

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLMUCENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA
MORAVICA 5

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA
MORAVICA 5

STUDIA MORAVICA V Symposiana

Sborník příspěvků přednesených na druhém mezioborovém sympoziu

Česká kultura a umění ve 20. století

věnovaném tématu *Obraz dějin v umění 20. století*.

Sympozium se uskutečnilo ve dnech 14. a 15. března 2006 na půdě
Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci za spolupořadatelství
Katedry bohemistiky FF UP a Ústavu pro českou literaturu AV ČR Praha



UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
2007

Jednotlivé příspěvky této publikace neprošly redakční jazykovou úpravou.

1. vydání

© Erik Gilk, Lukáš Foldyna, 2007

ISBN 978-80-244-1640-3

OBSAH

<i>Jana Vrajevová: Skutečnost v antickém zrcadle</i>	7
<i>Hana Bednaříková: K některým problémům pojetí českých dějin v Šaldově románu Loutky i dělníci boží</i>	11
<i>Jiří Pechar: První světová válka v české literatuře</i>	17
<i>Martin Tomášek: Válečný kaleidoskop K. M. Čapka-Choda</i>	23
<i>Jiří Svoboda: Svár poezie s ideologií (K básnickému vývoji Josefa Hory)</i>	33
<i>Lenka Havelková: Baťovský Zlín jako literární námět</i>	41
<i>Jaroslav Med: Problematika antisemitismu a česká kultura</i>	47
<i>Aleš Haman: Člověk a dějiny v české historické próze 2. poloviny 20. století</i>	57
<i>Roman Kanda: Ironie dějin, ironie vyprávění (Srpnovští páni Vladimíra Neffa)</i>	65
<i>Lucie Fruhwirtová: Nizozemská literatura v českém kulturním kontextu přelomu 40. a 50. let</i>	71
<i>Jan Zatloukal: Exil v povídkách Jana Čepa. „Zmocňoval se ho nebezpečný pocit omylu, nesmyslného zabloučení.“</i>	77
<i>Petr Komenda: Přítomnost a dějinnost v pozdních prózách Jana Čepa</i>	85
<i>Jana Kolářová: K některým antickým motivům v poválečné spirituální poezii</i>	93
<i>Veronika Košnarová: Český intelektuál druhé poloviny dvacátého století: otázky etiky života a etiky tvorby</i>	97
<i>Lisa Peschel: Inscenace protifašistické Drdovy hry Hrátky s čertem a její protitotalitní provedení po invazi v roce 1968</i>	105
<i>Libor Vodička: Triumf skepse (Dvoji způsob historismu v českém dramatu a činoherní dramaturgii po 21. srpnu 1968)</i>	111
<i>Nikola Richtrová: České bájesloví jako obraz současnosti (Topolův Půlnoční vítr a Hrubínův Oldřich a Božena)</i>	119
<i>Eva Formánková: Dějiny dle Jára Cimrmana</i>	125

<i>Dobrava Moldanová</i> : Zdání autenticity a přiznaná literárnost historického románu na konci 20. století	131
<i>Martin Pilař</i> : Pojetí historie v českých povídkových cyklech	137
<i>Joanna Czaplínska</i> : Metafora roku 1968 v exilových prózách Jiřího Klobouka a Karla Srpna	143
<i>Vladimír Novotný</i> : Rub a líc exilu v Obětíně Jana Křesadla	149
<i>Peter Káša</i> : Román Tisícročná včela ako slovenský obraz „fin de siècle“	155
<i>Alena Fialová-Šporková</i> : Se sekerou na to nešli, to ne, spíš se švindlem... Inteligence v normalizačních obrazech poválečných dějin	161
<i>Erik Gilk</i> : Nesoustavné poznámky k Fuksovu románu Vévodkyně a kuchařka.	167
<i>Petr Bednařík</i> : Televizní seriál Synové a dcery Jakuba skláře a jeho zachycení více než 50 let našich dějin	173
<i>Helena Kosková</i> : Historie a imaginace.	189
<i>Petr Hrtánek</i> : Apokryfní obraz minulosti čili dějiny pro kočku (Milan Badal: Apokryfy pro kočku)	195
<i>Jindřiška Svobodová</i> : Stylizace dětského vyprávěče v prózách z konce 20. století.	201
<i>Anželina Penčeva</i> : Jiří Kratochvil: (Nejen) postmoderní pohled (nejen) na české dějiny	207
<i>Jan Kořenský</i> : Obraz dějin ve výkladech funkčních vlastností národního jazyka	213
<i>Michal Peprník</i> : Cesta amerického románu k romantickým asociacím a mýtu	219
<i>Katarína Laučíková</i> : Mýtus gorala a nemýtus horala v literatuře o Tatrách	225

SKUTEČNOST V ANTICKÉM ZRCADLE

JANA VRAJOVÁ

Hovoříme-li o obrazu dějin v české literatuře, pak není bez zajímavosti ani reflexe období antického starověku. Soustavněji byla tato dějinná etapa reflektována na počátku 20. století J. s. Macharem. Vztah tohoto autora k antickému odkazu je natolik specifický, že si zaslouží naši pozornost.

Do poloviny 90. let 19. století byly antické prvky v Macharově tvorbě latentní, v některých případech možná dokonce nevědomě použité či lehce parodované, zlehčované. V polovině 90. let nastává obrat – z Machara se postupně stává vyznavač antiky.¹ Sbíрка 1893–1896 (vyšla v roce 1897) obsahuje kromě osobní lyriky (navazující na *Confiteor*) i epické nebo lyrickoepické básně, z nichž tři mají antické náměty (*Valerius Asiaticus*, *Julian Apostata*, *Nero*). Všechny tři básně byly přejaty do pozdějších vydání sbírky *Golgata*. Jinak je sbírka 1893–1896 účtováním s dosavadní tvorbou. Obsahuje verše, které vznikaly před nebo v průběhu bojů o Hálka a jsou jejich bezprostředním ohlasem. Machar také tuto knihu nezachoval jako celek, mnohé z básní převedl do *Golgaty* (1901).

Mezi těmito dvěma knihami existuje úzké pouto. V obou se setkávají hlavní momenty současné etapy Macharovy tvorby a spojuje je také do té doby u Machara nepříliš častá poezie s historickou tematikou.

F. X. Šalda nebo F. V. Krejčí přijali nadšeně historickou poezii zmíněných sbírek. Šalda dokonce spolu s Juliem Fučíkem nalézá v těchto básních nejvýznamnější Macharův umělecký přínos české poezii.

Šalda Macharovu cestu k historické poezii nazývá cestou psychologa. „Až dosud nazírali básníci minulost příliš mytologicky nebo na opačném extrému, skoro výlučně archeologicky a popisně. [...] Machar [...] chytil to intimní kouzlo skutečného života, tu věrnou, poctivou, střízlivou jeho náladu. [...] Ostatní básníci zachycovali spíše minulost v nehybných momentech, násilných zkratkách strnulých a idealisticky zhuštěných...“² Podobně Šalda charakterizuje rozdíl mezi antikou Macharovou a Vrchlického: „Vrchlického antika je antika barokní, pudrovaná, s mytologickým aparátem. Je to antika – romantická, sentimentální a galantní. Antika falešná i rýmovanou svou formou. Machar, cítíte to všude, je antický harmonickou svou duší, opilou sluncem, životem a krví. Je antický rasou své duše jako byli antickými Goethe i Nietzsche. Je antický i tím dusným fatalismem...“³ Právě ve výše citovaných místech Šalda přesně vystihl novost a odlišnost Macharovy poezie s historickou tematikou – totiž zachycení konkrétních lidských osudů v historických situacích třeba i nikterak významných.

