemí se připravovaly na důležitěj úkol, spěly ke konečnému řešení úpravy duše [...] věštili z vlastních střev plných strachu, s napětím sledovali chvějící se oblohu [...] tajemně šli budoucnosti po krku a v spiknutí nepřipravovali nic menšího než atentát [...] totiž: konečnou a surovou vraždu na Josefu Vissarionovičovi Švejkovi“ (Topol 2008: 27).

Tato pasáž je zajímavá v dvojím ohledu: zaprvé proto, že Švejk je od svého literárního původu oddělen a získává téměř ikonický charakter, neboť funguje i v kontextu, který už nemá s Haškovým dílem nic společného. Zadruhé se tento „odliterarizovaný“ Švejk jeví jako společenská alegorie, v níž splývají negativa národního charakteru s rozmanitými propastmi a vinami národních i světových dějin — to v citované pasáži dokládá třeba rozšíření Švejkova jména o otcovské jméno Stalinovo.<sup>12</sup> Předpokládáme, že to nemá být odkaz na dílo Haškovo, ale na jeho znárodnování a polidšťování.<sup>13</sup>

V protikladu k tomu stojí u Topola evokace Hrabalova Haška, obsažená opět v *Sestře*. Týká se vypravěče, o němž jsme již psali, že není postavou, ale — i jménem Potok — vlastně poetologickou alegorií Topolova a Hrabalova způsobu psaní „proudem“. Tato instance se v určitém smyslu rodí z rozbití konceptu tradiční postavy, což je v románu paralelizováno roztráštěním zrcadla: „Nic mi nevypálí ani dobu Kanálu, protože ten mi dělal srdce. Šlo kličkovat po ulicích a zkoumat tíhu budov, který nosíš na zádech, a můžeš se svýho zrcadla optat: pověz mi, kdo je na světě nejkrásnější? a zrcadlo chvíli mlčí a je to strašidelný a z té chvíle čerpáš napětí pro svůj pohyb a pak je zrcadlo jen předmět a rozbitý zrcadlo jsou rozsekaný momentky, koukám se a příjemný by bylo propst se do třetí osoby, ale nemluví Potok [...]“ (Topol 2008: 24).

12 Na jiném místě je Josiph Švejk (ibid.: 189). Později se z něho stane snová osoba, v níž se míchají — skrze společné křestní jméno — různé pasivní postavy, zbabělci a ztroskotanci literatury i dějin (Josef Švejk, Josef K., pražský Pepík a severoamerický náčelník Chief Josef).

13 Porovnatelnou pasáž najdeme i v Topolově zatím jen německy publikované povídce *Waffen aus Tolmin*. Tam slouží Švejk postavám jako vzor, jak se chovat, aby byli odesláním na psychiatrii zbaveni vojenské služby. Jinde ale vypravěč líčí, jak s kamarády pálili *Švejka*, aby načerpali sílu pro odpor vůči režimu (Topol 2011).

Vyprávění tady kolísá mezi hlasy, mezi jednotným a množným číslem vypravěče a různými „já“, takže na konci už nehraje roli, kdo vlastně mluví — protože už nemluví osoba, ale mnohohlasý, vše pohánějící proud vyprávění: mluví Potok. Zrcadlo, z jehož střepů se proud rodil, najdeme v románu ještě jednou, tentokrát v ohlédnutí učiněném před jeho rozbitím. Na začátku druhého dílu, před osmou kapitolou, čteme bez jakéhokoli rámování nebo kontextualizace následující pasáž: „Je tu zrcadlo. Obrací mě k němu, jsem v něm sám, jen moje tvář. Ta žena mě v něm nechala. Na dně samoty. Na dně samoty tak hluboký a strašný, že jsem o ní dosud neměl tušení. Dokud jsem tenhle chlad, který číší z hvězd, nepoznal, nevěděl jsem o životě nic. Snad se myčka cesty konečně zadrhla a tohle už je zoufalství pasti. Ne, její ruka zrcadlo od Číňana obrátila a tam je napsáno ‚Jen psi mají osud‘. Čtu si dál“ (Topol 2008: 125).

Vedle toho, že nápis o osudu psů nelze číst jinak než jako odkaz na roli psů v Haškových textech, je to opět zrcadlo, které je tu zajímavé. Že má co do činění s nějakým Číňanem, působí nemístně a je jako obraz tak zvláštní, že se zdá úplně nemožné, aby neměl původ v *Osudech dobrého vojáka Švejka*: „Když pak byl již vzhůru a Švejk mu přinesl snídani, byl nadporučík překvapen novou otázkou Švejka: ‚Poslušně hlásím, pane nadporučíku, nepřál byste si, abych vám zaopatřil nějakýho pejska?‘, ‚Víte, Švejku, že bych měl chuť poslat vás před polní soud‘, s povzdechem řekl nadporučík, ‚ale oni by vás osvobodili, neboť něco tak kolosálně pitomého neviděli ve svém životě. Podívejte se na sebe do zrcadla. Není vám špatně nad vaším blbým výrazem? Vy jste nejpitomější hříčka přírody, kterou jsem kdy viděl. Nu, řekněte pravdu, Švejku, líbíte se sám sobě?‘ ‚Poslušně hlásím, pane obrlajtnant, že se nelíbím, jsem v tom zrcadle nějakej takovej šišatej nebo co. *Vono to není broušený zrcadlo. To jednou měli u toho Číňana Staňka vypouklý zrcadlo, a když se někdo na sebe povídal, tak se mu chtělo vrhnout. Huba takhle, hlava jako dřež na pomeje, břicho jako u napitýho kanovníka, zkrátka figura. Šel kolem pan místodržitel, podíval se na sebe a hned to zrcadlo museli sundat*“ (Hašek 1957: 266—267; zvýraznila A. F.).

Vypravěč Topolova románu je tedy alegorií Hrabalova způsobu psaní, která se rodí ze zrcadla, do něhož se dívá Haškův Švejk, který se v něm vidí jakoby složen ze vzájemně k sobě nepatřících osob. Vztahování se k Haškovi je tedy v Topolově románu přímo vázáno k aluzi na Hrabalovo psaní — mohlo by se říci, že pro Topola jedno bez druhého neexistuje.

## **Prameny**

HAŠEK, Jaroslav

1924–1925 Dějiny Strany mírného pokroku v mezích zákona, *Směr* 1, č. 4, 11–12 (1924), č. 46–48 (1925), s. 3 [1911]

1937 Dějiny Strany mírného pokroku v mezích zákona, *Rudé právo* 18, č. 156–238, s. 5 a 7

1951 *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (Praha: Práce) [1921–1923]

1963 *Politické a sociální dějiny Strany mírného pokroku v mezích zákona* (Praha: Československý spisovatel) [1911]

1966 *Velitelem města Bugulmy. Z tajemství mého pobytu v revolučním Rusku* (Praha: Československý spisovatel) [1921]

HRABAL, Bohumil

1982 *Domácí úkoly z pilnosti* (Praha: Československý spisovatel)

1989 *Kdo jsem* (Praha: Společnost Bohumila Hrabala při Památníku národního písemnictví)

1990 *Klíčky na kapesníku. Román – interview* (Praha: Práce)

2014 *Domácí úkoly. Úvahy a rozhovory* (Praha: Mladá fronta) [1970]

TOPOL, Jáchym

2008 *Sestra* (Brno: Host) [1994]

2011 „Waffen aus Tolmin“, in Plinio Bachmann (ed.): *Kakanien – neue Republik der Dichter* (Wien: Zsolnay), s. 220–242

## **Literatura**

ČERNÝ, Václav

1994 „Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpretační“, in idem: *Eseje o české a slovenské próze* (Praha: Torst), s. 89–134 [1975]

CHIRICO, David

2004 „Towards a Typology of Hrabal’s Intertextuality: Bohumil Hrabal and Guiseppe Ungaretti“, in David Short (ed.): *Bohumil Hrabal (1914–97). Papers from a Symposium* (London: School of Slavonic and East European Studies University College), s. 11–33

DELEUZE, Gilles — GUATTARI, Félix

1975 *Kafka, pour une littérature mineure* (Paris: Les éditions de minuit)

FÖRSTER, Anna

2014 „Švejk tóten! Distanz und Kanonisierung in Jáchym Topols Sestra“, in idem — Nora Schmidt (eds.): *Distanz. Schreibweisen, Entfernungen, Subjektkonstitutionen in der tschechischen und mitteleuropäischen Literatur* (Weimar: VDG), s. 65–76

FRYNTA, Emanuel

1966 „Náčrt základů Hrabalovy prózy“, in Bohumil Hrabal: *Automat svět* (Praha: Mladá fronta)

KOŠÍK, Karel

1963 „Kdo je Švejk? Hašek a Kafka neboli groteskní svět“, *Plamen* 1963, č. 6, též <http://www.ucl.cas.cz/edicece/data/antologie/zdejin/3/dolezal.pdf> [přístup 30. 8. 2015]

KŘÍŽEK, Jaroslav

1957 *Jaroslav Hašek v revolučním Rusku* (Praha: Naše vojsko)

MATONOHA, Jan

2008 „Beyond Human: The Flight Towards an Animal in the Central European/Czech Literature (Čapek, Kundera — Kafka, Hašek)“, in *E-topia*: <http://etopia.journals.yorku.ca/index.php/etopia/article/view/36726> [přístup 30. 8. 2015]

MEYER, Holt

2010 „Čtení Haška s Deleuzem. Devenir-animal a česká autofilologická deterritorializace“, in Lenka Jungmannová (ed.): *Česká literatura rozhraní a okraje* (Praha: Akropolis), s. 341–349

2014 „Spiel(k)arten der ‚begrenzten Souveränität‘: Bohumil Hrabals *Kdo jsem*“, in Anna Förster — Nora Schmidt (eds.): *Distanz. Schreibweisen, Entfernungen, Subjektkonstitutionen in der tschechischen und mitteleuropäischen Literatur* (Weimar: VDG), s. 23–64

PARROTT, Cecil

1978 *The Bad Bohemian. A Life of Jaroslav Hašek, Creator of The Good Soldier Švejk* (London: Bodley Head)

PETR, Pavel

1963 *Hašeks „Schweik“ in Deutschland* (Ost-Berlin: Rütten & Loening)

PYTLÍK, Radko

1958 „Význam Haškovy činnosti v Rudé armádě pro jeho literární tvorbu“, in Jaroslav Vávra (ed.): *Velká říjnová socialistická revoluce v dějinách a kultuře Československa* (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd), s. 248–252

1963 „Ediční poznámky a vysvětlivky“, in Jaroslav Hašek: *Politické a sociální dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona* (Praha: Československý spisovatel), s. 286–307

ROTH, Susanna

1986 *Laute Einsamkeit und bitteres Glück. Zur poetischen Welt von Bohumil Hrabals Prosa* (Frankfurt am Main: Peter Lang)

## The philology of Hašek, Hrabal's attempt at an alternative, and its reading by Jáchym Topol

This paper discusses the selective reception or even complete exclusion of certain works by Jaroslav Hašek from the official philological discourse during certain periods. It further suggests that, during those periods, philological functions are taken over and “performed” by literary texts—in this case the works of Bohumil Hrabal and, later, Jáchym Topol.

# Estetika tísnivého a *Červený smích* v Divadle na provázku

— Martin Pšenička —

„V případě forem ztvárňujících trauma v literárním textu je možné vycházet z toho, že *dopady traumatu ve svém vyjádření vyžadují mimořádné estetické struktury a formy*. Ústřední otázka v tomto případě zní: Jak lze narativně *inscenovat* ‚traumatickou vzpomínku‘ i přes jí vlastní nevyprávětelnost? To znamená — jak učinit traumatizaci v literárních strukturách *hmatatelnou*?“ řekl Alexandr Kratochvíl, když se snažil najít způsoby, jak vypovídat o nevyprávětelném (Kratochvíl 2014: 43, 45). Třebaže se vymezené pole týká především literatury, může být vztaženo na umění jako celek. Základní problém uměleckého zobrazení traumatu spatřuje totiž Kratochvíl v adekvátním nalezení estetických struktur a forem, jež by byly s to nikoli o traumatu pouze informovat, nýbrž jej sugestivně evokovat a reaktualizovat v jeho ontologické konkrétnosti tak, aby jej vnímatel nejen *četl*, ale bezprostředně *zakoušel*. Jedná se o takové ztvárnění, které o extrémní skutečnosti pouze nevypráví, nýbrž ji demonstruje ve smyslu Patočkovy charakterizace antické tragédie jako posvátného dějství, které „nemůže být prostě vypravováno a líčeno, sdělováno nepřímou jako něco již sběhlého, nýbrž musí být přímo *vykonáno*“ (Patočka 1966: 2).

Paralela s antickou tragédií, kterou je možné považovat za mimořádnou estetickou strukturu zpřítomňující krajní lidskou situaci, přináší v daném kontextu podněty, které nezůstávají pouze uvnitř uměleckého díla vypovídajícího o nevypověditelném, nýbrž přesahují k pragmatickým otázkám účinku takového zobrazení. Hlavním výsledkem a cílem tragédie je podle Aristotela katharsis — očištění od trýznivých a bolestných citů. Přestože byl Aristoteles stran definování katharsis poněkud střídavý, můžeme se domnívat, že tímto pojmem označil proces značně složitý a nejednoznačný, nesnadno se rodící skrze prahový, přechodný stav krize, úzkosti nebo tísnivého znejistění. Katharsis, tedy to, „co musí každý sám u sebe a na sobě realizovat“ (ibid.: 4), je úzce navázána na prahovou zkušenost, která podle Eriky Fischerové-Lichteové souvisí s transformativní (katartickou) silou divadla: „Pojem proměny (transformation) s sebou nese pojem liminality“ (Fischer-Lichte 2005: 254).

Otázku liminální zkušenosti pozoruhodně osvětluje stať Sigmunda Freuda „Das Unheimliche“ (Freud 2003 [1919]), v níž popisuje genuzi úzkosti (das Ängstliche, M. P.) jako návratu vytěsněného: „Zprvée, jestliže má psychoanalytická teorie pravdu se svým tvrzením, že se každý afekt spojený s nějakým citovým hnutím, lhostejno jakého druhu, vytěsněním přemění ve strach, pak musí mezi případy něčeho vyvolávajícího úzkost existovat skupina, u níž lze ukázat, že toto, co vyvolává úzkost, je nějakým vracejícím se vytěsněným. Tímto druhem něčeho vyvolávajícího úzkost (des Ängstlichen) by bylo právě něco stísňujícího (das Unheimliche) [...]. Zadržé, jestliže je toto skutečně tajnou povahou stísňujícího, pak pochopíme, že jazykový úzus nechává ‚das Heimliche‘ přecházet ve svůj protiklad ‚das Unheimliche‘ (něco stísňujícího), neboť toto stísňující není opravdu ničím novým nebo cizím, nýbrž něčím duševnímu životu odpradávná důvěrně známým, co mu bylo jen odcizeno procesem vytěsnění. Vztah k vytěsnění nám nyní také osvětluje Schellingovu definici, že tísnivě působící (das Unheimliche) je něco, co by bývalo mělo zůstat skryté a vyšlo na světlo“ (ibid.: 191–192).

Freud se explicitně nezabývá účinkem ani funkcí uměleckého díla jako prostředku očištění. Zůstává spíše na jeho prahu, když ohledává zrod a mechanismus působení tísnivého účinku, jemuž je vnímatel vystaven. Spokojuje se pouze s tvrzením, že: „Tísnivý účinek vymyšlených příběhů [...] je především daleko obsažnější než tísnivý účinek zážitků, obsahuje tento účinek ve svém celku a pak ještě něco jiného, co se v podmínkách prožívání neobjevuje“ (ibid.: 198).

O významu nejistého spojení „něco jiného“ lze jen spekulovat, protože Freud jej dále nerozvíjí. V daných souvislostech by mohlo jít



o záměrné zformování prožívání, uměleckou mimesis. Je však možné tvrdit, že Freudem popsany mechanismus návratu vytěsněného, tedy toho, co se vytěsněním proměňuje ve strach, má v obecných konturách mnoho společného s procesem a funkcí uměleckého ztvárnění traumatu.

Mohli bychom na tomto místě zůstat u poněkud triviálního zjištění, že umělecká ztvárnění extrémní skutečnosti vynášejí na světlo vytěsněná traumata, čímž se jejich funkce vyčerpává. Vytrácí se nám ale moment Kratochvilem zmiňované mimořádné estetické struktury a formy, jíž je traumatická vzpomínka učiněna hmatatelnou. Jako klíčová se zde jeví zvýšená produkce a stimulace návratu vytěsněného jakožto možného předpokladu očištění. Tímto momentem je právě Freudovo hraniční pásmo „das Unheimliche“, cosi tísnivého, jímž není vnímatel o mezní situaci zpravován, nýbrž ji sdílí a znovuprožívá. Intenzivní produkci čehosi tísnivého organizuje estetická struktura vnímání tak, aby skutečně (byť imaginativně) *zakoušelo* hrůzy traumatických událostí jako naléhavou lidskou situaci, aby prožívalo „přeludnou věcnost“ (Mukařovský 2007: 371) příznaků minulosti. Podle Freuda totiž „působí tísnivě, když je *setřena hranice mezi fantazií a skutečností*, když se před námi objeví něco reálného, co jsme dosud považovali za výtvar fantazie, když nějaký symbol převezme plný výkon a plný význam symbolizovaného a tak podobně“ (Freud 2002: 194; zvýraznil M. P.). Michael Madsen na adresu Freudova konceptu tísnivého uvádí: „Ve spojitosti s něčím tísnivým se nesmí opominout liminalita. Liminalita, podobně jako tísnivé, není ani tady, ani tam. [Das Unheimliche bylo] nazýváno místem, které místem není“ (Madsen 2011: 20).

Evokují-li umělecká ztvárnění příznak extrémních událostí jako cosi tísnivého, pak je to právě skrze vystupňovanou, intenzivně pocitovanou liminalitu, která se stává určujícím tvárným principem, jímž se tísnivé manifestuje a prožívá. Z tohoto pohledu se takto organizovaná umělecká díla proměňují v liminální tvary, kterými se navrací příznaky bolestných událostí. Ty ale přestávají být něčím vzdáleným nebo zprostředkovaným a stávají se naopak čímsi bezprostředním.

Premiéra inscenace novely Leonida Andrejeva *Červený smích* s podtitulem *Úryvky z nalezeného rukopisu* (1905), v níž ruský spisovatel reflektuje první větší válečný konflikt 20. století, totiž rusko-japonskou válku, se uskutečnila 29. listopadu 1975 v Domě umění města Brna. Divadlo na provázku ji věnovalo Konferenci o evropské bezpečnosti a mírovém soužití v Helsinkách. Autory scénáře a scénické koncepce byli režisér Peter Scherhauser s dramaturgem Petrem Oslzlým, který také ztělesnil

jednu ze dvou hlavních postav, prvního bratra-vojáka. Do role druhého bratra-civilisty a vypravěče byl obsazen Jiří Pecha. Na výsledném tvaru se podstatně projevila spolupráce se scénografem Jozefem Cilerem, psycholožkou Jarmilou Stárkovou a Zdeňkem Klukou, členem rockové skupiny Barnodaj (Progres Organization / Progres II), která pro inscenaci nahrála Klukovu hudbu.

Záměr a základní estetická východiska *Červeného smíchu* shrnul Petr Oslzlý v programovém prohlášení: „Častokrát si uvědomíme, třeba při sledování televize, filmového týdeníku či při čtení novin, že otřesné svědectví bezmyšlenkovitě přejdeme. Je to snad nutná obrana, abychom nezůstávali denně ochromeni hrůzou nad novým projevem lidského zla. Ale mohlo by se stát, že bychom došli až k apatii a lhostejnosti. Proto také děláme tuto inscenaci. Montáží básnických vizí a našich vnitřních představ a asociací vzniká scénický obraz, který se neubrání expresivní útočnosti, protože se vyrovnává s tak silnou látkou, že nejpřirozenější reakcí na ni je bolestný sten a výkřik hrůzy, ale i vzdoru“ (Andrejev—Scherhauser—Oslzlý 1975: nestr.).

Kritické přijetí *Červeného smíchu* bylo kontroverzní, což do značné míry reflektovalo rozporuplnost experimentu pohybuujícího se na hraně konvenční inscenace a performance. Jeden tábor recenzentů jí vytýkal naturalistickou těžkopádnost otupující svou drastičností vnímání diváků a básnickost Andrejevovy novely, pro jiné byla emocionálně sugestivní, děsivou výpovědí o hrůzách války. Nejkomplexnější zhodnocení *Červeného smíchu* podal Jan Dvořák: „[...] v Červeném smíchu (1975) se oval, kolem kterého sedí publikum, stává dějištěm svěbytné divadelně výtvarné akce, expresivně útočné a silně naturalistické: v prudkém sledu kameloti trhají balíky novin, scénou prochází průvod raněných v obvazech, ozývá se kulomet, lidská těla se svíjejí v tratolištích krve, mezi vojáky propukají záchvaty šílenství. Surové a divákem otrásající obrazy se střídají s lyrickými intermezzy, ve kterých zaznívá třeba jen dívčí hlas či tklivá melodie. Nechybí manipulace s živly (oheň, voda), s balíky novin, hadry, rolí odvíjeného papíru [...], plátnem, cáry, dřevem a celým arzenálem rozmanitých rekvizit (berle, kočárek, šicí stroj). Závěr inscenace přinesl kulminaci ‚tělesně sugestivní bezprostřednosti‘ — destrukci, při níž herci údery metrových polen rozštíпали starou skříň na hromádku třísek“ (Dvořák 1980: 44).

Třebaže byl *Červený smích* prezentován jako kolektivní kreace, určující roli sehrál právě Petr Oslzlý. V inscenaci se protínaly a zhodnocovaly jeho dosavadní praktické zkušenosti a teoretické poznatky z alternativního divadla a konceptuálního výtvarného umění. Zřejmě

nejvýznamnější orientační bod, podle Oslzlého rozhodující pro genezi *Červeného smíchu*, představovalo jeho setkání s tvorbou Divadla laboratoře Jerzyho Grotowského, zejména pak s jeho vrcholným dílem *Apocalypsis cum figuris*, směřujícím jak dovnitř divadla, k eliminaci jeho nezbytných konstituentů, tak vně divadla pojímaného jako „akt transgrese“ (Grotowski 1990: 35), který se podstatou blíží liminální povaze rituálu: „Čas divadelní akce se rovná času představení. Insce-nace není iluzionistickou kopií skutečnosti [...]. Představení je samo [...] doslovnou, hmatatelnou skutečností. Neexistuje mimo svůj materiál [...]. Herec nehraje, nenapodobuje“ (Flaszen 1990: 77). Třebaže *Apocalypsis cum figuris* Konstanty Puzyna pojmenoval jako „vivisekci mýtu“ o návratu Ježíše Krista (Puzyna 2006: 191–192), ohlašovala mimodivadelní či paradivadelní etapu Grotowského činnosti, ač stále ještě „vznikala jako dílo par excellence divadelní, se zachováním plného oddělení diváka a herce“ (Cieślak 1990: 234). Během své existence (1968–1980) ale kompozice *Apocalypsis* prošla výraznými proměnami, jež stupňovaly její hraniční povahu akcentující ontologickou fakticitu. Vivisekce mýtu byla vivisekcí divadla, jež nutně vedla — jak to nezřídka bývá — k jeho obětování: reprezentace a znakovost ustupovala do pozadí před hmatatelnou bezprostředností. Dialektická konfrontace materiálního se symbolickým a doslovného s metaforickým a jejich ustavičné prostupování a kolísání uvrhovalo diváky do permanentního hraničního stavu „mezi a uprostřed“ (Turner 1969: 95), do propasti mezi skutečností a fantazií, mezi příběh herců a příběh jimi reprezentovaný. Mýtus návratu Krista se v *Apocalypsis* pouze nekonstatoval ani nezobrazoval, nýbrž, řečeno s Patočkou, vykonával jako posvátné dění; dával se divákům k dispozici ve své konkrétní, akcentovaně ontologické, přízračné blízkosti jako cosi tísnivého.

Z popisu *Červeného smíchu* citovaného výše je patrná jistá blízkost s *Apocalypsis cum figuris*. Podobně jako u polské inscenace se začínalo obnažením na skelet: diváci vcházeli do prázdného prostoru, posedali si na zem podél stěn, u zadní zdi se nalézala skříň, u levého vchodu šicí stroj a u opačného vchodu, jímž diváci nevcházeli, žebřík. Na podlaže byly umístěny reflektory, s nimiž v některých scénách manipulovali herci. Odkrytí prostoru stupňovalo ontologickou podstatu představení, ono „tady a teď“. Akcentovaná ontologičnost prostupovala i použitými, „nalezenými“ předměty (skříň, žebřík, reflektory, kočárek, šicí stroj, berle), civilními kostýmy (džíny, košile, tenisky apod.), materiály rekvizit (papír, obvazy, hadry, dřevěná polena, noviny, svíčky) a akcí (oheň, voda, tma).

Podstatným rysem prostorového řešení bylo zrušení jeviště a hlediště. Diváci byli společně s herci, kteří si v průběhu představení sedali mezi ně, organicky vkomponováni do hracího prostoru, vtaženi do tkáňe představení, respektive jej svou přítomností spoluutvářeli. V závěru, kdy museli přejít sál potřísněný předchozí akcí, nejenže pomyslně stvrzovali svou účast na této divadelní události, ale zakoušeli ji v nejhmataelnější a nejkonkrétnější možné rovině, doslova ji na sobě uskuetečňovali. Znejistění hranice mezi jevištní a hledištní realitou, slévání reálného s fiktivním, sémiotického s materiálním bylo řídicím principem, skrze nějž se hrůzy války a její traumatické vrývání do vědomí jedince stávalo předmětem sugestivní manifestace, již diváci společně s herci zakoušeli jako cosi tísňivě přítomného: válka tak neurčovala pouze sdělení, ale diktovala i kompozici; vivisekce extrémní lidské situace se stala vivisekcí divadla, performance nebyla o válce, byla fyziologicky pocítovaná válkou, hmatatelnou evokací její drastické aury.

Odtud vycházela strategie tvůrců *Červeného smíchu*, která zesílila jeho materiální dimenzi a naopak oslabilu dimenzi diskurzivní — znakovost totiž podrobila permanentnímu a nezřídka násilnému tlaku. Výsledkem nebylo převážení jednoho nad druhým, neboť dílo zůstalo znakem, ale produkce hraničního meziprostoru mezi znakem a jeho materií, gestem a myšlenkou: liminální stav, ve kterém skutečné proniklo do fiktivního — stav pro umění typický se zde stal ohniskem zájmu, sám se zhmotnil a sdělil. Nejextrémnější poloha střetu materiálního se znakovým se objevila ve scéně rozbíjení skříně, která měla zastupovat „lidskou civilizaci, jež válečné hrůzy nejen připustila, ale i vyplodila“ (korespondence 2014: nestr.).

Je otázkou, zda byl divák schopen nápor této „čisté tělesné performance i s jistým ohrožením těl performerů-herců, které k čisté performanci patří“ (ibid.), dekodovat jako symbol civilizace, nebo jako obraz zkázy, završující šílenství války v absolutní beznaději. Fakticita, syrová autenticita akce, její „tělesná dynamika, již diváci viděli, cítili, zažívali“ (ibid.), charakteristická pro představení, nedala jasné odpovědi a zůstala zavěšena ve své ambivalentní poloze v šokujícím a tísňivém meziprostoru, který se před diváky otevíral. Tento princip procházela v různých variacích celou performancí. Už začátek, kdy herci ve tmě a s dřevěnými poleny vstoupili, podle jednoho z recenzentů vystavil „publikum jakémusi psychologickému pokusu, útoku na jeho fyziologii, na podvědomí. Efekty hudby, světla, přítomnost ohně a dlouhé rozhovory ve tmě mají snad vyvolat pocity úzkosti a strachu, podobné těm, jež vznikají ve válečných podmínkách“ (op 1976: nestr.).

Popsané scény mimo jiné odhalily, v jaké míře se v *Červeném smíchu* mísily vlivy minimalistického divadla Grotowského s prvky divadla totálního, ozvláštněného akčním uměním s politicko-sociálním akcentem. Kolážovitá montáž stylů a přístupů se odrážela i v syžetové kompozici. *Červený smích* byl sérií fragmentárních, pečlivě fixovaných obrazů, které vycházely z kolektivních improvizací, jejichž podkladem byla Andrejevova novela. Scénář, který byl mírně seškrtnou verzí původního textu, byl členěn do dvou sloupců: levý sloupec tvořily epické, vnitřní monology bratrů — jakési odrazové plochy, jimiž se herci nechali inspirovat k improvizacím, a nelze je proto chápat jako předlohu jevištního dění —, pravý sloupec zachycoval repliky postav, přičemž hlasovou rovinu inscenace nelze redukovat pouze na ně. Stylová a kompoziční rozeklanost *Červeného smíchu*, umocněná prázdným prostorem a tvorbou skrze improvizace, kladla vysoké nároky na herce, v nichž se rozmáchlá různorodost záměru koncentrovala.

V pojetí herectví se nejpodstatněji projevila ontologická dimenze *Červeného smíchu*. Skupinové improvizace nebyly vedeny pouze textovým podkladem, nýbrž rovněž „psychickými pohybovými cvičeními — psychopantomimou — zdůrazňujícími spojení obrazu, slova, pohybu a hudby“ (kk- 1975), s nimiž soubor seznámila Jarmila Stárková. Psychopantomima, zaměřená na uvolňování napětí uvnitř skupiny i uvolňování zábran bránících člověku fyzicky se vyjadřovat, výrazně ovlivnila konečnou podobu scénického tvaru. Soubor psychopantomimu nepřijímal pouze jako vnějšíkový nástroj či hereckou průpravu, ale důsledně ji aplikoval jako terapeutickou metodu. Pod vedením Stárkové a později i Oslzlého vznikla v průběhu příprav terapeutická skupina ze všech členů souboru, včetně režiséra. Svým zaměřením na externalizaci psychických procesů připomněla cvičení Grotowského, která eliminovala „zábrany těla v reakci na vnitřní impulsy“ (ibid). V Novém zákonu divadla Grotowski uvádí: „Tělo musí být osvobozeno od veškerého odporu. [...] Herec se musí naučit užívat své role, jako by to byl chirurgický skalpel, jímž se pitvá. [...] Je důležité, aby role bylo užíváno jako trampolína, jako nástroje, s jehož pomocí studujeme, co je skryto za naší každodenní maskou“ (Grotowski 1990: 10). Pregnantně popisuje typ herectví takzvané druhé divadelní reformy, do něhož můžeme řadit i Divadlo na provázku, polský teatrolog Kazimierz Braun, který si vypomáhá freudovským pojmem „herectví id“ a vnímá ho v intencích skutečnosti „bytí“: „herectví id“ těžší materiál přímo z nitra člověka, živí se obsahy, jež vězí

v něm samém, objektivizuje je a zvýznamňuje jeho osobní tajemství. [...] Herec v novém divadle nevytváří postavu či roli, tak jako v novém výtvarném umění umělec často nevytváří žádný předmět“ (Braun 1993: 119–120).

Herectví *Červeného smíchu*, ovlivněné psychopantomimickým cvičením, vycházelo z performerského pojetí herectví, které nereprezentuje postavu, nýbrž skrze ni nebo ve střetu s ní prezentuje skutečnostíní podstatu herce. Je-li postava znakem, a přinejmenším bratr-voják a bratr-civilista jím byli, pak hercova akcentovaná ontologičnost, skutečnost „bytí“, odkazující sama k sobě, k autentické tělesnosti herce, tuto znakovou strukturu rozrušuje a nechává diváka zakoušet palčivý liminální pocit čehosi tísnivého.

Hans-Thies Lehmann v knize *Postdramatické divadlo* píše: „Politika divadla je *politikou vnímání*“ (Lehmann 2007: 309; př. mp), což vysvětluje tím, že způsob vnímání nelze oddělit od existence divadla ve světě médií: „Všemu, co se ukazuje a je produkováno daleko od svého sledování, přijímané daleko od svého vzniku, se tím vpisuje jistá lhotejnost. [...] ve všudypřítomnosti elektronického obrazu [se] vytváří nezávislost mezi zobrazením a zobrazovaným, zobrazením a recepcí zobrazení. [...] Médium na jedné straně uvolňuje vysílajícího z jakékoliv vazby k vysílanému a zároveň znemožňuje přijímateli vnímání okolnosti, že účast na řeči i jeho, přijímatele, činí zodpovědným za poselství. [...] Tajemnému ‚hrozivému‘ [v orig. das Unheimliche – M. P.]], které Freud nachází ve slévání znaku a označovaného, se naopak vyhýbáme“ (ibid.: 309).

Umělecké tvary, o nichž zde byla řeč, by mohly být odpovědí na Lehmannův lament. Svou liminální estetikou, jíž je stírána hranice mezi skutečností a fikcí, znakem a jeho matérií, vstupují do přímého kontaktu s čímsi tísniivým, skrze něž nemilosrdně, ba bolestivě, v jakémisi očistném šoku, uvolňují a navracejí traumata minulosti, jež nám byly odcizeny, nikoli však vyléčeny. Příznačně toto prodlévání v blízkosti tísnivého popsal v souvislosti s koncem *Apocalypsis cum figuris* Puzyna: „Lidé se pomalu zvednou z lavic. [...] Nebaví se, nediskutují, nevtipkují. Mlčí. Jako by to nebylo divadlo, které zítra odehraje ten samý příběh. Jako by se tady, v tomhle malém černém sále, tentokrát něco skutečného stalo“ (Puzyna 2006: 200).

## **Prameny**

ANDREJEV, Leonid – SCHERHAUFER, Peter – OSLZLÝ, Petr  
1975 *Červený smích*, scénář

## Literatura

### APOCALYPSIS

„Apocalypsis cum figuris“, in: *Encyclopedia Grotowski*, <http://www.grotowski.net/en-cyklopedia/apocalypsis-cum-figuris> [přístup 14. 11. 2014]

ARTAUD, Antonin

1994 *Divadlo a jeho dvojec*, přel. Jan Kopecký, Ladislav Šerý (Praha: Herrmann a synové) [1938]

BRAUN, Kazimierz

1993 *Druhá divadelní reforma?*, přel. Jiří Vondráček (Brno: JAMU) [1979]

CIEŚLAK, Ryszard

1990 „Bez hry“, přel. Jana Pilátová, in idem (ed.): *Texty III. — teatr laboratorium* (Praha: Pražské kulturní středisko), s. 232–237 [1975]

DVOŘÁK, Jan

1980 „Divadlo na provázku v druhém desetiletí své existence“, *České divadlo*, č. 2, s. 32–47

FISCHER-LICHTE, Erika

2005 *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre* (Oxon & New York: Routledge)

FLASZEN, Ludwik

1990 „Po avantgardě“, přel. Jana Pilátová, in idem (ed.): *Texty II. — teatr laboratorium* (Praha: Pražské kulturní středisko), s. 71–77 [1967]

FREUD, Sigmund

2003 „Něco tísnivého“, přel. Miloš Kopal, in idem: *Spisy z let 1917–1920* (Praha: Psychoanalytické nakladatelství), s. 173–204 [1919]

GROTOWSKI, Jerzy

1990 „K chudému divadlu“, přel. Jana Pilátová, in idem (ed.): *Texty II. — teatr laboratorium* (Praha: Pražské kulturní středisko), s. 31–43 [1965]

1990 „Nový zákon divadla“, přel. Jana Pilátová, in idem (ed.): *Texty II. — teatr laboratorium* (Praha: Pražské kulturní středisko), s. 1–24 [1969]

-kk-

1975 „Červený smích“, *Kam* 16.—31. 12. 1975, nestránkováno

KORESPONDENCE

2014 s Petrem Oslzlým (22. 6.), nestránkováno

KRATOCHVIL, Alexandr

2014 „Uvědomit si vzpomínky, to vyžaduje příběhy. O studiu paměti, traumatu a literatury“, *Host* 30, č. 2, s. 43–45

LEHMANN, Hans-Thies

1999 *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren)

2007 *Postdramatické divadlo*, přel. Anna Grusková, Elena Diamantová (Bratislava: Divadelný ústav)

MADSEN, Michael

2011 „The Uncanny Necrophile in Cormac McCarthy’s *Child of God* or, How I Learned to Understand Lester Ballard and Start Worrying“, *Cormac McCarthy Journal* 9, č. 1, s. 17–27

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2007 „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in idem: *Studie I.* (Brno: Host), s. 353–388 [1943]

op

1976 „Útok na povědomí“, *Svobodné slovo* 19. 3. 1976, nestránkováno

PATOČKA, Jan

1966 „Epičnost a dramaticnost, epos a drama“, *Divadlo* 17, č. 10, s. 1–6

PROGRAM

1975 „Červený smích“, *Program Divadla Husa na provázku*, nestránkováno

PŠENIČKA, Martin

2002 „Rozhovor s Petrem Oslzlým“, in idem: *Konkrétní divadlo a skupina Quidam (1966–1972)*; příloha diplomové práce (Brno: FF MU), nestránkováno

PUZYNA, Konstanty

2006 „Powrót Chrystusa“, in Janusz Degler — Grzegorz Ziółkowski (eds.): *Misterium zgrozy i urzeczzenia: Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium* (Wrocław: Instytut Im. Jerzego Grotowskiego), s. 189–200 [1969]

TURNER, Victor

1969 *The Ritual Process: Structure and Antistructure* (London: Routledge and Kegan Paul)

## **The aesthetics of the oppressive and the performance of *The Red Laugh* at Divadlo na provázku theatre group**

The problem of depicting trauma in art lies in finding aesthetic structures capable not of informing about trauma, but rather suggestively evoking it so that the perceiver does not only “read” it, but rather immediately experiences it. This article examines this problem from the standpoint of how war is depicted in theater. Its focus is the 1975 performance of Leonid Andrejev’s *The Red Laugh* by the Divadlo na provázku theater group. It examines the performance through a lens that could be termed “the aesthetics of the unsettling” (the concept builds off of Sigmund Freud’s study “Das Unheimliche”).



# Performativita (2. světové) války v dramatech M. Součkové

— Lenka Jungmannová —

Performativitou se v dnešní literární vědě myslí nejen soubor řečových událostí v díle a jejich vliv na jeho percepci, nýbrž i takzvaný „druhý“ — mediální — život literárního díla a v návaznosti na názory Judith Butlerové rovněž mechanismy ustavování genderované subjektivity (Butler 1990).

Všechny tři podoby tohoto fenoménu můžeme sledovat v tvorbě spisovatelky Milady Součkové (1898—1983), neboť právě různě koncipovaná performativní výpověď jako literární strategie je pro její poetiku charakteristická. V makrostrukturálním rozměru napomáhá Součková performativitě svých literárních textů nechronologičností, nelinearitou, fragmentarizací a kolážováním vyprávění či děje, střídáním pásma vyprávěče s pásmem dialogickým, proměnami postojů a hledisek mluvčích, kteří z fikčního světa přestupují i do pozic komentátorů, a konečně též k akci provokujícím užíváním promluv tak, aby slovo hrálo slovo (Ivo Osolsobě vymezil rozdíl mezi prózou a dramatem podle toho, zda se slovem vypráví, či zda se „slovem /to jiné slovo/ hraje“) (Osolsobě 2002: 309). Při uplatnění všech těchto prostředků dohromady se pak všechna její díla stávají epickými, dramatickými i lyrickými zároveň.