Kritika F. V. Krejčího v *Rozhledech* se s Šaldovou shodovala nejen v tom, že knihu kromě časového úseku pojí jednota umělcovy osobnosti. Krejčí se rovněž pokusil vystihnout a vyzdvihnout podstatu Macharovy historické poezie. „Jsou tu zárodky pokusu promítnouti ‚legendu věku‘ prostředím moderní duše, ne tedy jen vyzdvihnouti nestranně, objektivně (totiž studeně) ty rysy, které každá běžná učebnice dějepisu přiznává jí jako jejího ducha. Ba právě naopak, vřelost a životnost těchto básní je v tom, co mají nehistorického, ryze a věčně lidského.“⁴

Ve sbírce *Golgata* se začíná naplno projevovat později pro Machara typický obdiv k silným individualitám a až k blasfemii vyhocený odpor ke křesťanství. Ten je nejjasněji formulován v básni *Na Golgatě*.

Do sbírky *Golgata* je zařazena také báseň *Spirála čili Na sklonku století*, v níž Machar předkládá svůj pohled na vývoj lidstva. Báseň je uvedena definicí spirály a začíná popisem vývoje člověka podle Darwinovy teorie. Jako refrén se posléze několikrát ozve s mírnými obměnami: „Lidstvo se žene / spirálou vířivou, / prostorem beze hrází, / bez hloubi, výšky, / šíře a délky / v neznámo dál.“ Minulost, kterou Machar nazývá modravým netvorem, jde za lidstvem (které je přirovnáno k bájnému Ahasverovi) a „sžírá to všecko“.

Kruh devatenáctý (devatenácté století) básník charakterizuje tradičně jako věk páry, chemie, fyziky, ale i zestárlého boha, řady pěkných bitev, plný umění, ale také marných nadějí a neštěstí. Hnací silou spirály je podle Machara „zahořklá síla útrap a bolů“. Básník se začíná na lidskou existenci dívat z odstupu, z nadhledu, začíná se sblížovat se stoickou filozofií rezignace, která byla oblíbená na konci století, a antickou skepsí. Tím se mění také Macharovo umělecké gesto – z rebela bouřícího se proti společnosti se stává novodobý stoik, který z nadhledu a s jistou dávkou skepse popisuje dějinné události. Tento úhel pohledu na historii, lidstvo se pak promítne i do jeho následující tvorby – cyklu *Svědómím věků*.

Z výše uvedeného je zřetelná Macharova stylizace do toho, který má právo zasáhnout do historického vývoje lidstva. Tato stylizace koresponduje s Huizingovou teorií básnictví zrozeného ve hře. Akceptujeme-li fakt, že staré básnictví bylo zároveň kultem, sváteční zábavou, společenskou hrou a básník byl vates (tedy posedlý, boha plný, vědoucí), pak obraz archaického básníka (jehož úloha musela být zároveň sakrální i literární), který nám vyvstane, je podobný tomu, který se svou osobností a tvorbou pokusil vykreslit Josef Svatoopluk Machar. Vědomě se zapojil do oné „posvátné hry“, v níž básnictví nemá jen estetickou funkci a není tedy možno ho vykládat a rozumět mu pouze na estetickém základě. Vědomě se stylizoval do role syna božího (viz zejména báseň *Modlitba Ovidiova*), a tím opětovně mytizoval pozici básníka.

Pozitivní ohlas kritiky na Macharovu historickou poezii předchozích sbírek jej povzbudil k uskutečnění již dříve sestrojeného plánu pokusit se (tak jako před ním Hugo a Vrchlický) vytvořit cyklus básní zachycujících lidské dějiny od nejstarších dob po současnost. Jestliže se do této chvíle v Macharově tvorbě objevovaly texty reagující na nějakou historickou událost či popisující nějakou historickou osobnost víceméně ojedinele a nesouvisle, pak teď již začíná mít Macharův pohled na dějiny ucelenou, promyšlenou koncepci.

V prvních dvou knihách cyklu *Svědómím věků* (*V záři helénského slunce* – 1906, *Jed z Judey* – 1906) se básník již otevřeně přihlásil k antice a jejímu odkazu. Machar sám charakterizoval tuto etapu své tvorby v knize *Třicet roků* takto: „... došel jsem k poučce starého Goetha, že největším štěstím člověka je osobnost, individualita, nerozpolštěný, celistvý člověk, a začal jsem jej hledat. A našel jej v antice. A našel jsem, že tuto antickou nerozpolštěnou osob-

nost zabilo křesťanství. A řekl jsem to. Nebyl to Nietzsche – znám od něho dodnes tuze málo – ale došel jsem sám k tomu cestou, jak jsem ji tuto popsal. Vznikly knihy *V záři helénského slunce, Jed z Judey, Řím ...*⁴⁵

Machar se tedy ve svých básních soustředil na realitu života antického člověka, v portrétech lidí pak preferoval silné osobnosti. Zdrojem jeho básní jsou antičtí historikové; antickými básníky či antickou mytologií se zabývá jen okrajově.

V ostatních lyrických básních Machar projevil znalost antických reálií, když do nich vložil zeměpisné názvy jako Tayget (vysoké pohoří na Peloponésu), Olymp, Ossa (pohoří na pobřeží Thesálie; podle mytologie byli tvůrci Ossy Giganti, když bojovali proti olympským bohům), Peneus (hlavní řeka v Thesálii). Postavy řecké či římské mytologie se Macharovi stávají spíše symboly vlastností, které jim byly přisuzovány, nebo prostoru, kterému vládli. Tak například v básni *Modlitba* oslovuje autor zemi slovy: „ty vážná matko tiché Proserpiny.“ „Světlovlasý Foibos“ je symbolem slunce, slunečního jasu (báseň *Antická krajina*; viz výše v poznámkovém aparátu Apollón), podobně Afrodita se stává synonymem pro lásku (*Modlitba*), Eós pro ranní červánky (*Za ranního úsvitu v Athénách*).

Zmiňovaný důraz na lidskou odvahu, dodržení daného slova, hrdost, v latině souhrnně označované jako virtus – to jsou témata, která se Macharovou tvorbou zaměřenou na antiku prolínají. Machar se zejména v *Jedu z Judey* pokusil o navržení nového axiologického systému, opírajícího se zejména o antickou tradici. Vedlo ho k tomu jednak zklamání z křesťanství, jednak zklamání ze společnosti, v níž žil a jejíž byl součástí. Na vrcholu hodnotového žebříčku (jak vyplývá z jeho textů) byla právě ona virtus, jak jí rozuměli staří Římané – mužná zdatnost, síla, odvaha, statečnost, ale i síla ducha, mravní síla (řecký významově podobný termín byl ἀρετή). Křesťanství později virtus převzalo, významově modifikovalo a zasadilo do své terminologie coby označení pro ctnosti. Profánní řečtina znala čtyři základní ctnosti (tradováno od Platóna): moudrost, statečnost, mírnost, spravedlnost. Scholastika přejala Aristotelův výklad ctností (chápal je jako střed mezi dvěma extrémami) a začala je označovat jako ctnosti kardinální, jichž mohli dosáhnout i pohané. Posléze k nim připojila ještě tři ctnosti teologické: víru, naději a lásku. Je zřejmé, že Macharovi bylo bližší ono antické pojetí ctností. V otázkách morálky se pak ne zcela důkladně obracel ke stoicismu.

V epických básních se Machar pokusil zpracovat jak antickou mytologii, tak dějiny. Šlo mu však především o reálného člověka starověku a také o zachycení řecké a římské národní povahy. Nebyl však schopen se oprostit od zažitých schematických charakteristiky „národních povah“ starověkých národů. O Řecích píše vzcně, učeně, poukazuje na jejich filozofii, oslavuje jejich statečnost, moudrost, touhu po kráse a svobodě (zdůrazňuje např. líčení olympijských ideálů). Naproti tomu jsou-li Římané v centru jeho básnické inspirace, texty dostávají ráz kronikový a většina z nich má politicko-didaktický nádech.

Ovšem v mnohých básních s římskou tematikou se Machar také pokoušel vystihnout a zachytit momenty, které vedly římskou společnost do krize, z níž už nebylo cesty ven. Začátek úpadku vidí v lidské zlobě a zvlí vedoucí k tyranii a upřednostňování vlastních zájmů. Nejprve je tato svévole charakteristická pro nepřátele Říma – například v básni *Hněv Afroditin* je tato vlastnost přisuzována obyvatelům Kartága a zejména kartaginskému vojevůdci Hamilkarovi, který si dovolil přepadnout Akropoli a vyloupit Afroditin chrám. Bohyně ho ovšem nenechala bez trestu a uspokojil ji až černý dým stoupající ze zničeného Kartága. Posléze je však lidská zvrácenost a sebestřednost přičena také Římanům. Machar jí dává plně

vyniknout v básni *L. Mummius*, která je fiktivním rozhovorem dvou řeckých plavců na loďce v korintském přístavu o zničení Korintu pod velením konzula Lucia Mummia.

V textu jsem se pokusila popsat základní rysy Macharova vědomého příklonu k antice a zejména obdiv k antickému člověku, který je v Macharově podání nositelem antických ideálů – cti, odvahy, přímosti, kázně, řádu. Není to mnohdy člověk reálný, byť si v některých případech právě na historičnosti postav Machar zakládal, ale člověk jako typ, model, na němž Machar demonstruje obvykle jednu dopředu zvolenou vlastnost (např. básně *T. Manlius*, *Posel*, *Hannibal ante portas*). Na tuto vlastnost pak zredukuje celý komplex osobnostních rysů tvořících charakter člověka. Zde bych v souladu s dobovou kritikou A. Procházky viděla sklon Macharovy poezie k didaktičnosti. Didaxe je ještě v několika případech umocněna snahou u historicky méně známých postav dokreslit jejich život, případně vysvětlit jejich roli ve starověkých dějinách, nebo naopak u velmi známých postav připomenout méně známé skutečnosti či prostou deskripci přiblížit jejich činy (*Jeden z desáté legie*, *Smích Crassův*, *L. Mummius*, *Senatus populusque Romanus* ad.).

Právě pro snahu vytvořit model, typ Machar neodmítá tradované vědomí „národních povah“ Řeků a Římanů.

V Macharově snaze vystihnout příčiny pádu Říma nevidím ani tak pokus o nalezení objektivních faktorů, které zapříčinily konec velké etapy dějin, jako spíše opět příklady modelových situací, na nichž demonstruje, jakým způsobem může ovlivnit historii negativní chování těch, kteří mají moc nad lidskými životy. V tomto bodě se ovšem Macharova historizující poezie stává pro svou dobu vysoce aktuální, třebaže i zde poněkud didaktizující. Machar byl příliš zaujat veřejným děním, aby mohl pominout jeho reflexi ve svých básních, byť inspirovaných dávnou minulostí.

POZNÁMKY

1 Podobně o tom Karel Svoboda: *Antika a česká vzdělanost*. Praha 1957, s. 305.

2 Šalda, F. X.: „Dva básnické osudy české“. In: Šaldův zápisník VI, 1934, s. 262, 275.

3 Tamtéž.

4 Krejčí, F. V.: „Machar 1893–1896“. *Rozhledy* 1897, s. 211–213.

5 Machar, J. S.: *Třicet roků*. Praha 1919, s. 137.

Zusammenfassung

Jana Vrajevá: Die Wirklichkeit im antischen Spiegel

Machar sucht für den Niedergang des Römischen Reiches keine objektive Gründen, die das Ende einer großen Epoche des Geschichte verursachten, sonder eher Beispiele für Modellsituationen, in denen er demonstrieren kann, wie die Geschichte von der negativen Handlung von denen beeinflusst wurde, die Macht über das menschlichen Leben haben. In diesem Punkt wird Machars historisierende Poesie für seine Zeit hoch aktuell, auch wenn einigermaßen didaktisch. Machar hat sich mit dem öffentlichen gesellschaftlichen Geschehen intensiv beschäftigt, und es hat ihn gezwungen, auch Zeitgeschehen in seiner historisierenden Poesie zu reflektieren.

K NĚKTERÝM PROBLÉMŮM POJETÍ ČESKÝCH DĚJIN V ŠALDOVĚ ROMÁNU LOUTKY I DĚLNÍCI BOŽÍ

HANA BEDNAŘÍKOVÁ

Ve svém příspěvku se budu zabývat specifickými aspekty Šaldova románu *Loutky i dělníci boží*, které ve své podstatě směřují k určitým obecnějším konceptům Šaldova myšlení v daném období.

Ve druhém díle Šaldova románu se ocitá jedna z hlavních postav, Šimonka Vintířová, ve Vídni, kde prožívá jednu z poměrně nešťastných fází svého života, a to období před sňatkem s ředitelem Malovcem. Také obraz Vídně, který zde Šalda předestírá, do značné míry rezonuje s jistou odcizeností a s pocitem hluboké vnitřní opuštěnosti románové postavy. Protiváhou k vyprahlosti soudobého života se v románové evokaci najednou stává Šimončin objev barokní Vídně: „[...] dále v minulost třeba, alespoň sto, sto dvacet, sto čtyřicet let ještě po proudu, v období baroka a protireformace. Te h d y, ano tehdy žila zde veliká skutečnost, byť ne zrozená na tomto místě, byť odražená sem jako paprsek z rodinného ohniska španělského – ale žila, žehla, plála, tvořila i ničila, hnětla svět ke své podobě; byla to skutečnost v plném smyslu svého kořenného významu, cosi opravdu skutekého ze žhavého železa na kovadlině přítomnosti, z hrůzy a tlaku chvíle, perlíkem síly a odvahy, nikdy neslábnoucích, nikdy nezoufajících, vychovaných a řízených nejpřísnější kázní. Ještě dnes, kdykoli a kdekoli zde bédnou strakatinou nalíčené malosti, svírající tě odevšad a dusící tě, probije se hudebně světelný paprsek síly a krásy, kdekoli na tomto výstavišti divadelních rekvizit zastaví si tě opravdová velikost nebo opravdová gracie, jest to vždycky něco, co nese na čele pečeť oné doby, budiž to kupole Fischera z Erlachu, fasada Martinelliho, gloriety Hohenbergův, soudila dívka na svých dlouhých procházkách městem, kde všude padala jí na nervy a bouřila je odporem povýšenecká banálnost duté a pusté, lžinádherné architektury z Ringstrasse.“¹

Dává-li Šalda do protikladu obraz historické Vídně s její soudobou podobou, jedná se bezesporu o konfrontaci záměrnou. Autenticita duchovního přesahu barokní kultury je takřka opakem či antitezí moderní doby. Reference k vídeňskému architektonickému komplexu, označovanému jako Ringstrasse, je v tomto kontextu dosti příznačná. Carl Schorske ve studii *Vídeň na přelomu století*² dosti přesně dokládá, že Ringstrasse jako dobový architektonický koncept je obecným znakem jistého typu kulturní mentality, která se formuje ve druhé polovině 19. století. Schorske poukazuje zejména na tu skutečnost, že se zmíněný architektonický komplex ve svém záměru neřídil ani tak cílem „zkrášlení obrazu města“ či funkční účelností, nýbrž postupně získával statut jisté kulturní, společenské i politické sebeprojekce dobového

liberalismu. Tyto hodnoty však na konci 19. století a na jeho přelomu berou za své. Krizi vědomí zrcadlí město-labyrint a jeho jistou extrémní facetou může být také zpětný pohyb směrem k interpretaci historie či k její aktualizované reinterpretaci.