Stejně příznačné je pro celé její dílo téma války, respektive různých válek, bitev a konfliktů, a protože takový námět u spisovatelek nebyvá obvyklý, prozrazuje to — vedle jiných ukazatelů — také autorčiny emancipační postoje. Podobné ukazatele, například záměrné kolísání v rodě vypravěčského či autorského subjektu (Součková sama se označovala za spisovatele), mimo jiné ironizují způsoby, jak se v kultuře prostřednictvím performativity buduje gender. Jelikož jsem si vybrala její dramata s reflexí 2. světové války, budu hovořit pouze o třech hrách (Součková 2001).

Zmínila jsem, že Součkové díla nesou rysy všech tří literárních druhů, a tak nepřekvapí, že její první hra *Oidipus* byla původně součástí její prózy *První písmena*, která poprvé vyšla roku 1934 (idem 1996). Ačkoli experimentální monodrama *Oidipus* (též idem 2001), v němž parafrázovala známý mýtus z antické tragédie, nepojednává o válce, má agonální charakter: zkázu rodiny, kterou v díle sděluje sám „postižený slepotou“ svému nijak se neprojevuujícímu a spíše jen tušenému známému, spisovatelka situovala do žižkovského krámu a do doby vzniku díla. S vymezením mého referátu však tato hříčka souvisí rovněž proto, že byla prvním a — na víc než půl století — jediným autorčiným uvedeným kusem, a to kusem inscenovaným právě za války: v roce 1942 ji jako součást večera s titulem *M. de Cervantesovo „Zázračné divadlo“ hraje podle Milady Součkové Oidipa krále s složenými texty H. Berdycha* v Topičově salónu patnáctkrát uvedlo Divadlo Větrník<sup>1</sup> v režii Josefa Šmída. Premiéra se konala 7. května; představení 27. května se kvůli atentátu na Heydricha již neuskutečnilo, naopak došlo k zatýkání lidí z okruhu divadla a dalších (Hedbávný 1988: 45an). Textový podklad pro inscenaci, jak v monografii o Větrníku píše Zdeněk Hedbávný, byl zřejmě Berdychovou a Šmídovou kompilací úryvků z Hoffmeisterovy *Neověsty*, Cervantesova *Zázračného světa*, *Oidipa* (autor neuvedl, že jej napsala Součková, ač se její jméno v titulu objevuje), jakož i básně Jaroslava Seiferta či recesistických textů H. Berdycha a rýmovaček Pepy C. Pánka... (Kristián Suda soudí, že pod pseudonymem Berdych se dokonce skryl sám Pánek) (Suda 2001: 252). O inscenaci víme jen, že scénu tvořily žebříky, židle a praktikáblly, které sloužily jako dekorace a též jako tělocvičné nářadí, na němž za účelem ironického shazování a parodování předváděného děje prováděli herci cviky. Inscenace na podkladě poněkud dadaisticky

---

1 Divadlo Větrník existovalo v letech 1941 až 1946. Založil je režisér Josef Šmída, který angažoval mladé herce (např. V. Brodského, M. Kopeckého, S. Zázvorkovou, Z. Řehoře aj.), a působil postupně v několika pražských sálech.

poskládané předlohy — i přes tragický syžet *Oidipa* — sršela humorem. Možnost navštívit komediální a formálně uvolněné, zřejmě i částečně improvizované představení sehrálo v dobové společenské atmosféře důležitou roli.

To spisovatelčino druhé, tentokrát celovečerní, drama *Listopad* již zřejmě vznikalo koncem 2. světové války (přesné datum neznáme) a také ji reflektovalo (Součková 2001). Na jeviště se ovšem nedostalo — v autobiografické próze *Vlastní životopis Josefíny Rykové* z roku 1981 (idem 1993) Součková pouze poznamenala, že hru v roce 1945 (nebo?) 1946 nesla Frejkovi poté, co ji odmítli v Národním. K provedení na Vinohradech však také nedošlo.

*Listopad* je experiment s žánrem historické, potažmo realistické hry. V díle se spojuje úsilí o vystižení antikizující vážnosti, kterou spisovatelka pro drama programově požadovala (zde ji zastupuje zejména osudovost jako znalost dalšího vývoje individua), s postupy barokního divadla: v předešlé, která tvoří rámec hry, nás básník uvádí do cervantesovského „divadla světa“ (vliv na to — a snad i na autorčin zájem o baroko vůbec — měla nejspíš její účast na divadelních zkouškách *Oidipa*).

Děj vnitřní hry je zasazen mezi 28. říjen a 17. listopad roku 1939, tedy do období, které Součková vnímala jako nabitě historickými událostmi (od 8. dubna do 20. září 1939 si také psala deník nazvaný *Světectví*, který se roku 1946 pokoušela vydat, ale vyšel až v roce 1998) (idem 1998). Hrdina hry Karel Černý, pocházející z vlastenecké rodiny, se ve studentském hnutí projevuje proněmecky, protože se naivně chce s velmocí domluvit, a teprve když je náhodou také zatčen, pozdě prohlédne svou „slepotu“ (předobrazem postavy byl skutečný medik Jan Černý, který byl členem Vlajky, ale poté co intervenoval za propuštění studentů, byl zatčen a popraven).

Jak Součková v této hře performuje téma války? Z předešlého vyplývá, že zejména jako „divadlo na divadle“, v němž symbolický rámec, pojednaný historickými literárními prostředky, kontrastuje s autentickým příběhem podaným postupy moderními až jakoby filmovými — tedy se zaměřením na střih a detail. Svůdný efekt realističnosti, jehož využívá realistické a někdy i historické drama, totiž autorka otupila a zároveň jinak vyhrotila tím, že děj — po vzoru řecké tragédie — zobrazila nepřímou: hrdinu zachytila jen letmo, namísto toho ale v několika scénách ukázala, jak jeho neštěstí prožívají jemu blízké postavy (konkrétně matka, sestra a přítelkyně) a jak jeho osud reflektují více či méně nezaujatí anonymní, většinou pouliční mluvčí, kteří zde doplňují komentující úlohu chóru a zároveň i trochu bohyně pomsty Erinye.

Fragmentárnost a další, v podstatě dekonstruktivistické projevy výpovědi, se však vyskytují jen v řečech komentátorů, dialog vnitřní hry je tradiční, což — vedle barokního „úvodu“ — tvoří další kontrastní plochu.

I ve třetí hře, opět monodramatu *Historický monolog* (Součková 2001) se Součková vrátila k předválečné, válečné a tentokrát i těsně poválečné době. Dílo už vznikalo mimo dosah českého divadla, pravděpodobně v polovině 50. let 20. století ve Spojených státech, kde autorka po roce 1948 zůstala. Hra se dočkala premiéry až po mnoha letech: 15. června 2010 ji na tehdejší scéně Národního divadla Kolowrat nastudoval Jan Antonín Pitínský. Ten inscenaci koncipoval jako trojedinou konfrontaci různých dvojic: jednak dvojice Hácha—Masaryk, jednak páru Součková — Zdeněk Rykr (což byl její muž, malíř, který před zatčením gestapem spáchal v roce 1940 sebevraždu), neboť v souvislosti s obsazením herečky (Evy Salzmannové) do role Háchy se do kusu dostaly také určité prvky z autorčina života, a konečně také, byť jen stopově, konfrontace herečky Salzmannové a jejího muže dramatika Karla Steigerwalda, který v inscenaci ztvárňoval mlčícího, avšak jednajícího T. G. Masaryka. Vedle znakového, fikčního světa „předlohy“ tak do inscenace pronikl performativní moment, který neznal nic jiného než to, čím skutečně byl.

V *Historickém monologu* Součková opět uplatnila makrostrukturní performativní postupy, když děj koncipovala jako „divadlo na divadle“, konkrétně jako zpověď Emila Háchy před morální autoritou Tomášem Garriguem Masarykem, která se odehrává v mysli soudobého člověka, tedy člověka žijícího v polovině 50. let 20. století. I v této hře se zápletka, byť retrospektivně, zabývá skutečností: zlomovým momentem naší moderní historie — podepsáním Mnichovské dohody 30. září 1938 — a následujícími společensko-politickými událostmi tzv. druhé republiky (ve hře jsou i narážky na oidipovský mýtus a vložen je též střípek příběhu podobného tomu z *Listopadu*, totiž zmínka o popravě studenta Františka Skorkovského dne 17. listopadu 1939, jehož matka měla skutečně Háchu žádat o přímluvu za syna).

*Historický monolog* však nesetrvává jen u komparace osudů prezidentů či jejich odkazů a u srovnávání české samostatnosti s obdobím protektorátu (Homola 2015). Jakožto vypravěč a zároveň i hrdina tohoto vyprávění operuje Hácha účinnější srovnávací optikou — časová perspektiva jeho výpovědi se totiž identifikuje s časovou perspektivou, kterou měla v době vzniku hry autorka. Ač je tedy Háchova zpověď pokusem o vlastní obhajobu, v níž se snaží ukázat morální neřešitelnost

dané politické situace, jeho řeč se postupně proměňuje v disputaci o české moderní historii, když proti odsuzované, avšak víceméně nevyhnutelné mnichovské „kapitulaci“ staví vyhnutelnou ústupnost Benešovu a hlavně pak totalitní teror vlád Gottwalda a Zápotockého. Zatímco tedy v denících názor Součkové na Háchu ještě konvenoval dobovému mínění, jímž byl považován za zrádce národa, ze zaoceánského a časového odstupu autorka problém Mnichova nahlédla nikoli jako zradu mocností, nýbrž spíše jako důsledek malosti českého člověka, který udával a kolaboroval.

Ztotožňování a naproti tomu odcizování vypravěčského hlasu tomu autorskému je ostatně třeba též přiřadit k performativitě. Programově ženským projevem Součkové byly totiž infikovány jak výpovědi postav, tak události děje, které do děl mnohdy přenesla z vlastního života. Kromě toho, že spisovatelka svým ženským hlasem vedla kritiku přístupů k historickým událostem a k chápání dějin vůbec, jím především za svá díla jaksi osobně ručila.

Celkem Součková napsala deset dialogických textů,<sup>2</sup> ale ty pozdější zůstaly v podobě fragmentu či skici. Ideou vytvořit text pro divadlo se zabývala celý život. Svědčí o tom jak časové rozpětí jejích dramatických pokusů (první vznikl před rokem 1934, poslední o více než čtyřicet let později), tak neustálé prozkoumávání dramatických možností.

## Prameny

SOUČKOVÁ, Milada

1993 *Sešity Josefíny Rykrové* (Praha: Prostor) [1981]

1996 *První písmena* (Praha: Prostor) [1934]

1998 „Svědectví“, in idem: *Kaladý, Svědectví, Mluvicí pásmo* (Praha: Prostor), s. 19–182 [1939]

2001 „Historický monolog“, in idem: *Dramata a monology* (Praha: Prostor), s. 88–158 [1. pol. 50. let?]

2001 „Listopad“, in idem: *Dramata a monology* (Praha: Prostor), s. 19–88 [1945?]

2001 „Oidipus“, in idem: *Dramata a monology* (Praha: Prostor), s. 7–18 [1934?]

2 *S. Petrus ad vincula a Temporum quadragesimae* vznikly nejspíš v polovině 60. let, fragmenty *De fugiendo saeculo a Martenovská přehéhra* zřejmě na konci 70. let. Kromě toho autorka napsala hříčku *Faustus* a na sklonku života také rozhlasové hry *Hlasy a Bez drátu*, které zatím zůstávají v rukopise.

## Literatura

BUTLER, Judith

1990 *Gender Trouble* (New York: Routledge)

HEDBÁVNÝ, Zdeněk

1988 *Divadlo Větrník* (Praha: Panorama)

HOMOLA, Zdeněk

2015 „Téma kolaborace ve hře Milady Součkové *Historický monolog*“, in Katia Hala – Olga Vlčková – Denisa Štastná (eds.): *Ženy – divadlo – dějiny* (Pardubice: Univerzita Pardubice), s. 131–140

JUNGMANNOVÁ, Lenka

2001 „Velkou historii bych rád viděl tady“, in Michal Bauer (ed.): *Neznámý člověk Milada Součková* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 81–88

2010 „Velkou historii ordinovala svým hrám Milada Součková“, in Lenka Koliňová-Havlíková (ed.): *Milada Součková: Historický monolog* (Praha: Národní divadlo), s. 43–51

OSOLSOBĚ, Ivo

2002 „Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava“, in idem: *OstENZE, HRA, JAZYK* (Brno: Host), s. 290–327 [1987]

SUDA, Kristián

2001 „Ediční poznámka“, in Milada Součková: *Dramata a monology* (Praha: Prostor), s. 251–255

## The performativity of (the Second World) War in the dramas of M. Součková

This article explores the reactions to the German occupation and to World War II in Milada Součková's dramas *Oidipus* (1934?), *Listopad* (The November, 1945), and *Historický monolog* (The Historical Monologue, the first half of the 50s). During this exploration, it primarily tracks the elements of performativity within these works as they appear in speech acts, in “second” lives, and as a mechanism for establishing gendered subjectivity.

# Kterak čeští Honzové vyzráli na nacistické peklo aneb Jinotajná zobrazení války v českém dramatu čtyřicátých let

— Aleš Merenus —

Téma války po květnu 1945 naprosto přirozeně ovládlo celou literární produkci, divadelní hry nevyjímaje. Reflexe a interpretace právě ukončeného konfliktu tak pronikla do všech soudobých dramatických žánrů — představitelé okupační moci a třetí říše se stali předmětem výsměchu divadelní satiry (např. Kainarův, Lacinův a Vavřínův *Cirkus plechový*), drtivý dopad válečného běsnění na život obyčejných lidí zase našel odezvu v reportážním dramatu (např. Peroutkův *Oblak a valčík*, *Nenapravitelní Jarmily Svaté* či *Oni bez vyznamenání* Oty Šafránka) a stranou nezůstal ani žánr historické hry, v němž se prostřednictvím příběhů postav z českých dějin často osvětlovaly události nedávno prožitých válečných hrůz (např. *Zvon Ungeltu* Františka Síly či *Student Jan* Edmonda Konráda). Podobným způsobem pak postupovali i tvůrci pohádkových alegorií, když boj s nacistickou hrůzovládou překlopili do světa imaginace a pohádkové fantazie. Pohádkové drama tak ve druhé polovině čtyřicátých let prožilo nečekaný vzmach, který od přelomu 19. a 20. století nepamatovalo.

Jak si však tento fenomén vysvětlit, když přece pohádková hra se — již z podstaty — v žádném ohledu nejeví vhodná pro umělecké zobrazení válečného konfliktu vedeného moderními zbraněmi? Jen málokdo by proto očekával, že právě pohádkový svět, v němž panují povětšinou

feudální pořádky, bude schopen interpretovat zrůdné mechanismy nacistické totalitní moci. Pohádka, alespoň ta takzvaně klasická či kouzelná, přece představuje naprosto odlišný světadíl, jenž se absolutně mýjí s problémy moderního člověka.

Ovšem, to bychom značně podcenili fabulační možnosti tohoto žánru. Ten totiž, jak se ukázalo, naprosto přesně vyhovoval potřebám dobové divadelní produkce, jejímž prvořadým úkolem bylo interpretovat, pokud možno co nejjednoznačněji, roky nacistické okupace a především pak vyzdvihnout roli českého národa v boji proti fašistickému útlaku. Černobíle rozvržený pohádkový svět totiž dokáže jasně narysovat hranici mezi říší zla a silami dobra, v jejichž centru stojí aktivní hrdina reprezentující národní charakter a jeho hodnoty a který svou dobrotou a důvtipem dokáže přemoci i samotné peklo. Na scéně se tak opět objevuje postava českého Honzy, člověka z lidu, o němž víme, že si dokáže poradit s každým, byť sebemocnějším nepřitelem.

„[...] sepíšete-li si různé druhy povídek, obyčejně vyprávěných a obecně známých, v nichž je rekem hloupý Honza, ať již má jakékoliv jméno, naleznete opět jiné rozdíly: v různých povídkách jsou povahové rysy národního hrdiny tak rozdílné, že z nich naprosto nelze skládat jedinou postavu,“ napsal Václav Tille v esejí „Hloupý Honza“ (Tille 1966: 15–16). A podobně se to má i s hrdiny tří dramatických báchorek vzniklých mezi lety 1945 až 1948. Český Honza z Drdových *Hrátek s čertem*, vystupující pod jménem Martin Kabát, je příkladem lidového hrdiny, který svou přímočarostí, zemitým humorem, jadrným vyjadřováním a smyslem pro spravedlnost dokáže silám pekelným vyrvat z chřtánu duše dvou mladých ženštin — princezny Dišperandy a její služky Káči — a navíc ještě napravit duši loupežníka Sarky-Farky a také egoistického modloslužebníka Otce Školastyka. Naproti tomu Honza z divadelního kusu Jaroslava A. Urbana má mnohem skromnější úlohu — musí pouze přesvědčit Hitlera a jeho družinu, aby své válečnické choutky ukojili tažením do samotného pekla. Čech, hrdina Tomanova *Slovanšského nebe*, pak zase usiluje o radikální reformu poměrů v ráji, v němž chce vytvořit separatistickou enklávu, kde by mohl pohodlně žít celý jeho rod. Postava českého Honzy, ať už se jmenuje Kabát, či Čech, tak sice ve všech případech představuje hráz proti hrozící pohromě, jejich charakter však není jednotný, stejně jako nejsou stejné světy tří jmenovaných her. Každá z nich totiž vychází z jiné divadelně-dramatické tradice, čemuž také odpovídá i celkový charakter jejich hlavních postav.

Divadelní kritik a dramaturg A. M. Píša v Drdových *Hrátkách s čertem* objevil řadu motivů i tvárných postupů, jež autor transformoval



do svého díla (Píša 1965: 152–157). Postavu hlavní ženské hrdinky, vdavekchtivé Káči, samozřejmě převzal z pohádky Boženy Němcové *Čert a Káča*, kdežto některé dramatické postupy jsou inspirovány Tylovou hrou *Čert na zemi*, v níž Tyl skrze pohádkový příběh jinotajně komentoval revoluční události roku 1848. V Drdových *Hrátkách* ještě navíc vystupuje postava princezny Dišperandy, známé ze stejnojmenné loutkové hry Matěje Kopeckého, a objevuje se v ní například také motiv Záhořova lože, jemuž je věnována jedna skladba Erbenovy *Kytice*. Z uvedeného výčtu vysvítá, že Drdova hra je pevně zakořeněná v české literární tradici, z jejíhož úložiště se napájí jednak po stránce motivické a obsahové, tak i ve směru tvárném. Vstupuje do kontaktu s lidovým divákem, jemuž předvádí vizuálně atraktivní svět zasazený do tradičních pohádkových lokací, jako je například čertův mlýn či peklo, jež jsou zabydleny postavami čertů, loupežníků a princezen. V tomto smyslu jde tedy o hru navazující na linii kouzelných her první poloviny 19. století, mezi jejíž hlavní představitele patřil již zmíněný Tyl a jejíž kořeny lze najít v prostředí takzvaného vídeňského divadla konce 18. století.

Svým soudobým politickým akcentem však Drdova dramatická báchorka tento žánrový typ aktualizuje a překračuje směrem do 20. století. Ten se pak projevuje jednak ve způsobu, jakým se Martin Kabát vypořádá se samotným peklem, které zde evidentně zastupuje německou okupační moc, tak také v zjevně zkarikované postavě otce Školastyka, skrze nějž Drda ostře polemizuje se soudobým klérem. Důrazem na manuální práci pak hra již jakoby předznamenává nástup budovatelského dramatu 50. let, kde je národnostní konflikt pohlcen konfliktem třídním. Postupy Drdova dramatického vyprávění pak navíc zhodnocují i některé prvky moderní autorské pohádky, když například samotné peklo je zde zobrazeno jako moderní instituce, v níž funguje propracovaný vzdělávací systém. Sám Martin Kabát tak spojuje charakteristiky lidového hrdiny se zdravým selským rozumem, jakéhosi protomarxistického odbojáře, který se nezalekne ani nástrah pekelných a aktivně tak přispěje k nápravě celého světa: „Martin: A ne a ne! To je celej ten váš kumšt, zpitomět člověka, udělat z něj ustrašený, zbabělý zvíře, mučit ho tak dlouho, až ztratí rozum i všechny smysly. A vy si myslíte, že pro tu svou hrůzu hned změknu a zpitomím, že zničím a zradím ty dvě nevinný holky? Vy si myslíte, že poctivého chlapa můžete jen tak zlehka ztumpachovět, že vám pro samej strach bude poslušně žrát z ruky?“ (Drda 1965: 75).<sup>3</sup>

3 Podle Drdova svědectví hra vznikala již během okupace a měla být uvedena, ve spolupráci s Jiřím Frejkou, na scéně v roce 1942. Heydrichiáda však plán zhatila a hra se dočkala pre-

Mnohem výrazněji však postupy moderní autorské pohádky rozvinul Jaroslav A. Urban v komediální satirické hře *O Hitlerovi, Honzovi a SS loupežnících*, která vznikla přepracováním stejnojmenné autorovy prózy a která se, na rozdíl od divadelně veleúspěšných Drdových *Hrátek*, nedočkala ani jednoho uvedení (Urban 1946a, Urban 1946b). Urbanův text, vydaný v roce 1946, je postavený na jednoduchém nápadu, jenž umožňuje propojit svět pohádkových bytostí se světem reálným. Děj, zasazený do fikční budoucnosti roku 1954, začíná v okamžiku, kdy Hitlerova třetí říše již ovládla svět a podmanila si všechny národy žijící na planetě. Toto definitivní vítězství se však záhy ukáže jako to nejhorší, co německou říši, která ke své existenci potřebuje nepřítel a válku, mohlo potkat. Naštěstí však Hitlerův poskok Emanuel Moravec brzy přijde se spásným záchranným plánem v podobě vojenské invaze do říše pohádek:

Moravec: Můj vůdče, vím o jedné kouzelné zemi, bohatší nežli všechny, jichž jsme dosud dobili. Je tam zlato — plné mísy — nadbytek všeho, nač si jen pomyslíte —

Hitler (*dopáleně*): Prosím tě, blázníš? Tobě nějak vynechává paměť, Emane!

Moravec (*překvapeně*): Jak to, můj vůdče —

Hitler: Mluvíš tady o kouzelné říši, v níž je zlato, plné mísy a nadbytek všeho — to je přece protektorát, tvá vlastní země, a té jsme dobili už před patnácti lety!

Moravec (*energicky*): Já nemluvím o protektorátu, můj vůdče!

Hitler: Tak co nám to tady vyprávíš za pohádky?

Moravec: Vaše geniální intuice to uhodla, můj vůdče. Jsou to opravdu pohádky a země, o níž mluvím, je pohádková země.

Himmler (*pokrčí rameny*): Zbláznil se už docela, to je jasné.

Hitler: Prosím tě, o čem to vlastně mluvíš?

Moravec (*téměř snivě*): O kouzelné zemi, o zemi našeho dětství. Jdete tam lesem, můj vůdče, a zakopnete o hroudu zlata. [...] Potřebujete dojít na kraj světa — obujete si tedy sedmimílové boty a do soumraku jste tam. Potřebujete snad peněz? Zavoláte prostě na oslíka, ten se zatřepe a už máte v dlani dukáty z ryzího zlata. (Urban 1946b: 8–9)

Je jasné, že takovou příležitost si führer nemůže nechat ujít, proto vzápětí, přesněji ještě před koncem prvního dějství, říši pohádek blitzkriegem

---

miéry až 30. prosince 1945 — ve Stavovském divadle v režii Aleše Podhorského. V roce 1960 se pak Drda, již s mnohem menším úspěchem, k pohádkové komedii vrátil hrou *Dalská báty, hříšná ves* (Drda 1961).

obsadí a na králi Zázraku Velikém vymámí podpis pod dokumentem, v němž se on i všichni jeho poddaní vzdávají své kouzelné moci a svěřují se do ochrany Velkoněmecké říše. Zázrak Veliký tak nakonec podlehne vábivé propagandě Hitlerova pobočníka Goebbelse, jenž v několika vybroušených větách předestře vizi pohádkové říše pod správou německého impéria.

Goebbels (*začne odříkávat*): Až zvítězíme, dáme světu věčný mír. Pod vládou Adolfa Hitlera pozná svět, jak je to krásné žít v rámci Velkoněmecké říše. V našem programu je odstranit všechny parazity společnosti, a proto tě zbavíme devítihlavé saně. Víme dále, že v celém tvém království jsou jenom jedny sedmimílové boty, což je důsledek trestuhodné politiky bývalých liberalistických a židozедnářských režimů. My zorganizujeme výrobu sedmimílových bot tak, že si je bude moci opatřit každý. Budeme je prodávat na splátky, aby si je mohl zakoupit i nejhudší pidimužik v tvém království. Víme dále dobře, králi, že máš ve svém držení zázračný ubrousek, který prostírá jídla. Ale kolik jich máš? Jenom jeden, a ten ještě funguje pouze občas. Postaráme se o to, aby každá, i ta nejhudší rodina měla svůj čarodějný ubrousek, aby se každý do syta napil a najedl.

Král (*se zájmem*): Každý?

Goebbels: Ano, každý. Naše sociální politika je velkorysá, králi! Totéž se týká bytové otázky. I tu chceme řešit ve velkém stylu. Náš geniální vůdce má obzvláštní zájem o bytové problémy a mohu ti prozradit, králi, že se již zabývá plánem vystavět v tvé říši ne jednu, ale celé město perníkových chaloupek. (Urban 1946b: 21)

Ráj v pohádkové říši, stejně jako v protektorátu, však podle očekávání nakonec nenastane a původně proklamovaná starost o sociální a bytovou politiku vezme hned po podpisu smlouvy zasvě. Král je uvězněn a ostatní pohádkové postavy jsou nuceny přizpůsobit se novým politickým poměrům. Vodník dál nesmí provozovat svou živnost a je totálně nasazen do autodílny, kde má spravovat duše, a například čarodějnice Lesana nastoupí jako uklízečka do závodní kuchyně. Některé z postav pak volí otevřenou či skrytou spolupráci s režimem — princ ve svém rodokmenu najde stopu germánské krve a prohlásí se za Němce, z barona Prášila se stane novinář šířící propagandu třetí říše a z Bumbrlíčka donašeč, který za navýšení svého potravinového přídělku ochotně kolaboruje s režimem. Jenom Honza, rodák z Čech, se nakonec rozhoupe k činu, když Hitlera přesvědčí, aby své úspěšné tažení zopakoval a obsadil peklo. Hra pak končí bizarními revolučními událostmi, při nichž

se baron Prášil prohlásí za partyzána, který údajně celou dobu skrytě podkopával vládnoucí režim.

„B. Prášil: Nechápu, občane Vodníku, vaše rozpaky. Troufal jste si vy za okupace topit lidi? Netroufal. A já jsem lhal, ačkoliv na to byly tresty“ (Urban 1946b: 61).

Urbanova hra se tak na rozdíl od Drdovy pohádky zřetelně napájí z novějších zdrojů, když explicitně čerpá z tvárných postupů moderní autorské pohádky, již v první polovině 20. století pěstovali například Karel Čapek, Vladislav Vančura či Jiří Mahen. V oblasti dramatické tvorby však Urbanova hra představuje poměrně nový fenomén, jehož možnosti v 60. letech rozvíjeli autoři jako například Karel Michal, Josef Nesvadba či Miloš Macourek a v oblasti dramatu pak například Vratislav Blažek či Vladimír Fux, Miroslav Skála a Vlastimil Pantůček.<sup>4</sup>

Ve srovnání s Urbanovou svěží satirickou pohádkou působí Tomano *Slovanské nebe* z roku 1948 značně těžkopádně a poněkud omšele.<sup>5</sup> Nejen proto, že zde dramatik oživuje svět slovanské mytologie, jejímž prostřednictvím oprašuje myšlenku slovanské vzájemnosti. Tato ve své době poměrně úspěšná hra totiž nemá nosný ústřední konflikt, který by jí dodal potřebné napětí a jenž by hnal dramatickou zápletku kupředu. Také postavy zde nemají motivace, které by jasně vysvětlovaly jejich jednání. To se týká především slovanské bohyně Mořeny, která z nepochopitelných důvodů přivede do nebe dva živé lidi — Čecha s jeho novomanželkou Medunou. Samotný děj, neseny prkenně znějícími dialogy, se tak zaměřuje především na Čechovy reformní snahy, které přes chabý odpor vládce slovanského panteonu Peruna nakonec úspěšně realizuje. V nebi tak zprovozní rybník, postaví ohradu pro dobytek a zahálčivé mytologické bytosti donutí pracovat. A je to rovněž on, kdo Peruna upozorní na to, že krvelačný a bojechtivý germánský přistěhovalec Durynek ve slovanském nebi vlastně nemá co dělat. Ten je také posléze z nebe vyhoštěn. Současně pak Čech proti Perunovi organizuje vzpouru mezi stařešiny, aby hromovládce donutil změnit staletý řád. Jeho cíle jsou samozřejmě čistě humanistické, protože chce zachránit svůj vymírající rod. A Perun podle očekávání přes prvotní brblání a hrozby nakonec vyhoví jeho žádostem — Vesnu pošle na Zemi dříve, než by měl, a Čechův rod nechá, aby obsadil část nebe kolem hory Říp. Díky Čechovi tak jeho národ osídlí část samotného nebe, v němž bude

4 K vývoji moderní pohádky viz například *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury II* (Chaloupka, Otakar — Nežkusil, Vladimír 1976: 52–76).

5 Premiéra se uskutečnila 4. března 1948 v Národním divadle v režii Aleše Podhorského.

blahobytně žít, aniž by musel čelit nástrahám kruté zimy a nepřítelům z řad Němců.

Pohádkové drama druhé poloviny 40. let je tedy poměrně diferencovanou oblastí. Každá z her pracuje s jiným typem světa, představuje jiný typ hrdiny a navazuje na jinou literární a divadelní tradici. Drdovo dílo zosobňuje tradiční pohádkový svět, v němž hrdina musí projít řadou zkoušek a osvědčit svou odvahu, aby přemohl nepřítele. Urbanovo drama zase všechny pohádkové bytosti polidštuje a nechává je vstoupit do přímého kontaktu s nacistickou mocí. V tomto hybridním fikčním světě<sup>6</sup> pak heroické skutky ustupují do pozadí, když hlavní prostor dostává satirické zobrazení praktik okupantů i některých občanů okupované země. A Tomanova hra kromě národnostního konfliktu rozehrává budovatelskou notu, když Čecha — tohoto ústředního reformátora slovanského světa — nechá absolutně zvrátit staré, tisíciletou tradici ukotvené pořádky ve prospěch nového člověka.

I přes zřejmou tematickou a stavební různorodost jednotlivých pohádkových her však všechny tři spojuje určitý společný jmenovatel. Všechny se totiž pokoušejí prostřednictvím hlavní postavy alegoricky vystihnout dominantní charakterové rysy českého národa a skrze jeho jednání tak interpretovat roli české společnosti v právě skončené světové válce. Martin Kabát, Honza a Čech nejsou bohatíři oplývající bájnou silou a nevšedními schopnostmi. Jsou to postavy z lidu, jejichž životaschopnost spočívá především v odvaze, chytrosti a houževnatosti, s níž jsou schopni vzdorovat přesile a svůj zápas dotáhnout až do zdárného konce. No a zazvonil zvonec a pohádky je konec.

## Prameny

DRDA, Jan

1961 *Dalskabáty, hříšná ves, aneb Zapomenutý čert; Komédie o osmi obrazech* (Praha: Československý spisovatel)

1965 *Hrátky s čertem; Komédie o deseti obrazech* (Praha: Československý spisovatel) [1946]

TOMAN, Josef

1949 *Slovanské nebe; Komédie o třech dějstvích* (Praha: Svoboda)

1970 *Slovanské nebe* (Praha: Československý spisovatel) [1959]

6 „Řádu hybridního světa porozumíme nejlépe, jestliže jej vyložíme jako transformaci světa mytologického: odstraníme hranice mezi přirozenou a nadpřirozenou oblastí a necháme přirozené a nadpřirozené fikční entity rozptýlit se a smísit víceméně náhodně po celé rozloze fikčního světa. Výsledný svět je právě proto hybridní, že v něm bezprostředně koexistují přirozené a nadpřirozené entity“ (Doležel 2014: 23).

URBAN, J. A.

1946a *O Hitlerovi, Honzovi a SS loupežnících* (Praha: Athos)

1946b *O Hitlerovi, Honzovi a SS loupežnících; Hitler v říši pohádek; Veselohra o třech dějstvích* (Praha: A. Neubert)

## Literatura

DOLEŽEL, Lubomír

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

CHALOUPKA, Otakar — NEZKUSIL, Vladimír

1976 *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury II* (Praha: Albatros)

PÍŠA, A. M.

1965 „O dramatikovi Hrátek s Čertem“, in Jan Drda: *Hrátky s čertem* (Praha: Československý spisovatel), s. 147–172

TILLE, Václav

1966 *O lidových pohádkách* (Praha: Státní nakladatelství dětské knihy)

## How Johnny Czech outfoxed the Nazi devils, or: Allegorical displays of war in the Czech drama of the forties

The just-completed military conflict was quite naturally the main topic of Czech playwriting after 1945. War made its way into historical plays and also found its place in documentary drama and political satire. And above all, it helped to revive fairytale plays, which experienced rapid development during this period. It was fairytale plays that made it possible to reinterpret the Czech role in the tumults of war — since the black and white scheme of the fairytale world can draw a clear border between the realm of evil and the forces of good, with an active hero at its nexus representing the national character and its threatened values. This study compares and analyzes three allegorical plays *Hrátky s čertem* (Playing with a Devil, 1965), *O Hitlerovi, Honzovi a SS loupežnících* (Hitler, Honza, and the SS Highwaymen, 1946) and *Slovanské nebe* (Slavic Heaven, 1949) that were presented to the public between 1945 and 1948. These plays all incorporate the classical figure of the “Czech Honza”, though he bears three various names. With his goodness, wit, and tenacity, Honza eventually manages to overpower even a Nazi hell.

# Mlčanie ako postoj a „tvorivý“ paradox počas 2. svetovej vojny

— Ján Gavura —

Štatistický výpočet kníh vydaných na Slovensku v rokoch 2. svetovej vojny evokuje, že slovenská kultúra v tomto období kulminovala. Keď sa na výstave slovenskej knižnej tvorby v marci 1944 vyrátalo, že od roku 1939 tu vyšlo 3927 kníh, zdá sa toto pozorovanie opodstatnené (por. Jánský 1944). Historička Mária Ďurková vo svetle tejto štatistiky konštatuje, že „Prvá Slovenská republika i jej umelecká a kultúrna tvorba sa navzájom podmieňovali. Zameranie slovenskej kultúry v rokoch 1939—1945 nadväzovalo na výsledky dlhého predchádzajúceho vývoja od počiatkov nášho národného obrodenia, opieralo sa o domáce tradície a čerpalu podnety zo svetovej kultúry. Aj napriek neľahkému obdobiu 2. svetovej vojny v prípade kultúry v Slovenskej republike v rokoch 1939—1945 neplatilo heslo: *Inter arma silent musae* — Keď hovorí zbrane, múzy mlčia“ (Ďurková 2010: 258).

Antická maxima o vzťahu zbraní a múz sa v tlači počas vojnových rokov stala populárna a často sa využívala ako východisko analýz dobovej situácie. Výsledky týchto úvah však nasvedčujú, že takmer vždy išlo o články s varovným alebo polemickým tónom. Pars pro toto môže poslúžiť článok významného lingvistu a univerzitného profesora

Ludovíta Nováka, ktorý upozornil na prehlbujúcu sa krízu pri ekonomickej podpore pre umenie aj vedu. V článku „Ešte vždy Inter arma...?“ publikovanom v *Eláne* v novembri 1941 poukázal na nové a výnimočné postavenie Slovenska, ktoré sa po prvý raz stalo národným štátnym útvarom Slovákov a „vzdelaný svet čaká od nás i kultúrnu náplň našej štátnosti“ (Novák 1941: 1). Pripomenul tiež, že Slovensko na rozdiel od iných krajín Európy na svojom území nezažíva priame boje a má možnosť rozvíjať sa nerušene. Na nevyšlovenú, ale vo verejnosti prítomnú otázku profesor Novák odpovedal: „Áno, k dôstojnému zaradeniu slovenského štátu a národa medzi kultúrne a civilizované národy sveta je na Slovensku nevyhnutná aj pôvodná umelecká a vedecká tvorba, schopná medzinárodne sa uplatniť“. V závere varuje pred krátkozrakým uspokojením sa s dosiahnutým stavom a pred hrozbou „kultúrnej infantility“ a „kultúrnej sterility“ (ibid.).

Zreteľnejšie na prítomnosť vnútornej ruptúry v tvorivosti upozorňuje básnik a publicista Laco Novomeský v tom istom periodiku o dva roky neskôr, v októbri 1943, v článku s názvom „O tom mlčaní“. Názov aj obsah napovedá, že ide opäť o odpoveď na nevyšlovenú otázku, ktorá sa dá približne zrekonštruovať z nasledujúcich Novomeského slov: „... nám prichodí povšimnúť si výčitky vyslovované v poslednom čase čoraz hustejšie, že v našej literatúre sa netvorí, že sa v nej tvorí málo a že sa vôbec nevyrovnáva s tými dramatickými zvratmi, na ktoré je náš vek až príliš pozhnaný“ (Novomeský 1943: 1).

Novomeského článok z ústredného literárneho a kultúrneho mesačníka *Elán* predstavuje premyslený koncept analýzy súdobej situácie v literatúre na Slovensku. V pozadí článku je tiež prítomná otázka autonómnosti umenia, ktorú lavicový básnik nespočetnekrát obhajoval, odrážajúc ataky na nezávislosť z radov iných lavicových intelektuálov (či skôr funkcionárov) pred a po 2. svetovej vojne a takisto z radov národne orientovaných publicistov, ktorí sa dožadovali prispôbiť umenie národným tradíciám. Verejná objednávka zasahovala umenie na citlivom mieste, vynucovala si od autorov, aby sa vyjadrovali k aktuálnym témam, hoci na to neboli dostatočne pripravení, alebo vyžadovala používanie konkrétnej poetiky (národná tradícia, princíp ľudovosti či angažovanosti).

Novomeský článok na pomedzí komentára a úvodníka „O tom mlčaní“ otvára skúsenosťou F. X. Šaldu, ktorý si na začiatku 1. svetovej vojny najprv želal knihy, čo sa nespájajú s vojnovými udalosťami, no po čase názor zmenil a naopak si želal, aby knihy boli schopné obsiahnuť aj túto novú skutočnosť. Zmenu Šaldovho postoja Novomeský



využil na analógiu so slovenskou literatúrou rokov 1939–1943, ktorá len v obmedzenej miere vyjadrovala „bezpodmienečný postoj opravdivej umeleckej tvorby k prelomom druhu dnešnej kataklizmy“, postoj, ktorý podľa Novomeského „nemožno prispôsobovať“ a ktorý „nepozná kompromis bez nebezpečia, že sa tvorba vzdá svojho bytostného poslania“ (ibid.).