V této situaci kulturního i osobního odcizení se Šimonka dostává k četbě textů Ignáce z Loyoly a Terezie z Ávily. Šaldova reference k protireformačnímu proudu raně barokní religiozity je opět zcela záměrná. Hlavními znaky tohoto typu duchovní mentality jsou podle Šaldova názoru volní překonávání fysis (jako tělesnosti a přirozenosti) směrem k posílení náboženské transcendence ve spojení s pevnou vnitřní disciplínou dobového typu tzv. *duchovních vojáků víry*.

Tento sugestivní a ostře konturovaný obraz Šaldovi slouží jako konfrontační východisko pro jistou historickou analogii. Ostatně, základní konkretizační paralelou v románové kompozici je právě Šimončino ostře a tragicky prožívané odcizení. Prvním ze zmíněných konfrontačních momentů je barokní kvietismus Komenského. Šalda zde staví do poměrně vyhraněného protikladu katolický protireformační aktivismus potridentského období a jistý typ mentality evangelického pietismu, který je spojen právě s osobností Komenského a v jisté širší perspektivě také s nábožensko-historickou situovaností českého národa: „Ne boj se světem, ale útěk z něho; ne přemáhání ho jeho vlastními zbraněmi, nýbrž radikální popírání ho nebo naprosté odvrácení se od něho: ano rozuměla příliš dobře, dědičný hřích český [...]. Nebylo pochyby: proti španělským organisatorům [...] stáli ušlechtilí domácí rétorové, jimž záleželo hlavně na tom, nerozrušit si svou tógu, upravenou pro divadelní představení, a zahrát akademicky dokonale svou úlohu, napsanou abstraktně pro jakési jeviště budoucnosti.“⁴³

Druhá část Šaldova historického exkursu pak směřuje k reflexi duchovní krize přelomu 19. a 20. století: „Dnešní moderní člověk [...] zná jen hořkou rozkoš duševního rozboru a provozuje ji s perversním flagelantstvím jako vlastní rodné umění slabosti a nemohoucnosti.“⁴⁴

Šaldova konfrontace historie a doby současnosti je jistým způsobem zajímavá také svými znakovými paralelismy: obrazy barokní Vídně a novodobé Ringstrasse jako symbolu druhé poloviny 19. století a konfrontace dvou typů barokní duchovnosti s mentalitou soudobou. Právě těmito paralelními přesahy se zabývá Robert Pynsent⁵ v jedné studii z 80. let, jež se týká otázky modalit generačních výpovědí v tomto Šaldově románu. Pynsent v zásadě vychází z Šaldova vymezení základních pocitových kódů generace přelomu století, které shrnuje pod jednotlicí označení *senzualismus*. A o toto základní kritérium se Pynsent následně opírá také při dalším rozlišení, když hovoří o tzv. pasivním senzualismu dekadence, jehož hlavním znakem je stav chorobné sebeanalýzy. Z hlediska tehdejšího Šaldova pojetí vitalismu je pak tento typ mravního postoje dosti jednoznačným popřením životní autenticity a lze říci, že v tomto smyslu je Šaldova historizující paralela jednoznačná.

Šaldův generační obraz se tak může jevit jako dosti skeptický a sžíravý. V kompozici románu však nalézáme jednu pasáž, která je do značné míry koncipována zrcadlovitě a vytváří jistý syntetizující svorník k části, která se týká Vídně. Tímto oddílem jsou deníkové zápisky Kašpara Lamberka. Tvoří-li základní osu tohoto Šaldova filosofujícího románového textu výchozí kritérium života jako dělicí hranice mezi *loutkami a dělníky božími*, pak toto hodnotové hledisko ostatně hluboce koresponduje také s tehdejšími Šaldovými koncepcemi vitalistickými, jak je v románové koncepci představuje Lamberkovo pojetí tzv. nepodmíněného života. V části románu, jejíž děj je situován do Vídně, fungují jako konfrontační intelektuální reference Ignác z Loyoly, Terezie z Ávily a Komenský, odkazy v Lamberkově deníku však

tvorí již harmoničtější typ spirituality, která se odvolává na sv. Augustina a sv. Benedikta. Lamberkovo pojetí života pak spočívá ve zcela přirozené transcendenci, která je určena jednak chápáním života jako neustávající tvorby (tzn. práce na díle božím), jednak syntézou zmíněné přirozené transcendence s konkrétní osobnostní situovaností: „[...] jest [křesťanství – pozn. aut.] i náboženstvím osobnostním a v tom jest jedinečná krása jeho modernímu člověku.“⁶⁶

Vrátíme-li se v této souvislosti ještě jednou k Pynsentově studii, pak v případě Kašpara Lamberka Pynsent hovoří o tzv. metafyzickém senzualismu. Tuto tezi lze v rámci předchozího Pynsentova rozlišení typů dobových variant senzualismu ještě přijmout, nelze však souhlasit s názorem, že se v Lamberkově případě jedná o typ křesťanství, které „se přibližuje univerzálnímu humanismu“. Toto tvrzení je dosti nepřesné, neboť Pynsent zde nebere v potaz celkový kontext Šaldova tehdejšího názorového vývoje, v jehož rámci jsou dosti výrazně akcentovány zcela konkrétní náboženské, resp. křesťanské koncepty, nikoliv nějaká obecná varianta náboženského humanismu, jak dovozuje Pynsent.

Shrneme-li zmíněné modely a typy historicky podmíněných mentalit, pak východisko tvoří konfrontace barokní spirituality a kvietismu Komenského s následnou konsekvencí, která směřuje k obrazu tzv. krize hodnot konce 19. století v její specificky české variantě (odcizující obraz Vídně je v těchto souvislostech příznačný). Pozitivní alternativu a jistý typ syntézy vytváří Lamberkovo pojetí přirozené transcendence.

V rámci Šaldova názorového vývoje v daném časovém kontextu lze vidět jistou variantu románového konceptu tzv. nepodmíněného života také v jeho stati „Umění a náboženství“ z roku 1914, jejíž myšlenkový svorník tvoří především syntéza křesťanství a filosofického vitalismu. Na tyto Šaldovy koncepty reaguje v časopise *Studentská revue* Vasil Škrach, který spojuje Šaldova stanoviska s proudem tzv. katolické renesance ve Francii, a to především v souvislostech s tehdejší Šaldovým zvýšeným zájmem o dílo Paula Claudela. Škrach poukazuje na dobové proudy bergsonismu a pragmatismu, což je kontext, kam situuje také některé ze Šaldových filosofických stanovisek. Zmíněný proud neokatolicismu považuje Škrach za jev jednoznačně anachronický a v zásadě reakční. Šaldovu pozici v soudobém náboženském diskursu pak Škrach vymezuje následovně: „Šalda je nám přece trochu historickým romantikem, aesthetikem, který se příliš vžívá v uzákoněnost kultury středověké [...]“⁶⁷ Škrachovy názory vyvolají zcela zákonitě Šaldovu poměrně ostrou polemickou reakci a Škrach své názory následně poněkud reviduje. Ve stati *Nové glosy a schémata* Škrach nicméně trvá na svém názoru, že Šaldovo neortodoxní a nekonfesijní pojmání náboženské otázky, resp. katolicismu, je silně individualizované a v rámci dané syntetizující koncepce také silně estetizované. Vasil Škrach tedy následně vymezuje Šaldovu pozici takto: „Charakteristickými znaky Šaldovy filosofie je krajní subjektivism, individualism, antiintelektualism a intuitivism. Toho dokladem je i to, jak v poslední době vědomě se dovolává Bergsona a pragmatismu pro své theorie.“⁶⁸

Z relevantních dobových ohlasů, které se přímo týkají náboženských a historizujících přesahů Šaldova románu, lze zmínit dva příspěvky, otištěné v časopise *Nový věk*, jedná se o recenzi Marie Helmerové a dále o rozsáhlou studii Emanuela Rádla. Helmerová hovoří přímo o „silném náboženském světě“⁶⁹ Šaldova románu a z tohoto hlediska hodnotí také samotný autorský záměr, postupy kompoziční výstavby a především psychologický vývoj jednotlivých postav.

Rádlovo hodnocení historických aspektů Šaldova románu spadá do poněkud širšího kontextu, neboť je součástí komplexnějšího pohledu na Šaldovo dílo a myšlení. Šaldovým románem

nem se Rádl zabývá v té části své studie, v níž pojednává o kategorii pravdivosti uměleckého díla a o jeho vztahu k realitě politické, etické, ideologické, historické apod. Za problematický aspekt Šaldova myšlení považuje Rádl zejména jeho obecné estetické koncepce. Rádl se totiž domnívá, že Šalda v rámci jistého panestetismu směřuje k určitému typu vyvážení uměleckého díla z jeho odpovědnosti vůči historické pravdě: „Jedna dáma v románě odmítá Komenského, prý jen učence, který utíkal ze života a spřádal jakési fantasie o věčném míru, estéta, jednoho z domácích rétorů [...] a ona dáma velebí naproti tomu jesuity. Je to ovšem velké poblouzení, vzniklé z nedostatečné znalosti historie a z nepromyšlení daného případu. Pesimistou nebyl jen Komenský (snad proto že byl Čech), nýbrž byl i Belgičan Van Helmont a Francouz Pascal v době přibližně stejné; všichni tito tři myslitelé byli proti jesuitům. Co jest to dále za nápad, viděti význam jesuitů jedině v tom, že byli šikovní a násilní! Jedině možná otázka jest: kdo měl pravdu poslední, vnitřní pravdu, tu pravdu, ve kterou věřím i já a ty, a ve kterou musí věřiti všichni poctiví lidé: měli tuto věčnou pravdu Komenský či jesuité?“¹⁰

Rádlův odsudek je jistě příkrý a poněkud zjednodušující. Rádl považuje Šaldovu interpretaci dějin za jistý kontroverzní hodnotový relativismus, což dokládá tím, že z celku románu zcela záměrně vytrhuje konkrétní obraz bez zřetele k tomu, čím je Šaldova historická evokace motivována a jak spadá do širší kompoziční struktury románového celku, právě na tyto souvislosti jsme poukázali výše: dané historické paralely mají záměrnou kontrastní funkci, nejsou samoúčelné a v dalších pasážích románu dokonce nalézají svou harmonizační syntézu.

Na Rádlův stať reaguje v *Kmeni* Rudolf Malý. Na rozdíl od Rádla, který pokládá Šaldův výklad dějin za zkršený a ahistorický, poukazuje Malý na přímou generační podmíněnost Šaldovy výpovědi, která je také integrální součástí jeho interpretace konkrétních historických problémů, což je podle Malého aspekt, který Rádl zcela opomíjí: „Šalda postavil pomník mužnému věku své generace let devadesátých, jeho román jest románem *historickým* a všechny ty otázky, o nichž figury Šaldovy uvažují a diskutují, skutečně také palčivě znepokojovaly i příslušnou ‚skutečnou‘ generaci historickou (Komenský, českobratrství, smysl českých dějin).“¹¹

POZNÁMKY

- 1 F. X. Šalda: *Loutky i dělníci boží II*. Praha 1920, s. 44.
- 2 C. E. Schorske: *Videň na přelomu století*. Barrister a Principal, Brno 2000, s. 45–109.
- 3 F. X. Šalda: c. d., s. 51–52.
- 4 Tamtéž, s. 50.
- 5 R. Pynsent: „Šaldovy Loutky i dělníci boží“, *Česká literatura* 35, 1987, č. 5–6, s. 425–432.
- 6 F. X. Šalda: c. d., s. 106–107.
- 7 V. Škrach: „Konvertité, monisté a hledání nového náboženství“, *Studentská revue* 7, 1914, č. 6, s. 192.
- 8 V. Škrach: „Nové glosy a schemata. Zatím o katolicismu“, *Studentská revue* 7, 1914, č. 7, s. 228.
- 9 M. Helmerová: „K románu F. X. Šaldy Loutky i dělníci boží“, *Nový věk* 9, 1917, č. 5, s. 75.
- 10 E. Rádl: „F. X. Šaldova filosofie“, *Nový věk* 9, 1917, č. 9, s. 132–133.
- 11 R. Malý: „O Šaldu II“, *Kmen* 1, 1917, č. 36, s. 4.

Summary

Hana Bednařiková: To some problems of a conception of the Czech history in Šalda's novel *Loutky i dělníci boží* (The puppets and workers of God)

The paper deals with the specific historical and religious concepts of the Šalda's novel *Loutky i dělníci boží* (The puppets and workers of God) as well as with the question of their critical reception and generation interpretation.

PRVNÍ SVĚTOVÁ VÁLKA V ČESKÉ LITERATUŘE

JIŘÍ PECHAR

Obraz první světové války v české literatuře lze samozřejmě rozlišit už podle toho, z které strany fronty byly čerpány zkušenosti odrážející se v románové tvorbě. Je tu tedy především literatura, která odráží zážitky těch, kdo bojovali v českých legiích: románové cykly Medkovy a Koptovy. K těm zaujímá Šalda ve II. svazku svého Zapisníku stanovisko jednoznačně negativní. Když tu uvažuje nad dvěma německými válečnými romány, konstatuje, že i když jsme měli „statisíce svých lidí na frontě“, nevyšel z nich nikdo, kdo by byl s to napsat román založený tak jako tyto knihy na přesné „reprodukcí vidění“. Máme sice „romány válečné,“ píše, „ale, žel, jsou to romány legionářské. Ideologie nejružnějšího druhu, deklamace, úvahy, rozumování vkládají se v nich mezi zrak a slovo reprodukcující zrakový zážitek; a týčí se v nich proto mezi čtenářem a autorem různé papírové zdi imponantní mnohdy nudy, vznešenosti, ušlechtilosti a tloušťky.“¹

Kladně naproti tomu zhodnotil Šalda *Prameny* Jaroslava Kratochvíla, když v roce 1934 vyšel jejich první a druhý díl: byl to pro něho nejen „nejlepší legionářský román současný“, ale dokonce i „jeden z nejlepších českých románů vůbec“. Toto dílo, které vznikalo v letech 1924–1933, zůstalo ovšem nedokončené, jeho třetí díl zůstal jen torzem. V tomto neúplném stavu popisuje především zkušenosti českých vojáků v ruském zajetí, a to na pozadí krizové situace ruské společnosti, uprostřed níž se ocitli a v níž dochází k budování českého vojska, do kterého se někteří ze zajatců hlásí.

Byly napsány přirozeně i knihy líčící životy těch, kdo v rakouské armádě zůstali po celou válku. Tak je tomu například v románech Karla Poláčka nebo v povídkách, které psal v letech 1917–1920 pro Lidové noviny Jaromír John a které posléze vydal v roce 1920 souborně pod titulem *Věčery na slavníku*. John, který prožíval válku na balkánské frontě ve vozatajském oddílu, jehož příslušníci byli odvedenci nejružnějších národností, a který poznal i prostředí vojenských nemocnic, v závěrečném textu své knihy shrnuje to, co vyplynulo z válečné zkušenosti: ta je mu především potvrzením toho, „že nelze jinak změřiti hlubin lidství, že nelze jinak prožiti utrpení a hoře jeho, než pochopiti nejprve nahotu člověka, lidí mnoha nahých, nositelů lásky, žalu a nenávisti“. Bylo právě třeba zamýšlet se nad jejich zuboženými těly a „být sám mezi nimi tělesný, neoblečen, nahý, nemíti nic z hodností a umělých důstojenství“, „ztratiti vzdělané já, vylíti kalíšek své drobnosti v moře těl, zapomenouti sebe, žítí jejich smíchem, nářky, sténáním, prokletím...“ A je přesvědčen, že česká půda bude po válce patřit právě těm,

u nichž „není příkazu osobnosti a uctivého kultu jejího – jen nepřetržitý tok života, v němž jsou plně, zdravě ponořeni“.²

Už když Šalda ve II. svazku Zápisníku prohlašoval, že „problém války v českém románu je nezmožen“, protože nikdo „nedovedl s ní, holou a čistou, konfrontovati svůj zrak, čistý a čirý“, zmiňuje přece jen dvě výjimky, dva „šťastné a významné náběhy k románu válečnému“, které jsou ovšem, jak konstatuje, „mimo oficiální literaturu“: jde o Haškova *Dobrého vojáka Švejka* a o Vančurova *Pole orná a válečná*.³ Právě na tyto dva romány bych nyní chtěl soustředit pozornost.