Zaujať kompetentné umelecké stanovisko k aktuálnej vojnovej kríze a kríze humanizmu sa Novomeskému javí ako náročná úloha, ku ktorej sa budú schopní vyjadriť len disponovaní autori. V tom zároveň spočíva prekážka toho, prečo sa umelci nedokážu vyjadriť k takejto veľkej téme hromadne. Omnoho častejšie sa dá vidieť tápavé hľadanie alebo priamo zmlknutie umelca. „Možno, že vo chvíli vzácnej úprimnosti by každý vysvetlil svoju nečinnosť a svoje odmlčanie inakšie. Jeden únavou, lebo aj on podlieha zákonu postihujúcemu dnes už napospol najširšie vrstvy našej spoločnosti; druhý neschopnosťou prežiť a prežiť naozaj to, čo mu dej dnešného sveta podáva; tretí zdesením, ktoré sa ho zmocňuje, kedykoľvek si zmyslí na skutočnosti súčasná, lebo ich vidí v znoji, v krvi a v slzách. Tak či onak, príčina odmlky z rozpakov i vedomého mlčania je v tom, že zhluk zvrátov súčasného sveta je pre svedomie skutočnej umeleckej tvorby neznesiteľný a pozdravme tisíckrát jeho silu, ktorá sa radšej odhodláva k dočasnej nemote“ (ibid.).

Novomeský sa nemýli, keď tvrdí, že umelci mlčia, no nemýli sa ani štatistika, ktorá tvrdí, že na Slovensku sa literárne tvorí. Na výstave Slovenskej duchovnej tvorby bolo priamo fyzicky vystavených viac než 3 700 kníh, z toho takmer 840 zväzkov poézie, prózy, drámy a literatúry pre deti a mládež (por. Jánický 1944). V čom sa tieto dva pohľady líšia, je kvantitívne a kvalitatívne vnímanie prezentovanej spisby. Kým Ministerstvo školstva a národnej osvety a kultúrne oddelenie Hlinkovej slovenskej ľudovej strany sa tešilo každej knihe ako dôkazu kultúrneho rastu krajiny, za ktorú sa ako vedúce politické sily cítili zodpovední, intelektuáli typu Laco Novomeský, Ján Smrek, Ludovít Novák, Jozef Felix či Michal Chorváth a ďalší si všímali vnútornú kvalitu a najmä schopnosť vysloviť zásadné stanoviská k tomu, čo sa dialo v Európe.

Neschopnosť hovoriť a umelecky tvoriť zažíval Novomeský sám na vlastnej koži. V tom čase, na jeseň roku 1943, to boli už dva roky, čo nenapísal ani jednu báseň a zámlka u tohto básnika trvala napokon až do roku 1951, kým sa neocitol vo väzení v pražskej Ruzyni, kde sa stal svedkom v politicky motivovanom procese s bývalým ministrom vnútra Rudolfom Slánským (por. Drug 2015).

Podobnú skúsenosť stratenej schopnosti tvoriť dokumentujú viacerí umelci. Z tých najvýznamnejších o tom podáva svedectvo Ján Smrek, šéfredaktor mesačníka *Elán* a dlhoročný knižný redaktor Edície mladých slovenských autorov, ktorá vzišla zo spolupráce s pražským nakladateľom Leopoldom Mazáčom a zohrala kľúčovú úlohu v zmáhaní sa slovenskej literatúry v tridsiatych rokoch dvadsiateho storočia. Smrek dva mesiace po publikovaní Novomeského článku „O tom mlčaní“ píše: „Štyri roky trvá vojna a mne trvalo tri roky, kým zo mňa vyrazilo prvé slovo, ktoré bolo pravým deckom tejto atmosféry. Je tomu práve rok,“ poznamenáva v decembri 1943, „... čo sa pohla vo mne láva všetkého tlmeného a nevyjadriteľného“ (Smrek 1943: 1). Smrekovo priznanie do bodky potvrdzuje vypozerovanú absenciu nielen závažného posolstva, ale aj absenciu niektorých mien tvorcov, na ktorých pravidelné umelecké príspevky bol čitateľ zvyknutý.

Novomeský nevidí tvorivé odmlčanie ako čosi vyslovene negatívne, či dokonca ako prehru. „Nemusí teda nikoho zarmucovať ochabnutie umeleckej tvorby, ak jeho príčiny sú v rozpore medzi tým, čo umenie o dnešnom svete má, musí a chce povedať, a tým, čo ten svet o sebe chce počuť. Takáto odmlka je zástenou zápasu o zvládnutie problematiky, ktorá sa v premenách našich rokov neobyčajne rozvírila“ (Novomeský 1943: 1).

Kataklizma v rozsahu svetovej vojny mnohých umelcov vyradila z publikovania, pretože nenašli schopnosť merať vlastné dispozície s veľkosťou témy a všetko sa zdalo byť banálne. U ďalších badáme, že sa po troškách usilujú vysloviť k téme, ale ich pokusy sú striedavo úspešné a neúspešné. Mnohí ostávajú tvoriť, akoby sa ich vojna netýkala, ale ani u nich nenašiel čitateľ to, čo očakával, hoci — neočakávane — našiel čosi iné. Napr. vrcholnú „najčistejšiu lyriku“ Janka Silana v zbierke *Piesne z Javoriny* (1943), mnohorozmernosť symboliky Valentína Beniaka v rapsodickej *Žofii* (1941) alebo nostalgiu a artistnosť v Reiselovom *Neskutočnom meste* (1943). Aj tieto tri knihy vnímajú vojnový stav, ale ťažiskom výpovede sa stáva zakaždým čosi iné: u Silana krása a prítomnosť dvoch svetov (zemského aj zásvetného); u Beniaka introspektívna metóda analyticky rozkladajúca skutočnosť; u Vladimíra Reisela emotívne spomienky na uplynutý študentský život v Prahe krátko pred vypuknutím vojny.

K významným autorom, ktorí sa nezapojili do publikovania na Slovensku, patrí Janko Jesenský, medzivojnový predseda spisovateľskej stavovskej organizácie (1930–1939). Jesenský napriek absencii v dobovej tlači však písať neprestal. Práve naopak, systematicky básnicky

glosoval aktuálne udalosti na Slovensku a vo svete. Časť z jeho tvorby bola tajne doručovaná do Londýna a prostredníctvom rozhlasu šírená späť do Československa (najmä básne z kníh *Na zlobu dňa*, knižne potom vydaných roku 1945). Jesenský však mal aj básne, ktorých „satirické šlahy“ boli také ostré a zemité, že sa azda nehodili priamo na zverejnenie, zato presne odrážali autorov hnev a „zlobu“ na nemeckých fašistických predstaviteľov, no predovšetkým trápnosť slovenských pseudoelít, ich naivitu, pomýlenosť a chamtivosť. Napríklad 11. novembra 1941 si v rukopisnom zošite zapísal reakciu na výrok predsedu vlády Vojtecha Tuku „Vy ste elita národa!“, ktorý Tuka adresoval účastníkom kurzu Hlinkovej gardy: „Nechodils-li do škôl, nevieš-li nič, / ak si bez svedomia, cti a citu, / choď len na kurz do Trenčianskych Teplic, / tam tá premiesia hneď na elitu, / naučíš sa ako treba z núdze / jednotiť — u seba, čo je cudzie“ (Jesenský 2009). Tieto básne boli publikované knižne tri roky po Jesenského smrti pod názvom *Jesenný kvet* (1948), a hoci sa z literárneho hľadiska vnímajú ako periférny jav, výstižne dokumentujú Jesenského živelnú povahu a jeho dobové názory.

V rokoch vojny môžeme sledovať u umelcov pomerne diferencované prístupy k realite na Slovensku. Básnik Ján Kostra sa bez zjavnejších pohnútok rozhodol písať zbierky s protivojnovou tematikou pod cudzím menom Ján Medník, nedokonalé gesto, ktoré dobová kritika vnímala ako formu rozštiepenia osoby. Literárny kritik Michal Chorváth po porovnaní tvorby básnika pod oboma menami vyzozoroval, že depersonalizácia súvisí práve so zrážkou s realitou. Prvé zbierky pod pôvodným menom *Kostra* sú ešte poéziou „subjektívnej a intímnej lyriky“, prípadne aj so zložkou „lyriky objektívnej, časovej“, ktorej vládne „poézia ako sprievodkyňa umocnenej a zjemnenej životnej slasti“. Básnik si pri nej kladol otázku, „či poézia existuje sama v sebe a či je životnou silou, ale definitívnej odpovede tu niet, utápa sa v úniku, v lyrike smyslov, detských spomienok a snov. Lenže medzitým pribúda okolností, ktoré otázku o súvislosti poézie a skutočnosti kladú v zostrenej podobe. A tu v básnikovi vyvstáva potreba sústrediť svoje skúmanie na najmenší možný priestor, na ‚ja‘ a ‚ne-ja‘. ‚Ja‘ znamená subjekt úplne skoncentrovaný na básnické prežívanie a tvorbu, ‚ne-ja‘ je všetko ostatné, celá zložitá skutočnosť, denná problematika, kultúra, spoločnosť...“ (Chorváth 1943: 4).

Spôsob spochybnenia integrity človeka sa stal častým sprievodným javom intenzívneho vojnového zásahu. Podobným spôsobom sa dotýka aj Jána Smreka, ktorý svoju skúsenosť opätovného nadobudnutia schopnosti tvoriť opisuje, akoby ani nebol pôvodcom svojich básní, ale boli mu diktované, pripodobňujúc tento stav zážitku apoštolov

na Turíce. „Keď básnik mlčí, nemlčí preto, že jeho génius mu inak nedovoľuje, a keď básnik hovorí, zas nehovorí preto, že chce, ale preto, lebo je iba služobníkom svojho génia“ (Smrek 1943: 2). Bývalý vitalistický básnik odrazu vníma, ako ho veľká téma presahuje, ako ho umenšuje a robí z neho pokorného pisára aktuálneho diania:

Už neostane nič zo mňa, len očné jamky,  
ale v nich fosfor je, čo nemá dna,  
a píšem veľkú knihu, už plné sú jej stránky  
a seba hľadajte v nej a nie mňa. (Smrek 1943: 2)

Súčasťou Novomeského obhajoby mlčiacich umelcov bola aj žiadosť o trepezlivosť. Vedel alebo aspoň predpokladal, že umelci sa rozpíšu a „roztvoria“, len čo nájdú primeraný spôsob. Práve Smrek sa môže stať ilustratívnym príkladom, pretože po trojročnom mlčaní ponúkol súvislý prúd protivojnových básnických textov, ktorý sa vyčerpal až po skončení vojny.

S javom (či azda stratégiou) depersonalizácie a formy dvojnícva sa stretávame v poézii aj na iných miestach, najmä v tvorbe Rudolfa Fabryho, ktorý svoju vojnovú skúsenosť a reflexiu vyjadril v básnickej skladbe *Ja je niekto iný*.<sup>1</sup> Päťdielna skladba, ktorá si prepožičala titul zo slávneho listu Jeana Arthura Rimbauda jeho učiteľovi, vyšla až po vojne, roku 1946, ale jej vznik a čiastočne aj prezentácia bola ešte počas vojny. Z odstupu možno konštatovať, že autorovi sa v nej prostredníctvom apokalyptickej obraznosti podarilo najpresvedčivejšie zachytiť tému svetovej pohromy, k čomu nepochybne prispel väčší rozsah a rozvinutý vnútorný dramatický oblúk skladby.

Fabry v období 2. svetovej vojny patril k mladej avantgardnej generácii, ktorá sa sformovala ako literárna skupina a podľa vzoru francúzskych a českých surrealistov, dadaistov a poetistov vytvorila avantgardnú skupinu nazvanú nadrealisti. Práve túto početnú skupinu začínajúcich básnikov zasahuje vojna v tom najnevhodnejšom čase, keď sa práve pokúšala etablovať na poli umenia. Spor, ktorý riešil aj L. Novomeský — dialektika umenia (metódy, poetiky) a skutočnosti (aktuálnej situácie, krízy humanizmu) —, sa aj tu otvoril ako naliehavá otázka. Pri dodatočnej reflexii literatúry z obdobia 2. svetovej vojny sa práve u básnikov tejto skupiny poukázalo na „krízu“ tvorby, ktorá spočívala v tom, že „namiesto syntézy a vyrovnávania sféry noetickej

---

1 Miroslav Červenka hodnotiacu analýzu Fabryho knihy výstižne pomenoval „Roztržený obraz tváre“ (Červenka 1965: 5).

a poetickej došlo k jednostrannému rozvíjaniu poetiky a zanedbávaniu noetiky. Poézia sa často vníma ako hra, ktorá už nestačila presahovať samu seba“ (Hamada 1969: 128). Inými slovami: princíp hry, automatické asociácií či imaginácia, ktoré stoja za mnohými poetikami alebo literárnymi smermi, napríklad poetizmu, sa voči problémovej skutočnosti javili ako nenáležitá a banálne. Experiment, ktorý mal veľkú šancu na úspech, sa tak predčasne rozbil o vyhrotenú dobovú realitu a rýchlo odhalil, ak umelec hovoril, ale nemal čo povedať. Naliehavosť skutočnosti oddelila komplexné a skutočné talenty od „okreskových“ básnikov, ktorí dovideli iba na povrch problému.

Značná časť slovenskej literatúry si v období prvej polovice 40. rokov vytvárala alternatívny svet, ktorý v pomere k skutočnosti pôsobil ako únik a namiesto riešenia aktuálnych ľudských otázok sa vzdialili kolízii vnútri civilizácie. Ak v poézii to bola nadrealistická túžba urobiť z poézie autonómnou oblasť rozširujúcu svet, obohacujúcu ho „o neznáme oblasti“ (ibid.), v próze bolo čoraz častejšie a módnejšie uplatňovanie básnických a lyrických postupov; osobitne v próze naturizmu. Východiskovým priestorom sa stala dedina alebo sociálna periféria, kategória času sa stávala nejasná a nedôležitá, v popredí je postava človeka, v ktorej je omnoho viac prírodného atavizmu, než poznania toho, čo sa práve deje.

Masový exodus časti spisovateľov do únikových zón — fantázie alebo na pomedzie prírodného a ľudského sveta vyvrcholil po vojne ostrým výpadom kritikov žiadajúcich od spisovateľov zaujatie iného postoja, a to takého, ktorý by sa vyslovil k aktuálnym naliehavým otázkam. Symbolom tejto polemiky sa stala próza Hany Zelinovej, ktorej názov *Anjelská zem* sa stal aj metonymiou tohto sporu. Jeho iniciátorom bol mienkotvorný kritik Jozef Felix, ktorý prísne posúdil vyprázdnené poetické praktiky prozaikov: „Len lož musí byť povedané v literatúre aj krásne, aby sme jej uverili a aby na nás zaúčinkovala.“ Svoje pozorovanie potom rozvinul do nasledujúcich slov: „Náš súčasný prozaik“, píše Felix roku 1946, „je rozhodne introvert so zatvorenými očami. Aby mohol dospieť do svojich ‚anjelských krajín‘, rozhodne musel prížmúriť oči a rozhodne sa musel nedívať na to, čo sa okolo neho dialo. Keďže život prestal vidieť, potom, prirodzene, nemá ani čo o ňom povedať“ (Felix 2014: 27).

Udalosti na poli umenia, ktoré zaznamenávame počas vojnových rokov na Slovensku, nie sú vôbec výnimočné a podobné paralely nachádzame v literatúre aj v iných obdobiach a v iných krajinách. Stratu schopnosti tvoriť pri strete s bezprostrednou tragédiou zachytáva vo svojich esejach napríklad írsky nobelový básnik Seamus Heaney ako svedok krvavých nepokojov v Severnom Írsku na prelome 60. a 70. rokov,

tzv. Troubles. V eseji „The Interesting Case of Nero, Chekhov’s Cognac and a Knocker“ uvádza, že po jednej takejto skúsenosti sa pocit krásy (čítajme poézie) a pravdy (tu myslenej ako skutočnosti) dostali do príkreho konfliktu a on nebol schopný ďalej písať. Schopnosť nadobudol až potom, čo pri študovaní východoeurópskych básnikov našiel verše poľského básnika Zbigniewa Herberta, ktoré pôvodný nepomer umenia a reality upravili do priechodného stavu. Tie verše boli: „Chod’ v pokojí, kým poéziu nepoužívaš na únik zo skutočnosti“ (Heaney 1988: xviii–xvi). Z nich si odvodil axiómu, ktorou sa riadil aj v ďalších rokoch: Ak umenie obstojí, aj keď vybuchujú bomby a zavýjajú sirény, vtedy aj poézia vie prispieť k poznaniu skutočnosti a nie je dôvod na zámlku.

Mlčanie v literatúre sa ťažko rekonštruje, dá sa to, len ak zvolíme retrospektívny pohľad a my zbadáme ruptúru v kontinuite, alebo sa k nej vyjadria samotní autori. Ukazuje sa však, že ide o štandardný jav, ktorý vzniká, keď umelcov zasiahne čosi príliš silné a na odpoveď nie sú primerané prostriedky. Novomeský v analyzovanom článku odhadoval, že bude trvať desať rokov, kým sa umelci zmocnia témy vojny. Dnes možno skonštatovať, že to nebol odhad celkom presný. Už počas vojny vznikali diela, ktoré neboli únikom, ale naopak príspevkom ku skutočnosti, ako sa však dá predpokladať, boli vo výraznej menšine.

## Pramene

JESENSKÝ, Janko

2009 *Jesenný kvet*, [http://www.zlatyfond.sme.sk/dielo/838/Jesensky\\_Jesenny-kvet/1](http://www.zlatyfond.sme.sk/dielo/838/Jesensky_Jesenny-kvet/1) [1948] [prístup 6. 6. 2015]

## Literatúra

ČERVENKA, Miroslav

1965 „Roztržený obraz tváre“, *Literární noviny* 14, č. 30, s. 5

DRUG, Štefan

2015 *Väzeň vlastných súdruhov: Ž väzenských rokov básnika Novomeského* (Fintice—Košice: FACE)

ĎURKOVSKÁ, Mária

2010 „Kultúra ako jedna z dimenzií spoločenského života v Slovenskej republike v rokoch 1939—1945“, in Peter Sokolovič (ed.): *Život v Slovenskej republike. Slovenská republika 1939—1945 očami mladých historikov IX.* (Bratislava: Ústav pamäti národa), s. 245—259

FELIX, Jozef

2014 „O nové cesty v próze alebo problém ‚anjelských zemí‘ v našej literatúre“, in René Bílik — Radoslav Raffaj (eds.): *Programy a manifesty v slovenskej literatúre po roku 1945* (Trnava: Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave), s. 23–29 [1946]

FORGÁČ, Marcel

2014 *Existencializmus a slovenská literatúra: (interpretácia foriem existenciálnej rétoriky v dielach Dominika Tatarku, Jána Jahanidesa a Rudolfa Slobodu)* (Prešov: Prešovská univerzita v Prešove)

HAMADA, Milan

1969 „K dvom krízam nadrealizmu“, in idem: *Básnická transcendencia* (Bratislava: Slovenský spisovateľ), s. 126–134 [1967]

HEANEY, Seamus

1988 „The Interesting Case of Nero, Chekhov’s Cognac and a Knocker“, in idem: *The Government of the Tongue* (London: Faber and Faber), s. xi–xxiii

CHORVÁTH, Michal

1943 „Poézia Jána Medníka“, *Elán* 14, č. 9, s. 4

JÁNSKY, L. M. (ed.)

1944 *Slovenská duchovná tvorba 1939–1944* (Bratislava: Generálny sekretariát HSLS)

KENDRA, Milan

2014 „Aspekt (ro)zdvojenia v personálnej téme v premenách autorskej poetiky“, in Ivica Hajdučková — Lucia Jasinská (eds.): *Estetické a axiologické pohľady na slovenskú literatúru konca 19. a začiatku 20. storočia* (Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika), s. 113–122

NOVÁK, Ľudovít

1941 „Ešte vždy Inter arma...?“ , *Elán* 12, č. 3, s. 1

NOVOMESKÝ, Laco

1943 „O tom mlčaní“, *Elán* 14, č. 2, s. 1

SMREK, Ján

1943 „Básnenie kedysi a dnes“, *Elán* 14, č. 4, s. 1–2

## Silence as a stance and the “creative” paradox during World War II

Great events in history such as world wars mobilize artists to respond to the challenge that has been brought upon them. However, besides giving rise to new works of art, such events can also do the opposite: cause periods of muteness, of

a loss of creative power, with varying durations. The latter effect was the subject of a pregnant commentary by L. Novomeský, a poet and journalist of the era, who explained the reasons why artists fell silent (fatigue, a feeling of powerlessness, a search for an approach to the topic) and asked readers for understanding and time so that artists could find their way without compromising themselves. Even a short survey of Slovak literature reveals that this muting impact was quite common and that only after some time did artists overcome this obstacle. Many other authors reconsidered their relationship with publishing (turning to clandestine publishing or a pseudonym, or turning away from publishing). All in all, the great historical movement that was World War II significantly affected events in the arts and had its impact on everyone without exception.



# Divadelná hra Nataše Tanskej *Uľa* (Slovenské národné povstanie ženskými očami)

— Nadežda Lindovská —

Divadelná hra Nataše Tanskej *Uľa* patrí medzi zabudnuté. Nikdy nebola uvedená na javisku. Vznikla na sklonku päťdesiatych rokov, do divadelného a literárneho kontextu sa však dostala celkom nedávno — v dvojzväzkovej publikácii *Výkrik. Volba. Vojnová a povstalecká téma v slovenskej dráme 20. storočia* (Kročanová 2014), ktorá predstavila osemnásť hier renomovaných i zabudnutých autorov rôznych generácií a priblížila spôsoby tematizácie vojnového konfliktu.

Medzi dramatikmi sa ocitla jediná žena — Nataša Tanská (1929 až 2014). Jej hra *Uľa* približuje Slovensko v období tzv. farskej republiky, t.j. samostatnej vojnovaj Slovenskej republiky v rokoch 1939—1945. Dej je situovaný do Banskej Bystrice a posledné dejstvo zachytáva udalosti Slovenského národného povstania (1944). V kontexte dramatiky päťdesiatych rokov, poznačenej schematizmom a službou ideológii vládnucej strany, hra vyznievala odvážne. Snažila sa prekonať klišeovitost stvárnenia vojnovaj tematiky, zaobišla sa bez glorifikácie zápasu o slobodu, vyhla sa patetickým obrazom hrdinstva. Dokonca sa zaobišla bez zaužívaných postáv korektných, ale chladných a bezcitných nemeckých dôstojníkov. Autorka naopak ukázala krutosť a zložitost

doby v malej krajine, kde každý každého pozná, zaznamenala každodennosť vojny a duch miestneho konformizmu, dotkla sa odsunu českého obyvateľstva, deportácie slovenských Židov, bohatnutia na majetkoch jedných i druhých a predstavila širšiu názorovú a ideovú paletu slovenskej spoločnosti a odboja, než bolo zvykom. Naznačila dokonca nebezpečenstvo odludštenosti ľavicového fanatizmu. V konečnom výsledku vari jedinou jednoznačnou postavou hry bola mladučká dievčina Uľa, ozajstná idealistka — kladná a v tejto jednoznačnosti tragická. Jej dospievanie, citové a osobnostné dozrievanie v čase vojny tvorí hlavnú príbehovú líniu drámy. Dievčenská skúsenosť sa rozvíja paralelne s vývinom vojnových udalostí, ktoré gradujú povstaním. Gradácia osudu krajiny, vzbura proti fašizmu vyústi do osobnej vzbury hrdinky. Hra tiež tematizovala ženskú skúsenosť, čím si vydobyla osobitú miesto v slovenskej dráme.

Nevieme presne, kedy bola hra napísaná. Uvedená mala byť v roku 1959 v réžii Magdy H. Lokvencovej na Novej scéne pravdepodobne pri príležitosti pätnásteho výročia Slovenského národného povstania. Napokon však uvedená nebola. Zmenu repertoárového plánu nepochybne spôsobili ideologické dôvody. Predložené dielo problematizovalo panujúcu interpretáciu dejín a obracalo pozornosť na povstaleckú históriu ako na akt hrdinstva a statočnosti tej „lepšej“ a mravne vyspelejšej časti obyvateľstva. To mohlo vyznieť ako akt politickej provokácie. Veď niekoľko vedúcich osobností povstania bolo perzekvovaných v rámci stalinských represíí. Medzi nimi aj manžel režisérky Magdy Lokvencovej, známy ľavicový politik Gustáv Husák,<sup>1</sup> ktorý bol od roku 1951 väznený ako „nepriateľ štátu“ a „zradca ľudu“ a v roku 1954 ho odsúdili vo vykonštruovanom procese s tzv. buržoáznymi nacionalistami na doživotie. Jeho manželka musela na niekoľko rokov opustiť divadlo.<sup>2</sup> V sezóne 1956/1957 nastúpila ako režisérka tzv. činohry pre mládež na Novú scénu. Vtedy namiesto manželovho priezviska začala používať svoje dievčenské meno — Lokvencová, ponechala si iba iniciálku H.

---

1 JUDr. Gustáv Husák (1913–1991) spoznal Magdu Lokvencovú v roku 1935, v roku 1938 uzavreli manželstvo. Partnerstvo s ambicióznym komunistickým politikom, jeho vzostupy a pády, zásadne ovplyvnili život Lokvencovej. Po prepustení muža z väzenia sa začiakom 60. rokov rozviedli.

2 Magda Husáková-Lokvencová (1916–1966) vyštudovala na Právnickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Na Novej scéne Národného divadla začala pôsobiť v sezóne 1946/1947, najprv ako elévka a herečka, od roku 1947 ako režisérka. V roku 1952 musela divadlo opustiť, v rokoch 1952–1955 pracovala v Národnom múzeu. Na post režisérky Novej scény, ktorá sa medzičasom osamostatnila, sa vrátila po pôsobení v Štátnom divadle v Košiciach (1955/1956) a zotrvala tu do svojej smrti.

Spoločensko-politická situácia v roku 1959 v kombinácii so životnými okolnosťami režisérky znemožnili uviesť Tanskej hru *Ula*. Dielo sa zachovalo v archívnej pozostalosti Husákovej-Lokvencovej.<sup>3</sup> Zdá sa, že až do predčasnej smrti režisérky v roku 1966 existovala nádej javiskovej realizácie hry. O stupni rozpracovanosti inscenačného zámeru svedčí séria návrhov výtvarného riešenia, ktorú vytvoril Lokvencovej dvorný scénograf Daniel Gálik. Boli publikované bez komentára v roku 1977 v jeho monografii a datované 1960–1966 (Mojžíšová 1977: 106–109).

Hra Nataše Tanskej a nerealizovaná inscenácia Magdy H. Lokvencovej predstavujú spleť motívov a kontextov. Môžeme predpokladať, že režisérka bola buď iniciátorkou napísania drámy, alebo minimálne jej konzultantkou. Lokvencová prežila v Banskej Bystrici osem rokov gymnaziálnych štúdií, dôverne poznala mesto a bola s ním spriaznená nielen v čase mieru, ale aj v čase vojny. Bystrica sa stala centrom Povstania a to zase súčasťou biografie režisérky ako aj jej najbližších, či už manžela, brata, švagrinej, alebo priateľov a známych. Projekt inscenácie *Uly* nadväzoval na jej osobnú aj umeleckú skúsenosť. Téma SNP sa v tvorbe Magdy Husákovej-Lokvencovej objavila už pred rokom 1959.

V decembrovom čísle mesačníka *Slovenské pohľady* roku 1945 bol publikovaný úryvok drámy *Povstanie* autorov Magdy Husákovej, Petra Karvaša a Dominika Tatarku (text, žiaľ, zostal nedokončený). Roku 1948 Husáková hrala hlavnú ženskú úlohu vo filme Pavla Bielika *Vlčie diery*. Bielik i Husáková (podobne ako Karvaš a Tatarka) patrili k svedkom povstania a čerpali z vlastných zážitkov. Film získal štátnu cenu, ale už o dva roky bol stiahnutý z distribúcie (de facto zakázaný), keďže obraz Povstania ako „anonymného ľudského hrdinstva, spoločnej vzbury ľudí rôznych politických názorov, národností a vierovyznania sa rozchádzal so štátom proklamovanou doktrínou triedneho boja a vedúcej úlohy komunistickej strany“ (Paštěková 2004: 47–48). Cenzori vo filme objavili „stopy buržoáznej tvorby i buržoázneho nacionalizmu“ (ibid.: 49). Možno práve údel *Vlčích diery*, ako aj kritika spisovateľa Dominika Tatarku za prejav údajnej nedostatočnej uvedomelosti v románe *Farská republika* (1948) a podobné signály odradili autorov drámy *Povstanie* od dokončenia. V čase politického uvoľňovania, po roku 1956,<sup>4</sup> boli *Vlčie diery* odtabuizované. Rehabilitácia filmu sa ale dostala do prikreho

3 Takmer polstoročí od nerealizovanej premiéry, v čase prípravy kolektívnej monografie o režisérke v roku 2008, Nataša Tanská poskytla písomné svedectvo o Magde Lokvencovej. Na hru *Ula* si však nevedela alebo nechcela spomenúť.

4 Po kritike kultu osobnosti, ktorý na XX. zjazde KSSZ predniesol generálny tajomník strany Nikita Chruščov.

kontrastu so situáciou viacerých organizátorov a účastníkov SNP. Až začiatkom šesťdesiatych rokov sa demontáž stalinizmu začala spájať so zápasom o rehabilitáciu bojovníkov a vodcov povstania. V týchto súvislostiach zámer Husákovej a jej priateľky Tanskej vytvoriť a inscenovať novú hru, reflektujúci Povstanie neklíševite, nadobudlo väčšiu razanciu. V kontexte doby a umenia to bola z ich strany občianska a tvorivá výzva.

Koncom päťdesiatych a začiatkom šesťdesiatych rokov Lokvencová húževnato obhajovala ideály svojej prvorepublikovej ľavicovej mladosti, odvrhnuté oficiálnou mocou ako dedičstvo „buržoázneho nacionalizmu“. Sprítomňovanie reálií SNP, nadviazanie na postupy divadelnej avantgardy, rozvíjanie úvah o slovenskej národnej povahe boli jej príspevkom k rehabilitácii pokolenia medzivojnovkej mládeže. Divadelná tvorba sa stávala formou pamäťovej terapie, využívajúcej nepriamy tvorivý dialóg umenia s mocou.

Keby sa *U/a* uviedla v čase svojho vzniku, stala by sa nielen občianskym, ale aj rodovým symbolickým gestom — gestom ženským a emancipačným. Husáková-Lokvencová bola prvou slovenskou profesionálnou divadelnou režisérkou. Prvou ženou v slovenskom divadle, ktorá sa odvážila vykonávať tzv. mužské povolanie. Na jej konte nájdeme viacero prvenstiev v prekonávaní dobových stereotypov a mužsko-ženskej asymetrie v divadelnej tvorbe. Vytvorila paralelu tzv. ženského písania. Priniesla do inscenačnej praxe ženský pohľad na svet, vedome akcentovala ženskú skúsenosť a vytvárala, dá sa povedať, „sesterské siete“ nielen v privátnej sfére, ale aj v oblasti umeleckej spolupráce. Ujala sa úlohy vzdelávať a výchovne pôsobiť na dievčatá a ženy. Nielen na javisku, ale aj v bulletinoch k svojim inscenáciám poskytovala priestor ženským hlasom. Dbala na kreovanie novej modernej ženy — tvorivej, sebedomej, činorodej, pozitívnej, rovnocennej mužovi. Ženy, schopnej zapojiť sa do budovania sveta, čo bolo v súlade teóriou, ale menej s praxou socializmu. Namiesto ideologických floskúl režisérka zdôrazňovala nadčasové ideály a smerovanie spoločnosti k humanizácii a k rovnosti príležitosti. Vlastným životom i tvorbou rozvíjala odkaz svojej milovanej spisovateľky Boženy Němcovej. Lokvencová dokonca uvažovala o inscenácii Němcovej korešpondencie, pričom túžila osobne stvárniť titulnú postavu. Divadelné emancipačné úsilie Magdy Husákovej-Lokvencovej ako aj vplyv osobnosti Němcovej majú priamy dosah na projekt spolupráce s Natašou Tanskou.

Tanská uviedla, že sa zoznámili, keď mala devätnásť rokov z iniciatívy Husákovej, ktorá vtedy patrila k československej spoločenskej elite

(Tanská 2008). Medzi ženami existoval trinástročný vekový rozdiel. Tanská bola nádejnou filmovou hviezdíčkou, slávnou sa stala vďaka filmu podľa Némcevej prózy *Babička* (1940; režie: František Čáp), kde hrala Barunku. Priateľstvo Lokvencovej s Tanskou, ich osobné aj spoločné aktivity obsiahli náboj Némcevej dedičstva. Obidve boli vzdelané a intelektuálne zamerané, nebojácne sa venovali umeleckej tvorbe, tematizovali ženskú skúsenosť, prispeli k rozvoju slovensko-českej kultúrnej vzájomnosti a slovenského kultúrneho života, pričom ani jedna nebola slovenskej národnosti, obe pochádzali z rodovo liberálnejšieho, feministicky uvedomejšieho zázemia. Lokvencová bola Češka, Tanská sa narodila v Prahe v rodine estónsko-ruských emigrantov a prežila v českom prostredí časť detstva. Nádejnú filmovú kariéru musela zo zdravotných dôvodov prerušiť. Roku 1954 absolvovala dramaturgiu na VŠMU a zaradila sa k novému pokoleniu školených slovenských divadelníkov, vstupujúcich do prevažne amatérskeho prostredia, ktoré sa pozoľna profesionalizovalo.

Projektom *Ula* sa režisérka Lokvencová vyrovnávala s témou SNP a súčasne budovala svoju feminínne orientovanú dramaturgicko-režijnú líniu. Len zriedkavo sa jej darilo nájsť vhodný text či tému. Musela akceptovať zameranosť činohry Novej scény na detského a mladého diváka, jej úspechom bola inscenácia dramatizácie *Denníka Anny Frankovej* v roku 1958. Divadelníčka prejavila mimoriadnu empatiu pre príbeh zomierajúceho židovského dievčatka, snívajúceho o povolání spisovateľky. Inscenácia vyznela ako analýza vytvárania a pôsobenia politického násillia v jeho krajnej podobe, v podobe vojny a rasovej nenávisti. *Ula* Nataše Tanskej vo viacerých ohľadoch nadviazala na skúsenosť z práce na inscenácii *Denníka Anny Frankovej*, je jeho slovenskou variáciou.

Tanská adaptovala a preniesla do slovenských reálií základný princíp: Ponúkla príbeh rodiny a príbeh dievčenského dospievania v zložitých časoch vojnového konfliktu. Tému rasového vylúčenia a prenasledovania delegovala na postavu Ulinho židovského kamaráta Igora Lustiga. Priestor domu rodiny Radvanovcov „roztvorila“ do mesta, na ulice, námestia, železničnú stanicu, chodby a učebne gymnázia (príbeh Frankovej bol ukotvený v tajnej skrýši). Pri striedaní obrazov Tanská vyžila rýchlu zmenu prostredia na spôsob filmového strihu. Na začiatku má Ula trinásť rokov, na konci osemnásť. Tri dejstvá zachytávajú obdobie piatich rokov od vzniku Slovenskej republiky (1939) po vypuknutie a potlačenie Povstania. Druhé dejstvo situovala do roku 1942, vtedy zo Slovenska odchádzali prvé transporty so židovským obyvateľstvom.

Dráma pripomína filmový scenár, je dynamická a lakonická, pozostáva zo žánrových obrazov z čias tzv. farskej republiky a Povstania. Fixuje kolobeh ročných období, v súlade s historickou pravdou začína na jar 1939, pokračuje letom toho istého roka. Potom sa posúva v čase o tri roky, všíma si „uzímené“ udalosti zo začiatku roka 1942 (vstup do vojny so ZSSR, prvé transporty do Poľska). Tretie dejstvo otvára o dva roky dňom vypuknutia Povstania 29. augusta a končí jeho porážkou v októbri 1944. Kompozícia na viacero spôsobov obsahuje princíp cyklickosti, súčasťou každého dejstva sú návraty do domu Radvanovcov, kde dej začína i končí. Táto cyklická kompozícia, zaznamenávajúca beh času, je blízka denníkovej narácii. Pripomína tiež „obrazy z venkovského života“ z Nĕmcovej *Babičky*.

Nebudeme sa venovať špekuláciám, do akej miery je postava Uľky alter egom autoriek.<sup>5</sup> Na rozdiel od Barunky rozhodne nebola zasadená do idealizovaného sveta. Kritický tón sa prejavuje hneď v úvodnom obraze u Radvanovcov: „Stredobodom scény je dlhý, studený stôl, za ktorým sedia pri obede Uľa, jej matka a otec. [...] Na stole cítiť meštiacky nevkus“ (idem 2014: 217). Rovnako meštiacke sú spôsoby a názory Ulinej matky. Jej métou je zbohatnúť, byť prvou paňou v meste, nechať sa uctievať menej úspešnými ženami. Budúcnosť svojej dcéry vidí v súlade s dobovými rodovými stereotypmi: dobrá výchova (ergo náboženstvo, dievčenské gymnázium a hodiny klavíra), dobré veno, dobrá partia a skorá svadba. Manželstvo Uliných rodičov je v kríze a toto zistenie je prvou bolestnou skúsenosťou trinásťročnej slečny. Rozpad rodiny v hre tvorí analógiu rozpadu sveta, rozpadu hodnôt a medziludských vzťahov. Už prvá replika „A boha niet!“ (ibid.: 217) má v 20. storočí množstvo konotácií. V danom prípade nastoluje anti-klerikálnu tému, tému generačnej vzbury, okrem toho znie ako odkaz na existencializmus. V hre je možné nájsť viacero motivických prepojení na Sartrovu filozofiu, aj keď označiť *Uľu* za vyslovene filozofickú drámu by bolo prehnané.

Mladá hrdinka prechádza rôznymi situáciami, menšími i väčšími životnými skúškami, na ktoré reaguje ako samostatná bytosť s vlastným názorom. Považuje za správne „Mať veľkú myšlienku a vedieť za ňu bojovať“ (ibid.: 231). Rigoróznosť náboženskej výchovy ju navedie na vyskúšanie prvých nevinných bozkov. Prežíva sériu vzťahov,

---

5 Postavy majú zrejme reálne prototypy. Môžeme napr. predpokladať, že jedným z prototypov oktavána Martina Lukáča mohol byť absolvent bystrického gymnázia, spisovateľ Peter Karvaš, ktorý sa v mladosti venoval populárnej hudbe.

odrážajúcich kultúrnu a politickú rôznorodosť prostredia: detské kamarátstvo so židovským chlapcom; očarenie vlasteneckým profesorom Sabinom,<sup>6</sup> z ktorého sa vykluje gardista; zaľúbenosť do demokrata Barčáka, schopného kolaborácie; sľubné priateľstvo s lavičiarom Lukáčom. Citové väzby vie odvrhnúť hneď, ako zistí, že vyvolený nezodpovedá jej mravným ideálom. Pripojí sa k povstalcom napriek nevôli matky. V závere, aj za cenu ohrozenia života sa dištancuje od alibistického snúbenca i od rodičov, arizátorov a konformistov. Radšej sa nechá zatknúť a odchádza, možno aj na smrť.