Pokud jde o Vančurův román, který vychází sedm let po válce, v roce 1925, kdy jeho autor je asi čtyřiařicetiletý, těžko by se hledal v naší literatuře podobně provokativní protiválečný pamflet. Pamfletická tendence míří tu i na kult válečných obětí, jak se projevuje v uctívání neznámého vojína. Neznámým vojínem, jehož ostatky jsou tu pohřbívány s vojenskou slávou, je tu totiž venkovský idiot, který krátce předtím, než se ocitl jako vozka v armádě, spáchal naprosto nesmyslnou vraždu, a pocity, které ho k této vraždě vedly, jako by zároveň napodobily pocity těch, kdo válku rozpoutali: „Vrah zvedl se o délku těla, právě jako kdyby doposud byl zvířetem, jež nechodívá zpřímá,“ čteme tu ve chvíli, kdy nástrojem vraždy má být sekera, kterou pak ve skutečnosti vystřídá provaz, jímž idiot oběsí starého a nemocného zemědělského dělníka. „Stál a hrozná sláva a hrozná velikost vznesla jeho ruku do výše. Byl předchůdcem vojska, mohl vzít vše, čeho se mu zachce, mohl udeřit a zbit ty, kteří neodpovídali, když se tázal.“⁴ A když se pak ocitá jako vozka v kompanii, která sice není „bitevní jednotkou podle jména“, ale dostane se nicméně posléze i na bojiště, právě jeho slaboduchost působí, že se může ztotožnit s falešnou slávou války: „Byl příliš hloupý chlap, aby mohl nemilovat to, co je skvělé, co září barvami, to, co hřímá a zní. Jak mohl znáti pravdu? Byl vrahem a přestával jím býti, neboť žháří a kati celí v krvi vymohli vraždění slávu. Válka jej vyvedla z chléva. Byl učiněn mužem skrze ni. Jakkoliv válečné hrůzy byly děsné, František mohl je ještě zveličovat, aniž pocítil ošklivost nebo strach. Byl by vedl válku až do vyhlazení všeho živého.“⁵

Protože ztratil pouzdro s identifikačním lístkem a místo podpisu dokáže v pražské vojenské nemocnici udělat jen křížky, je pak jeho mrtvola jako mrtvola bezejmenného vojáka pohřbívána se vši pompou: „Šest vojáků různých zbraní kráčelo před ním a chvostiště generálů s místodržiteli se vleklo za rkví. Vyzvedli bezejmenného nad všechna jména a nad vše hlavy, jak se sluší ve válkách, vyzvedli blázna.“⁶ A závěrečná věta knihy evokuje budoucnost, v níž se neznámý voják dočká zapomenutí své památky: „Jeho tvář tigrovaná červy a plačící rána hledí vzhůru, čekajíc, kdy bude rozmetáno slavné návrší nad jeho hrobem.“⁷

Jestliže zmoudření spočívá v tom, že zástupy procitnou z onoho „blbnutí vojáků“ odolávajícího „hrůzám lépe než slovu“,⁸ najdeme nicméně i zde zmínku o těch českých vojácích, kteří se nakonec dobrovolně ocitli na druhé straně fronty. Ta se objevuje nejprve v rozhovoru vojáků, z nichž jeden poznamenává, že v ruském zajetí je padesát tisíc Čechů, a jiný prohlašuje: „Vybereme si svoji válku, možná, že budeme střílet z druhé strany, ale v této půlnoční hanebnosti nechci přijít o kejhák.“⁹ A mezi těmi, kdo přihlížejí slavnostnímu pohřbu „neznámého vojína“, je i jeden z těch, „jenž slyšel o českém vojsku“ a „nemohl si přátí než býti uprostřed něho.“¹⁰

V knize Vančurově se objeví dokonce i jméno hrdiny románu Haškova, když je popisován útek rakouských armád po prohrané bitvě a hovoří se o vozích s náboji, které se hrnou k nádraží „zbaveny svého nákladu a řízeny jakýmsi dobrým Švejkem“.¹¹ Právě tato „dobrota“ jako rys

románového Švejka je ovšem dost problematická a Sylva Richterová ve své stati o Haškově románu právem kritizuje klíšé „Švejka jako lidového hrdiny, dobráckého leč přesvědčeného antimilitaristy, který sice žádné oduševnělé cíle nemá, zato jadrností svého přízemního postoje objektivně chod armády ba i chod války narušuje“.¹² Právě toto klíšé, které dovoľovalo vidět v této postavě jakýsi český lidový typ, který může být ve své obecnosti označován dokonce jménem Haškovy postavy psaným s malým počátečním písmenem, určovalo v podstatě i postoje těch, kdo k tomuto románu zaujali odmítavé stanovisko, k nimž patřil posléze i Václav Černý. Viděli v něm především jakousi glorifikaci těch, jimž jde v každé situaci jen o to, aby zachránili vlastní kůži. A je s podivem, do jaké míry zůstávaly často nepovšimnuty ty prvky románového děje, které takové pojetí jeho hrdiny vylučují. Poznamenejme v této souvislosti, že s kladným hodnocením Haškova románu se nicméně setkáme i tam, kde nelze předpokládat sebemenší sympatii s komunistickým dobrodružstvím autorovým. Tak i Karel Čapek v anketě D 36 prohlašuje, že humor, který měl Hašek, je „jistě základní vidění světa“, a že ho byl schopen právě jako „člověk, který viděl svět“, zatímco „mnoho jiných o něm jen píše“.

Už počáteční scéna, kdy se Švejk nechává dovést na invalidním vozíku k odvodu, může být sotva interpretována jako mazaný trik, který má sloužit ochraně vlastního já, a její důsledky dokonce jen díky náhodě nevedou k oběšení groteskního hrdiny. Když si polní kurát, jemuž se Švejk zalíbil komedií, kterou sehrál při jeho kázání, vyžádá, aby mu byl přidělen za burše, auditor, na něhož se obrací, nemůže příslušné spisy najít. A poznámka v závorkách zdá se nasvědčovat tomu, že právě jen díky úřednímu nepořádku Švejk unikl popravě: „Spisy o Švejkovi byly nalezeny v archívu vojenského soudu teprve až po převratu s touto relací: ‚Hodlal odhodit pokryteckou masku a vystoupit veřejně proti osobě našeho panovníka a našemu státu.‘ Spisy byly zastrčeny do spisů týkajících se jakéhosi Josefa Koudely. Na obálce byl křížek a pod ním: ‚Vyřízeno‘ a datum.“¹³ Podobně i epizoda, v níž Švejk obleče z pouhé hravosti uniformu uprchlého ruského zajatce, a když je zatčen, ocitá se mezi zajatými ruskými vojáky, skončí bezmála jeho popravou, ale právě jen proto, že se chce vrátit ke své jednotce: zdá se dost pravděpodobné, že by riziku případné smrti na frontě unikl, kdyby prostě mezi zajatci zůstal. Konečně už to, že se spolu s nadporučíkem Lukášem dostal na frontu, bylo samo už důsledkem jeho bizarní krádeže plukovníkova psa.