Hra obsahuje množstvo znakov, typických pre dramatikú päťdesiatych rokov, napr. výchova nového človeka, antiklerikalizmus, ideologické opodstatnenie generačného konfliktu, výzva k angažovanosti, reflexia súkromnej a verejnej morálky (Štefko 2011), ale v „zjemnenej“, „poľudštenej“ podobe, typickej pre proces pozvoľného odschematizovania. Uľa vyznieva ako temperamentné dievča z mäsa a kostí a jej kategorickosť sa javí ako súčasť maximalizmu mladosti. Hra má živý jazyk, dynamické dialógy, pestrý sled obrazov, rôznorodosť postáv, prepracovanosť motívácií a ponúka dobré herecké príležitosti.

Divadelné hry s vojnovou tematikou bývajú doménou mužských autorov a mužských hrdinov. Výnimiek je dosť málo. Roku 1949 sa objavila hra Viery Markovičovej-Záturreckej *Za frontom*. Autorka sa tu usilovala prekonať tézu, že „vojna je predsa iba vecou mužských“ (Markovičová-Záturrecká 1948: 24), a ústrednou hrdinkou urobila mladú odbojárku, ktorá sa „zamotala“ do ľúbostného trojuholníka. Klišeovitý, ochotnícky, sentimentálny text, naplno využil prostriedky melodrámy, dočkal sa slušnej inscenovanosti a zapadol prachom doby. Názov Karvašovej hry z prostredia koncentračného tábora *Antigona a tí druhí* (1962) na prvý pohľad akcentuje ženskú hrdinku, novodobú dedičku antickej tragédie. V skutočnosti však jediná ženská postava — Tonka nemá v diele hlavný priestor, pretože dilema Antigony (pochovať či nepochovať väzňa popraveného na výstrahu) je kolektívna.

Hra Nataši Tanskej je v rámci slovenského divadelného kontextu výraznou a umelecky zatiaľ najhodnotnejšou výnimkou z pravidla, že vojna je mužskou témou. Škoda, že nedostala priestor v čase svojho vzniku. Prezentovala by vskutku ženský hlas, intelektuálne poučený, profesionálne školený a emocionálne vrúcny. Hlas ženského emancipačného snaženia v Československu na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov. Tanská neskôr vstúpila do literatúry stredného prúdu

6 Priezvisko Sabina pre postavu očarujúceho pokrytca iste nebolo zvolené náhodne.

ako slovensko—česká autorka kníh pre deti a mládež, ako filmová no najmä televízna scenáristka, rozhlasová a divadelná dramatická reflektujúca život žien, ba aj ako prozaička. Keď v roku 2014 zomrela vo veku nedožitých osemdesiatpäť rokov, v Česku aj na Slovensku sa vyrojilo množstvo nekrológov, oplakávajúcich jej smrť.

P. S.: V roku 1960 bol Gustáv Husák prepustený z väzenia, v roku 1963 ho rehabilitovali. Husák zásadným spôsobom prispel k formovaniu interpretácie SNP v svojej dizertačnej práci, vydanjej v roku 1964 pod názvom *Svedectvo o Slovenskom národnom povstaní*. Vďaka publikácii hier s vojnovou tematikou máme k dispozícii dve svedectvá o SNP z dielne rodiny Husákových. Prípad nerealizovanej inscenácie *Ula* opäť pripomína, nakoľko sú dialogicky previazané nielen životy, ale aj tvorba a verejné pôsobenie významných partnerských dvojíc.

## Pramene

HUSÁKOVÁ, Magda — KARVAŠ, Peter — TATARKA, Dominik  
1945 „Povstanie“, *Slovenské pohľady* 61, č. 12, s. 452—456

KARVAŠ, Peter  
1961 *Antigona a tí druhí* (Bratislava: DILIZA)

MARKOVIČOVÁ-ZÁTURECKÁ, Viera  
1948 *Za frontom* (Martin: Ústredie slovenských ochotníckych divadiel nákladom Matice slovenskej)

TANSKÁ, Nataša  
2014 „*Ula*“, in Dagmar Kročanová (ed.): *Volba. Vojnová a povstalecká téma v slovenskej dráme 20. storočia* (Bratislava: Divadelný ústav), s. 215—255 [50. letá?]

## Literatúra

HUSÁK, Gustáv  
1964 *Svedectvo o Slovenskom národnom povstaní* (Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry)

LINDOVSKÁ, Nadežda a kolektív  
2008 *Magda Husáková-Lokvencová prvá dáma slovenskej divadelnej réžie* (Bratislava: Divadelný ústav — VŠMU)

LORMANOVÁ, Jarmila — KOREC, Jan (eds.)  
1986 *Božena Němcová pani našeho času* (Praha: Panorama)



KROČANOVÁ, Dagmar (ed.)

2014 *Výkrik. Volba. Vojnová a povstalecká téma v slovenskej dráme 20. storočia* (Bratislava: Divadelný ústav)

MOJŽIŠOVÁ, Iva

1977 *Daniel Gálik* (Bratislava: Pallas)

PAŠTEKOVÁ, Jelena

2004 „K poetike päťdesiatych rokov“, in idem a kol.: *Poetika a politika: Umenie a päťdesiate roky* (Bratislava: Slovak Academic Press), s. 32–57

ŠTEFKO, Vladimír

2011 „Dráma slúžkou ideológie 1948–1960“, in idem a kol.: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia* (Bratislava: Divadelný ústav), s. 319–350

TANSKÁ, Nataša

2008 „Aj v tuhých rokoch komunizmu bola dáma“, in Nadežda Lindovská a kol.: *Magda Husáková-Lokvencová prvá dáma slovenskej divadelnej réžie* (Bratislava: Divadelný ústav, VŠMU), s. 364–365

1990 „Tanská, Nataša“, in: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2, M–Ž* (Bratislava: Veda), s. 457

## **Nataša Tanská's play *Ula* (the Slovak National Uprising through a woman's eyes)**

*Ula*, a play by Nataša Tanská on the topic of the Slovak National Uprising, was written in cooperation with director Magda Husáková-Lokvencová for the Nová scéna theater in Bratislava. The play was added to their 1959 repertoire, but its premiere never took place. Eventually the work was forgotten, but it remained in the director's estate and was first finally presented for the first time in 2014. This paper analyzes Tanská's forgotten play, introduces the context of its era, and accents the feminine view of the circle of topics surrounding the war and the uprising. It presents *Ula* as a gesture of civic and familial engagement.

# Reflexe války v divadelním a filmovém díle Alfréda Radoka

— Honza Petružela —

Z rozsáhlé tvorby divadelního a filmového režiséra Alfréda Radoka (1914–1976) se nám většinou vybaví jeho nejznámější díla: film o holocaustu *Daleká cesta* z roku 1949, fenomenální Osbornův *Komik* v Národním divadle v roce 1957, úspěch s prvním programem *Laterny magiky* na bruselské výstavě EXPO 58 a adaptace Rollandovy *Hry o lásce a smrti* v Městských divadlech pražských v roce 1964.

Expresivní snímek o terezínském ghettu je dodnes nejviditelnějším výsledkem spojení Radok—válka, což je dáno mimo jiné i tím, že se na rozdíl od režisérových divadelních inscenací zachoval. Převratnost filmu byla již v literatuře, zejména ve studiích Jiřího Cieslara (Cieslar 2007a, 2007b), reflektována a do roku 1989 trezorový snímek se stal součástí českého filmového kánonu.

Už při letmém pohledu na soupis Radokova díla je ale zřejmé, že *Daleká cesta* není zdaleka jediným režisérovým pojednáním válečného tématu. Pokud bychom měli kvantifikovat, tak ze stovky jeho prací — čítaje v to i nerealizované scénáře — se jich 1. či 2. světovou válkou zabývají plně dvě desítky. Jak se pokusíme v následujícím přehledu

ukázat, nejen z počtů vyplývá, že válka v různých podobách byla v režisérově díle jednou z nejpodstatnějších dramaturgických linií, k níž se od 40. do 60. let vracel.

První válku Radok, který se narodil v roce 1914, zaznamenal pocho-pitelně jen v ozvucích, v předmětech rodinné paměti, ve vyprávění rodičů či vesnické každodennosti. Veskrze osudový prožitek ale pro syna z položivovské rodiny znamenala až 2. světová válka: uzavření Buriana Dělčeka, kde dělal asistenta, skrývání na venkově, rasově motivovaný vyhazov z plzeňského divadla, zimní útěk z internace v pracovním táboře v polském Klettendorfu, likvidace značné části rodiny a zejména smrt otce v terezínské pevnosti...

Vůbec první tvůrčí reflexi *přítomné války* najdeme hned v jedné z prvních dochovaných juvenilí. V impulzivní reakci na mobilizaci roku 1938 napsal Radok kratičký prozaický text *Vzpomínka na žlutý plakát* (Radok cca 1938), v němž se odrážela jeho tehdejší posedlost postupy divadla E. F. Buriana. Na několika stránkách strojopisu najdeme náznak takřka filmové montáže rychle se střídajících obrazů, vjemů a zvuků v několika situacích, které kvasí v mobilizované společnosti a jež končí zoufalým výkřikem: „Perpetuum mobile bylo, jest a bude.“

Za okupace kromě několika nepříliš povedených divadelních a filmových scénářů sepsal Radok temné drama, alegorii holocaustu o honu na *Člověka, který nemá stín* (Radok cca 1942) a s pomocí zárodečných prvků laterny magiky adaptoval Mahenovu hru s válečnými motivy *Mezi dvěma bouřkami* (Radok 2008: 239–276), ale především připravil své jediné inscenované drama *Vesnice žen* (Radok 2008: 11–108).<sup>7</sup>

Hru uvedl pouhých čtyřicet dní po konci války ve vlastní režii v Divadle 5. května jako druhou poválečnou dramatickou novinku na českých scénách. Autor a režisér v jedné osobě vytvořil na jevišti expresivní, lyrickou reportáž o vesnici, z níž byli odvedeni všichni muži a nejsou v ní ani žádné děti. Kontakt izolovaných žen se světem a zároveň ztělesnění zla představuje poněkud plakátově pojatá listonoška-ideoložka. Dramatické nedostatky vlastního textu Radok překlenuj expresivní, burianovskou režii, s níž pomocí světelné a zvukové montáže v ženských postavách rozkrýval patologické stavy vyvolané toposem válečného společenství. Přehlnutý prostor horizontálně i vertikálně členěné scény a expresivita herectví předznamenávaly některé postupy, jež o tři roky později použil právě v *Daleké cestě*.

7 Alfréd Radok: *Vesnice žen*, Divadlo 5. května, prem. 18. července 1945.

V chaotické poválečné době Radok ve *Vesnici žen* nevyprávěl „osvobozující“, heroický příběh vítězství, ale skrze v podstatě filmovou kompozici, nervózní práci s rytmem, světlem a zvukem, konfrontaci reality a snu, erotiky a ideologie, hledal, jak uvesti v programu inscenace: vinu a podstatu zla, pro něž není trestu. — Jeho humanistický přístup vyvstal výrazněji například i ve srovnání s vůbec první uvedenou hrou v tehdejšímu repertoáru Divadla 5. května, dramatisací Serafimovičovy válečné hry *Železný potok*,<sup>8</sup> v níž „[komunistická, H. P.] ideologie zvitězí ‚ve jménu života‘ nad životem“ (Hedbávný 1994: 110). Radok však nevnímal válečné téma adresně a ideologicky, ale především jako téma univerzální, a právě proto hluboce lidské. Pracoval tu s aktuální, rozjitřenou pamětí, ale nesklouzl k černobílému vidění nebo k politické manipulaci, snažil se o psychologický řez do aktuálně sdílené lidské tragédie: vězni z koncentračních táborů se teprve postupně vracejí domů a počítají se ztráty...

Týž rok ovšem inscenoval s poetistickou lehkostí a ztřeštěnou fantazijní hravostí vlastní úpravu Lehárovy operety *Veselá vdova?*,<sup>9</sup> k jejímuž názvu přidal otazník. Inscenace byla částí publika vnímána jako osvobozující výbuch jevištní poezie, smíchu a nevídané invenční divadelnosti, druhou naopak jako vlastizrádný akt — Lehár byl přece oblíbencem Vůdce...

Radok v inscenování her s válečným tématem pokračoval i v dalších dvou letech: *Thustý anděl z Rouenu* podle Maupassantovy *Kuličky* v roce 1946 s až groteskně vykreslenými postavami ve stavu války;<sup>10</sup> v Divadle satiry politická agitka Josefa Kainara *Akce Aibiš*<sup>11</sup> — nepřilíš povedená satira proti atomové bombě ve formě bláznivé revue; v roce 1947 méně známá Maeterlinckova hra *Stilmondský starosta*<sup>12</sup> a také nový titul Jaroslava Žáka *Čistka*<sup>13</sup> o převlékání kabátů. — Inscenace těchto děl dokreslují Radokovu intenzivní potřebu vybírat si v poválečné době opakovaně právě válečná témata.

Snaha o odhalování principů ideologií a inklinace k filmovému vidění naznačená už ve *Vesnici žen* se pak — na filmového začátečníka v překvapivě mistrovské formě — naplno projevila v *Daleké cestě*, třetím

8 Alexandr S. Serafimovič: *Železný potok*, Divadlo 5. května, prem. 19. června 1945, režie: Antonín Kurš.

9 Franz Lehár: *Veselá vdova?*, Divadlo 5. května, prem. 20. října 1945.

10 Guy de Maupassant — Fritz Hochwälder: *Thustý anděl z Rouenu*, Divadlo 5. května, prem. 1. února 1946.

11 Josef Kainar: *Akce Aibiš*, Divadlo satiry, prem. 15. listopadu 1946.

12 Maurice Maeterlinck: *Stilmondský starosta*, Činohra 5. května, prem. 18. února 1947.

13 Jaroslav Žák: *Čistka*, Divadlo satiry, prem. 24. března 1947.

filmu o holocaustu vůbec. V roce 1948 jej podle filmové povídky Erika Kolára ještě stihl natočit, ale na oficiální premiéru už nedošlo a režisér byl režimem postupně vyhnán z Národního divadla i z Barrandova na periferii do Vesnického divadla.

Po období temna první poloviny 50. let se v roce 1955 vrátil zpět – paradoxně – právě do Národního divadla. Byla mu přidělena ideologická hra východoněmecké novinářky Heddy Zinnerové *Ďábelský kruh* o lipském procesu s Dimitrovem.<sup>14</sup> Pokřivené, lzivé a pouze zdánlivě dokumentární drama o rostoucí moci fašismu Radok s rafinovanou subverzivitou spolu se scénografem Josefem Svobodou inscenoval jako kritiku totalitních ideologií a odkaz na stále probíhající politické procesy, což bylo – domnívám se – jeho vůbec nejobsedantnější dramaturgické téma. Zároveň touto inscenací vrací do českého divadla prostředky moderní divadelní režie vypuzené socialistickým realismem.

Vytvořit ze slabého, ideologického textu výsostně divadelní podívanou ale nedokázal Radok vždy: nepovedlo se mu to ve zmíněném Kainarově *Akci Aibiš* a v roce 1956 ani s nekriticky adorovanou antimilitaristickou a rovněž protiatomovou hrou Vítězslava Nezvala *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*.<sup>15</sup> A byť byla inscenace propadák, Nezval si ji prosadil na festival Divadlo národů do Paříže v roce 1956.

V Národním divadle už ovšem tehdy působil tandem Otomar Krejča a Karel Kraus a Alfréd Radok s nimi zjišťoval možnosti inscenování další válečné látky: v roce 1956 totiž bylo publikováno první české vydání *Deníku Anny Frankové*. Z příprav divadelního uvedení však ze zatím neznámých důvodů sešlo a dramaturgie nasadila válečnou hru Leonida Leonova *Zlatý kočár*.<sup>16</sup> Od jejího původního „pohádkového“ vyznění – krásná dívka odmítá odjet do světa s krásným akademikem a raději zůstává pracovat se slepým harmonikářem ve válkou rozbombardovaném městečku – Radok hru posunul do obecně lidské, opět neheroické roviny, směrem k tíživě beznadějnému, tragickému obrazu lidí vyprázdňených válkou, kteří se v jeho inscenaci pohybovali v umocněné prázdnotě jeviště Tylova divadla.

V roce 1959 si z Laterny magiky spíše jen odskočil k režii nepřilíhš provedené Heydukovy válečné hry *Návrat*<sup>17</sup> a v roce 1961, už v Městských divadlech pražských, uvedl veselohru východoněmeckého autora Fritze

14 Hedda Zinnerová: *Ďábelský kruh*, Národní divadlo, prem. 21. prosince 1955.

15 Vítězslav Nezval: *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*, Národní divadlo, prem. 23. března 1956.

16 Leonid Leonov: *Zlatý kočár*, Národní divadlo, prem. 1. března 1957.

17 Josef Heyduk: *Návrat*, Národní divadlo, prem. 10. dubna 1959.

Kuhna *Až co řekne Barcelona*<sup>18</sup> s motivem falešného návratu Hitlera do tehdejší společnosti. V tomtéž roce — znovu v reakci na aktuální dění — uvažoval o experimentálním uvedení dramatizace Eichmannova procesu pomocí principů Laterny magiky (Radok 1961: 526). Z nečetných poznámek vyplývá záměr zobrazit tuto událost v dějinách holocaustu, tuto banalitu zla, prostřednictvím mnoha úhlů pohledů, konfrontací každodennosti „malého“ člověka a „velkých“ historických procesů.

Slavná Radokova éra v Městských divadlech pražských vyvrcholila adaptací Rollandovy *Hry o lásce a smrti* v roce 1964,<sup>19</sup> která principem „divadla na divadle“, v němž odsouzení „herci“ v aréně hrají davu na tribuně revoluční romanci, odkrývá nelidské principy revolucí. Tato inscenace stojí na počátku režisérova posledního, ale silného tvůrčího období, v němž se přinejmenším třikrát vrátil k tématu války. Ani jednou ovšem v divadle, ale překvapivě ve filmu.

Ten podle něj v roce 1967 umožňuje „dívat se [na věci, H. P.] pravdivěji a komplexněji [...], než tomu bylo třeba na začátku nebo koncem padesátých let, kdy takový pohled by prostě nebyl povolen. V divadle vznikla příznivější situace dřív, dalo se přece jen mluvit složitěji a říct víc“. A navíc: „Ctižádostí filmu má být podle mého názoru, aby zasahoval co nejdříve do publika“ (Radok 1967: 15).

V experimentálním televizním snímku podle Zweigovy novely *Šach mat*<sup>20</sup> z roku 1964 Radok přišel s komplikovanou kompozicí vyprávěcích rovin, prvky fiktivního dokumentu, zcizováním postav, hrou na natáčení, zpochybňováním vyprávěcích rámců a to vše stavěl kolem nelidské postavy šachového velmistra s nacistickou minulostí. Podstatným prvkem tu byl, stejně jako ve *Hře o lásce a smrti*, na jejíž filmovou i televizní verzi v té době také pomýšlel (Petruželka 2014a), opět princip „divadla na divadle“, v němž jsou jednotlivé rámce průchozí, neostře a komplikují divákovi vidění skutečnosti.

Podobně postupoval i v roce 1966, kdy sepsal filmovou povídku *Když jsem maširoval ku hranici*, v jejímž úvodu si položil otázku: jak v roce 1966 natočit film o válce? — Cestu k nazírání svých utkvělých témat tu Radok viděl v rafinovaném rozkladu a násobení pohledu na „skutečnost života“: základem jeho filmového scénáře byl film o natáčení válečného filmu, v němž se hraná epická linie střídala se skutečným i fiktivním dokumentem (zdánlivě autentická pouliční anketa), v hraných

18 Fritz Kuhn: *Až co řekne Barcelona*, Městská divadla pražská, prem. 5. ledna 1961.

19 Romain Rolland: *Hra o lásce a smrti*, Městská divadla pražská, prem. 15. října 1964.

20 *Šach mat. Televizní reportáž o postavách novely Stefana Zweiga*, Česká televize, 1964.

sekvencích docházelo ke zdvojování postav, pracoval s žánrovou konvencí hudebního filmu a Hašlerovými písničkami, reálný prostor a čas se prolínaly se snem atd. — Diváci měli být svědky peripetií natáčení filmu o 1. světové válce, neboť scénář obsahoval i pásmo otevřeně reflektující soudobou politickou situaci, schvalovací „tance“ a cenzuru, které vrcholí v groteskní scéně soudního procesu s režisérem, v němž je probírána i jeho poplatná tvorba v době Stalinova kultu.

Radok nejen tímto scénářem rozrušil jednostranné vidění válečných konfliktů ve smyslu studené války, podobně jako to v té době udělala například anglická režisérka Joan Littlewoodová ve své inscenaci *Oh, What a Lovely War!*.<sup>21</sup>

Principy reportážního, kvazidokumentárního rozkrývání skutečnosti najdeme i v náčrtu divadelní adaptace rozhlasové hry Jiřího Vilímka *Kořeny zla* (Petružela 2014b), z níž Radok zamýšlel v roce 1967 v Národním divadle vytvořit komplikovanou inscenaci o odpovědnosti za politické procesy 50. let a kde mimo jiné reagoval i na tzv. šestidenní válku mezi Izraelem a arabskými zeměmi.

Do třetice se komplex podobných tvůrčích postupů pokusil uplatnit ještě v roce 1968 v náčrtu filmové dramatisace Fuchsovy prózy *Pan Theodor Mundstock*, jímž se chtěl znovu vrátit k tématu holocaustu. Zůstalo však jen u skici.

I ze stručného přehledu je patrné, že u Alfréda Radoka nelze příliš hovořit o dramaturgii titulů, ale spíše o dramaturgii několika témat: jedním z nejpodstatnějších byla právě válka a její místo v soudobé paměti. Režisérovi tu šlo od počátku především o vytrvalé odhalování válečných ideologií a obecně mechanismů moci skrze konflikt „malého“ člověka a „velkých“ dějin: od postavy listonošky ve *Vesnici žen* přes kontrast hrané a dokumentární roviny v *Daleké cestě* po rafinovanou hru fikcí v televizním *Šach matu* či labyrinty pohledů v nenatočených scénářích z konce 60. let. Při tomto hledání kořenů „malého velkého“ zla opakovaně zdůrazňoval problém vytlačované historické paměti, ať už se to týkalo dvojí válečné katastrofy, holocaustu či fašistické nebo komunistické totality.

Tyto myšlenky se mu — domnívám se — podařilo v divadle a filmu realizovat „v úplnosti“ pouze několikrát: ve *Vesnici žen*, v *Daleké cestě*, v *Ďábelském kruhu*, ve *Hře o lásce a smrti* a v *Šach matu*. Nadějně pokusy v podobě scénářů a námětů z druhé poloviny 60. let zůstaly po jeho

21 *Oh, What a Lovely War!*, Theatre Workshop, Londýn, režie: Joan Littlewoodová, prem. 1963. Filmové zpracování: režie: Richard Attenborough, 1969.

emigraci v roce 1968 bohužel nedokončeny. Kam by se mohla v této dramaturgické linii ubírat jeho filmová práce naznačuje právě snímek *Šach mat* a v divadle pozoruhodná inscenace vlastní úpravy Gorkého *Posledních* z roku 1966,<sup>22</sup> kde znovu využil konfrontace filmové projekce a hry herců. Nejen v těchto opusech vyvstává unikátnost Radokova režijního typu, když volně přecházel mezi médii divadla a filmu, kombinoval či jen simuloval jejich možnosti v invenčních inscenačních postupech, podobně jako sahal ve snaze o zdůraznění vlastních témat k textovým adaptacím, či se v posledním období dokonce znovu vrátil k tvorbě scénářů a dramatisací.

Alfréd Radok i ve švédské emigraci stále živil myšlenku na natočení velkého filmu o politických procesech 50. let, ale také na divadelní zpracování válečného tématu *par excellence* — Haškova *Švejka*. Marně.

## Prameny:

KAINAR, Josef

2008 Akce Aibiš, in Alfréd Radok: *Alfréd Radok — tři scénáře, tři inscenace* (Praha: Transteatral), s. 109–238 [1946]

MAHEN, Jiří

2008 Mezi dvěma bouřkami, in Alfréd Radok: *Alfréd Radok — tři scénáře, tři inscenace* (Praha: Transteatral), s. 239–276 [1941]

RADOK, Alfréd

cca 1938 *Vzpomínka na žlutý plakát*, strojopis, 19 s.

cca 1942 *Člověk, který nemá stín*, strojopis, 44 s.

1961 „Inscenační postupy Laterny magiky“, *Divadlo* 12, 1961, č. 7, s. 526

1967 [nepodepsáno] „Oč jde? O totální vědomí souvislostí“, *Divadlo* 18, č. 3, s. 15–17

2008 Vesnice žen, in idem: *Alfréd Radok — tři scénáře, tři inscenace* (Praha: Transteatral), s. 11–108 [1945]

[1966] *Když jsem mašuroval ku hranici*, strojopis

[1967] *Kořeny zla*, strojopisné a rukopisné poznámky

[1968] *Pan Theodor Mundstock*, strojopisné a rukopisné poznámky

## Literatura

CIESLAR, Jiří

2007a „Daleká cesta Alfréda Radoka“, in kol.: *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem* (Praha: Národní filmový ústav — Akademie múzických umění), s. 9–39

22 Maxim Gorkij: *Poslední*, Národní divadlo v Praze, prem. 10. září 1966.



2007b „Daleká cesta ve světle Hry o lásce a smrti“, in kol.: *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem* (Praha: Národní filmový ústav — Akademie múzických umění), s. 40—52  
HEDBÁVNÝ, Zdeněk

1994 *Alfréd Radok — Zpráva o jednom osudu* (Praha: Národní divadlo — Divadelní ústav)

PETRUŽELA, Honza

2014a „Podoby Hry o lásce a smrti Alfréda Radoka“, in Radka Kunderová (ed.): *Aktuální otázky analýzy inscenace/představení* (Brno: Janáčkova akademie múzických umění), s. 84—92, též [http://www.jamu.cz/documents/difa/akademické-studie/sbornik\\_asdifa\\_def.pdf](http://www.jamu.cz/documents/difa/akademické-studie/sbornik_asdifa_def.pdf) [přístup 30. 9. 2015]

2014b „Kořeny zla 1967. Neznámá skica divadelní inscenace Alfréda Radoka o politických procesech“, *Divadelní revue* 25, č. 3, s. 31—50

PETRUŽELA, Honza (ed.)

2014 *Alfréd Radok 100* (Praha: Institut umění — Divadelní ústav)

## Reflections of war in the theatrical and cinema work of Alfréd Radok

This paper tracks how the reflections of war changed over time in the work of theater and film director Alfréd Radok (1914—1976), as well as war's permanent presence in this author's production, from his early works, on through his postwar films and plays (*Vesnice žen* [The Woman Village, 1945], *Akce Aibiš* [The Operation Aibiš, 1946], and *Daleká cesta* [A Long Way, 1949]) and his pivotal works in the late 1950s (*Dábelský kruh* [Devil Circle, 1955] and *Žlatý kočár* [The Gold Carriage, 1956]) and the 1960s (*Šach mat* [Checkmate, 1964] and *Hra o lásce a smrti* [Love and Death Play, 1964]). It also calls attention to the author's previously unknown, unfinished attempts at a war-movie screenplay.

# Paradoxy válečné paraboly

## Performativita Mahlerova *Mlýna*

— David Kroča —

Častým námětem tvorby spisovatele Zdeňka Mahlera (nar. 1928) je česká historie, k níž se polemicky a s nepřehlédnutelným emocionálním zaujetím vyjadřuje jak ve své populárně-naučné publicistice, tak i v pracích beletristických. Tematika 2. světové války našla osobitě ztvárnění zvláště v novele *Nokturno* (2000), podle níž autor napsal scénář k úspěšnému velkoformátu *Lidice* (2011). Neobvyklé zobrazení období nacistické okupace, jež je nahlíženo perspektivou běžných lidí, kteří se shodou náhod připlétli do cesty takzvaným velkým dějinám, však najdeme nejen ve zmíněné novele a filmovém scénáři, ale již v počátcích Mahlerovy dramatické tvorby. Dnes již poněkud zapomenutá divadelní hra *Mlýn* byla poprvé publikována v prozaicko-dramatické verzi pod názvem *U zdi* v časopise *Divadlo* (1962) a ve své definitivní dramatické podobě byla uvedena ve Slovenském národním divadle v režii Otomara Krejčí 18. května 1965.<sup>1</sup>

Drama s podtitulem „Šaškárna o deseti obrazech“ se odehrává za německé okupace kdesi v Čechách na malém městě, v přilehlém

---

1 K prvnímu českému uvedení došlo v ostravském Divadle Petra Bezruče 6. 3. 1966 (režie: Zdeněk Pošíval).

vojenském výcvikovém prostoru a v nedalekém koncentračním táboře. Během interpretace hry se pokusíme ukázat, jak tyto historické realie slouží jako základna pro svébytné umělecké zobrazení i jakým způsobem se ve výstavbě hry uplatňují prostředky performativity.

V centru složitě konstruované dramatické struktury<sup>2</sup> stojí mocenský souboj mezi nacistickým velitelem, takzvaným šéfem, a správcem, myšleno správcem koncentračního tábora. Šefovým posluhovačem a vykonavatelem rozkazů je nacistický agent Skokan, jehož pojmenování odráží úkol, jenž mu byl svěřen: v roli anglického parašutisty má proniknout do české odbojové organizace. Mlým událostí, jež agent uvedl do pohybu, nakonec semele jej samého, neboť jím nastražená výbušнина smrtelně zraní správce. V závěru hry je Skokan označen za atentáčníka a zastřelen u zdi na rozkaz šéfa, který jeho akci zneužil k vlastním cílům.

Další významnou dějovou linii tvoří okolnosti filmového natáčení, které ve zdejším vojenském prostoru probíhá. Nacisté tu vytvářejí fingoovaný dokumentární záznam o dobytí ukrajinské vesnice německými vojsky a o Hitlerově návštěvě v první linii. V roli poražených rudoarmějců a osvobozených Ukrajinců vystupují vězňové zdejšího židovského lágru a v úloze vůdce má vystoupit Hitlerův dvojník, který je tajně přechováván na nedalekém hradě. Šéf využije přítomnosti filmového štábu a záznamové techniky k výrobě falešných kompromitujících materiálů proti Skokanovi. Ke své smůle však netuší, že jeho agent proti němu použil jeho vlastní zbraň — důkazní materiál proti šefovi poslal krátce před svou popravou na adresu Hitlerova dvojníka, spolehlivého nacisty, takže i šéfův osud je tím zpečetěn.

V Mahlerově hře tedy nic není tak, jak se na první pohled zdá. Autor opouští bezprostřední zobrazení reality a fabulování v jejích hranicích a vytváří fikční svět, který je více představován než vyprávěn. Postavy se předvádějí ve svých rolích, jež jsou však falešné, a předvádějí své jednání, o jehož autentičnosti lze pochybovat, neboť vždy sleduje skryté cíle. Zorný úhel performativity může pomoci k pochopení složitě struktury hry velmi názorně. Nejde jen o to, že dramatický text počítá s moderním pojetím divadla, do jehož arzenálu patří intermedialní instalace včetně filmových projekcí, prezentace fotografií nebo

---

2 Z mnoha dějových linií vybíráme ty podstatné. Původní verze obsahovala vlastní dějové pásmo, dialogy, náčrtky časoprostorových vztahů a popis filmu, jenž zachycoval přípravy nacistické jednotky na vypálení vesnice. V definitivní podobě hry poslední dvě složky sice odpadly, i tak tato tvůrčí metoda již prozrazovala ambice filmového scenáristy. Právě motiv vyhlazení vesnice později autor rozpracoval ve scénáři filmu *Lidice*.

zvukových záznamů. Toto vše ve hře jistě plní podstatné funkce a podílí se nemalou měrou na její mnohoznačnosti. Ve složitě konstruované sémantice hry je však podstatná i performativní povaha postav, které existují především díky jazyku, jenž zásadním způsobem vytváří (a zde i proměňuje) jejich identitu. Spolu s Kateřinou Zábrodskou, která se tímto problémem zabývala, můžeme tvrdit, že „identity jsou performativní, neustále odehrávané prostřednictvím pozic subjektu vytvářených jazykem“ (Zábrodská 2009: 13). Identita postav Mahlerova *Mlýna* je textově předváděna a názorně demonstrována tak usilovně, že vzápětí dochází k její změně nebo úplné negaci.

Zmíněné proměny identity postav názorně reprezentuje kupříkladu ústřední figura Skokana. Nejprve tento tajný agent na sebe bere identitu anglického parašutisty, později se kvůli šéfově zradě stává falešným židovským vězňem, který je demonstrativně popraven. Ve hře má jako židovský vězeň číslo 82, proto se o něm mluví jako o „dvaosmdesátce“. Před popravou, jež je pro něj nevyhnutelná vlastně v jakémkoliv z těchto rolí, dostává Skokan od šéfova pobočníka dokonce na výběr, pod kterou z falešných identit chce zemřít:

Pobočník: Kterej se vám víc líbí: dvaosmdesátka nebo ten Skokan? Svobodný volby.

Skokan: Můžu obojí?

Pobočník: No víte!

Skokan: Ty dva jsou jen jeden a to jsem já. (*Podepíše první list.*) Originál se ztratil.

Pobočník: Kopie stačí.

Skokan: Myslím: přestal jsem bejt. (*Podepíše druhý list.*) Každý slovo je falešný, jen ty vraždy jsou pravý. (Mahler 1965: 173)

Jestliže hrdina žije ve fikčním světě falešných slov, performuje svou identitu právě těmito falešnými slovy, takže ji — ve smyslu absurdní dramatiky havlovského typu — doslova ztrácí. Zatímco kupříkladu v Havlově *Zahradní slavnosti* je ztráta identity jazykově vyjádřena závěrečným Pludkovým monologem a ve *Vyrozumění* se pojí zejména s promluvami těch, kdo si osvojili umělé jazyky ptydepe a chorukor, v Mahlerově hře se týká všech. Židovští vězni jsou nuceni chovat se pod tlakem nacistů ponížene a animálně, před kamerami pak navíc nasazují hereckou masku podle svěřené úlohy. Skokana sleduje jiný tajný agent, který na čas přijímá identitu civilního geometra, sám šéf předvádí nacvičenou pózu suverénního velitele, a postava zvaná dvojník má hraní

role dokonce v popisu práce. Každá promluva v Mahlerově hře je tak produktem strategie, která se však vymyká svým strůjčům z kontroly.

Zřejmě nejkrutější podobu dostává falešná hra postav v 8. obraze, zachycujícím správcovo pomalé umírání. Poté, co je smrtelně zraněn vybuchlou náloží, leží na nemocničním lůžku a očekává pomoc svých soukmenovců. Přichází šéf a teprve po chvíli z kontextu pochopíme, že jeho hřejivá slova nejsou míněna vážně, nýbrž že naopak dychtivě čeká, až správce zemře. Hrůznost okamžiku podtrhuje obzvláště motiv mediální manipulace. Šéf nahrává správcova poslední slova na magnetofon, přičemž jej donutí, aby je formuloval nikoliv jako původně zamýšlený vzkaz pro rodinu, ale jako okázalé poselství pro vlast a veřejnost:

Správce: Čekají vás těžké, ale radostné úkoly. Zítra nám bude patřit celý svět! Kamarádi, neopouštějte stráž! Zub za zub! Ještě směleji semknuti — za naši svatou věc.

Pobočník: Má tam brebty.

Šéf (*Správci*): Opakujte, prosím, poslední větu, aby se to mohlo vysílat čísté. — Ještě směleji...

Správce (*opět chybně*): Ještě směleji — (*A neví, jak dál.*)

Šéf (*mávně rukou a napovídá do pauzy nehlasně*): — Za naši svatou věc!

Správce (*nereaguje*): Až do úplného — (*Žáchvat*). (ibid.: 145)

Správčova promluva evokuje rétoriku nacistických či komunistických vůdců, jejímž cílem není sdělit něco podstatného, nýbrž vzbudit v příjemci odhodlání a bojovnost. Mahlerův hrdina tak i v posledních minutách svého života promlouvá jazykem protřelého funkcionáře, v němž se satiricky mísí literární aluze, obrozenecké sentence, starozákonní výroky i propagandistický nacistický popěvek.<sup>3</sup>

Po správcově smrti šéf zdánlivě přebírá otěže událostí. Nahrávku vyzývající k bdělosti použije jako emotivní součást svého dlouhého monologu, který rafinovaně inscenuje před filmovými kamerami. Tento demagogicky konstruovaný monolog se odehrává v samotném závěru hry před popravou Skokana, který je před veřejností označen za atentátníka a jediného viníka správcovy smrti. Celá scéna působí teatrálně, neboť má demonstrovat šéfovu neomezenou moc i kontrolu nad situací. Mluvčí záměrně prokládá svou verzi událostí přesnými údaji a dokumentárními detaily:

3 Máme na mysli narážku na nacistickou píseň „Dnes nám patří Německo a zítra celý svět“. Nárážky na nacistickou i komunistickou frazeologii se v Mahlerově hře objevují opakovaně, a souvisejí tak se satirickou tendencí příznačnou pro českou dramatickou tvorbu 60. let.

Před 48 hodinami byl vysazen na západním okraji vojenského prostoru — poblíž mlýna — anglický parašutista. Podle instrukcí se ohlásil u primáře psychiatrické léčebny, který mu neprodleně zjednal spojení do tábora. Touto cestou byla vězni č. 82 doručena magnetická mina britské výroby vzor WL 6, jejíž plášť byl — jak vyplývá z chemické analýzy — napuštěn neurotoxiny. Dotyčný vězeň zneužil kulturního programu, který pro chovance právě pořádal správce tábora, a uložil tříštivou zbraň na místo, o němž se indiskreci dověděl, že bude stanovištěm štábu. Postup pachatele doložen filmovým záznamem. K výbuchu dochází v 11.32. V téže chvíli je již parašutista — který se tentokrát maskuje činností civilního geometra — připraven na druhém břehu řeky, aby vraha podporoval v jeho pokusu o útek. Viz rovněž dokumentární snímek. (ibid.: 179)

Jakkoli šéfova rekonstrukce událostí využívá filmových a zvukových záznamů a snaží se působit na publikum věrohodně, jeho sdělení je záměrně falešné a zmanipulované. Jestliže šéf nadšeně řeční před kamerami o svém triumfu nad zrádcem, recipient tuší, že toto vítězství nebude mít dlouhé trvání. Na relativitu pointy upozornila již dobová kritika, když se pokoušela interpretovat mnohoznačný závěr hry: „A protože v závěru vrcholí dramatický příběh Skokana, může se stát, že docela ujde pozornosti diváka důležitý fakt, že Šéf nahoře na řečništi, sebejistý a vítězný, je už také ve skutečnosti mrtvý“ (Urbanová 1965: 13). Jak vidno, tato performance neboli „šaškárna“ nemá vítěze ani poražené. Čím usilovněji se postavy snaží realizovat své racionální a rafinované konstruované plány, tím více bojují s náhodami a nepředvídatelnými zvrsty, až nakonec režimu zvráceného mechanismu sami podlehnou.

Mahlerova hra patří k těm literárním dílům, v nichž historické reálie 2. světové války slouží jako pozadí pro žánrově nejednoznačné nadčasové podobenství. Tuto skutečnost si uvědomovali již autoři prvních referátů, když se hru pokoušeli po bratislavské premiéře v roce 1965 typologicky zařadit. Leoš Suchařípa soudil, že „*Mlýn* je podobenství, je ještě méně hrou o okupaci než Karvašova *Půlnoční mše* nebo Kunderovi *Majitelé klíčů*; poněkud fantasmagorické ladění jeho příběhu umožňuje, aby reálie, které jsou dosud v živé paměti, ztratily své historicko-konkrétní definitivum a byly pochopeny jako prvky modelu současného světa“ (Suchařípa 1965: 3). Eva Uhlířová šla v žánrové specifikaci ještě dál a přiřadila hru nejen k dobovému proudu dramatiky modelové, ale označila ji dokonce za jedno z prvních poválečných dramát filozofických: „*Mlýn* si nehraje na filozofické drama: je jím jedno z prvních, ne-li vůbec první, které v české poválečné dramatice máme. Mahlerova

metoda upozorňuje na konvergenci moderního vědeckého a uměleckého myšlení až nebezpečně. Autor nemyslí v obrazech, ale v pojmech, a to má své důsledky především ve stavbě a v rytmu celku, který — právě jako celek — kolísá mezi alegorií a parabolou“ (Uhlířová 1965: 10).

Jako nadčasové dramatické podobenství, které na pozadí historických událostí předvádí svět jako paradox, se Mahlerův *Mlým* řadí k několika hrám 60. let, v nichž jsou filozofující poselství integrální součástí sémantiky textu. K takovým dílům patří kupříkladu hra Oldřicha Daňka *Čtyřicet zlosynů a jedno nevíňátko* (1966), dramatický apokryf Miloše Rejnuše a Václava Renče *Královské vraždění* (1967, prem. s titulem *Jed z Elsinoru* 1966) nebo problémové drama Vítězslava Gardavského *Já, Jákob* (1969, prem. 1968), jež aktualizovalo starozákonní mýtus s přesahem k žité současnosti (srov. Kroča 2010). Hrdinové těchto dramát bývají autory postaveni před nutnost řešit problém, přemýšlet o sobě samém a o svém místě ve složitém společenském mechanismu.

Takový je i úděl protagonistů dramatu *Mlým*. Svou komplikovaně konstruovanou výstavbou, v níž se propojuje látka židovského holocaustu a 2. světové války s principy performativity, však drama přesahuje konvence dobové poetiky a stává se mnohovýznamovým uměleckým dílem. Jeho nečekanou aktuálnost i po padesáti letech od divadelní premiéry vyvolává zejména originálně využitý motiv mediální manipulace, jejíž kritika a zesměšnění patří nepochybně k trvalým hodnotám Mahlerovy dramatické prvotiny.

## **Prameny**

DANĚK, Oldřich

1966 *Čtyřicet zlosynů a jedno nevíňátko* (Praha: Orbis)

GARDAVSKÝ, Vítězslav

1969 *Já, Jákob* (Praha: Dilia)

HAVEL, Václav

1992 *Hry. Soubor her let 1963–1988* (Praha: Lidové noviny)

MAHLER, Zdeněk

1962 „U zdi“, *Divadlo* 13, č. 6, samostatně číslovaná příloha

1965 *Mlým. Šaškárna o deseti obrazech* (Praha: Dilia)

REJNUŠ, Miloš — RENČ, Václav

1967 *Královské vraždění* (Praha: Orbis)

## Literatura

ČERMŇ, Jindřich

1965 „Ztraceni v soukolí mlýna“, *Divadlo* 16, č. 7, s. 61–65

DĚJINY 3

2008 *Dějiny české literatury 1945–1989. 3. 1958–1969* (Praha: Academia)

KROČA, David

2010 „K problému problémové dramatiky: Já, Jákob Vítězslava Gardavského“, *Bohémica litteraria* 13, č. 1–2, s. 189–197

SLÁDEK, Ondřej (ed.)

2010 *Performance a performativita* (Praha: Ústav pro českou literaturu)

SUCHAŘÍPA, Leoš

1965 „Dramatický mezičas“, *Divadlo* 16, č. 7, s. 2–5

UHLÍŘOVÁ, Eva

1965 „Odvaha k důslednosti“, *Divadelní a filmové noviny* 8, č. 25–26, s. 3, 10

URBANOVÁ, Alena

1965 „Pohyb mlýnských kamenů“, *Kulturní tvorba* 3, č. 23, s. 13

ZÁBRODSKÁ, Kateřina

2009 *Variace na gender. Poststrukturalismus, diskurzivní analýza a genderová identita* (Praha: Academia)

## The paradoxes of war's parabola: the performativity of Mahler's *Mlýn*

This paper deals with Zdeněk Mahler's drama *Mlýn* (The Mill, 1965). Mahler, publicly perceived today more as an author of popularizing non-fiction and historical journalism than as a playwright, first published this philosophical play with elements of the absurd in the *Divadlo* journal in 1962, under the title *U zdi* (At the Wall, 1962). The final version of the play was staged by Otomar Krejča in the Slovak National Theatre in Bratislava on May 18th, 1965. The setting is the German occupation in a cluster of three sites somewhere in Bohemia: a small town, an adjacent military training area, and a nearby concentration camp. The paper shows how the historical facts of World War II serve here as the background for a timeless, multivalent dramatic parable. Among the work's tools of performativity we can rank not only its intermedial staging (it made use of film projections) but also the way that it presents as its main character a Nazi agent provocateur whose identity is deliberately falsely constructed.



# Transport, strach, spravedlnost

## Brynychovy adaptace české prózy o 2. světové válce

— Petr Mareš —

Zbyněk Brynych býval charakterizován jako režisér, jehož tvorba se vyznačuje hodnotovou nevyrovnaností a rozkolísaností a také tematickou různorodostí spojenou s proměnlivostí stylu (Žalman 1968: 366); jak napsal Miloš Fiala (Fiala 1970: 24), „vedle sebe stojí díla vynikající nebo velmi dobrá a díla plná omylů“. K oněm „vynikajícím dílům“, jež Brynychovi zajišťují „zařazení mezi významné české režiséry“ (Škvorecký 1991: 223), patří především trojice filmů, které byly natočeny v letech 1962–1967 a dotýkají se problematiky 2. světové války: *Transport z ráje*, ...a *pátý jezdec je Strach*<sup>1</sup> a *Já spravedlnost*. *Transport z ráje* byl uvítán jako jedno z mála „zralých a zcela dořešených děl české kinematografie“ (Boček 1968: 192), někteří kritici a badatelé ale ještě více oceňují snímek ...a *pátý jezdec je Strach* (např. Hames 2008: 256).

Zmíněným filmům už byla ze strany filmových publicistů a vědců věnována nemalá pozornost; odborný zájem přitahoval zejména druhý

---

1 Název bývá obvykle uváděn se třemi tečkami. Jak ale upozornil Jiří Cieslar (Cieslar 2002: 362), úvodní titulky tečky neobsahují. Bez teček je název citován také v katalogu *Český hraný film IV* (Urbanová et al. 2004: 25).

z nich (Přádná 1998; Cieslar 2002). V návaznosti na dosavadní výklady se v tomto článku zaměříme hlavně na fakt, že filmy jsou adaptacemi próz českých autorů, a to adaptacemi, které se nesnaží zachovávat charakteristiky pretextu, ale výrazným a pokaždé odlišným způsobem jej transponují do filmového tvaru; stávají se tak rovněž ukázkami rozmanitých adaptačních strategií (srov. např. Novotná 1963: 213; Žalman 1993: 177; Denemarková 2000: 234).

Předlohou k *Transportu z ráje* (1962) se stala prvotina Arnošta Lustiga *Noc a naděje* (1958); Lustig byl spolu s Brynychem scenáristou filmu. Propojila se tak „druhá vlna“ válečné, resp. okupační prózy (Haman 1961) s jejím zaměřením na prožitky, postoje a z nich vyplývající činy individua v mezní situaci a směřování české kinematografie k širšímu zobrazení období 2. světové války zahrnujícímu i tematiku pronásledování Židů (Koura 2004: 228–238; Bednařík 2015).

Východiskem filmu je sbírka povídek, které se soustřeďují na jednotlivé postavy či skupiny postav a nejsou vzájemně přímo provázány; jednotlivý faktor tvoří hlavně situování próz do terezínského ghetta. Film naproti tomu vyzdvihuje nejen prostorovou, ale také časovou a kauzální spojitost dění; přitom téžavě přechází mezi mnoha postavami, z nichž žádná nezískává možnost dominovat. Navíc, jak upozornila Stanislava Přádná (Přádná 2004: 280), *Transport z ráje* činí z pohybujících se postav také výrazný prvek kompozice obrazu, takže vystupují jako individualizovaný dav, jenž se stává kolektivním hrdinou (srov. též Žalman 1993: 175; Bednařík 2015: 161).

Petr Bednařík (Bednařík 2015: 159) uvádí, že „výchozím materiálem“ pro *Transport z ráje* se stala povídka „Modravé plameny“, přičemž ale „většina postav a situací byla napsána až přímo do scénáře“. Zakotvení filmu v próze „Modravé plameny“ je zřetelné, svůj původ zde má řada důležitých motivů, jako je konflikt spojený se seznamem osob odesílaných do transportu na východ, gesto dívky Lízy, která se v noci před transportem miluje s několika mladíky, nález protinacistického letáku. Pozoruhodným rysem *Transportu z ráje* ale je, že do své struktury také (v modifikované podobě) vtaňuje jednotlivé prvky z dalších povídek; to, co bylo původně prezentováno odděleně, se tak integruje do nového celku. Tomu odpovídá charakteristika Radky Denemarkové (Denemarková 2000: 233), podle níž *Transport z ráje* představuje adaptaci založenou na funkčním propojení a scelení původně samostatných povídek a podpořenou jednotou autorského stylu. Tak je do filmu včleněn motiv vztahu mladičké dvojice, Štěpána a Anny, ze stejnojmenné povídky a zároveň je zasazen do dějové tkáně díla inovací spočívající

v tom, že na rozdíl od povídky je Štěpán bezprostředně ohrožen transportem a je před ním uchráněn díky oběti, k níž se odhodlá mladík zvaný Váguš, „pocházející“ z „Modravých plamenů“. Obdobně byl do *Transportu z ráje* přesazen soubor postav z povídky „Růžová ulice“ (Alžběta Feinerová a Joachim Spiegel, obersturmführer Herz a jeho řidič Binde). Fundamentální a jednotící dějová linie filmu byla ovšem až dílem scenáristů a v předloze neměla oporu: Inspekční cesta generála SS Knechta, jež předchází očekávanou návštěvu zástupců Mezinárodního červeného kříže, s tím související tzv. zkrášlovací akce a dále natáčení propagandistického filmu, který má vytvořit falešně idylický obraz života v ghettu, se stávají vhodnou platformou pro integraci rozmanitých postav a motivů a pro komplexní znázornění města a jeho okolí.<sup>2</sup>

Porovnáváme-li povídky a *Transport z ráje*, dostávají se do popředí ještě dva aspekty, jež zčásti souvisejí se specifikou obou médií. Film ukazuje akce mnoha postav (které navíc mají jen omezený prostor pro rozvoj), naproti tomu prózy se v nápadné míře zaměřují na psychiku, na niterné prožívání. Filmové ztvárnění tak postavy zbavuje složky, jež je v předloze pro některé z nich podstatná a může osvětlit motivaci jejich chování. Výrazně to platí pro dva z představitelů nacistického represivního aparátu. Obersturmführer Herz se v *Transportu z ráje* jeví jako „odlidštěný prototyp vzorného německého důstojníka“ (Přádná 2002: 281), který k Židům přistupuje s přímočarou brutalitou. Film ovšem nechává stranou další rysy jeho osobnosti, které zdůrazňuje povídka, mj. bezohledný kariérismus uplatňovaný vůči nacistickým kolegům a „konkurentům“ (Lustig 1958: 50–51). Na druhé straně Herzův řidič Binde dvakrát prokazuje „humánní ohleduplnost“ (Přádná 2002: 282), pro jejíž interpretaci *Transport z ráje* neposkytuje žádný záchytný bod, takže ji lze brát jen jako náhlý projev studu a soucitu (ibid.). V předloze jsou Bindeho postoje zřetelně motivovány jeho zážitky z minulosti (Lustig 1958: 56, 68).

Druhý aspekt je spojen s vícejazyčností, jež se v *Transportu z ráje* realizuje zejména ve zvukové, ale i v psané podobě. V kontrastu k tomu prózy různost jazyků — až na ojedinělé výjimky, jako je pozdrav „Heil Hitler!“ (ibid.: 121) — potlačují. K účinku filmu v nemalé míře přispívá fakt, že se zde stále střídají a prolínají promluvy v češtině a němčině, ale i v angličtině, francouzštině či nizozemštině. Nejde jen o doložení mezinárodnosti znázorněného společenství, ale jazyky též emocionálně působí svými zvukovými kvalitami. Význačnou pozici získávají různé

2 Petr Bednařík (Bednařík 2015: 160) připomněl, že události, s nimiž film operuje, mají reálný základ. To, co se odehrávalo v průběhu několika let, bylo ovšem koncentrováno do 24 hodin.

německé povely a rozkazy („weitermachen“; halt“; „dalli dalli“), nekonečné počítání vězňů a vyvolávání jejich čísel, jimž odpovídají čísla na hromadách zavazadel, nebo stále znovu opakovaný vícejazyčný zpěv písně terezínských „Ghettoswingers“, který vytváří rytmizující podklad pohybů nedobrovolných obyvatel města.<sup>3</sup>

Druhý ze sledovaných filmů, ...*a pátý jezdec je Strach* (1964), se opět věnoval okupační a zčásti i židovské tematice, tentokrát byl ovšem zasazen do Prahy v počátečním období války (1941). Jeho literární bázi se stala novela Hany Bělohradské *Bez krásy, bez límce* (1962), řadící se rovněž k „druhé vlně“ válečné prózy. Bývá zdůrazňováno, že film, na jehož scénáři se spisovatelka podílela, představuje „svobodnou adaptaci“ předlohy (Cieslar 2002: 300). Podle Galiny Kopaněvové (Kopaněvová 1965: 138–139) byla novela jen východiskem a její „látka byla přetavena ke zcela novému účelu“. Radka Denemarková (Denemarková 2000: 234) dokonce film uvádí jako příklad volné inspirace předlohou. Takové posouzení vzájemné návaznosti se může jevit jako poněkud zveličené vzhledem k tomu, že film do značné míry přejímá základní dějovou linii a soubor postav. Zároveň však došlo k řadě posunů, které jsou jen zčásti podloženy rozdíly mezi médii.

Próza klade důraz na psychiku postav, rozsáhle představuje (polopřímou řečí a vnitřními monology) jejich niterný svět. Film k vnitřním monologům jako potenciálně využitelnému prostředku nesaží, několikrát ale zazní mnohem nápadnější monology vyslovené, samomluvy, které vystupují jako doklad mentálního vypětí postav. Vedle tříminutového monologu doktora Brauna, jež analyzoval Jiří Cieslar (Cieslar 2002), slyšíme např. i samomluvu osamělé učitelky hudby, která oslovuje obraz zemřelého manžela a také svého psa. Především ovšem film hledá expresivní obrazové koreláty poukazující k duševnímu rozpoležení postav, k tomu, že jsou ovládány strachem a úzkostí. Typické jsou tak pohledy zdůrazňující vertikální schodiště domu, klaustrofobně působící stísněné prostory či paranoidní obrazové vize. Obdobný účinek má rovněž zvuková stopa filmu (zvonění, bouchání dveří, hlasitá hudba apod.), která přitom odpovídá akcentu na agresivitu zvukového prvku v novele (Bělohradská 1991: 29, 31, 42, 73 aj.; k filmu srov. Přádná 1998: 72; Škapová 2002: 139).

Kontext děje a kontext postav ve filmu charakterizuje tendence k drammatizaci a k vyhocování konfliktů. V porovnání s předlohou se četné postavy vyznačují určitým zhruběním a přepjatostí v chování (srov. Přádná

3 K důležitosti zvukové stopy *Transportu z ráje* srov. Škapová 2002: 139.

1998: 63). Ovdovělá učitelka hudby se tak mění ve vyšínutou hysterickou stařenu; Šidlák, zapojený do odboje, jedná s přímočarou razancí a arogancí (příznačně se jeho profese změnila z montéra na řezníka). K tomu přistupuje doplněná groteskní postava agilního úředníka a udavače Fanty. Neméně důležitý je fakt, že zatímco v novele se mezi obyvateli domu, v němž je tajně ošetřován odbojář, projevuje i kooperace a solidarita, ve filmu zcela dominuje nesnášenlivost a vzájemná izolovanost. Úsilí o vyostření znázorněných situací se projevuje takovými změnami, jako je náhrada nemoci ošetřovaného odbojáře postřelením, značně větší komplikovanost cesty doktora Brauna za získáním potřebného léku (přidána byla sugestivní scéna v psychiatrické léčebně s exhibicemi různých chovanců), a zejména závěrečná Braunova sebevražda v okamžiku, kdy má být zatčen gestapem. Celkově tak film na rozdíl od novely důsledně volí intenzifikační prostředky, jež evokují stav paralyzujícího strachu a úzkosti, aby na jejich pozadí vynikla humánnost rozhodnutí, která determinovala závěr životní cesty židovského lékaře Brauna.

Film se od novely vzdaluje ještě v jedné závažné věci. Zatímco text Bělohorské se vyhýbá anachronismům, Brynychovo dílo osciluje mezi dobovým zakotvením a aktualizujícím a zobecňujícím přesahem, který z něho činí „univerzální podobenství“ (Hames 2008: 163). Nejde jen o rámec tvořený záběry Prahy 60. let, ale také o různé, někdy drobné, odchylky od toho, co se ve vztahu k letům nacistické okupace jeví jako pravděpodobné a uvěřitelné: „[autoři, P. M.] vylidinovali historicky realistické uniformy, město není reálná Praha a drzost nacistických vhlášek je přehněná do paradoxní grotesky“ (Škvorecký 1991: 223).<sup>4</sup>

Třetí z Brynychových filmů věnovaných problematice nacismu přichází s poněkud překvapivým úhlem pohledu, jež ovšem už do určité míry předjímalá tendence k budování obecného podobenství ve snímku ...*a pátý jezdec je Strach*. Předlohou filmu *Já, spravedlnost* (1967) se stal stejnojmenný román<sup>5</sup> reprezentanta psychologické prózy 40. let Miroslava Hanuš (1946), v době vzniku filmu už pozapomenutý a ve svém pojetí antikvovaný. Román rozvíjí předpoklad, že Adolf Hitler válku přežil, ale dostal se do rukou svých protivníků, kteří ho na základě

4 Petr Koura (Koura 2004: 234) mj. upozornil na úplnou absenci němčiny v řeči příslušníků gestapa. V předloze přitom je – na rozdíl od Lustigovy *Noci a naděje* – němčina v souvislosti s okupační mocí zastoupena velmi výrazně.

5 Přesněji řečeno takřka stejnojmenný. Titul románu obsahuje pomlčku, kterou film nahradil čárkou. Druhé a značně upravené vydání románu (Hanus 1969), jež se evidentně snažilo využít publicitu spojenou s filmem, přejala podobu filmového titulu. K Brynychovu dílu odkazovaly i četné fotografie zahrnuté do edice nebo změna jména protagonisty z původního doktora Tlačvody na filmového Heřmana.

absolutizovaného pojmu spravedlnosti chtějí za jeho zločiny potrestat adekvátně krutým způsobem. Próza se tak jeví jako spekulativní kontrafaktuální fikce, z velké části byla ovšem napsána ještě v průběhu války.

Film, na jehož scénáři se s Brynychem podíleli Miloš Macourek a Milan Nejedlý, tentokrát (v zásadě) zachoval název předlohy, avšak opět se od ní výrazně odchytil. Román se vyznačuje složitou výstavbou, přičemž propojuje řeč několika vypravěčů a klade důraz na obsáhlé rozbory duševních procesů a na historické, politické či filozofující úvahy. Film vyprávěný příběh podstatně zjednodušil a destrukoval komplikované předivo vypjatých vztahů mezi postavami. Zatímco v románu jsou Hitler a Harting, Vůdcův zdánlivý zachránce a ve skutečnosti nesmiřitelný trýznitel, spjata zvláštním psychickým poutem, takže smrt jednoho nutně vyvolává smrt druhého, ve filmu je Harting jen odlidštěným vykonavatelem rigidně pojaté spravedlnosti. Ústřední postava lékaře v podání Karla Högera sice nápadně odpovídá románovému popisu (Hanuš 1946: 25), její pozice je však značně změněna. V románu lékař vystupuje především jako pozorovatel meditující o morálních aspektech situace, v níž se nedobrovolně octl (na základě toho, že se fyzicky podobá Hitlerovu lékaři), a těžce se odhodlává k verbálnímu vyjádření svých postojů, ve filmu je postaven před jednoduchou volbu, při níž nutně zvolí humánní alternativu — dopřeje týranému Hitlerovi smrt (srov. Žalman 1968: 368). Za to je sám na rozdíl od předlohy zbaven života. Toto vyústění je přítom ve filmu připraveno dodaným dobrodružným motivem spiknutí Hitlerových stoupenců, jež do díla vnáší — spolu s efektním představením průběhu rafinovaného trestání Adolfa Hitlera a umístěním nemalé části děje do ponurých betonových prostor — značnou dynamiku. Film tak zachoval naléhavost otázky institucionalizovaného zla (idem 1993: 180) a forem boje proti němu a zároveň výrazně zvýšil atraktivitu podávaného příběhu, přitom však nabídl mnohem jednodušší, schematizované řešení.

Tři sledované filmy Zbyňka Brynycha představují nejen vrchol jeho tvorby a doklad zájmu české kinematografie 60. let o problematiku války, nacismu, okupace, židovského osudu a obecněji institucionalizovaného zla, ale jsou také ukázkou různých adaptačních strategií. Souhrnně řečeno, *Transport z ráje* vystupuje jako adaptace „sclující“, ...a *pátý jezdec je Strach* vyhrocuje konflikt a dodává zobecňující přesah, *Já, spravedlnost* je adaptací atraktivizující a redukující.

Príspevek vznikl v rámci Programu rozvoje vědních oblastí na Univerzitě Karlově č. P13 Racionalita ve vědách o člověku, podprogram Kultury jako metafory světa.

## **Prameny**

BĚLOHRADSKÁ, Hana

1991 *Bez krásy, bez límce* (Praha: Československý spisovatel) [1962]

BRYNYCH, Zbyněk (režie)

1962 *Transport z ráje* (film)

1964 *...a pátý jezdec je Strach* (film)

1967 *Já, spravedlnost* (film)

HANUŠ, Miroslav

1946 *Já – spravedlnost* (Praha: Václav Petr)

1969 *Já, spravedlnost, 2.*, přeprac. vyd. (Hradec Králové: Kruh)

LUSTIG, Arnošt

1958 *Noc a naděje* (Praha: Naše vojsko)

## **Literatura**

BEDNAŘÍK, Petr

2015 „Pronikání židovské tematiky do československé kinematografie na přelomu 50. a 60. let“, in Jiří Petráš – Libor Svoboda (eds.): *Československo v letech 1954–1962* (Praha: Ústav pro studium totalitních režimů; České Budějovice: Jihočeské muzeum), s. 151–162

BOČEK, Jaroslav

1968 *Kapitoly o filmu* (Praha: Orbis)

CIESLAR, Jiří

2002 „Obrana samomluvy (Kapitola o filmovém monologu a herectví Miroslava Macháčka)“, in Stanislava Přádná – Zdena Škapová – Jiří Cieslar: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let* (Praha: Pražská scéna), s. 299–322 a 362–366

DENEMARKOVÁ, Radka

2000 „Bezpečné známosti. ‘Poznámky k typologii adaptačních a interpretačních postupů ve filmu 60. let‘, in idem (ed.): *Žlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech táni, kolotání a ...zklamání* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 224–236

FIALA, Miloš

1970 „Ráje a smyky Zbyňka Brynycha“, *Film a doba* 16, č. 1, s. 24–28

HAMAN, Aleš

1961 „O tak zvané ‚druhé vlně‘ válečné prózy v naší současné literatuře“, *Česká literatura* 9, č. 4, s. 513–520

HAMES, Peter

2008 *Československá nová vlna*, přel. Tomáš Pekárek (Praha: KMa) [2005]

KOPANĚVOVÁ, Galina

1965 „Zásah do času“, *Film a doba* 11, č. 3, s. 136–139

KOURA, Petr

2004 „Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945–1989“, in Petr Kopal (ed.): *Film a dějiny* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 219–242

NOVOTNÁ, Drahomíra

1963 „Po mnoha filmech — konečně film“, *Film a doba* 9, č. 4, s. 213–214

PŘÁDNÁ, Stanislava

1998 „Moc strachu versus síla člověka. Nad filmem Zbyňka Brynychy ...a pátý jezdec je Strach“, *Illuminace* 10, č. 4, s. 61–74

2002 „Poetika postav, typů, (ne)herců“, in idem — Zdena Škapová — Jiří Cieslar: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let* (Praha: Pražská scéna), s. 149–298 a 349–361

ŠKAPOVÁ, Zdena

2002 „Cesty k moderní filmové poeťice“, in Stanislava Přádná — idem — Jiří Cieslar: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let* (Praha: Pražská scéna), s. 11–147 a 335–348

ŠKVORECKÝ, Josef

1991 *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu* (Praha: Horizont) [1971]

URBANOVÁ, Eva et al.

2004 *Český hraný film IV. 1961–1970* (Praha: Národní filmový archiv)

ŽALMAN, Jan

1968 „Já, Brynych...“, *Film a doba* 14, č. 7, s. 366–366

1993 *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu* (Praha: Národní filmový archiv)

## Transports, fear, justice: Brynych's adaptations of Czech prose on the World War II

In the 1960s, Zbyňek Brynych shot three important films adapting Czech prose works concerning World War II, Nazism, the fate of the Jews, and institutionalized evil in general. Each of these three films is an example of a specific type of adaptation strategy. *Transport z ráje* (A Convoy Leaving Paradise, 1962), based on a collection of short stories by Arnošt Lustig, combines elements from multiple stories into one coherent, temporally and spatially focused whole. ...a *pátý jezdec je Strach* (...and the Fifth Rider is Fear, 1964), an adaptation of a novella by Hana Bělohradská, escalates the conflict it depicts and adds a generalizing, updated viewpoint. *Já, spravedlnost* (I, Justice, 1967), the source text for which was a psychological novel by Miroslav Hanuš, simplifies the narrated story and makes it more attractive.



# Kolaborant, či antihrdina?

## Téma kolaborace v československém a českém poválečném filmu

— Stanislava Přádná —

V poválečné české kinematografii, která reflektuje téma 2. světové války, se zaměříme na sféru civilistů, konkrétně na téma kolaborace, které je z mnoha aspektů zproblematizováno a dosud ne zcela zprůhledněno. Frekvence tohoto ožehavého tématu a jeho interpretační posuny v průběhu let potvrzují jeho aktuálnost a zároveň nadčasovost. Kolaborace s nacisty je v českém povědomí i historii traktována jako neuralgický bod a jako taková rezonuje i ve filmové reflexi. Ponejvíce se s ní setkáváme v okupačních dramatech z protektorátní éry, v podmíněném sepětí s antisemitismem, rasovou diskriminací, holocaustem a zejména s heydrichiádou. Z těchto vyhocených střetnutí se formují motivy hrdinství, zbabělosti, později deheroizace nebo kolektivní viny. Není pochyb o tom, že se jedná o traumatická stigmata v národní, potažmo filmové paměti — a v tomto smyslu pronikají do syžetů, dramatických konfliktů i do typologie postav.

Jako kolaborant byl v politickém i občanském významu označován konfident nebo denunciant, který udával či donášel informace ze svého okolí na německé úřady. Kolaborace ovšem zahrnovala daleko širší platformu spolupráce s nacistickým režimem, bez ohledu na to, zda byla dobrovolná, či vnučená.

V těsně poválečných filmech a zejména ve schematických 50. letech minulého století byli kolaboranti prezentováni jako odpudivé, zkarikované lidské zrůdy, zakomplexovaní kariéristé či snaživí sluhové. V dramaturgické hierarchii byli apriorně odsunuti do sociálních podskupin (kriminální, buržoazní, politicky diverzní apod.) a „za trest“ vsazeni do vedlejších či epizodních rolí. Klasickým kultovním dílem, které ukazuje tragické důsledky udání a občanské zbabělosti a naproti tomu demonstuje bezpříkladnou statečnost, se stal *Vyšší princip* (1960) Jiřího Krejčíka. I když v maloměstském prostředí vystupuje pouze jediný regulérní kolaborant (prodavač obuvi v podání Rudolfa Hrušínského), v šedé zóně ustrašených obyvatel potenciální kolaborace není vyloučena u nikoho z nich. Vymkne se jediný odvážný, starý gymnaziální profesor „Princip“ (František Smolík), který se nebojí riskovat a jde orodovat za zatčené studenty k veliteli gestapa. Není náhodou, že tento film opravdovostí patosu dodnes rozjítřuje české publikum všech generací jako nesmlouvavá mravní výzva.

Kolaboranty hned po válce čekal nemilosrdný konec, často bez legálního soudu. Tresty formou spontánního lynčování byly mstivé, kruté a ne vždy přiměřeně spravedlivé. Fenomén lynče jako rozpoutání negativní energie davu byl cenzurou v poválečném československém filmu vymazán z dějin, stejně jako autentický obraz odsunu Němců z pohraničních Sudet. Úplně odtabuizován byl až ve filmu Juraje Herze *Habermannův mlýn* (2010), v naturalistických výjevech surového násilí, se vši brutalitou a fanatismem. Hrdina, bohatý sudetský Němec (Mark Waschke), považovaný za kolaboranta, je davem svých bližních po skončení války neúprosně zlikvidován, ačkoli se po celou dobu snažil je z titulu svého postavení před německými okupanty chránit. Film ukazující otřesná zvěrstva odvrácené tváře česko-německé společnosti vyznívá jako přímá obžaloba. Bestiální průběh exekuce ukončené Habermannovou smrtí z něj učiní hrdinu s mučednickou aureolou. Tato extrémní interpretace vyvolala i ve velkém časovém odstupu kontroverzní odezvu.<sup>1</sup>

Kolaborující občané, kteří trestu unikli, se hned po skončení války pohotově aktivizovali ve funkcích, v nichž využili pravomoci, aby

---

1 Ve filmu téma vzbudilo veřejný rozruch, stejně jako stejnojmenná kniha Josefa Urbana (Urban 2001), podle níž byl natočen. Autor, vycházející ze skutečných událostí, které i explicitně pojmenoval, byl usvědčen ze zkreslování historických faktů a nactiutrhání reálných účastníků a jejich potomků. Herz vůči tomuto nařčení svůj film obhajoval argumentem tzv. tvůrčí licence. V epizodickém rozměru se objevila scéna lynče například i ve filmu Ivo Nováka *Maratón* (1968). Zde se v době pražského povstání rozběsněný pouliční dav zmocní ujiždějícího řidiče a ubije ho, aniž je výslovně řečeno, zda to byl Němec, či český kolaborant.

inkriminovanou minulost zastřeli. Ovšem ne každý, kdo nekolaboroval, patřil k neohroženým, statečným hrdinům. Převládá většinový opatrnícký postoj, který v jeho podvojnosti výstižně ilustruje anekdoticky vypointovaná situační scénka ve filmu *Musíme si pomáhat*: muž (Josef Pecha), vydávající se za českého vlastence s protiněmeckým smýšlením, pohrdavě plivne — nikým v noci neviděn — na dveře domnělého kolaboranta. Poté zaváhá, ustrašeně se rozhlédne, pečlivě setře slinu a zbaběle zmizí. Tato postava svým gestem poukazuje na někdejší relativitu hranice mezi hrdinstvím a kolaborací v postojích obyvatelstva. Ostatně zmiňovaný občan z Hřebejkova filmu se provinil, když ze zbabělosti odmítl pomoc prchajícímu židovskému sousedovi. Tím spíš se po válce iniciativně angažoval jako gardista při čistkách a usvědčoval zrádce.

Účinným faktorem, který komplikoval vinu a znemožňoval usvědčení, byla většinou anonymita udavačů. Připomeňme dva exemplární příklady anonymního udání s tragickými důsledky: ve Weissově dramatu z doby heydrichiády *Romeo, Julie a tma* (1960) nechají obyvatelé domu mladou Židovku, která se zde skrývá, v krizové situaci vyběhnout na ulici, kde ji čeká jistá smrt. Není od věci připomenout, že tato scéna musela být podle cenzurních pokynů přetočena tak, aby pověst Čechů nevyzněla jednoznačně zbaběle a zavile protizidovsky.

Obdobně ve filmu *...a pátý jezdec je Strach* Zbyňka Brynycha obyvatelstvo jednoho činžovního domu ponechá osudu statečného židovského lékaře (Miroslav Macháček), který následkem toho spáchá sebevraždu. Když komisař gestapa vyzve nájemníky, aby se udavač přiznal, všichni mlčí. Zde už cenzura nezasáhla; v nacistově gestu byl sice jízlivý úmysl ponížít zbabělý dav, ale současně i úcta k odvaze zemřelého, byť to byl nepřítel Říše.

V kulturním obrodném procesu 60. let se filmy s tematikou války pokoušely v limitované míře možností vyvazovat z požadovaného schematismu. Docházelo i k občasně, pochopitelně krotké opozici vůči politizaci historických výkladů. S nástupem psychologicky diferencovaných a charakterově složitějších povah se začaly rozostřovat obrysy kladných a záporných hrdinů. Zpochybněním deklarovaného černobílého heroismu a zbaběloství byly rozvráceny oficiálně uznávané kategorie dobra a zla.

Paradoxně s těmito vývojovými zvraty se ve filmu nenápadně humanizoval úhel pohledu na kolaboranty. Potřeba analyzovat kořeny jejich vnitřních motivací generovala novou charakterologii figur, což pochopitelně ještě nemuselo znamenat zpochybnění jejich činů, natož exkulpací. Zásadní posun v tomto humanizačním trendu učinily dva filmy

Karla Kachyni podle scénáře Jana Procházky *Ať žije republika* (1965) a *Kočár do Vídně* (1966). Zejména v druhém díle je téma kolaborace exponováno naprosto protiideologicky: venkovanka (Iva Janžurová), donucená asistovat prchajícím rakouským vojákům, se postupně osvobodí od pomstychtivosti a proti své vůli dospěje k jakési „kolaboraci“ naruby, vedena křesťanskými zásadami a přirozenými emocemi.

Pro názornost figurativní různosti uvedu další dva typy v kontradikci: systematicky důsledného kolaboranta Fantu ve filmu *...a pátý jezdec je Strach* Zbyňka Brynycha a venkovského outsidersa Cyrila ve filmu Karla Kachyni *Ať žije republika*. Fanta (Josef Vinklář) je bytostný fízl, který neúnavně provádí observaci nájemníku v domě z okénka světlíku, eviduje jejich pohyb a udává je z přesvědčení snaživého fachidiota. Cyrila (Gustáv Valach), žijícího na okraji komunity, po válce vesničané zlynčují jako údajného kolaboranta, aby překryli vlastní přčiny. Celý akt nátlakové sebevraždy sleduje s hrůzou z povzdálí malý Olin, pro něhož byl Cyril ve světě dospělých jediný, koho měl upřímně rád.

Na kolaboraci se ve filmech přestalo nahlížet jako na pouze odsouzeníhodné selhání charakteru, ale začalo se ji chápat i jako těžké existenciální dilema jedince paralyzovaného strachem v zápase o přežití. V charakteristikách se rozlišovalo mezi těmi, kdo kolaborovali z prospěchu a pragmatismu, a těmi, kteří se sice báli, zaprodali se v kontaktu s nacisty, ale sebrali odvahu k nadosobní oběti, aby zachránili bližní.

S uvolněním poměrů se navzdory vážnosti této látky prosazoval i sklon k tragikomedií. Tento hybridní žánr, v české kinematografii příznačně exploatovaný v duchu švejkovské tradice, poskytoval určitý prostor k přehodnocování a ještě častěji k zábavnému odlehčení některých ustálených tabu. Humor promísený se smutkem kypřil půdu k reinterpretaci událostí ve válečné tematice, dříve utajených nebo ideologicky zdeformovaných. *Obchod na korze* (1965), jeden z nejvýznamnějších filmů, který ukázal poměry v období zfašizovaného Slovenského státu, zdůraznil tuto polaritu v neobvyklém žánrovém rozložení. První polovina se odehraje ve víceméně komediální poloze, která postupně zváží a vyústí v tragickém závěru.

V defilé filmových kolaborantů se už nevyskytují jen marginální typy, dokonce i výlučně negativní postavě byl občas udělen status hlavního hrdiny. Jejich extrémní podobu reprezentoval pan Kopfrkingl, zaměstnanec krematoria ve *Spalovači mrtvol* (1968; režie Juraj Herz), psychopatologické monstrum ve službách nacistické ideologie. Kopfrkingl (Rudolf Hrušínský), původně zapřisáhlý český vlastenec, ke kolaboraci s Němci dospěje logickou cestou svých pěstovaných osobních

perverzít. Jelikož vyznává hromadnou likvidaci lidstva jako lidumilný přestup do lepšího světa, zapojí se jako kolaborantský aktivista do uskutečnění nacistického programu holocaustu. Jiným příkladem je hoteliér Dítě (Ivan Burnev), kariéristický hochštapler ve filmu Jiřího Menzla *Obsluhoval jsem anglického krále* (2006), nezdařené adaptaci stěžejní prózy Bohumila Hrabala. Žánrovým skluzem do vaudevilové frašky vrávorající na pokraji erotického kýče film dokonale utlumil hrdinův mravní problém a jeho indolentní, ovšemže výnosnou kolaboraci v jeho podnikání za protektorátu. A navíc jako manžela fanatické nacistky. Obě tyto silně stylizované postavy jako by do rolí kolaborantů byly navlečeny, neschopny své činy vnitřně reflektovat, a proto je mohou bez skrupulí vykonávat.