Jestliže tedy chápání Haškova hrdiny jako příkladu lidové mazanosti, díky níž může sebezáchovný instinkt vyvrát nad vojenskou mašinerií, je zjevně v rozporu s některými prvky románového děje, je na druhé straně třeba konstatovat, že postava Švejka dostávala u Haška – přihlédneme-li také k tomu, jak se objevila už v jeho povídkové tvorbě – rysy vědomé parodie teprve v průběhu psaní tohoto románu, kde se Švejkova „blbost“ jednoznačně odhaluje jako blbost pouze předstíraná. Už na konci jeho prvního dílu čteme tak rozhovor Švejka s ordonancí z kasáren, který má jednoznačně „velezrádný“ charakter: „Císař pán musí být z toho blbej,“ prohlásil Švejk, „von nikdy nebyl chytřej, ale tahle vojna ho jistě dorazí.“¹⁴ A o Rakousku soudí, že „taková blbá monarchie nemá ani na světě bejt“, načež druhý voják prohlásí dokonce: „Jak přijdu na frontu, tak se jim zdejchnu.“¹⁴ Označení blbost je ostatně v jeho řeči častěji užito právě v souvislosti s militaristickým blábolem: tak když po promluvě vrchního polního kuráta, který pro ni čerpal materiál „z vojenských kalendářů“, Švejk říká: „Já mám moc rád, když tak lidi blbnou na kvadrát.“¹⁵ Tahaný mariáš nyní prohlašuje za „vážnější věc než celá vojna a než to vaše zatracený dobrodružství na srbský hranici.“¹⁶ K simulaci blbosti je nyní dokonce s to i radit: „nejlepší uděláš,“ říká jednoročnímu dobrovolníkovi, „když se budeš

teď vydávat za blba.“¹⁷ Jde přitom o téhož jednorozčného dobrovolníka, který se Švejkem seděl už v budějovickém areště, kde prohlašoval, že „všechno v armádě smrdí hnilobou“ a že „neexistují hrdinové, ale jatečný dobytek a řezníci v jenerálních štábech“, a předpovídal, že „nakonec se jim to všechno vzbouří, a to bude pěkná mela“.¹⁸

Jestliže Sylvie Richterová vidí „psychologickou nekoherentnost“ Švejkovy postavy v tom, že „je prost veškerého pudu sebezáchovy, což je přece nejhlubší instinkt jakékoliv živé jednotky vůbec“,¹⁹ postihuje sice správně, že Švejkovo chování nelze v souladu s běžným stereotypem chápat jako mazané zachraňování vlastní kůže, ale domnívám se, že univerzálnost onoho „nejhlubšího instinktu každé živé bytosti“ přeceňuje. Švejka charakterizuje právě bytostná potřeba parodovat všechno to, co mu předem upírá jakoukoli lidskou důstojnost (a co zřejmě nevyplývá jen z války, ale muselo by mít hluboké kořeny i v celém jeho minulém životě). Přitom se ovšem tato parodie uplatňuje i tam, kde nemá žádné svědky, a je tedy jen jakousi soukromou a ničím nezdůvodněnou hrou – jako právě v případě, kdy se obleče do uniformy ruského zajatce.

A jestliže je Švejk s to vystavovat se i krajnímu nebezpečí, jen aby mohl rozvíjet svoji parodickou hru, dokáže být stejně bezohledný i k druhým, jak o tom svědčí scéna, v níž zatáhne vojáky, kteří ho eskortují, do putyky, a když je pak opilý sám hlídá, odmítá všechny jejich prosby, aby je pustil: „Jdi vode mě,“ odpověděl Švejk, „já vás musím hlídat. Teď se neznáme.“²⁰ Tady právě narážíme na onu problematickou dobromyslnost jako druhou složku konvenční představy o této Haškově postavě. Potřeba parodie, prosazující se i proti všem sebezáchovným sklonům, je tu ve skutečnosti spjata i s určitou bezohledností vůči sebezáchovnému pužení druhých.

V souvislosti s oběma těmito rysy klade se ovšem otázka, do jaké míry je má Haškova postava společně i se svým tvůrcem. Vztahu postavy a autora knihy se týká i Šaldova zmínka v stati, která byla napsána po přečtení Longenovy knihy o Jaroslavu Haškovi – která ovšem nemá čistě dokumentární povahu, nýbrž je spíše beletristickým zpracováním jak toho, čeho byl Longen u Haška sám svědkem, tak i toho, co poznal z vyprávění druhých. O autorovi *Osudů dobrého vojáka Švejka* píše tak Šalda v prvním ročníku svého *Zápisníku*, že je to duše „zasažená až v kořeni temnou nenávistí a zlobou k životu, které působí rozkoš mučiti jiné. Ale kdo může říci, že netrpí sám také? Kdo může říci, že jím nezmítá touha po životě lepším a že právě jeho nedostupnost ho nerozbešňuje a neuvádí v zoufalství?“²¹ A je přesvědčen, že „vedle temného, opravdu pekelnického života, který Hašek vedl, je ‚voják Švejk‘ cosi jako dobromyslná idyla, cosi jako lyrické intermezzo šťastného sebezapomenutí“.²²

POZNÁMKY

1 Šaldův zápisník II, 1929–1930, s. 79.

2 Jaromír John: *Večery na slámníku*. 11. vyd., Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1962, s. 325–326.

3 Šaldův zápisník II, 1929–1930, s. 163, 164.

4 Vladislav Vančura: *Pole orná a válečná*. 5. vyd., Družstevní práce-Melantrich-Svoboda 1947, s. 81.

5 Vl. Vančura, c. d., s. 191.

6 Vl. Vančura, c. d., s. 225.

7 Vl. Vančura, c. d., s. 229.

8 Vl. Vančura, c. d., s. 140.

- 9 Vl. Vančura, c. d., s. 190.
- 10 Vl. Vančura, c. d., s. 227.
- 11 Vl. Vančura, c. d., s. 152.
- 12 Sylva Richterová: „Jasnozřivý génius a jeho slepý prorok – Haškův Dobrý voják Švejk“. In S. Richterová: *Slova a ticho*. Edition Arkýř, Karel Jadrný Verlag, München, 1986, s. 127.
- 13 J. Hašek: *Osudy dobrého vojáka Švejka*. Naše vojsko 1981, s. 83.
- 14 J. Hašek, c. d., s. 174–175.
- 15 J. Hašek, c. d., s. 364.
- 16 J. Hašek, c. d., s. 370.
- 17 J. Hašek, c. d., s. 314.
- 18 J. Hašek, c. d., s. 247.
- 19 S. Richterová, c. d., s. 128.
- 20 J. Hašek, c. d., s. 94.
- 21 *Šaldův zápisník* II, 1928–1929, s. 75.
- 22 Tamtéž, s. 76.

Resumé

Jiří Pechar: La première guerre mondiale dans la littérature tchèque

L'image de la première guerre mondiale dans la littérature tchèque prend une forme différente chez les auteurs qui combattaient dans les légions formées pour lutter contre la monarchie des Habsbourgs, et chez ceux qui ont dû passer cette guerre dans l'armée autrichienne. Quant aux premiers, le critique tchèque Šalda reproche à leurs romans la déclamation idéologique qui s'interpose entre la vue et la parole. Il y a quand-même une exception: le roman *Les sources* de J. Kratochvíl, dans lequel il voit, au moment de sa parution, l'un des meilleurs romans tchèques. Deux autres romans sont encore appréciés par Šalda: *Les champs de labour et de guerre* de Vl. Vančura et *Le bon soldat Chveik* de Jaroslav Hašek. Le premier des deux est un pamphlet virulent: celui qu'on y enterre avec pompe comme «soldat inconnu», est un pauvre idiot, auteur déjà avant sa participation à la tuerie généralisée, d'un meurtre absurde. Quant au roman de J. Hašek, il est mal compris si l'on voit dans le comportement de son héros un truc rusé qui lui permet, par la simulation de l'imbécilité, de sauver sa peau au milieu du désastre général: certains épisodes montrent clairement que poussé par un besoin irrésistible de parodier le système où la dignité humaine perd tout son sens, il est prêt plutôt à s'exposer même aux dangers les plus graves.