Jako nejzajímavější a dramaticky nejvíc nosné se ukazují být specifické postavy pasivních kvazikolaborantů. Spolupráci s nacisty navázali většinou z nezbytí jako krycí manévr, a tím do jejich života vstoupila nezvratná tragika. Z množství filmů se soustředíme na tři jako signifikantní příklady k demonstraci nastolené problematiky. Byly natočeny v časovém odstupu a pojetím kolaborace odrážejí dobu svého vzniku i generační proměnu v tvůrčím přístupu. Jedná se o významná díla v dějinách československé kinematografie, která dosáhla renomé u domácího publika i ocenění v mezinárodním měřítku. Fakt, že jmenované filmy mají nesouměřitelnou uměleckou úroveň, odsouváme v rámci této úvahy do závorcky jako sekundární.

Jejich hrdinové se liší typově, sociálně, osobní charakteristikou i profesí: Tono Brtko (*Obchod na korze*), prostý tesař ze slovenského maloměsta, Josef Čížek (*Musíme si pomáhat* 2000) v neurčitém sociálním postavení částečného invalidy v Brně a Emil Vrbata (*Protektor* 2009), úspěšný rozhlasový hlasatel v Praze. Trojí verze modifikované kolaborace utvářejí fasety, které jsou příznačnými dílky v mozaice. Je třeba dodat, že nejen ideové pojetí, ale neméně i výrazné herecké interpretace umocnily psychologickou kresbu postav. Není náhodou, že představitelé pocházející ze tří různých hereckých generací (Jozef Kroner, Bolek Polívka a Marek Daniel) vložili do svých rolí kromě svého dramatického talentu i zjevné komediální dispozice. Humor a komika vnesly do krizové situace hrdinů ještě jeden rozměr, který nejen zesměšňuje či baví, ale paradoxně umocňuje i tragiku.

V zásadě se jedná o pasivní, oportunní muže středního věku, kteří nevynikají odvahou ani statečností. Jsou nerozhodní, uzavření, a i když žijí odlišně, past, do níž se dostali vlivem různých okolností, je nápadně podobná. Klíčový význam tu má židovská otázka po vyhlášení

norimberských rasových zákonů a výstraha okupantů těm, kdo by diskriminovaným Židům pomáhali. Dilema árijce, zda udat, nebo zachránit židovského spoluobčana, se stalo neřešitelným mravním zauzlením s často tragickým koncem. Připomeňme absurdní výzvu k občanům na pouličním plakátě ve filmu ...*a pátý jezdec je Strach*, slibující, že „rychlým a přesným udáním chráníte svoji bezpečnost“, s uvedeným telefonním číslem gestapa. Jakkoli takové afíše v protektorátní realitě byly pamětnicky popřeny (Brdečka 1965), působí tato plakátová sémantika ve skryté výhrůžnosti výstižně a pravděpodobně.

Tři reprezentativní ukázky z filmů, v metráži minimalistické útržky, zachycují vypjaté situace, v nichž se hrdinové octnou v kritickém bodu zlomu, což je donutí vystoupit z „role“ kolaboranta a přiznat svoji pravou identitu. První je slavný oscarový film *Obchod na korze* (režie Ján Kadár a Elmar Klos podle předlohy Ladislava Grosmana). Výňatek pochází z nejzávažnější sekvence, ve které se Židé shromažďují na náměstí k transportu. Hlavní postava, naivní a okolím zmanipulovaný arizátor Brtko (Jozef Kroner), si v šokujícím momentu uvědomuje svoji patovou situaci a její neřešitelnost. Po neúmyslném zabití staré Židovky, kterou se naopak snažil zachránit a ukrýt, neunese ve svědomí tento přečin a sám sebe potrestá tím nejvyšším trestem.

Snímek *Musíme si pomáhat* (režie: Jan Hřebejk podle scénáře Petra Jarchovského) byl natočen o patnáct let později. Film situovaný do doby protektorátu je tragikomedii s pokusem o závažnější morální přesah. Objevuje se tu opět varianta „nehrdinského hrdiny“, který riskuje, když skrývá stíhaného Žida, a aby odvrátil pozornost, předstírá kolaboraci s Němci. Po skončení války mu hrozí smrt, ale na poslední chvíli ho zachrání židovský chlapec, který dosvědčí jeho pomoc. Čížek (Bolek Polívka) představuje prototyp, v němž je zdůrazněna slabá stránka národního charakteru: je součástí vzájemně zkorumpovaného řetězce hromadné svépomoci obyvatelstva, které si navzájem poskytuje alibi i za cenu falešného svědectví. Proto i kolaborant z přesvědčení, poněmčelý Čech Horst Prohaska (Jaroslav Dušek), je paradoxně nakonec morálně očištěn. V této tragikomedii humor, často mrazivý, jindy ztřeštěný, intervnuje i do nejzávažnějších situací. Tvůrci zde v rámci žánrové licence zvrátili pojem kolaborace, a vyvolali tak veřejnou polemiku celonárodního dosahu.

Třetím snímkem je *Protektor* režiséra Marka Najbrta, do jehož struktury opakovaně proniká stylizovaný bicyklový leitmotiv, údajně inspirovaný Hitlerovým výrokem o Čechách, kteří se pod nadvládou pokorně nahrbí, ale usilovně šlapou. Rozhlasový reportér Vrbata (Marek

Daniel) je protektorátní „celebritou“ s rozpolcenou identitou. Jeho známý, populární hlas je zneužíván nacistickou propagandou, takže je nucen oslovovat Čechy coby loajální mluvčí německých okupantů. Závažným zdůvodněním jeho počinání je ochrana jeho ženy — židovské herečky — před transportem. Hrdina se postupně čím dál víc propadá do nechtěné služebnosti, z níž není úniku, a navíc se i jeho manželský vztah zproblematizuje vzájemným citovým odchizením. Ve scéně dramatického vyvrcholení filmu se protagonista odhodlá radikálně vzepřít a odmítne přednést v rádiu smuteční řeč při Heydrichově pohřbu.

Anti-hrdinství u těchto figur je dvojsečné: ačkoli de facto nejsou stateční, dospějí nakonec k morálnímu vítězství sami nad sebou, které je vyvzdorované jako důkaz překonání strachu. Dodejme, že dva z těch tří se tím vědomě odsuzují k smrti. Neubráníme se naléhavé otázce, proč se v českých filmech žertuje na tak vážné téma, jako je kolaborace? Je to opravdu natolik příznačná vlastnost národní povahy zesměšnit to, co poškozuje její morální pověst, a povznést se nad to, co nelze změnit? Jsou Češi skutečně takové „smějící se bestie“, za něž je označil jeden z dalších kolaborantů ve vysoké funkci, rada Zednicek v *Ostře sledovaných vlacích*? Už samo toto dehonestující označení národa významově přesahuje pouhý vtíp. V absurdním sousloví je zprofanované češství hodnoceno ambivalentně: chválou za humor (smích) a kritikou za bestialitu. Co určuje, kdy je komedializace ještě únosná a kde leží hranice, za níž už jít nelze? Podle našeho názoru se toto žánrové rozhraní ukazuje umělecky nejsilněji právě v *Obchodu na korze*. Zoufalý hrdina, který uvízl ve slepé uličce, nechává nahlédnout do svého nitra a vzbuzuje pochopení a soucit. V Hřebejkově filmu nasadili tvůrci Čížkovi šaškovskou masku jako obranný krunýř, a tím mu předem jako oblíbenému klaunovi podsunuli divácké sympatie. Všichni tři jsou živoucím zosobněním strachu a bezradného oportunismu. Prostý tesař Brtko, jehož osobní tragika nabývá antických rozměrů, se poctivě konfrontuje se svým svědomím a dobrovolnou smrtí dosahuje katarzního rozhrěšení, ve filmu povzneseného do poetické posmrtné metafory. V této imaginární vizi kráčí Brtko v doprovodu paní Lautmannové městem a vypadá to, jako by opouštěli pozemský svět a mířili do nebeského. Oproti Brtkovi Čížek jako „kolaborant proti své vůli“ přežije, zachrání se i „svého Žida“, který se v hysterickém závěru zjeví v poslední chvíli jako deus ex machina. Čížkova smířlivá katarze v epilogu filmu se odehraje v křesťanském duchu jako skupinové zjevení těch, kteří v jeho okolí během války zemřeli. Z dále mu kynou jasně srozumitelným gestem odpuštění. Tento líbivý výjev všeobecného smíření

odsouvá mravní problém kolaborace stranou jako „vyřešený“. Hlasatel Vrbata, který se živí svým hlasem, jímž však nehovoří za sebe, je ztvárněný ryze modelově, do jeho individuality nepronikneme, k hlubšímu pochopení jeho finálního gesta vzdoru schází konkrétnější niterné zázemí. Zásadní zlom, v němž hrdina rozhodne vabank o svém životě, proběhne jako akční zvrat s rafinovaně vystupňovaným napětím. Existenciální drama, v němž se zbabělost náhle překlápá do odvahy jednat proti rozkazu, zůstane však pouze vnějším formálním efektem, který oslabuje i Vrbatův pokus vyvinut se z kolaborace.

Jaké ideové vyústění tedy přináší zproblematizovaný pohled na kolaboraci v českých filmech? Odpověď pochopitelně nelze shrnout v několika větách. Vyhne se obligátně tradovanému autoakuzacnímu symptomu českého zrádcovství a udavačství. Čech je v něm degradován na přízemního, bezohledného sobce, jemuž jde o přežití, které je „až na prvním místě“ (Andrej Stankovič ironicky akcentoval předložku „až“ v záměrně gramaticky nesprávném slovosledu) (Stankovič 2000: 17). Tvrzení, že v Čechách se to hemžilo kolaboranty daleko víc než v jiných zemích, nemá žádné statistické či faktografické oprávnění ani konkrétní důkazní dokumentaci. Svědčí spíš o sníženém prahu národního sebevědomí a masochistické, vlastně i alibistické tendenci „čálet do vlastního hnízda“.

Snad nevyzní závěrečné zobecnění příliš pateticky, odvoláme-li se k hledisku „vyššího principu mravního“, tedy k oblíbenému a zhus-ta citovanému rčení profesora Málka ve *Vyšším principu*.<sup>2</sup> Pokušení či sebezáchovnému puzení kolaborovat s mocí je člověk vystaven nejen za války nebo v totalitním režimu, ale kdykoli se ocitne v mezní situaci, postaven před dilema rozhodnout se pro sebe či pro druhé, byť ne v takové hrůze a nátlaku. Akt kolaborace v sobě nese výzvu i potenciální trauma, provokuje a nabádá, aby člověk jednal v konfrontaci se svým svědomím. Aby se nespokojil případně jen s odsudkem druhého či empatií, nýbrž aby kriticky prověřil i svůj postoj. Kolaborace jako projev osobnostní krize je v prvé řadě zradou na sobě, v níž egoistní převaha v člověku ničí hodnotu jeho lidství. Pomyslný kolaborant dřímá v každém z nás jako imanentní nebezpečí ztráty sebe sama. V jeho jádru je uložený jidášský archetyp zrady, ale také pokora před vyšším mravním kodexem, který nás přesahuje.

---

2 Není od věci poznamenat, že rčení „z vyššího principu mravního“ se stalo během času v hovorové češtině frazeologickým idiomem, který ani touto profanací neztratil svůj původní etický akcent.



## **Prameny**

BRYNYCH, Zbyněk (režie)  
1964 *...a pátý jezdec je Strach* (film)

HERZ, Juraj (režie)  
1968 *Spalovač mrtvol* (film)  
2010 *Habermannův mlýn* (film)

HŘEBEJK, Jan (režie)  
2000 *Musíme si pomáhat* (film)

KÁDÁR, Ján — KLOS, Elmar (režie)  
1965 *Obchod na korze* (film)

KACHYŇA, Karel (režie)  
1965 *Ať žije republika* (film)  
1966 *Kočár do Vídně* (film)

KREJČÍK, Jiří (režie)  
1960 *Vyšší princip* (film)

MENZEL, Jiří (režie)  
1966 *Ostře sledované vlaky* (film)

NAJBRT, Marek (režie)  
2009 *Protektor* (film)

NOVÁK, Ivo (režie)  
1968 *Maratón* (film)

WEISS, Jiří (režie)  
1959 *Romeo, Julie a tma* (film)

## **Literatura**

BRDEČKA, Jiří  
1965 „Raději strach než Strach“, *Divadlo* 16, č. 6, s. 69

KOURA, Petr  
2005 „Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945–1989“, in Petr Kopal (ed.): *Film a dějiny* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 219–242

PADEVĚT, Jiří  
2013 *Průvodce protektorátní Prahou* (Praha: Academia)

PŘÁDNÁ, Stanislava

1997 „Obchod na korze po letech“, *Illuminace* 9, č. 4, s. 91–114

1998 „Moc strachu versus síla člověka. (Zbyněk Brynych ...a pátý jezdec je Strach)“, *Illuminace* 10, č. 4, s. 61–70

2002 „Poetika postav, typů, (ne)herců“, in idem — Zdena Škapová — Jiří Cieslar: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let* (Praha: Pražská scéna), s. 149–298

STANKOVIČ, Andrej

2000 „Tvář zasmušilá, oko suché“, *Lidové noviny* 16. 3. 2000, s. 17

TESAŘ, Jan

2014 *Mnichovský komplex. Jeho příčiny a následky* (Praha: Prostor)

### **Collaborator or antihero? The topic of collaboration in Czechoslovak and Czech postwar film**

This essay on collaboration during World War II and on collaborators as figures in Czech cinematography follows the changes in their typology and dramaturgy from post-war developments up to the present. It uses selected films and their heroes (*Vyšší princip* [Higher Principle, 1960], *Obchod na korze* [The Shop on Main Street, 1965], ...*a pátý jezdec je Strach* [...and the Fifth Rider is Fear, 1964], *Spalovač mrtvol* [The Cremator, 1968], *Musíme si pomáhat* [Divided We Fall, 2000], *Protektor* [Protector, 2009]) to demonstrate how the moral image of collaboration — privately for individuals and in the general sense of the national character — was (de)formed within the framework of cultural politics and generational shifts, and under the influence of artistic trends and styles.

# Mierové riešenie československých vzťahov po rozdelení Československa

Ladislav Ballek: *Trojou a vrškom pamäti.*

*Pisárov dlhý zápis 2000—2008*

— Anna Valcerová —

Moje prvé stretnutie s Ladislavom Ballekom sa odohralo v Prahe v roku 2005, kde sa ako veľvyslanec zúčastnil 4. ročníka študentskej literárnovednej konferencie *Mezi deklamováním a románem: proměny žánrů v české a slovenské literatuře* (Ballek 2013: 419), ktorá sa konala v spolupráci Pedagogickej fakulty Karlovej univerzity a Ústavu pre českú literatúru AV ČR. Slovenský veľvyslanec v Prahe na všetkých zapôsobil noblesným a kultivovaným dojmom, jeho úvodné vystúpenie venované slovenským rozprávkam bolo premyslené a štylisticky precízne, hodné renomé známeho prozaika, autora *Pomocníka, Agátov* a ďalších próz, ktoré patria do zlatého fondu slovenskej prózy po roku 1945. Pôsobil dojmom, o ktorom čítame ako o jednom z ponaučení jeho otca, ktoré si odniesol do života: „Bez dobrého zdravia a svedomia niet najzajstnej radosti, bez dobrej vôle, nadania a tvorivej energie, dobrej práce, bez čistej košeľe, vyhladeného obleku a uhladených spôsobov dôvery, a nič z toho bez dobrých rodičov, učiteľov, rodiny, láskavej ženy, detí, dobrých kolegov...“ (ibid.: 439). Jeho príjemné, uhladené spôsoby a pochopenie pre každého človeka, ale v nemalej miere mysliteľská a štylistická zdatnosť, ho predurčovali na pozíciu reprezentanta

Slovenska v zahraničí. Zásady, ktoré vyznával, neboli násilné, niesli sa v znamení jeho prirodzeného naturelu a rodinnej tradície. Túto rodinnú kultúru, pestovanú v zmiešanom slovensko-nemeckom prostredí (matka pochádzala z prostredia spišských Nemcov) vniesol i do spoločenského styku. Množstvo povinností diplomata zachytil v knihe *Trojou a vrškom památi. Pisárov dlhý zápis 2000–2008* (ibid.), ktorá je, žiaľ, jeho posledným dielom.

Jeho pôsobenie v roli slovenského diplomata v Čechách nemá obdobu. Pracoval do vyčerpania a venoval sa množstvu oblastí, potrebných pre harmonický rozvoj česko-slovenských vzťahov. V oblasti medzinárodnej politiky sa jeho účinkovanie nesie hlavne v znamení vstupu Slovenska do Európskej únie a NATO, ktorému predchádzalo množstvo rokovaní, predovšetkým s predstaviteľmi susedných štátov – česko-slovenských, slovensko-nemeckých, poľských, ale aj maďarských, ktoré boli v tomto období najkomplikovanejšie. Vzťahy s českými, nemeckými, ale aj chorvátskymi či západnými diplomatmi a politikmi prerastajú po prvých oficiálnych stretnutiach do osobných. Hneď v prvom roku svojho pôsobenia v Prahe si zaznamenal schôdzku s nemeckým veľvyslancom: „Streda 17. 10. V salóniku veľvyslanectva, na jeho osobnú žiadosť, prijal som nového veľvyslanca Spolkovej republiky Nemecko M. Líbala. Vo vyše hodinovom rozhovore dotkli sme sa aktuálnych problémov sveta európskeho, predovšetkým stredoeurópskeho... M. Líbal, profesiou vedec, historik, akcentoval otázku rozširovania EÚ, vecne uvádzal podmienky prijatia SR do spoločenstva, zdôrazňujúc tie, ktoré môžu vyvolávať pochybnosti o našom prijatí: slovenská vláda po voľbách v roku 2002, zloženie budúcej koalície, jej domáca a zahraničnopolitická orientácia, ako aj vyššia korupcia v slovenskej štátnej správe. Naznačil mi, že SRN dôkladne zváži prijatie každej kandidátskej krajiny do EÚ a jej výber vykoná na základe najpodrobnejších analýz, ktoré si tvorí nepretržite o každej z kandidátskych krajín... Uznal som právo krajín EÚ vybrať si ktorúkoľvek z kandidátskych krajín, ale odporúčal som ich pohľady dosycovať aj našimi, aby boli celistvejšie. Rozširovanie EÚ, povedal som, malo by mať popri hospodárskom aj rozmer kultúrny, filozofický, ľudský vcelku. Bez neho sa ľudia z krajín Európy nezblížia, pomery v nej vskutku neusporiadajú. Vzťahy medzi národmi neurčuje len kapitál a trh, preto podmienky o prijatí krajín do EÚ nemali by rešpektovať len také záujmy. Slovensko žije v optimistických očakávaniach svojho prijatia do európskeho spoločenstva, ním je dnes vskutku mimoriadne motivované, a jeho sklamanie by určite nebolo na úžitok EÚ...“ (ibid.: 41). Zo záznamu je zjavné, že veľvyslanec

háji záujmy svojej krajiny, ale diplomatickou formou upozorňuje, že odmieta jednostranný tlak cudzieho štátu na politiku menšej krajiny.

Vlastné rozhodnutie, stať sa veľvyslancom, bolo viac-menej náhodné. Vzniklo po náhodnom stretnutí s L. Fogašom na nábreží Dunaja, kde si bol sadnúť na kávu. Ako poslanec SDĽ vystriedal v Prahe M. Stan-ka, ten na poste obrany P. Kanisa a „pisár“, ako sa autobiografický rozprávač sám nazýva, si vymenil post poslanca Národnej rady, kde ho vystriedal P. Kanis, za post veľvyslanca v Českej republike počas trvania Dzurindovej vlády. Počas jeho pôsobenia v roli veľvyslanca sa vystriedali tri vládne garnitúry. Osudové stretnutie na káve pri Dunaji sa uskutočnilo v januári 2001 a 6. marca ho už prijal na Pražskom hrade prezident Českej republiky Václav Havel. Hoci bol v tom čase chorý, pozval slovenského diplomata na súkromné posedenie a ich vzťahy boli od začiatku priateľské, politické pôsobenie oboch bolo prepojené s literárnymi záujmami. Hradná stráž vzdala novému veľvyslancovi hold. Nasledovala séria stretnutí s poprednými politikmi a osobnosťami českého politického a kultúrneho života: stretol sa s P. Pithartom, vtedy predsedom parlamentu ČR, s ktorým sa už predtým videl v Luhačovicích, český politik tam trávil detstvo, s V. Klausom, vtedy predsedom Poslaneckej snemovne Parlamentu ČR. Ich stretnutia pokračovali počas celého osemročného pôsobenia L. Balleka v Čechách, funkcie predstaviteľov českého verejného života sa menili, no osobné vzťahy pretrvávali a prerastali v priateľstvo. Ako štvrtého navštívil vtedajšieho predsedu vlády M. Zemana, stretnutie bolo rovnako srdečné, osobné vzťahy pretrvávali počas celého Ballekovho pôsobenia v Čechách, cestou na Slovensko sa u neho občas zastavil na pozvanie aj na Vysočíne.

V postavení, v ktorom sa spisovateľ ocitol, prevažujú povinnosti nad osobnými záujmami, no často sa prekrývajú. Napriek tomu, že bývalá republika je už rozdelená, Česi prejavujú Slovákom priazeň. Aj neskôr, ako píše, mu „viacerí z prítomných zahraničných diplomatov kládli otázku, prečo sme sa to my — Česi a Slováci — vlastne rozišli?“ (ibid.: 20). Rovnako sa tomu čuduje švajčiarsky veľvyslanec v Prahe H. Hoffmann v dlhšom rozhovore o podmienkach prijatia Slovenska do NATO a EÚ (ibid.: 45). Séria rozhovorov o vstupe Slovenska do NATO a EÚ vrcholí v rozhovore s americkým veľvyslancom: „Štvrtok 15. 11. Pred poludním prijal som na ZÚ veľvyslanca USA. C. R. Stapleton nastúpil do svojho úradu, ako som už uviedol, takmer zarovno s tragickými septembrovými udalosťami v USA, ktoré, ako sa vyjadril, jednoznačne určili jeho diplomatický úvod v Prahe. Rozhovor s hosťom označil by som za príjemný. Poďakoval sa Slovensku

za prejavy účasti voči jeho vlasti, ja jemu za veľkomyselné rozhodnutie zákonodarného zboru USA voči nám. Hovorili sme o situácii v širších rámcoch svetových, európskych a najmä slovenských, a to v súvislostiach s naším vstupom do NATO a EÚ. Velvyslanec USA sa presvedčivo vyjadril, že USA si želá náš vstup do NATO, a nezaťažil ho nijakou výhradou, neznejasnil jedinou podmienkou... Pri našom lúčení zopakoval svoje presvedčenie, že sa naše úsilie o vstup do NATO na summite v Prahe určite naplní...“ (ibid.: 52).

Ludský rozmer majú u Ladislava Balleka aj verejné vzťahy. Pravidelne, z vlastnej iniciatívy navštevoval chorých kolegov a priateľov (ibid.: 21, 29), prezidenta R. Schustera, ale aj ľudí z iných politických strán (J. Figela navštívil po havárii na úrazovej klinike v Brne). Študentom zo Slovenska, ktorí nemali internáty, pomáhal s ubytovaním, pomáhal emigrantom po návrate do vlasti získať občianstvo, historikom sprostredkovával prácu v českých archívoch (ibid.: 29). Po celý čas sobášil slovenských občanov. Zúčastňoval sa pravidelne spomienok na židovský holokaust (Lidice, Terezín, Osvienčim, Praha), odovzdával pamätné medaily rodinám, ktoré zachraňovali židov, pričom táto udalosť nadobudla rozmer československého sviatku (ibid.). Spomína svoju účasť na premiére filmu M. Mináča o Angličanovi N. Wintonovi, ktorý počas 2. svetovej vojny zachránil 669 československých detí, na žiadosť matky režiséra Mináča Zuzany predniesol na podujatí príhovor, čo sa dialo počas celých ôsmich rokov, prednášal príhovory na mnohých politických i kultúrnych podujatiach. Pravidelne sa zúčastňoval na recepciách iných velvyslancov a organizoval recepcie pri príležitosti výročí Slovenskej republiky, čo je povinnosťou diplomatov. Na podobných podujatiach sa vzájomne informujú o momentálnej situácii v jednotlivých krajinách a riešia dôležité otázky medzinárodnej politiky. Diplomat Ballek ich riešenie neprežrádzal, len témy rozhovorov evidoval a zaznamenával formou denníka, ktorého funkciu kniha do istej miery plní. Vďaka tomu je posledná Ballekova kniha aj bohatou studnicou dobových dokumentov a poznania politickej situácie v rokoch 2000–2008.

Rozvíjanie dobrých susedských vzťahov Čechov a Slovákov je pre Ladislava Balleka prirodzenou povinnosťou. Zúčastňoval sa pravidelne na Slávnostiach bratstva Čechov a Slovákov na Javorine (ibid.: 29 a i.), organizoval stretnutia českých a slovenských politikov, napr. návštevu ústavných sudcov zo Slovenska (ibid.: 32). Časté boli vzájomné stretnutia velvyslancu s E. Lánským, hlavným organizátorom českých a slovenských kultúrnych a politických rozhovorov v českom Senáte.

V ďalších rokoch navštevoval E. Lánskeho aj počas dlhšej choroby v nemocnici, takže ich vzťahy vyplývajúce z funkcie opäť prerástli do osobných a priateľských.

Nadštandardné boli aj vzťahy s poľským veľvyslancom Krawczykom, pôvodne historikom, ktorý pomáhal zabezpečiť podporu Poľska pre Slovensko pri vstupe do NATO. Práve oni boli jednou, ako sa ukazuje, z najdôležitejších tém rokovaní veľvyslanca v prvých rokoch pôsobenia v Prahe. Rovnako ich sprievádzalo úsilie Slovenskej republiky o vstup do EÚ, ktoré bolo podmienené výsledkom parlamentných volieb v roku 2002. Dôležité boli pre veľvyslanca v tejto súvislosti stretnutia s E. Kukanom, vtedy ministrom zahraničných vecí, ale i s českými politikmi R. Slánskym, veľvyslancom na Slovensku a s podpredsedom vlády P. Rychetským. Zjednotená Európa sa stala v tom čase aj témou kultúrnych a vedeckých podujatí: „Piatok, 23. 1. Dopoludnia zúčastnil som sa v priestoroch galérie LICHTENŠTEJNSKÉHO PALÁCA [...] medzinárodnej konferencie Českého centra PEN na tému Osudy literatúry pri zjednocovaní Európy [...]. S hlavným referátom vystúpil slovenský literárny vedec P. Zajac, po ňom, oslovený predsedom I. Klímom, aj ja... Všetky referáty z vystúpenia niesli sa v duchu zachovania kultúrnej identity a literárnej osobitosti každého z európskych národov...“ (ibid.: 303). Neskôr, v tichu pracovne premýšľal, že vo svojej úvahe nepovedal všetko: „Premýšľal o literatúre aj teraz... Čo ju čaká po vstupe do EÚ?... Čo každú?... A čo čaká literatúry malých národov?...“ (ibid.: 305). Opodstatnenosť Ballekových obáv súčasnosť potvrdzuje.

Ladislav Ballek slúžil ako vojak základnej služby na západnej hranici, vysokoškóľáci vtedy ešte nemali skrátenú vojenskú službu, dokonca jeho vojenská povinnosť trvala o dva mesiace dlhšie ako bežná dvojročná. Po štyridsiatich rokoch dostal od svojho bývalého veliteľa M. Macháčka blahoželanie k veľvyslaneckému postu a pozvanie na návštevu pohraničia, ktoré sa počas ôsmich rokov viackrát zopakovalo. „Pisár“ navštívil Šumavu a Český les, kde slúžil ako vojak Pohraničnej stráže. Navštívil aj miesto svojej služby na západnej hranici, Nýrsko (ibid.: 24). Pohraničný Cheb v ňom vyvolal spomienky na pohraničné Šahy, v ktorých strávil detstvo. Súčasnú pásmo rozprávania sa strieda s pásmom spomienok. V týchto pasážach nadobúda text memoárov epický rozmer. Ako veľvyslanec pomáhal organizovať rozličné spomienkové vojenské podujatia v Čechách s účasťou slovenských príslušníkov armády. Pripomínal si pravidelne výročia T. G. Masaryka, často spieval obľúbené piesne jeho i M. R. Štefánika, zasadil sa o inštalovanie pamätných tabúl významných slovenských osobností, ktoré žili v Prahe

a v Čechách (L. Novomeský, V. Clementis, A. Dubček, I. Krasko a i.). Vynárajú sa mu bohaté spomienky na detstvo v spoločnom štáte Čechov a Slovákov, na osudy T. G. Masaryka a M. R. Štefánika, pričom ohromuje miestami až encyklopedickou pamäťou. Dospieva k zisteniu, že „pamäť ľudí je [...] dlhšia, hlbšia a určujúcejšia ako pamäť štátnych orgánov“ (ibid.: 34). Prejavuje sa na jeho osobných vzťahoch s „obyčajnými ľuďmi“, pracovníkmi nášho zastupiteľstva i náhodnými ľuďmi, ktorých stretával a obracali sa naňho. Keď pani Drahú, pôvodom Slovenku, napadol bezdomovec (ibid.: 31), prijal ju. Pani nežiada finančnú podporu, chcela sa len vyžalovať veľvyslancovi ako človek človeku. Ladislav Ballek tým pripomína A. Dubčeka, na ktorého si často spomínal a zúčastňoval sa na stretnutiach Slovákov a Čechov pri jeho pamätníku neďaleko Humpolca, kde zahynul (ibid.: 265, 375 a i.). Podieľal sa na sprostredkovaní českej pomoci Vysokým Tatram a dedine Jarovnice po prírodných katastrofách a opačne, slovenskej pomoci Prahe po rozsiahlej povodni (ibid.: 397 a i.).

Napriek tomu, že prevažujú pozitívne riešenia problémov, objavujú sa aj problémy, ktoré bolo nevyhnutné riešiť. L. Ballek spomína, že pri stretnutiach s českými politikmi často zaznievala kritika rozdelenia Československa, komplikované sú aj slovensko-maďarské vzťahy. V. Orbán a jeho konanie vyvolávalo znepokojenie na slovenskej i českej strane. Vo viacerých časových intervaloch si z odstupom spomínal, ako na toto všetko myslel už na začiatku 90. rokov, keď sa schyľovalo k rozpadu Československa. V tejto aj iných oblastiach prejavuje značnú politickú predvídavosť.

Spomína ďalej na stretnutia s prezidentom R. Schusterom, s J. Černogurským a P. Pithartom, trápí ho oživenie problematiky Benešových dekrétov, ktoré súvisia s problémami v oblasti slovensko-maďarských vzťahov. Autor objasňuje dôležité politické, kultúrne i osobné momenty, ktoré často navzájom súvisia a vzájomne sa podmieňujú. Epické rozprávanie prevažuje najmä v osobne ladených častiach, denníkové časti charakterizuje stručné referovanie faktov. Plynulý prúd rozprávania sprievádzajú rečnícke otázky a rôzne typy opakovaní. Príslovia a porekadlá vyjadrujú časom overené pravdy. V novej situácii veľvyslanca mu často prichádzajú na um slová jeho spišskej babičky, napríklad, že keď sa človek kamsi strašne a nervózne ponáhla, lepšie urobí, keď to radšej zmešká... Jeho babička vedela aj to, že všetko nevyvážené odchádza napokon samo od seba. Ani vo vysokej politike neplatia iné pravdy. Tieto rodinné hodnoty boli Ballekovi oporou aj na vysokom poste veľvyslanca. Harmonický rodinný základ bol podstatou jeho



vyrovnanej, tradičnými etickými zásadami sa riadiacej povahy. Otcovi zvlášť záležalo na tom, „aby sa ony, jeho deti, a najmä na verejnosti, vyjadrovali zdržanlivo a svoje emócie ovládali“ (ibid.: 58). Bazíroval na vzdelaní svojich detí, aby sa nemuseli živiť „kosením lúk či pasiením ovečiek“ (ibid.). Osobným spomienkam sú venované príbehy v častiach „Vfškom pamäti“, ktorými autor osviežuje seba i čitateľovi časti denníka späť s Trojou, mestskou časťou Prahy, v ktorej je umiestnené slovenské veľvyslanectvo a s ním súvisiace každodenné povinnosti. Časové inverzie v spomienkových pasážach dodávajú poslednej Ballekovej knihe podobu modernej prózy a nadľahčujú mechanický záznam veľvyslančových povinností. Robia rozsiahly text čitateľsky pútavejším.

Ako významný slovenský prozaik bol Ladislav Ballek od začiatku prijímaný v českých politických a kultúrnych kruhoch s dôverou, rozvoj česko-slovenských kultúrnych vzťahov bol za jeho diplomatického pôsobenia v Prahe nebyvalý. Smeroval podľa možnosti vždy k pozitívnemu, nekonzfliktnému riešeniu problémov (už od študentských čias sa: „programovo vyhýbal všetkým sporom“) (ibid.: 89), akým bolo napríklad zostrenie situácie na česko-slovenských hraničných prechodoch, kde sa v čase Mečiarovej vlády začali budovať nové colnice, ktoré aj na Ballekovu intervenciu postupne zrušili. V zásadných otázkach vedel, keď to bolo potrebné, zaujať nekompromisné stanovisko.

Jeho otec, colník, mu bol celoživotným vzorom a on sa riadil vo všetkých oblastiach života jeho odkazom. Hoci jeho otec zomrel mladý, pobyt v pohraničí, kde slúžil na slovensko-poľskej, neskôr slovensko-maďarskej hranici, vypestovali v synovi cit pre národnú, ale i náboženskú toleranciu. V roli veľvyslanca sa pravidelne zúčastňoval na akciách všetkých cirkví — pravoslávnej, židovskej, evanjelickej, katolíckej i gréckokatolíckej, prispieval tak k prehľbovaniu tolerancie vo všetkých oblastiach česko-slovenského verejného života. Časté boli jeho stretnutia s A. Lustigom pri organizovaní akcií v súvislosti s holocaustom, na ktorých sú zúčastňovali Česi i Slováci.

Z kultúrnych podujatí sa zúčastňoval nielen akcií v Prahe, ale aj pravidelných podujatí v Českých Budějoviach, Luhačoviach, v Ostrave, na Těšínsku i na Valašsku. Jeho úloha bola často zakladateľská a možno povedať, že Ladislav Ballek zohral v pokojnom riešení česko-slovenských vzťahov po rozdelení Československa kľúčovú úlohu. Propagoval nielen slovenskú literatúru, ktorú sám reprezentoval, ale aj slovenské divadlo (jeho syn Rastislav, významný režisér, sa podieľal aj na režirovaní v českých divadlách), hudbu, výtvarné umenie i folklór. Sám bol dobrý spevák, láska k hudbe ho okrem iných záľub spájala

s druhým významným reprezentantom slovenskej kultúry v Čechách, Rudolfom Chmelom, literárnym historikom, ktorý pôsobil počas Ballekovho veľvyslancovania v rozličných funkciách — bol ministrom kultúry SR a zakladateľom, neskôr vedúcim Kabinetu slovakistiky, neskôr Kabinetu slovanských štúdií na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity. V období zachytenom v memoároch boli Ballek a Chmel najvýraznejšími predstaviteľmi Slovenska a jeho kultúry v Prahe. Z významných spevákov spomínal najčastejšie Petra Dvorského (ibid.: 30, 265), ale aj spevákov populárnej hudby — S. Sklovskú, D. Rolincovú, P. Nagya, z hercov M. Lasicu, A. Šiškovú, M. Labudu, sestry E. a M. Vášárovyé, Z. Kronerovú a M. Kňazka, ktorý v jednom období pôsobil ako minister kultúry. Zo spisovateľov spomedzi viacerých treba spomenúť hlavne L. Feldeka, ktorý v tom čase pôsobil v Prahe. Prijal a navštívil V. Zamarovského, ktorý „žil so svojou družkou na staré kolená v Prahe, pretože tam má syna“ (ibid.: 292 a i.). Z vystúpení slovenských folklórnych súborov často spomínal súbory Limbora a Malá Limborka. Pravidelne sa podieľal na organizovaní Slovenského plesu v Prahe a spolu s manželkou sa ho zúčastňoval. Ako povinnosť a osobnú záležitosť bral účasť na predstaveniach slovenských divadiel v Prahe (ibid.: 51 a i.) Na česko-slovenskom literárnom maratone čítal svoju prózu (ibid.: 36), zúčastňoval sa na akciách Slovenského inštitútu v Prahe, pomáhal hľadať vhodné priestory pre Slovenské kníhkupectvo. Pravidelne navštevoval knižný veľtrh Svět knihy (ibid.: 119, 226 a i). Spomínal účasť popredných českých bohemistov a spisovateľov (L. Vaculík, M. Viewegh, V. Zamarovský, fínsky bohemista E. Balk; ibid.: 120).

Z kultúrnych činiteľov patrili k Ballekovým stálym spolupracovníkom okrem R. Chmela S. Čechová z časopisu *Mosty*, ktorý sa podieľal na rozvíjaní česko-slovenských vzťahov i po zániku Československa. Zúčastňoval sa pravidelne na prednáškach v rámci slovensko-českého klubu, ktorý viedol v Prahe V. Skalský. Pravidelne vystupoval v rozhlasu a v televízii, zúčastňoval sa na autorských besedách, čím významne prispieval počas svojho pôsobenia v roli veľvyslancu k nekumulovaniu napätia a preferovaniu priateľských a osobných ľudských vzťahov. Svojou účasťou na medzinárodných spisovateľských podujatiach prispieval k reprezentácii slovenskej kultúry a literatúry: „Sobota, 21.6. Na pozvanie predsedu OBCE SPISOVATELŮ I. Binara navštívil som 7. Medzinárodné stretnutie spisovateľov — SR, ČR, Poľsko, Rakúsko, Nemecko — v Luhačoviaciach... — ústrednou témou konferencie, ktorá prebiehala [...] v zasadačej sieni Mestského úradu, bola: Inšpiračné zdroje súčasnej beletrie...“ (ibid.: 245).

Z významných umelcov z oblasti filmu a divadla spomína J. Jakubiska a D. Horváthovú, žijúcich v Prahe, R. Brzobohatého a jeho manželku H. Gregorovú, ktorým pomáhal so zakladaním vlastného divadla (ibid.: 321), neskôr S. Štepku a Radošínské naivné divadlo (ibid.: 533 a i.). Jeho občianske postoje boli statočné a jeho chrbtová kosť zostala rovná. Aj po chorobe ďalej obetavo organizoval podujatia propagujúce slovenskú kultúru v Čechách, prípadne sa podieľal na ich organizovaní, alebo sa na nich aspoň zúčastňoval. Ako veľvyslanec sa pravidelne zúčastňoval aj Veľkej pardubickej, na ktorej sa stretávali významní elitní hostia z Českej republiky a zahraničia.

Dobré kontakty mal veľvyslanec s vtedajším ministrom kultúry P. Dostálom, aj počas choroby ho osobne navštevoval v nemocnici. Zažíval atmosféru filmového festivalu v Karlových Varoch, inicioval podpísanie kultúrnych dohôd za roky 2001–2003 ministrami kultúry M. Kňažkom a P. Dostálom. V roku 2003 sa za mesiac zúčastnil 150 kultúrnych akcií! Gymnázium Pod Vyšehradom premenovali na Vyšehradské a veľvyslanec inicioval, aby v ňom otvorili slovenskú triedu, čo sa neskôr aj podarilo (ibid.: 37). Ako vyštudovaný pedagóg sa podieľal na zavádzaní nových reforiem v našom školstve: „Pondelok, 16. 6. [...] zúčastnil som sa [...] pracovných raňajok s pracovníkmi MŠ SR, [...] a to v súvislosti s oficiálnou návštevou ministra školstva SR M. Fronca, ktorého som v Prahe [...] privítal a v Zasadacej sále Senátu PČR zúčastnil s ním rokovania Pražskej spoločnosti pre medzinárodnú spoluprácu o výchove a vzdelávaní. [...] Predmetom neskoršieho rokovania ministerky školstva ČR a ministra školstva SR boli aktuálne otázky: legislatíva, reforma školstva, prenesenie kompetencií v školstve na kraje a obce, financovanie školských zariadení, školstvo štátne, súkromné, cirkevné, otázky štúdií slovenských študentov v ČR, českých v SR...“ (ibid.: 243). Venoval sa aj poznávaniu systému MILLENNIUM, ktorý sa zavádzal v tom čase do škôl na Slovensku: „Streda, 15. 10. Dopoludnia na ZÚ venoval som sa aj zaučeniu ovládania zabezpečovacieho systému MILLENNIUM, odo-mykaniu a uzamykaniu podsystému...“ (ibid.: 273). Podieľal sa na vydaní a zúčastnil sa krstu *Čítanky moderní slovenské literatury pro střední školy*: „prvú učebnicu so slovenskou tematikou v českom školstve“ za účasti českej ministerky školstva P. Buzkovej (ibid.: 291). L. Ballek sa zúčastňoval aj na slávnostnom otvorení školského roka na Karlovej univerzite a na iných podujatiach vysokých škôl v Prahe, na ktorých študovalo stále viac slovenských študentov (ibid.: 365, 469). Na Sliezskej univerzite v Opave pomáhal zriadiť Slovenskú knižnicu (ibid.: 403). Zúčastňoval sa prezentácií prekladov diel slovenských autorov do češtiny (ibid.: 412).

So smútkom sa vyjadroval k situácii v slovenskej spisovateľskej obci, proces trieštenia rozkladu, všetko negatívne sa s jeho konštruktívnym naturelom nezhoduje: „v tom ich stave, ktorý sa po zániku spisovateľského zväzku rozletel na čriepky, akoby sa už všetko riešilo len tým trieštením, prirodzené nahrádzalo umelým a duchovné trhovým [...]. Stavovské povedomie očividne slablo, haslo, premieňajúc sa na to lístie padajúce z koruny stromu, ktorá akoby sa z krásne oblečenej mladej dámy menila v starú a nahú...“ (ibid.: 49). Novú situáciu porovnával s obdobím, keď jeho otec slúžil ako strážca hraníc, keď kolega spreneveril desať korún československých, musel zo zboru odísť, no „jeho poklesok nesmel preniknúť na verejnosť, padol by na hlavu všetkým strážcom hraníc“ (ibid.).

Žiaľ, počas autorovho pôsobenia v roli veľvyslanca zasiahli overené hodnoty — rodinné a všeobecne platné — ľudské pochybnosti, trhliny, skepsa. Intenzívna činnosť autora začala L. Balleka vyčerpávať: „A choroba, ktorú podcenil, všetko mu obrátila hore nohami“ (ibid.: 206). „Ocitol sa akoby v načisto iných súvislostiach [...]. Je tvrdohlavý, s robotou nevie prestať [...] v horúčke, akú prežíva, ocitá sa — akosi čoraz častejšie — celý dnešný svet [...]. A ochorenie zužuje vid [...]. Svet pisárovi akosi čoraz častejšie pripomína Odyseov príbeh, od jeho odchodu z domova do zápasu pod Tróju, no a potom nekonečne dlhého a zložitého návratu domov [...]. Ako rýchlo a poľahky z domu, tak preťažko a predlho nazad [...]. Zápasy, ktoré svet vedie, ale aj odporúča, lebo sa mu páčia ako činné a funkčné, menia ľudí na Odyseov, ktorí sa [...] aj od rána do večera zmenia natoľko, že ani sami sebe nerozumejú [...]. Predtým sami sebe známi, stávajú sa sami sebe neznámymi [...]. Svet akoby ovládla tá mladosť, ktorá vidí slobodu najmä v slobode nezodpovedných [...]. Prebieha každý deň zápas každého s každým [...]. To je preňho pisára, načisto proti jeho videniu vecí ľudských. On... netuží po zápasoch, ale po tvorivej práci, po robote, nie po útoku, ale po tvorbe, nie po silovom údere, ale po mozgu, srdci a fantázii v každej práci, a nie po chladnokrvnej špekulácii [...]. Lenže ten jeho svet kamsi odchádza, zaniká v nezodpovednosti, útočnosti, lacnote, predstieraní, zjednodušovaní, virtuálnej realite [...]. V túžbe po novom, ktoré nás nezbázuje, ale zvýhodňuje a v túžbe po absolútnej slobode a úspechu sme vskutku neslobodní [...]. Zlo fascinuje, ľudia vystráňajú ako po skončení zla [...]. Trh [...] čoraz väčšmi vládne svetu, tak častejšie o ňom počuť, že je ako oheň: dobrý sluha, ale zlý pán! [...] Všetko tu je pomaly už len trhom [...]. A umelé prevažuje nad prirodzeným [...]. Čo s tým? [...] Svet, v ktorom sa ľudský duch stáva vskutku jedinou

výrobnou silou, nedbá najmä o jeho elity, naozajstnú vzdelanosť a kultúru [...]. Ocitajú sa v kríze. A veštia jej vstup do všetkých prejavov života, ktorý sa bez nich usporiadať a usporiadane spravovať nedá [...]. Hrozí [...] domino efekt [...] živia svet trhu, a ten ich drží v podvýžive...“ (ibid.: 207).

Z roka na rok sa obavy veľvyslanca o budúci osud kultúry v Európe zhoršovali. Po rokovaníach ministrov spravodlivosti SR a ČR, D. Lipšica a K. Čermáka 3. 6. 2004 píše: „Pomery sa zhoršujú, čoraz očividnejšie sa vzdalujeme od tradícií kultúry Európy, akoby sme sa vracali do dávnych čias ľudstva, keď pre človeka bolo najdôležitejším prežiť, najesť sa, ukryť, ochrániť najbližších, rodinu, rod [...]. Kultúra nášho sveta je v hlbokej kríze, a bez nej sa v ňom vskutku nič nevyrieši, len všetko v ňom porúca [...] — bez kultúry je každé spoločenstvo len domček z karát [...]. Proti korupcii musíme bojovať už aj udavačstvom [...]. Ale zábrana byť nečestný musí byť predovšetkým založená a uložená v každom z nás [...] Obchod, účty, vybavovanie si účtov, strázenie si vlastných [...]. V takomto svete aj písárske diela strácajú na hodnotu...“ (ibid.: 340–341). Koľká predvídavosť! Strata etických hodnôt a stáročiami overených kritérií dovedlo ľudstvo na kraj priepasti.

V rokoch 2006–2008 už vlastne v roli veľvyslanca „nadsľuhoval“. Ponúkali mu posty v iných krajinách, o tie nemal záujem. Jeho nadštandardné úsilie bolo ocenené, aj preto počas týchto dvoch rokov, v ktorých bol vo funkcii „navyš“ k výmene na poste veľvyslanca SR v ČR nedošlo. Svoje pôsobenie na významnom poste hodnotil Ballek takto: „Premýšľal o čase, ktorý strávil v Prahe [...] — veľmi sa upriamim na svoju veľvyslaneckú robotu, žil ňou nepretržite, [...] denne akoby hral viac šachových partii, v ktorých mu išlo najmä, a bez akéhokoľvek predstierania, o rešpekt voči Slovákom a Čechom a o tie najlepšie vzájomné vzťahy, vzťahy príbuzných, národov vskutku najpríbuznejších na planéte...“ (ibid.: 505).

Na konci jeho pôsobenia v diplomatických službách sa objavili obavy, ktoré zaznievali z poznania medzinárodnej situácie: „Pisár premýšľal o reťazcoch v ľudskom živote, inšpirovaný dávnou otcovou úvahou, ktorú im predniesol za stolom pri jednom z nedeľných obedov [...]. Pisár sám si ju v duchu dotváral, teraz, v týchto časoch, takto: [...] Aby som mal ráno chlieb na stole, krajina musí mať železnú rudu, tá sa musí spod zeme vydolovať, zaviezť do huty, vyrobiť z nej železo, dať ho kováčovi, ten z neho musí urobiť pluh, kosu, tých sa musí ujať roľník, zorať zem, zasiať zrna, potom ho z poľa vziať, vymlátiť, zrna dať mlynárovi, aby ho zomlel na múku, ktorej sa nato musí ujať pekář,

po ňom obchod, ja musím doňho zísť oblečený, obutý, kúpiť si chlieb, doniesť ho domov, rozkrojiť, natrieť [...]. A to je len o chlebe [...]. Aj oblečenie a topánky sa musia dlhánskym radom vyrobiť, dom takým radom postaviť, v ňom musím mať byt, po raňajkách vykročiť na ulicu, ísť po chodníku, kúpiť si noviny, nasadnúť na trolejbus, zísť do práce [...]. A na obed začína ďalší rad, reťazec, poobede ďalší, večer ich pribudne a ešte ďalšie a ďalšie prídu, a to aj podľa nášho veku, času, počasia, ročného obdobia [...]. A čo z toho mám pokladať za menej dôležité? [...] A čo z toho zanedbať? [...] A vylúčiť? [...] Normálny človek je odkázaný na všetko, preto nemá zabúdať na nič, lebo sa pomýli [...]. Keď sa v duchu starého výroku o reťazi, roztrhne jedno z jej ohniviek, zrúti sa celá [...]. Myslí na toto všetko politika dneška naozaj? [...] A pritom najmä ona musí na to myslieť, o všetko to sa postarať a držať nad tým ochrannú ruku [...]. Dnes si zväčša vyberá len to najpríťažlivejšie z najpríťažlivejšieho: peniaze, médiá. Je ich čas. Akási zjednodušenosť nám vládari a nad nami kraľuje [...]. Na tieto veci myslí vskutku hlbšie len kultúra, a pritom práve ona dnes rešpektu a väčšieho vplyvu vo svete nemá...“ (ibid.: 527). Futbalista s tromi ľudovými zarobí za rok 46 miliónov korún, „čo je dokopy celoročný zárobok profesorov prinajmenšom z pätnástich slovenských gymnázií...“ (ibid.: 528).

Počúval rád moravské ľudové piesne, „ktoré sú samá prirodzenosť, láska, miera, ohľady, domov, mama, otec, rodina, láska, koníky, vínko, vinohrady, polia, rovina, šablíčka [...]. Niektoré z nich sa už aj storočia tiahnu svojím krajom, a pritom nič ešte nezostarli [...]. Prirodzenosť je taká. A láska tiež...“ (ibid.: 529). Večné hodnoty nahrádza novosť za každú cenu, hazardný experiment, nedodržiavanie tradičných hodnôt, čo sa ľudstvu a národom nemusí vyplatiť. Taký je odkaz Ballekových memoárov.

## Pramene

BALLEK, Ladislav

2013 *Trojou a vrškom pamäti. Pisárov dlhý zápis 2000–2008* (Bratislava: Kalligram)

## Literatúra

VALCEROVÁ, Anna

2014 *Hodnoty svetovej a slovenskej literatúry* (Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity)

**The peaceful resolution of Czechoslovak relations after the Czecho-slovak split: Ladislav Ballek: *Trojou a vrškom pamäti. Pisárov dlhý zápis 2000–2008* (Walking Troja Hill, Walking the Hill of Memory. A Scribe's Long Record, 2000–2008)**

By the end of his eight-year diplomatic career, Ladislav Ballek's systematic and dutiful performance of his professional duties had left its traces on his health; Ballek was the former Slovak ambassador and also one of the nation's most outstanding post-1945 prosodists. His book, simultaneously a memoir and a diplomatic diary, bears witness to his everyday struggle to represent Slovakia on the global stage. It describes a demanding period in one human's life, as well as the deep responsibility of a politician whose personality and character were shaped by his family roots. Thanks to his character, Ladislav Ballek contributed to a peaceful solution of the situation after the breakup of Czechoslovakia, which was not entirely without problems; however, it is a credit to both states' diplomacy that the split occurred peacefully at all. In the aforementioned memoirs, the author illustrates crucial political, cultural and personal moments in the period from 2000 to 2008, influenced by the past and history, which are interconnected and help to clarify each other. Ballek's problem-solving and diplomatic activity had their roots in his family, who shaped his balanced character driven by traditional values. In the book, he recalls plentiful memories of his childhood in shared Czech and Slovak states and astonishes readers a sometimes-encyclopaedic memory. His book also chronicles Czech-Slovak political, cultural, and literary relations in 2000–2008. Serving as Slovakia's ambassador to the Czech Republic and being as he was a well-known Slovak writer, he also filled the role of a representative of Slovak culture in the Czech Republic. He participated in the cultivation of Slovakia's international relations within and beyond Central Europe. He and literary historian Rudolf Chmel, the former head of the Institute of Slovak Studies (later Slavonic Studies) at the Charles University Faculty of Arts and later the nation's Minister of Culture, were the two most important Prague representatives of Slovak culture and, to some extent, politics. Qualified as a teacher, he took part in organizing the era's changes to the Slovak education system—changes that it shares with the Czech system. Last but not least, he contributed to the tradition of social Czech-Slovak cultural events that take place to this day.

# Umelecká forma — jedinečný priestor utvárania historickej pamäte

Marek Piaček: *Apolloopera,  
melodráma o jednom bombardovaní  
pre zbor, herca a trombón*

— Renáta Beličová —

Úvahy o úlohe umeleckých foriem pri tvorbe kolektívnej pamäti začneme konštatovaním, že umenie prispieva ku kolektívnej pamäti transformáciou vyselektovaných fragmentov z obsahov individuálnych pamätí. Kanálom tejto transformácie je tvorivosť, ktorá sa realizuje v umeleckých formách.

Umeleckú transformáciu historických udalostí možno z hľadiska histórie považovať za deformáciu historickej pravdy. Vieme však, že aj historici hovoria o „konštruovaní“ individuálnej, a v dôsledku toho i kolektívnej pamäti. No sami upozorňujú, že nemusí ísť vždy o zámernú konštrukciu (tém, udalostí, postáv). Pamäť je totiž kultúrne podmienená nielen v umení, ale i v samotnom živote. Spomíname tak, ako sme presvedčení, že sa má spomínať (na zlé sa má zabúdať, o mŕtvych sa má hovoriť len v dobrom, máme povinnosť výročne spomínať na významné udalosti, osoby, atď). Uchovávanie v pamäti je teda nielen súkromný, ale celospoločenský kultúrny fenomén a takými sú nielen obsahy pamäti, ale i formy jej uchovávania a kanály jej prenosu.

V texte interpretujeme umelecké prostriedky uchovávania a zároveň i formovania pamäti v postmodernistickom hudobnom diele. Ako sa



s kolektívnou pamäťou pracuje v postmodernistických dielach? Podlieha aj ona procesom dekonštrukcie? Stáva sa spolu s postmodernistickým umeleckým vedomím aj pamäť „obeťou“ konca veľkých príbehov? Interpretácia jedného umeleckého diela je slabým argumentom pre spoľahlivé odpovede. Môže ale poodkryť procesy, ktorými sa postmodernistická tvorivosť zhostuje obsahov individuálnej pamäti a z nich spoluutvára a definuje (konštruuje či dekonštruuje) aj silné príbehy našich dejín.

Hudobné dielo postmodernistického hudobníka a skladateľa Marka Piačeka *Apolloopera*, *melodráma o jednom bombardovaní pre zbor, herca a trombón*, spracúva skoro zabudnutú udalosť z konca 2. svetovej vojny, tragické bombardovanie rafinérie Apollo v Bratislave. Už titul diela, v ktorom sa stretávajú vedľa seba označenia opera a melodráma, je témou na interpretáciu postmodernistickej poetiky, jej žánrových paradoxov a hier. Melodráma ako hudobný druh má smerom k poslucháčovi mimoriadny „komunikačný potenciál“, obzvlášť v časoch, keď publikum dáva prednosť poslucháčsky (zdanlivo) menej náročným dielam. Hudobno-kultúrnu realitu dneška charakterizuje sklon k „easy listening“, a to už asi vo všetkých žánroch. Profesionálni klasickí hudobníci tento trend nevitajú, no postmodernistickí hudobníci ho nielen reflektujú, ale prijímajú ho ako tvorivú výzvu, ako „ihrisko“, na ktorom chcú byť platnými hráčmi. Voľba melodrámy ako žánru *Apollopery* teda nie je len artistickým gestom, ale aj ekonomicky motivovaným rozhodnutím s ohľadom na nenáročnosť obsadenia a koncertného uvádzania.<sup>1</sup> Postava rozprávača je umelecky zaujímavá a navyše aj performačne „komfortná“. Jeden performer saturuje mnoho výrazových polôh, v *Apollopere* je lyrikom (prednáša poéziu), epikom (hýbe dejom), dokumentaristom (informuje o faktoch a udalostiach) a tak trochu i didaktikom (vysvetľuje technológiu výroby benzínu z uhlia).

*Apolloopera* v prvom pláne odkazuje na historickú udalosť bombardovania bratislavskej rafinérie Apollo 16. júna 1944. Okrem neho sú v librete tematizované i ďalšie príbehy medzivojnovnej viacjazyčnej Bratislavy viažuce sa k „Apolke“, ako familiárne nazývali rafinériu jej robotníci, apoláci: osudy záhradníka (1. časť „Adam“), viacjazyčnosť Bratislavy ako významný kultúrny faktor (2. časť „Továreň“), jedinečnosť fabriky, ktorá realizovala patent na výrobu benzínu z uhlia, čo bola v tej dobe špičková a originálna technológia (3. časť „Alchýmia“), spoločenské aktivity robotníkov v spolkoch Vorwärts a Eintracht (4. časť „Schödza“).

1 Osobné vyjadrenie Marka Piačeka v rozhovore s autorkou.

Bombardovaniu a okolnostiam, ktoré ho sprevádzali i nasledovali, sa venujú štyri ďalšie časti (5. časť „Piloti“, 6. časť „Čin“, 7. časť „Spoved“, 8. časť „Spiroula“). Posledná časť melodrámy (9. časť „Dve veže“) pre-pája dobové reálie so súčasnosťou.

V druhom, nie tak explicitnom pláne otvára *Apolloopera* otázky „internej ekológie“ — problematický mentálny stav našej spoločnosti. Zdravé spoločenstvo totiž udržuje pamäť na obete nielen ako na historickú udalosť, ale najmä kvôli pokore a preukázaniu úcty, teda akémusi „očisteniu“ *genia loci*. Problém externej ekológie — znečistenie pôdy ropnými rezíduami v celom areáli bývalej rafinérie, je na rovnakej strane váh ako ľahostajný postoj obyvateľov k pamäti miesta. Je len zhmotnením nečistého, okypteného ducha našej „zabúdajúcej“ spoločnosti prejavujúcej sa cynickými developerskými aktivitami a zámerným prehliadaním a ignorantstvom zo strany inštitúcií.<sup>2</sup> Hudobné dielo *Apolloopera* je teda umeleckým gestom, ktoré reaguje na „zabúdanie“, na nedostatok kolektívnej pamäti. Tvorivou transformáciou útržkov individuálnych spomienok nielen pripomína zabudnuté, ale upozorňuje aj na neúctu k minulosti cez poukazy na aktuálnu neúctu k sebe samému.

Typickou črtou poetiky *Apollooperu* je explicitné, miestami až exhibicionistické využívanie klasických vyjadrovacích prostriedkov. Nie je to neočakávané, naopak, ide o jeden z kľúčových umeleckých prostriedkov postmodernistickej tvorby, ktorý literárna veda spája s technikami pastišu. Silný pátos početných citácií zo všeobecne známych diel je sprevádzaný rovnako početnými inotajmi, náznakmi i zrejme nedešifrovateľnými odkazmi. Všetko spolu vytvára akúsi polyfóniu, paralelne prebiehajúce recepčné úrovne, z ktorých jedna je konformne popkulturná a druhá naopak, vyžaduje miestami až kryptoanalýzu textu i hudby.

Veľká časť libreta *Apollooperu* čerpá zo „zlatého fondu“ literatúry, ktorý utváral mentálne obrazy ležiace v etických základoch našej kultúry. Ide o biblické *Zjavenie Jána — Apokalypsu*, Danteho *Peklo*, Horatiove *Satiry*, *Príslovia o pekle* Williama Blakea, text Samuela Becketta, Hviezdoslavove *Krvavé sonety*, Máchov *Máj*, Kraskove *Nox et solitudo*, báseň Sándora Petöfiho, Marxov *Kapitál*, ale i o *Uspávanku* Clemense Brentana. Okrem týchto literárnych stálic možno pri interpretačnej práci s libretom využiť aj postmodernisticky typickú „insiderskú“ hru s krížovými odkazmi na menej známe (a veľmi pravdepodobne i celkom neznáme)

2 Marek Piaček je presvedčený, že developerská necitlivosť k lokalite, ktorá by mala zostať pietnym miestom, je výsledkom „zabúdania“ na minulosť (z osobného rozhovoru s autorkou).

postavy európskej kultúry.<sup>3</sup> No a napokon treba zmieniť najtypickejší aspekt postmodernistickej poetiky, egalitárske gesto. Sentencie velíkánov európskeho ducha sa stretávajú v jednom verši s časťami textu menej významného autora literárne priemerného spomienkového textu, ktorý bol pre autorov *Apollopery* zdrojom osobných spomienok na konkrétne dobové fakty. Text Dušana Krausa *Klingerova kolónia*<sup>4</sup> je súbor poviedok o obyvateľoch robotníckej štvrte, v ktorej bývali okrem iných aj robotníci z rafinérie Apollo.

Poetický výraz *Apollopery* čerpá silu z uvedených literárnych zdrojov pomocou vyjadrovacích prostriedkov, ktorých interpretácia odhaľuje v rovnakej miere popkultúrne prvoplánové kliše aj sofistikovaný hermeneutický „drift“. Ten sa spúšťa hromadením citácií v juxtapozičnom mixe. Výsledné metaforické bujnenie ponúka recipientovi artistické semiotické hry, ktorých hranice určuje len jeho vlastný inteligibilný potenciál. Takými spúšťačmi sú napr. juxtapozícia apokalyptických vízií sv. Jána a satirickej sentencie Horácia (zmeň meno a príbeh je o tebe),<sup>5</sup> ale i roztrúsené citačné fragmenty, akými sú roztopašný Blakeov obraz usilovnej včeličky, ktorá nemá čas na lútosť, použitý ako metafora leteckého útoku spojencov.<sup>6</sup> Brentanova uspávanka s temným onomatopoeie,<sup>7</sup> ktoré sa vzápätí mení na upokojujúcu mantru, pôsobí v susedstve ostatných citácií až hrozivo.<sup>8</sup> Technika pastišu je v mnohých častiach dovedená temer do dokonalosti, napr. v 5. časti Blakeove obrazy ľudského konania z *Prísloví o pekle* cynicky vypovedajúce o konaní povinnosti bez mravných zábran,<sup>9</sup> či v 2. časti zahmlený obraz tragickej postavy špiónky Trixi vynárajúci sa zo skrumáže citácií z Máchu a Kraska.<sup>10</sup> Tieto verše sú skoro surrealisticky poskladané z poetických

3 Podarilo sa dešifrovať zatiaľ len výňatok z málo známeho diela Dietera Wellershofa *Glücksucher*.

4 O Dušanovi Krausovi (1937–2001) sa literárny historik Choma vyjadril, že bol „literárny vášnivce svojho objavného materiálu, ktorý sa často neohliadal na jeho tvarové otesávanie“ (Choma 2001).

5 7. časť „Spoved“: „... quis poterit stare / Mutato nomine, de te fabula narratur / quis poterit stare“.

6 5. časť „Piloti“, 7. časť „Spoved“: „Busy bee has no time for sorrow.“

7 5. časť „Piloti“: „... wie die Bienen summen, murmeln...“

8 5. časť „Piloti“: „Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne, die lieb' ich einst alle in Liebeswonne.“

9 5. časť „Piloti“: „Think in the morning / Act in the noon / Eat in the evening / Sleep in the night.“ „... Dip him in the river who loves water [...]. Dip him in the river, dip him in the water.“

10 2. časť „Továren“: „Hľa luna bledá tíško si sedá za čiernu horu zvečera: dnes ako vloni. Vřba sa kloní a v tichu vodu pozerá.“ 7. časť „Spoved“: „Hľa slnko čierne, zvučalo temne, jazero hladké tíško si sadá, kol a kol, kolo, kúl, kostlivec, kolo, kúl [...]. Hľa slnko čierne, dolu tvárou padá, cez svit, cit, hlas, čas, cez čas a riekku, tajný bol, podivný svet. Hľa slnko čierne, jazero hladké, zvučalo temne, tíško si sadá, dolu tvárou padá, kol a kol.“

fragmentov, čo oslabuje „etablovanú“ tragiku známeho verša „kolo, kúl, kostlivec“. Starosvetský pátos romantického gesta sa tým stráca, no bez zlahčovania významu udalostí, na ktoré sa odkazuje. Výrazový spoluhráčom emočne silných textov je „beztextovosť“ rozsiahlych častí libreta, nahradenie textu vokalizami (-á-, pa-pa-pa). Taliančina Danteho *Pekla* či latinčina Horácia a novozákonného textu pôsobí na súčasné publikum (väčšinou bez klasického jazykového vzdelania v latinčine) podobne ako beztextová vokaliza. Text, ktorý divák nemôže dešifrovať, má semiotickú váhu vokalizy. Svojou pôsobnosťou na poslucháča a silnou expresiou je aj fonetická hodnota vokalizy rovnocenná citáciám z umeleckých textov.

Využitie princípu polytextovosti a viacjazyčnosti je sofistikovaným artistickým vyjadrovacím prostriedkom typickým pre umenie vrcholného stredoveku. Tento princíp sa objavuje na viacerých miestach *Apollopery*, napr. v kvázi motetovej kompozícii v 2. časti „Továreň“. Simultánne sa tu stretávajú všetky jazyky typické pre medzivojnovú Bratislavu: slovenčina (Krasko), maďarčina (Petöfi), čeština (Mácha), nemčina (Brentano). V poslednej 9. časti „Dve veže“ je libreto novovytvorené, ide o autorský text Martina Ondrisku a Marka Piačeka. Technika pastišu práve tu nadobúda rýdze kontúry, pretože text nápadne imituje poetiku starých textov s archaizmami, biblizmami a poetickými novotvarmi. Tie v závere potvrdzujú typickú atmosféru *Apollopery*, imitujúc pátos textov Hviezdoslava, sentimentalizmy Máchu i Kraskovu melanchóliu.

V súlade s poetikou textu, aj hudobná kompozícia *Apollopery* čerpá z univerzálnych tradícií európskeho umenia. Semiotika tohto vokálno-inštrumentálneho diela na mnohých miestach pripomína hudobno-rétorické figúry a odkazuje tak k formalizovanému (renesančno-barokovému) tvarovaniu hudobného pohybu. V 1. časti „Adam“ zborové party invokujú meno Adam, ktoré zastupuje tak archetyp človečenstva ako historickú postavu záhradníka z Klingerovej kolónie. Naliehavosť výrazu invokácie je dosahovaná priechodnými i citlivými tónmi, ktoré sa vrstvia bez toho, aby sa, aspoň občas podľa logiky tradičnej harmónie, kineticky centrovali. V celej kompozícii je využitý akýsi plazivý melodický princíp, kedy melos sleduje harmonicky periférne línie. Vďaka harmonicky rozrušujúcim koincidenciám s ostatnými hlasmi je výsledný tvar sluchovo veľmi pôvabný. Ide o autorský kompozičný rys, ktorý možno určite chápať aj v tonálnom zmysle ako vrstvené modulácie, no ponúka sa aj oveľa prirodzenejšie vysvetlenie: namiesto harmonickej zložitosti môže ísť o prosté očarenie

nezvyčajnými horizontálnymi líniami. Prvá a záverečná časť *Apollo-pery* sú zamýšľané — ako možno súdiť z partitúry — ako dvojzbor, s relatívne statickým prvým zborom a synkopicky dynamizovaným druhým zborom. Zvukový záznam performance na štandardnom, t.j. skôr menšom koncertnom pódiu však neposkytuje adekvátny sluchový zážitok polychórie.

V 2. časti „Továreň“ sa okrem mnohých rétorických alúzií objavuje i dramatický barokový kompozičný prvok — *stretta*. V nej sa navzájom miešajú literárne symboly národov, ktoré utvárali pravý kolorit stredo-európskeho mesta — Čechov, Slovák, Maďar a Nemec. Typicky romantický výraz smútku a melanchólie je kompozičnou skrumážou (*pastišom*) posunutý, trpkosť a ubolenosť mizne v reálnom obraze istoty dejinného vývoja a národných skúseností. Pri tomto výrazovom posune sa ponúka typicky postmodernistická interpretácia smerom k cynizmu a ironii (kliše národovectva, nenaplnené nádeje, márnosť vízií progressu, premárnenie možností skvelej budúcnosti). Ani v partitúre a ani v performancii však nič také nemožno nájsť. Húpavosť, pokoj a výraz zmierenia je výsledkom odlišnej postmodernistickej filozofie, tej, ktorá pracuje s tzv. pozitívnu dekonštrukciou. Rozrušovanie zaužívaných rétorických (hudobno-rétorických) interpretačných modelov v tomto prípade odkrýva veľmi citlivo a zhovievavo prekonané kultúrno-historické kliše. Epickým spetrením melodrámy je 4. časť „Schôdza“. Život bratislavských robotníckych spolkov je zastúpený obrazmi ich spoločenskej agendy (početné citáty z Marxovho *Kapitálu*) no bez toho, aby výraz sklzol do zbytočnej ironie. Tanečné alúzie tanga, polky a valčíka originálne využívajú ich tradičnú kultúrnu symboliku a dotvárajú poetické obrazy rôznych polôh spoločenského života apolákov.

V 5. časti „Piloti“ sa bezstarostná atmosféra preletov vojenských lietadiel ponad Bratislavu dostáva až do roztopašnej muzikálovej polohy. Dokumentárne konštatovanie „neškodných“ náletov (rozprávač) je sprevdzané atmosférou amerického popkultúrneho vpádu do oveľa temnejšieho európskeho sveta zobrazeného v predchádzajúcich častiach. Lahkonohá off-beatová melódia pôsobí šokujúco zoči-voči temnému kontinentálnemu existencializmu. Dehumanizácia vojenských akcií, ktoré majú „nekontaktnú“ povahu, nedostatok dotyku s realitou pri leteckých náletoch a „len“ dôsledné plnenie úloh je práve Blakeovými slovami „busy bee has no time for sorrow“ vystihnutá v plnej hrôze odosobneného konania povinnosti. Tradičné kompozičné prostriedky kulminácie tu opäť zastupuje *stretta*, ktorá je dekonštruovaná klesajúcou melódiou, paradoxne však podporujúcou výrazový klimax.

Dôležitým výrazovým prostriedkom *Apollooperu* je inštrumentálne využitie speváckeho zboru. Vokalizácie tu majú úlohu harmonického základu, rytmického sprievodu, prípadne „banálneho“ zvukového backgroundu.

Jediným hudobným nástrojom je v *Apollooperu* trombón. V kompozícii má viacero funkcií, slúži ako sólový nástroj pre fanfáru, ale niekedy aj len ako hlasová opora (duplikuje tóny zborových hlasov). Samozrejme má aj funkciu harmonickú, najmä v zádržiacich, ktoré však málokedy harmonicky potvrdzujú či ukotvujú hudobný pohyb. Väčšinou majú skôr opačnú povahu, harmonicky rušia rovnováhu dočasného tonálneho centra (centier), alebo prinajmenšom znejasňujú smerovosť citlivých tónov.

Vo všetkých častiach melodrámy je expresia dosahovaná tradičnými kompozičnými postupmi, jej intenzifikácia je však plne v rézii postmodernistickej racionalizácie a ignorovania tradície modernizmu postaviť zoči-voči hrôzom a krutosti temnú metafyziku. Modernistické umelecké obrazy utrpenia čerpajú výraz z odkazov na univerzálnosť ľudského údely, na humánny imperatív v znamení metafyzicky argumentovaných princípov. Naopak, postmodernistické umelecké prostriedky nie sú závislé len od interpretácie a dekodovania symbolov. Často, a dokonca s radosťou využívajú fyzično, telesnosť výrazu, apelujú na jednoduché city, niekto by povedal, že oslovujú prvú signálnu sústavu.

Postmodernistická umelecká výpoveď nie je teda primárne závislá na odhaľovaní jej hermeneutického potenciálu, dostatočne výrazovo funkčné sú aj roviny profánnej skúsenosti jednotlivca, založenej na číro ľudskej, uveriteľnej a dôsledne nemetafyzickej situácii. Časté klišéovité prostriedky však nevyučujú hermeneutický prístup, čo potvrdzuje predchádzajúca interpretácia. Skôr možno povedať, že dekodovanie mnohých významových vrstiev nie je pre pochopenie *Apollooperu* nevyhnutné, celkom postačuje sila umeleckého výrazu. Explicitný, praimočiario dosahovaný výraz je recepcne mimoriadne vďačný. „Poučenejší“ poslucháč však čelí veľkým interpretačným výzvam, a to nielen výzve klasickej interpretácie, ktorá je výsledkom analytických postupov. Oveľa zaujímavejšia je interferencia metafor a hermeneutický „drift“, ktorý je jej výsledkom. Hĺbka vystupňovanej rozmanitosti však nepo- núka žiadne konečné odpovede, ale len a len ďalšie otázky, čo je plne v intenciách postmodernistickej poetiky.

Z pohľadu interpretácie je *Apolloopera* takpovediac polyfunkčná: Je posluchovo príťažlivá (dokonca i v popkultúrnom zmysle), pritom nie je didaktizujúca, nemá ambíciu vychovávať poslucháča a „robiť“

ho lepším. V priamych juxtapozíciách kontrastov odhaľuje významové diferencie, ktoré bránia generalizácii interpretácie. Znepokojujúce polohy individuálneho ľudského údely v behu dejín pripomínajú jednoduchú pravdu: nevyhnutnosť „praktického“ riešenia existenciálnych situácií bez povinnosti očakávať metafyzicky argumentovanú satisfakciu.

Príspevok je výsledkom riešenia vedeckej úlohy VEGA 1/0137/15 *Hudobnoestetické myslenie na Slovensku. K problémom genézy, vývinu a kreovania v 19. a 20. storočí*.

## Pramene

ALIGHIERI, Dante

1966 *La Commedia secondo l'antica vulgata a cura di Giorgio Petrocchi* (Milano: Arnoldo Mondadori Editore), <http://world.std.com/~wij/dante/index.html> [prístup 15. 9. 2015]  
2005 *Božská komédia. Peklo*, prel. Viliam Turčány a Jozef Felix (Bratislava: Spoločnosť Dante Alighieri) [1307–1321]

BECKETT, Samuel

1946 „Saint-Lô“, in: *The enigmatic Samuel Becket still thrills. The Collected Poems of Samuel Beckett*. New Statesman, <http://www.newstatesman.com/culture/culture/2012/10/enigmatic-samuel-beckett-still-thrills> [prístup 15. 9. 2015]

BIBLIA

*Biblia. Písmo Sväté Starej a Novej Zmluvy*. Preklad — komisia Slovenskej evanjelickej cirkvi a. v. (Banská Bystrica: Slovenská biblická spoločnosť)

BLAKE, William

1790–1793 *Proverbs of Hell*, in idem: *Digital Materials from the Lessing J. Rosenwald Collection, The Library of Congress, Rare Book & Special Collections Reading Room*, <http://www.loc.gov/rr/rarebook/rosenwald-blake.html> [prístup 15. 9. 2015]

KRASKO, Ivan

1975 *Nox et solitudo. Verše* (Bratislava: Tatran) [1909]

MÁCHA, Karel Hynek

1836 *Máj*, <http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:5e5c5d90-0cad-11dd-81b7-000d606f5dc6> [prístup 15. 9. 2015]

PIAČEK, Marek

2013 *Apolloopera, melodráma o jednom bombardovaní pre zbor, herca a trombón*, partitúra  
2013 *Apolloopera, melodráma o jednom bombardovaní pre zbor, herca a trombón*, zvukový záznam z premiéry 19. 11. 2013, <http://www.stream.filharmonia.sk> [prístup 15. 9. 2015]

## Literatúra

BÜGNER, Torsten

1992 *Lebenssimulationen. Zur Literaturtheorie und Fiktionalen Praxis von Dieter Wellershoff* (Wiesbaden: Deutscher-Universitäts Verlag GmbH)

CHOMA, Branislav

2001 „Odišiel literárny vášniviec“, *Slovo* 27. jún 2001, [http://www.noveslovo.sk/c/22502/Odisiel\\_literarny\\_vasnivec](http://www.noveslovo.sk/c/22502/Odisiel_literarny_vasnivec) [prístup 15. 9. 2015]

KRAUS, Dušan

2000 *Klingerova kolónia* (Bratislava: Lorca)

### **Art — a unique space for creating historical memory: Marek Piaček: *Apolloopera, melodráma o jednom bombardovaní pre zbor, herca a trombón***

This paper examines a transformation of personal recollections into a postmodernist artistic form: Marek Piaček's musical work *Apolloopera, melodráma o jednom bombardovaní pre zbor, herca a trombón* (*Apolloopera, a Melodrama About One Bombing, for Choir, Actor, and Trombone*, 2013), which adapts a nearly forgotten incident at the end of the second world war—the tragic bombing of Bratislava's Apollo refinery. This artistic adaptation makes reference to the universal traditions of European literature and music while also utilizing creative techniques typical for postmodernism — literary and musical pastiche. Numerous quotations of important artistic texts create a powerful semantic base; however, it is diverted from its traditional meta-physical interpretation using postmodernism's stylized means of expression.



# Medailony autorů

## **prof. Dr. Veronika Ambros**

University of Toronto; veronika.ambros@utoronto.ca

Veronika Ambros se zabývá sémiotikou, českou literaturou, divadlem, dramatem, filmem a literární teorií. Vystudovala v Kolíně nad Rýnem, doktorát z oboru slavistika a politologie získala na Svobodné univerzitě v Berlíně. Působí na katedře slavistických jazyků a literatury – v Centru pro srovnávací literaturu Torontské univerzity. Výběr z publikací: *Pavel Kohout und die Metamorphosen des sozialistischen Realismus* (1993), *Structuralism(s) Today* (2009, co-editor), „Walking Past Each Other Chekhovian ‚Echoes‘ in Czech Drama“ (in *Re-Writing Chekhov: The Text and its Mutations*, 2012), „How Did the Golems (and Robots) Enter Stage and Screen and Leave Prague?“ (*History of the Literary Cultures in East-Central Europe*, 2010, č. 4).

## **doc. PhDr. Renáta Beličová, Ph.D.**

Žilinská univerzita; rbelicova@me.com

Renáta Beličová studovala hru na klavíri na Konzervatóriu v Žiline a VŠMU v Bratislave, slovenský jazyk a literaturu v Nitre, hudobnú vedu na Masarykovej univerzite v Brne. Působí v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie v Nitre, kde vypracovala teóriu recepčnej hudobnej estetiky (*Recepčná hudobná estetika: Introdukcia*, 2002).

### **Mgr. Jean Boutan**

Université Paris-IV Sorbonne; jean.boutan@gmail.com

Jean Boutan působí v Centru středoevropských studií na Sorbonně. Okruhy jeho badatelského zájmu jsou česká a německá literatura 1. poloviny 19. století a estetický formalismus. Připravovaná disertace se zabývá dívčí válkou v německé a české literatuře 1. poloviny 19. století. Překlady: Otakar Hostinský: *Le principe de l'esthétique*, Mojmír Grygar: „L'art abstrait du point de vue de la sémiotique“ (in: *Les Enfants de Herbart. Formalisme esthétique en Europe centrale* [www.formesth.com]).

### **Univ.-Prof. Mag. Dr. Peter Deutschmann**

Paris-Lodron-Universität, Salzburg; peter.deutschmann@sbg.ac.at

Peter Deutschmann studoval slavistiku a germanistiku ve Štýrském Hradci, kde též obhájil disertaci (2001) a habilitaci (2012). Od roku 2012 je profesorem slavistiky v Salzburku. Zabývá se českou a ruskou literaturou a kulturou od 18. století, teorií kultury a literatury a teorií systémů. Publikoval například: *Intersubjektivität und Narration: Gogol', Erofeev, Sorokin, Mamleev* (2003), *Allegorien des Politischen. Zeitgeschichtliche Implikationen des tschechischen historischen Dramas* (2015) a „Sozialismus und Schizophrenie“ (in: *Wiener Slavistischer Almanach*, 2008, č. 5).

### **Anna Förster, M.A.**

Universität Erfurt; anna.foerster@uni-erfurt.de

Anna Förster studovala překladatelství a tlumočnictví (čeština, francouzština) na Univerzitě v Lipsku. Doktorát absolvovala na katedře slavistické literární vědy na Univerzitě v Erfurtu, kde působí jako odborná asistentka. Téma disertace: *Historické vyprávění v současné české literatuře (na příkladu děl Jáchyma Topola a Jiřího Kratochvíla)*. Výběr z publikací: *Distanz* (2015, co-editor), „Švejk töten. Distanz und Kanonisierung in Jáchym Topols Sestra“ (ibid), „Vom Leben und Sterben des tschechischen Karnevals. Die Samtene Revolution in Werken von J. Topol und J. Kratochvil“ (in: *Slavische Identitäten. Paradigmen, Poetiken, Perspektiven*, 2014).

### **Takako Fujita, M.A.**

University of Tokyo — Freie Universität Berlin; takakox2002@yahoo.com

Takako Fujita je doktorandkou germanistky na Tokijské univerzitě a hostující doktorandkou na Svobodné univerzitě v Berlíně. Zabývá se dílem

Franze Kafky, českými dějinami a židovskými studii. Pracuje na disertaci *Vypravěčské umění a nespozumatelnost v dílech Franze Kafky*. Publikace: „Die Verwandlung der Literatur durch Übersetzung. Glücksfall und Unglücksfall“ (in: *Empathie und Distanz. Zur Bedeutung der Übersetzung aktueller Literatur im interkulturellen Dialog*, 2009), „Prag, ein Begegnungsraum mit allen Möglichkeiten — Merkwürdige Gestalten im Werk Franz Kafkas“ (in: *Deutsch im interkulturellen Begegnungsraum Ostmitteleuropa*, 2010).

### **Mgr. Lubomír Gábor**

Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica; lubomir.gabor@gmail.com  
Téma dizertačnej práce: *Problém predhistórie literatúry u Slovanov* — Katalógizácia, klasifikácia a rekonštrukcia vybraného textového súboru odkazujúceho k praslovanskému zdroju a jemu zodpovedajúcej textovej tradícii. Venuje sa skúmaniu ľudových rozprávok západoslovenskej tradície v kontexte slovenskej a indoeurópskej mytológie. Všíma si prejavy a formy mýtov v ústnom folklóre a ich inovácie pod vplyvom novej kresťanskej filozofie.

### **doc. Mgr. et Mgr. Ján Gavura, Ph.D.**

Prešovská univerzita; jgskola@gmail.com  
Docent (2014) v odbore teória a dejiny konkrétnych národných literatúr. Výskum: dejiny slovenskej a svetovej literatúry 20. storočia, poetika básnického textu 20. storočia, verzológia, semiopoetika a iné. Monografie: *Ján Buzássy* (2008), *Lyrické iluminácie* (2010), *Iné ja. Lyrický subjekt ako objekt básnickej introspekcie* (2015).

### **doc. PaedDr. Martin Golema, PhD.**

Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica; martin.golema@umb.sk  
Martin Golema pracuje ako docent teórie a dejin slovenskej literatúry. Zaoberá sa problémom predhistórie literatúry u Slovanov a metodológiou literárnej vedy. Z publikovaných prác: *Stredoveká literatúra a indoeurópske mytologické dedičstvo* (2006), *Predhistória literatúry u Slovanov* (2013).

### **PhDr. Lenka Jungmannová, Ph.D.**

Akademie věd ČR, Praha; jungmannova@ucl.cas.cz  
Lenka Jungmannová vystudovala divadelní vědu a komparatistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (doktoráty získala na katedře

divadelní vědy tamtéž). V Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., pracuje od roku 1998 (dříve v oddělení teorie, nyní v oddělení pro výzkum 20. století a literatury současné), v letech 2002–2007 působila rovněž jako odborná asistentka na katedře divadelní vědy FF UK. Zabývá se teorií dramatu a českou dramatikou po roce 1948 (především tzv. zakázanou dramatikou, zvláště pak dílem V. Havla) a také „novým dramatem“ po roce 1989. Vydala knihu *Příběhy obyčejných šílenství. „Nová vlna“ české dramatiky po roce 1989* (2014) a je editorkou divadelních her V. Havla, K. Sidona, P. Landovského, E. Bondyho, P. Zelenky, D. Drábka aj.

### **prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.**

Univerzita Karlova, Praha; vjust@email.cz

Vladimír Just studoval divadelní vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kandidaturu získal v Kabinetu pro studium českého divadla ČSAV. Od 1996 působí na katedře divadelní vědy FF UK (od roku 2004 jako docent, od roku 2011 jako profesor). V letech 1989–2005 byl šéfredaktorem časopisu *Divadelní revue*. Profesní okruhy: české divadlo 20. století, divadlo tzv. malých scén, kritická reflexe médií, dramatika Václava Havla, faustovský mýtus. Vydal knihy: *Proměny malých scén* (1984), *Divadlo plné paradoxů* (1989), *Věc: Vlasta Burian* (1991), *Vlasta Burian – Mysterium smíchu* (1993), *Werichovo ABC* (2000), *Divadlo v totalitním systému* (2010), *Faust jako stav zadlužení* (2014). Publikoval i v řadě jiných jazyků.

### **Mgr. Eva Krásová**

Univerzita Karlova, Praha; eva.sta@seznam.cz

Eva Krásová je doktorandkou oboru obecná a srovnávací literatura (komparatistika) na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Zabývá se zejména francouzskou sémiotikou a dějinami strukturalistického myšlení. Dokončuje disertaci věnovanou myšlení Émila Benvenista, jehož studie také přeložila do češtiny.

### **PhDr. David Kroča, Ph.D.**

Masarykova univerzita, Brno; kroca@ped.muni.cz

David Kroča absolvoval obor český jazyk a literatura a občanská výchova na Pedagogické fakultě a doktorské studium české literatury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, kde také složil rigorózní

zkoušku (2007). Od roku 1999 působí na katedře českého jazyka a literatury Pedagogické fakulty MU. Zabývá se teorií literatury, zejména teorií dramatu a interpretací. Je autorem monografie *Poetika dramát a básní Josefa Topola* (2005), podílel se na projektu *Dějiny české literatury 1945–1989* (2007–2008) a přispěl do řady kolektivních monografií.

### **Mgr. Martin Kuba**

Západočeská univerzita, Plzeň; kuba@gymi.cz

Martin Kuba absolvoval Pedagogickou fakultu Univerzity Hradec Králové, působí na Gymnáziu v Mimoní a je doktorandem na katedře českého jazyka Fakulty pedagogické Západočeské univerzity v Plzni. Jeho odborným zájmem je starší česká a německá literatura a regionální autoři. Publikoval studie: „Povídka Josefa Šíra Pašerák“ (in: *Setkání s druhým*, 2006), „Oráč z Čech“ (in Lenka Jungmannová (ed.): *Česká literatura rozhraní a okraje*, 2010). Tématem jeho připravované disertace je dialogická forma v textech starší české literatury.

### **doc. PhDr. Nadežda Lindovská, PhD.**

Vysoká škola múzických umení, Bratislava; lindovska@vsmu.sk  
Nadežda Lindovská působí na katedře divadelných štúdií Divadelnej fakulty Vysoké školy múzických umení v Bratislave. Sleduje tri základné tematické okruhy: ruské divadlo a dráma, ženy v divadle (feminizmus a divadlo) a moderné slovenské divadlo. Je spoluautorkou okolo tridsiatich teatrologických a umenovedných knižných publikácií a monografií. Iniciovala zrod kolektívnej monografie *Magda Husáková-Lokvencová. Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie* (2008). V roku 2012 vydala monografiu *Od Antona Čechova po Michaila Čechova. Pohľady do dejín ruského divadla a drámy*.

### **prof. PhDr. Petr Mareš, CSc.**

Univerzita Karlova, Praha; petr.mares@ff.cuni.cz

Petr Mareš studoval bohemistiku a germanistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a působí v Ústavu českého jazyka a teorie komunikace tamtéž (od roku 2004 jako profesor). Zabývá se problematikou stylu, výstavby textu a komunikace (především ve spojitosti s uměleckou literaturou) a vztahy mezi verbální a neverbální komunikací (zejména na příkladu filmu). Je autorem mj. monografií: *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka* (1989), *Publicistika Josefa Čapka* (1995),

„Also: nazdar!“ *Aspekty textové vícejazyčnosti* (2003), *Nejen jazykem českým, Studie o vícejazyčnosti v literatuře* (2012).

### **Mgr. Aleš Merenus, Ph.D.**

Akademie věd ČR, Brno; merenus@ucl.cas.cz

Aleš Merenus působí jako vědecký pracovník Oddělení pro výzkum 20. století a literatury současné Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. K jeho hlavním badatelským zájmům patří teorie dramatu a divadla, teorie dramatisací, naratologie, teorie fikčních světů a české drama 20. století.

### **Mgr. Honza Petružela, Ph.D.**

Institut umění — Divadelní ústav, Praha; honza.petruzela@divadlo.cz  
Honza Petružela vystudoval divadelní vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a v roce 2014 tamtéž obhájil disertační práci *Ďábelský kruh Alfréda Radoka*. Věnuje se divadelní režii ve 20. století, zejména dílu A. Radoka. Od roku 2010 je šéfredaktorem časopisu *Divadelní revue*, který vydává Institut umění — Divadelní ústav. Pracuje též jako redaktor a grafik ve vlastním nakladatelství NA KONÁRI.

### **doc. PhDr. Stanislava Přádná**

Univerzita Karlova, Praha; s.pradna@volny.cz

Stanislava Přádná působí na katedře filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a specializuje se na dějiny českého poválečného filmu a na film 60. let 20. století. Publikovala mj. tyto práce: *Démanty všednosti. Kapitoly o nové vlně* (2002), *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty* (2009), „O všech těch dobrých rodáčích“ (in: *Všichni dobří rodáci*, 2013), „Balancování na hraně možného. Tvorba Věry Chytilové v období normalizace“ (in: *Film a historie. Normalizace*, 2014).

### **Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.**

Univerzita Karlova, Praha; martin.psenicka@ff.cuni.cz

Martin Pšenička vystudoval divadelní vědu na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity a od roku 2007 působí jako odborný asistent na katedře divadelní vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Od roku 2011 je redaktorem časopisu *Divadelní revue*. Ve své práci se zaměřuje

především na otázky teorie a metodologie výzkumu divadla a na problematiku analýzy divadelního představení. Odborné studie: „Nejen k postdramatickému divadlu Hanse Thiese Lehmann“ (*Divadelní revue* 2010, č. 1), „Krvácející myšlenka: skupina Quidam (1966–1972). Mezi divadlem a performancí“ (*Divadelní revue* 2013, č. 1), „Sabinovské jevištní variace na národní téma“ (in: *Kultura a totalita: Národ*, 2013), „Otakar Zich's Invisible Actors and Creative Minds“ (*Theatralia/Yorick* 2014, č. 2), „Nebeský Lear: taková idylická pohádka“ (in: *Aktuální otázky analýzy inscenace/představení*, 2014), „Pohromy války: Červený smích a estetika tísnivého“ (in: *Kultura a totalita: Válka*, 2014).

### **PhDr. Věra Schmiedtová**

Univerzita Karlova, Praha; vera.schmiedtova@ff.cuni.cz

Věra Schmiedtová vystudovala češtinu a ruštinu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Působí v Ústavu pro jazyk český AV ČR, v. v. i., a v Ústavu Českého národního korpusu na FF UK. Zabývá se lexikologií, korpusovou lingvistikou a sémantikou. Je autorkou či spoluautorkou mj. těchto prací: „Laj mě, lhu-li. Knižní a mluvené prvky v Babičce B. Němcové. Frekvenční rozbor a srovnání se SYN“ (in Karel Piorecký (ed.): *Božena Němcová a její Babička*, 2006), *Slovník Karla Čapka* (2007), *Slovník Bohumila Hrabala* (2009), *Slovník komunistické totality* (2009), *Malý slovník reálií komunistické totality* (2013).

### **prof. PhDr. Anna Valcerová, CSc.**

Prešovská univerzita; avalcerova@gmail.com

Anna Valcerová je poetka, prekladateľka a literárna vedkyňa. Skončila odbor slovenčina—ruština na Filozofickej fakulte v Prešove. Od roku 1972 na tejto fakulte prednášala svetovú a českú literatúru. V rokoch 1975—1978 absolvovala internú aspirantúru v Literárnovednom ústave Slovenskej akadémie ved v Bratislave. Vydala tri básnické zbierky, päť vedeckých monografií, tri učebné texty, stovky vedeckých štúdií, recenzií, článkov, rozhlasových relácií. Roku 2005 sa stala riaditeľkou Inštitútu prekladateľstva a tlmočníctva na Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity, kde pôsobí ako profesorka. Venuje sa hlavne teórii prekladu, interpretácii textov svetovej, českej a slovenskej literatúry.

# Jmenný rejstřík

- Alfejev, Ilarion 27, 30  
Alighieri, Dante 209, 214  
Ambros, Veronika 91–92, 94  
Andrejev, Leonid 10, 120–121, 124–125  
Aristoteles 119  
Artaud, Antonin 126  
Assmann, Jan 56, 61  
Attenborough, Richard 166  
Austin, John L. 63–66
- Bahr, Hermann 105  
Bachmann, Plinio 116  
Bachtin, Michail Michajlovič  
24, 28, 30, 40, 45  
Balk, Ero 201  
Ballek, Ladislav 10, 194, 196–205  
Ballek, Rastislav 200  
Banaszkievicz, Jacek 34, 45  
Barck, Karlheinz 61  
Barthes, Roland 40, 45, 111  
Bauer, Michal 133
- Beckett, Samuel 209, 214  
Bednařík, Petr 177–178, 182  
Bělohradská, Hana 179–180, 182  
Beneš, Edvard 132, 199  
Beniak, Valentín 145  
Benjamin, Walter 56, 61  
Berdych, H. 129  
Bielik, Pavel 154  
Bílik, René 150  
Binar, Ivan 201  
Blake, William 209–210, 212, 214  
Blažek, Vratislav 139  
Boček, Jaroslav 176, 182  
Boor, Hemlut de 28  
Braun, Kazimierz 124–126  
Brdečka, Jiří 189, 192  
Brecht, Bertolt 88, 90–93, 95–96  
Brentano, Clemens 50, 209–211  
Brod, Max 89–90, 93, 95  
Brodský, Vlastimil 129  
Bryant-Bertail, Sarah 87, 92, 95



- Bryných, Zbyněk 10, 176, 177,  
180–183, 186–187, 192–193  
Brzobohatý, Radek 202  
Büchner, Torsten 215  
Burget, Eduard 57–58, 61  
Burian, Emil František 162  
Burnev, Ivan 188  
Butler, Judith 64, 66, 128, 133  
Buzková, Petra 202
- Canetti, Elias 99, 104, 106  
Canfora, Luciano 39, 45  
Case, Sue-Ellen 95  
Cervantes, Miguel de 89, 129  
Cieślak, Ryszard 122, 126  
Cieslar, Jiří 161, 167, 176–177,  
179, 182–183, 193  
Ciller, Jozef 121  
Clementis, Vladimír 199  
Cornis-Pope, Marcel 95  
Coutau-Bégarie, Hervé 45
- Čapek, Karel 139  
Čáp, František 156  
Čarnogurský, Ján 199  
Čechová, Soňa 201  
Čermák, František 86  
Čermák, Karel 204  
Černý, Jan 130  
Černý, Jindřich 175  
Černý, Václav 29–30, 78, 85, 108, 116  
Červenka, Miroslav 96, 147, 149
- Dalimil, takřečený 35, 37, 41  
Daněk, Oldřich 174  
Daneš, František 78, 85  
Daňhelka, Jiří 45  
Daniel, Marek 188, 190  
Dante, Alighieri 211  
Degler, Janusz 127  
Dehmel, Richard 105  
Deleuze, Gilles 112–113, 116  
Deml, Jakub 112  
Denemarková, Radka 177, 179, 182  
Dix, Otto 94  
Dobšinský, Pavol 14, 16–17, 20  
Doležal, Bohumil 78, 85  
Doležel, Lubomír 87, 95, 141  
Dostál, Pavel 202  
Drahoš, Jiří 10  
Drda, Jan 135–137, 139–141  
Dronke, Peter 26, 30  
Drug, Štefan 144, 149  
Dubček, Alexandr 199  
Duby, Georges 45  
Dumézil, Georges 33–34, 45  
Žurkovská, Mária 142, 149  
Durych, Jaroslav 78  
Dus, Jan A. 27, 29  
Dušek, Jaroslav 189  
Dvorský, Petr 201  
Dvořák, Arnošt 58–60  
Dvořák, Jan 121, 126  
Dyk, Viktor 78  
Dzurinda, Mikuláš 196
- Ebert, Carl Egon 50  
Eco, Umberto 74–75, 99  
Ejzenštejn, Sergej 91  
Elam, Keir 88, 95  
Elias, Norbert 12  
Erben, Karel Jaromír 47, 136  
Fabry, Rudolf 147  
Feldek, Lubomír 201  
Felix, Jozef 144, 148, 150  
Felman, Shoshana 66  
Fiala, Miloš 75, 176, 182  
Fibich, Zdeněk 51  
Figeľ, Ján 197  
Fischer, Otokar 57, 59–60  
Fischer-Lichte, Erika 119, 126  
Flaszen, Ludwik 126  
Flusser, Vilém 99  
Fogaš, Lubomír 196  
Forgáč, Marcel 150  
Förster, Anna 108, 116–117  
Forst, Vladimír 32  
Frejka, Jiří 130, 136  
Freud, Sigmund 57, 105, 112,  
119–120, 125–126  
Frynta, Emanuel 77, 88–89,  
108, 113, 116

- Frynta, Michal 85, 88–89, 95  
 Fučík, Julius 78  
 Fuegi, John 91, 95  
 Fuchs, Ladislav 166  
 Fux, Vladimír 139  
  
 Gálik, Daniel 154  
 Galmiche, Xavier 49, 52  
 Gardavský, Vítězslav 174  
 Gasbarra, Felix 90  
 Gašparíková, Viera 20  
 Glier, Ingeborg 31  
 Goethe, Johann Wolfgang 28–29  
 Golema, Martin 12, 21, 33, 36, 38, 45  
 Gorelik, Mordecai 91, 93, 95  
 Gorkij, Maxim 78, 167  
 Gottwald, Klement 132  
 Gregorová, Hana 202  
 Grillparzer, Franz 47–48, 52  
 Grollová, Jana 30  
 Grosman, Ladislav 189  
 Grosz, George 88, 90–91, 93–96  
 Grotowski, Jerzy 122, 124, 126  
 Guattari, Félix 112–113, 116  
  
 Hácha, Emil 131–132  
 Hajdučeková, Ivica 150  
 Hájek z Libočan, Václav  
   35, 37, 40, 42–44, 50  
 Hala, Katia 133  
 Hamada, Milan 148, 150  
 Haman, Aleš 177, 182  
 Hames, Peter 176, 180, 182  
 Hanka, Václav 48  
 Hanuš, Miroslav 180–182  
 Hašek, Jaroslav 10, 77–79,  
   82–85, 87–91, 93–95, 98–103,  
   105–106, 108–117, 167  
 Hašková, Jarmila 109  
 Hašler, Karel 166  
 Hauptmann, Gerhart 105  
 Havel, Václav 171, 174, 196  
 Havránek, Bohuslav 22, 30, 78, 85  
 Heaney, Seamus 149–150  
 Hedbávný, Zdeněk 129, 133, 163, 168  
 Herbert, Zbigniew 149  
  
 Herloßsohn, Karl 47–48, 52  
 Herman, Daniel 10  
 Hertzfelde, Wieland 90  
 Herz, Juraj 10, 178, 185, 187, 192  
 Heydrich, Reynhard 129, 190  
 Heyduk, Josef 164  
 Hitler, Adolf 135, 165, 170, 189  
 Hněvkovský, Šebestián 48–50, 52  
 Hoffmann, H. 196  
 Hoffmeister, Adolf 129  
 Hofmannsthal, Hugo von 105  
 Höger, Karel 181  
 Hochwälder, Fritz 163  
 Hölscher, Tonio 61  
 Holý, Jiří 31  
 Homola, Zdeněk 131, 133  
 Horatius Flaccus, Quintus 209–211  
 Horváthová, Deana 202  
 Hrabák, Josef 22–27, 30  
 Hrabal, Bohumil 108, 111–116, 188  
 Hrušínský, Rudolf 185, 187  
 Hřebejk, Jan 10, 186, 189–190, 192  
 Husák, Gustáv 153, 159  
 Hviezdoslav, Pavol Országh 209, 211  
  
 Chaloupka, Otakar 139, 141  
 Chalupecký, Jindřich 75, 78, 85  
 Chaplin, Charlie 88  
 Charypar, Michal 56, 61  
 Chirico, David 111, 116  
 Chmel, Rudolf 201  
 Choma, Branislav 210, 215  
 Chorváth, Michal 144, 146, 150  
 Chruščov, Nikita 154  
  
 Innes, C. D. 91–92, 95  
  
 Jakobson, Roman 87–89, 95  
 Jakubisko, Juraj 202  
 Janáček, Leoš 51  
 Janáček, Pavel 61  
 Janáčková, Jaroslava 31  
 Jančovič, Ivan 45  
 Jankovič, Milan 90–93, 96  
 Jánský, L. M. 142, 144, 150  
 Janžurová, Iva 187

- Jarchovský, Petr 189  
Jasinská, Lucia 150  
Jesenský, Janko 145–146, 149  
Jirásek, Alois 50–52  
Johnson, Mark 14, 21, 44, 46  
Joyce, James 89, 91  
Jungmannová, Lenka 117, 133  
Just, Vladimír 98–99, 106
- Kádár, Ján 189, 192  
Kafka, Franz 10, 63–66, 77–78, 112  
Kachyňa, Karel 187, 192  
Kainar, Josef 134, 163–164, 167  
Kanis, Pavol 196  
Karásek ze Lvovic, Jiří 56–57, 59–60  
Karlach, Hanuš 103  
Karvaš, Peter 154, 157–159, 173  
Kendra, Milan 150  
Kerr, Alfred 105  
Kittler, Wolf 66  
Klaus, Václav 196  
Klíma, Ladislav 112  
Klos, Elmar 189, 192  
Kluka, Zdeněk 121  
Kňážko, Milan 201–202  
Knellessen, Friedrich  
    Wolfgang 92–93, 96  
Knust, Herbert 90–93, 96  
Kohout, Pavel 85  
Koch, Hans-Gerd 66  
Kolár, Erik 164  
Koliňová-Havlíková, Lenka 133  
Kollár, Jan 47  
Konrád, Edmond 134  
Kopal, Petr 183, 192  
Kopaněvová, Galina 179, 183  
Kopecký, Matěj 136  
Kopecký, Miloš 129  
Korec, Jan 159  
Kosík, Karel 78, 85, 112, 117  
Kosmas 37, 39–41, 45  
Kostra, Ján 146  
Koura, Petr 177, 180, 183, 192  
Krasko, Ivan 199, 209–211, 214  
Kratochvil, Alexandr 118, 120, 126  
Kraus, Dušan 210, 215
- Kraus, Karel 164  
Kraus, Karl 98–106  
Krawczyk, Andrzej 198  
Krejča, Otomar 164, 169  
Krejčí, Karel 49, 52  
Krejčík, Jiří 10, 185, 192  
Kročá, David 169, 174–175  
Kročánová, Dagmar 152, 159–160  
Kroner, Jozef 188–189  
Kronerová, Zuzana 201  
Křížek, Jaroslav 109, 117  
Kuba, Martin 27, 31  
Kuhn, Fritz 165  
Kukan, Eduard 198  
Kulešov, Lev 91  
Kundera, Milan 78, 96, 173  
Kunderová, Radka 168  
Kurš, Antonín 163
- Labuda, Marián 201  
Lacina, Václav 134  
Lacisová, Asja 91  
Lada, Josef 93–94  
Lakoff, George 14, 21, 44, 46  
Lania, Leo 90  
Lánský, Egon 197  
Lasica, Milan 201  
Laurence, Anthony 79, 85  
Lederer, Emil 100  
Lehár, Franz 163  
Lehár, Jan 31  
Lehmann, Hans-Thies 125, 127  
Leonardi, Claudio 30  
Leonov, Leonid 164  
Lévi-Strauss, Claude 43  
Levý, Jiří 87, 96  
Líbal, Michael 195  
Lindenberger, Herbert 55, 61  
Lindovská, Naděžda 159–160  
Linke, Hansjürgen 28, 31  
Lipphardt, Walther 28  
Lipšic, Daniel 204  
Littlewood, Joan 166  
Ljubková, Marta 98  
Lokvencová-Husáková,  
    Magda 153–156, 159

- Longen, Emil Artur 89  
 Lormanová, Jarmila 159  
 Luhmann, Niklas 56, 61  
 Lustig, Arnošt 156, 177–178, 182, 200
- Macourek, Miloš 139, 181  
 Macura, Vladimír 48, 52  
 Madsen, Michael 120, 127  
 Maeterlinck, Maurice 163  
 Mahen, Jiří 139, 162, 167  
 Mahler, Zdeněk 10, 169–174  
 Macháček, Miroslav 186, 198  
 Mácha, Karel Hynek 209–211, 214  
 Máchal, Jan 22–27, 30–31  
 Mainx, Oskar 31  
 Mančal, Petr 73, 75  
 Markovičová-Záturecká, Viera 158–159  
 Marx, Karel 209, 212  
 Masaryk, Tomáš Garrigue 131, 198–199  
 Matonoha, Jan 113, 117  
 Maupassant, Guy de 163  
 Mazáč, Leopold 145  
 McLuhan, Marshall 11–12, 21, 99  
 Medník, Ján 146  
 Mejerchold, Vsevolod 91  
 Menzel, Jiří 188, 192  
 Měřička, Matěj 48  
 Meyer, Holt 111, 113, 117  
 Michal, Karel 139  
 Mináč, Matej 197  
 Mojžíšová, Iva 154, 160  
 Mukařovský, Jan 31, 88,  
 92–93, 96, 120, 127  
 Müller, Hans 106  
 Müller, Michael 66  
 Mundt, Theodor 51–52  
 Münzer, Jan 98  
 Musil, Robert 105
- Nádaská, Katarína 19, 21  
 Nádherná, Sidonie 104  
 Nagy, Peter 201  
 Najbrt, Marek 189, 192  
 Nechutová, Jana 28, 31  
 Nejedlý, Milan 181  
 Nejedlý, Vojtěch 49
- Nekula, Marek 64, 66  
 Němcová, Božena 136, 155–157  
 Nesvadba, Josef 139  
 Neubauer, John 95  
 Neumann, Gerhard 66  
 Nežkusil, Vladimír 139, 141  
 Nezval, Vítězslav 164  
 Nietzsche, Friedrich 58, 113  
 Noll, Karel 89, 93  
 Novák, Arne 31  
 Novák, Ivo 185, 192  
 Novák, Jan V. 31  
 Novák, Ludovít 143–144, 150  
 Novomeský, Laco 143–145,  
 147, 149–150, 199  
 Novotná, Drahomíra 177, 183
- Olbracht, Ivan 78  
 Ondriska, Martin 211  
 Ong, Walter J. 11–14,  
 16–17, 21, 38–43, 46  
 Orbán, Viktor 199  
 Osborn, John 161  
 Oslzlý, Petr 120–122, 124–126  
 Osolsobě, Ivo 128, 133
- Pácalová, Jana 15, 21  
 Padevět, Jiří 192  
 Pallenberg, Max 93–94  
 Pánek, Pepa C. 129  
 Pantůček, Vlastimil 139  
 Papoušek, Vladimír 68, 76  
 Parrott, Cecil 109, 117  
 Pascheles, Wolf 47  
 Pasley, Malcolm 66  
 Paštěková, Jelena 154, 160  
 Patočka, Jan 118, 122, 127  
 Pazi, Margarita 97  
 Pecha, Jiří 121  
 Pecha, Josef 186  
 Peroutka, Ferdinand 134  
 Petőfi, Sándor 209, 211  
 Petráš, Jiří 182  
 Petr, Pavel 110–111, 117  
 Petružela, Honza 161, 165–166, 168  
 Piaček, Marek 10, 207–209, 211, 215

Piscator, Erwin 87–88, 90–93, 96  
Píša, A. M. 135–136, 141  
Píša, Petr 61  
Pithart, Petr 196, 199  
Pitínský, Jan Antonín 131  
Placák, Petr 113  
Plocek, Václav 22, 31  
Podhorský, Aleš 137, 139  
Pokorný, Petr 27, 29  
Polívka, Bolek 188–189  
Polívka, Jiří 15, 18, 20  
Pošival, Zdeněk 169  
Procházka, Jan 187  
Přádná, Stanislava 177–179,  
182–183, 193  
Příbáň, Michal 85  
Pšenička, Martin 127  
Puhvel, Jaan 36, 46  
Puchmajer, Antonín Jaroslav 49  
Pujman, Ferdinand 30  
Pulkava z Radenína, Přibík 37  
Puzyna, Konstancy 122, 125, 127  
Pytlík, Radko 78, 109–110, 117  
  
Quinn, Michael 88, 92–94, 96  
  
Rabelaise, François 89  
Radok, Alfréd 10, 161–167  
Raffaj, Radoslav 150  
Reichmann, Eva 94  
Reimann, Hans 90  
Reinelt, Janelle G. 95  
Reinerová, Greta 89–90  
Reisel, Vladimír 145  
Rejnuš, Miloš 174  
Renč, Václav 174  
Riemenschneider, Alexander 98  
Rimbaud, Jean Arthur 147  
Rolins, Dara 201  
Rolland, Romain 161, 165  
Roth, Susanna 112, 117  
Ryanová, Marie-Laure 74, 76  
Rybár, Ctibor 66  
Rychetský, Pavel 198  
Rykr, Zdeněk 131  
Rywiková, Daniela 30

Řehoř, Zdeněk 129  
  
Salzmannová, Eva 131  
Sarkissian, Alena 31  
Seifert, Jaroslav 129  
Serafimovič, Alexandr 163  
Short, David 116  
Schamschula, Walter 94, 97  
Scherhauser, Peter 120, 125  
Schiller, Friedrich 54, 61  
Schmidt, Nora 116, 117  
Schmiedtová, Věra 77–78, 86  
Schmitt, Katarina 98  
Schubert, Friedrich Carl 50  
Schuster, Rudolf 197, 199  
Síla, František 134  
Silan, Janko 145  
Skála, Miroslav 139  
Skalský, Vladimír 201  
Sklovská, Sisa 201  
Skorkovský, František 131  
Skupa, Josef 88  
Sládek, Ondřej 46, 175  
Slánský, Rudolf 144, 198  
Slivka, Michal 19, 21  
Smetana, Bedřich 51  
Smolík, František 185  
Smrek, Ján 144–145, 147, 150  
Sokol, František 88, 96  
Sokolovič, Peter 149  
Součková, Milada 10, 128–133  
Stalin, Josif Vissarionovič 166  
Stanko, M. 196  
Stankovič, Andrej 191, 193  
Stárková, Jarmila 121, 124  
Stehlíková, Eva 31  
Steigerwald, Karel 131  
Stevens, John 27, 31  
Stich, Alexandr 31  
Suda, Kristián 129, 133  
Suchařípa, Leoš 173, 175  
Suchomel, Milan 78, 86  
Sutto, Catherine of 27  
Suvin, Darko 94, 96  
Svatá, Jarmila 134  
sv. Jan 210

- Svoboda, Josef 164  
 Svoboda, Libor 182  
 Szondi, Peter 54, 61
- Šafránek, Ota 134  
 Šalda, František Xaver 78, 88, 143  
 Šámal, Petr 61  
 Šišková, Anna 201  
 Škapová, Zdena 179, 182–183, 193  
 Šklovskij, Viktor 91, 93  
 Škvorecký, Josef 176, 180, 183  
 Šmída, Josef 129  
 Šťastná, Denisa 133  
 Štefánik, Milan Rastislav 198–199  
 Štefko, Vladimír 158, 160  
 Štěch, Milan 10  
 Šteпка, Stanislav 202  
 Šubrt, Jiří 12, 21  
 Šutor, Lukáš 16, 21
- Tanská, Nataša 152, 154–156, 158–160  
 Tatarka, Dominik 154, 159  
 Tesař, Jan 193  
 Thám, Václav 48, 50–51  
 Tichá, Zdeňka 22, 24, 32  
 Tille, Václav 15–18, 20, 135, 141  
 Todorov, Tzvetan 91, 97  
 Toman, Josef 135, 139–140  
 Topol, Jáchym 108, 113–116  
 Trakl, Georg 65  
 Trávníček, Jiří 76  
 Trochová, Zina 75  
 Třeštítk, Dušan 46  
 Tucholsky, Kurt 90  
 Tuka, Vojtech 146  
 Tureček, Dalibor 48, 52  
 Turner, Mark 46  
 Turner, Victor 122, 127
- Uhlířová, Eva 173–175  
 Urban, Jaroslav A. 135, 137, 139, 141  
 Urban, Josef 185  
 Urbanová, Alena 173, 175, 176, 183
- Vaculík, Ludvík 201  
 Valach, Gustáv 187
- Valcerová, Anna 205  
 Vančura, Vladislav 139  
 Vášáryová, Emílie 201  
 Vášáryová, Magda 201  
 Vávra, Jaroslav 117  
 Vavřín, Zbyněk 134  
 Veltruská, Jarmila 32  
 Venuti, Lawrence 95  
 Vergilius 49  
 Viewegh, Michal 201  
 Vilikovský, Jan 22, 32  
 Vilímek, Jiří 166  
 Vinklář, Josef 187  
 Vlček, Jaroslav 24, 32  
 Vlčková, Olga 133  
 Vodička, Felix 91, 97  
 Voisine-Jechová, Hana 25, 32  
 Völker, Klaus 89, 93, 97  
 Vrchlický, Jaroslav 51
- Waschke, Mark 185  
 Weiner, Richard 68–69, 71–75, 85, 112  
 Weiss, Jiří 186, 192  
 Wellershof, Dieter 210  
 Wenzig, Josef 51  
 Werber, Niels 55, 61  
 Werfel, Franz 105  
 Willett, John 89, 91–93, 97  
 Wilson, Robert 98  
 Winton, Nicholas 197  
 Wögerbauer, Michael 61  
 Wolf, Jan 10  
 Wrobel, Ignaz (viz Tucholsky, Kurt)  
 90, 97
- Zábrodská, Kateřina 171, 175  
 Zamarovský, Vojtěch 201  
 Zápotocký, Antonín 132  
 Zavřel, František 57, 58, 60  
 Zázvorková, Stella 129  
 Zelinová, Hana 148  
 Zeman, Miloš 196  
 Zielinski, Thomas 98  
 Zich, Otakar 88, 92, 97  
 Zimmermann, Hans Dieter 97  
 Zinner, Hedda 164

Ziółkowski, Grzegorz 127  
Zweig, Stefan 165

Žák, Jaroslav 163  
Žalman, Jan 176–177, 181, 183





V. kongres světové literárněvědné bohemistiky  
Válka a konflikt v české literatuře  
Praha 29. 6. – 4. 7. 2015

Lenka Jungmannová (ed.)

## Performativita válek a konfliktů

Vydal Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.  
(Na Florenci 3, 110 00 Praha 1,  
[www.ucl.cas.cz](http://www.ucl.cas.cz))

v nakladatelství Filip Tomáš – Akropolis  
(5. května 1338/43, 140 00 Praha 4,  
[www.akropolis.info](http://www.akropolis.info))

v roce 2016 jako 320. publikaci nakladatelství Akropolis

Ediční příprava Lenka Jungmannová

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](http://www.sazba.cz))

Tisk: Tiskárna Nakladatelství Karolinum, Pacovská 350, 140 21 Praha 4

Vydání první, 232 stran, TS 12.

ISBN 978-80-88069-15-7 (Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.)

ISBN 978-80-7470-118-4 (Filip Tomáš – Akropolis)

Doporučená cena včetně DPH 240 Kč

Distribuce [www.kosmas.cz](http://www.kosmas.cz)

V 6599/2



3239020161478

Příspěvky obsažené v tomto sborníku pojednávají o způsobech a formách performativity v české literatuře s válečnou tematikou. Zabývají se jak performativitou v rámci textu/díla samého (jejím procesem a jejími prostředky), tak díly s válečnou tematikou, která implikují takovéto strategie rodu/genderu a jazyka, jakož i performativitou v rámci interpretace textu/díla: čtenářskou recepcí a především pak širokou oblastí reprezentace literatury s tématem války ve filmu, na divadle apod.

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 literatury 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 978-80-7470-118-4



9 788074 701184