VÁLEČNÝ KALEIDOSKOP K. M. ČAPKA-CHODA

MARTIN TOMÁŠEK

České próze reflektující psychologické, sociální či historické souvislosti první světové války dominovala na přelomu desátých a dvacátých let minulého století legionářská tematika, zájem o zkušenosti vojáků bojujících na vnitřní straně fronty byl daleko menší, takže by bylo možné s trochou nadsázky četnost takto zaměřených literárních děl přirovnat k jejich frekvenci v době války. Nechuť k tvorbě zneužitelné k válečné propagandě, přísná cenzura a tvrdé postihy i sebemenších projevů neloajlnosti, absence potřebného odstupu a přinejmenším na počátku konfliktu ještě ne zcela jednoznačný vztah k Rakousku dokázalo totiž překonat jen nemnoho autorů. V povídce *Kostajnik* z prozaického souboru *Litice* vydaného 1916 uplatnil Richard Weiner myšlenku dvou blízkých slovanských národů nacházejících se na protilehlých stranách srbské fronty pouze okrajově. Ve stejné době ještě zaštiťoval František Sokol-Tůma sbírku *črt a dojmů z doby válečné* vytvořenou na základě autentických zážitků vojáků a nazvanou *Otče náš – láskou k císaři*. Patrně nejzajímavějším příspěvkem k tématu byly povídky Jaromíra Johna čerpající z autorova pobytu na balkánské frontě i z vyslechnutých příběhů, publikované v letech 1917–20 v Lidových novinách a v knižní podobě jako *Večery na slámníku* (1920). O atmosféře mladé republiky, jež potřebovala nové hrdiny a mýty, stejně jako o trpkostech spojených s válečným angažmá českých „nedobrovolníků“ svědčí i skutečnost, že se pacifisticky založený Fráňa Šrámek vyrovnal s válečnými traumaty spíše románem *Tělo* (1919) než časopisecky tištěnými prózami z roku 1920, soustředěnými do sbírky *Žasnoucí voják* (1924). Zcela se v nich například vyhnul frustraci, již musel jako voják poražené armády zažívat při svém návratu v listopadu 1918 ze strany revolučně naladěného davu. Kromě Johna zvolil cestu zesměšňující karikatury v této době také Jaroslav Hašek v propagandisticky zaměřeném *Dobřím vojáku Švejkovi v zajetí* (1917) publikovaném v Kyjevě a později v *Osudech dobrého vojáka Švejka* (1921–23).

Čapek patřil k prvním, kdo se pokusili vylíčit absurdní postavení českého vojáka bojujícího za rakouskou monarchii. Ve zpracování témat souvisejících s válkou nebyl ovšem žádným nováčkem. V jedné z prvních povídek, *Na valech* (*Povídky*, 1892), se setkáváme s osudem vojáka zmrzačeného za prusko-rakouské vojny, v novele *Znova a lépe* (*Paterno novel*, 1904) a podruhé ve hře *Begův samokres* (premiéra 1911) autor líčí dramatickou epizodu z bosenské války,¹ s níž souvisí jak vznik jednoho nerovného manželského svazku, tak i jeho tragický rozpad. Ani pracemi vydanými v prvních poválečných letech se inspirace „Martovým polem“

nevyčerpává, jak dosvědčuje novela *Liberum arbitrium* (*Čtyři odvážné povídky*, 1926) nebo román *Řešany* (1927), ty však přítomná studie již nezahrnuje.

První texty ze sbírky *Ad hoc!* – „*Dusza ordynarna...*“, *Dvě vdovy* a *Dceruška Jairova* – publikoval Čapek v roce 1918 na stránkách časopisu Cesta. Celý soubor vyšel o rok později a tvořilo jej devět próz nevyrovnané úrovně, představujících různé podoby života za války. Autor jako by se v nich snažil ukázat, že válka do svého víru vtahuje každého, ať se nachází na frontě nebo zůstává v zázemí. I přes tyto nové impulzy Čapek zůstává věrný svému zájmu o výjimečné hrdiny a situace, tak jako dříve využívá důvěrně známých lokalit. S výjimkou povídky „*Dusza ordynarna...*“ situované do polského městečka Dobrzysław a „srbské“ části romaneta *Dceruška Jairova* se ostatní prózy odehrávají rovným dílem v Praze (*Variace Kamila Svitenského*, *Kombinovaná technika*, *Nedonošený*, *Prapory paní kalkulatorové*) a na venkově ($x^n + y^n = z^n$), převážně na Chodsku (*Chvojka*, *Dvě vdovy*, *Dceruška Jairova*). Autor sám prožil válku jako redaktor Národních listů a většina informací, která se k němu dostávala, měla charakter oficiálních tiskových zpráv nebo osobních zážitků. Souvislejší a zároveň relativně přesný obrázek o povaze bojů a roli českých vojáků si mohl vytvořit teprve po vyhlášení republiky. Zveřejněná fakta, jako například brutální vyvraždění srbské vesnice maďarskými vojáky využitě v romanetu *Dceruška Jairova*, proto ve struktuře prózy mají podobu syrových, takřka dokumentačních vsuvek.

Jak už jsem naznačil, umělecká kvalita většiny próz příliš nepřekračuje svůj účel, autor se jimi chtěl vyrovnat s živou, ještě nestrávenou minulostí, ani titul sbírky neslibuje více. Možnost umělecky „nezávazného“ uplatnění nahromaděných nápadů, jakýchsi variací na vytčené téma, se projevila neobyčejně pestrou námětovou skladbou. V čistě dialogické črtě *Kombinovaná technika* sledujeme rozmluvu dvou malířek, z nichž jedna se nechává unášet estetickými fantaziemi, zatímco druhé smrt milého na frontě odkryje sobeckou povahu její lásky a výčitky svědomí jí brání v další tvorbě. Komorně pojatá povídka *Variace Kamila Svitenského* si pohrává s rozpolceností hrdinovy existence: jako skladatel Svitenský komponuje a je uváděn na koncertních pódiích, jako klavírista Karel Svítek hraje ve vykřičeném hotelu u Chacharů. Pohrdání, jehož se mu za to dostává, ho přivádí až na práh sebevraždy, umělcovo druhé, lehkomyšlnější já ho sice zachrání, struna visící z lustru ale druhou alternativu již natrvalo připomíná. Základního dilematu je hrdina zbaven paradoxně až díky válečným odvodům jeho ročníku. V povídce $x^n + y^n = z^n$ se odborný učitel s fanatickou zaujatostí pokouší vyloučit tzv. Fermatův problém, aby získanou finanční odměnou zajistil rodině blahobyt. Povolán na frontu posílá každý den domů lístky pokryté čistě matematickými formulemi, poslední dopisy se závěrečným provedením důkazu jsou ale nečitelné, neboť písmo je rozmazáno krví padlého. Próza *Nedonošený...* začíná jako žánrový obrázek z pražské periferie, svým vyvrcholením by však mohla připomenout klasickou tragédii, kdyby ji ovšem autor v souladu s prostředím a jeho figurkami na místě hrdinů nepojal tragikomicky. Postarší majitel prádelny se oženil s mladičkou pradlenkou. Když o osmnáct let později jeho syn v dopise z fronty naznačí úmysl dezertovat a je za to popraven, cítí za tuto smrt vinu a chřadne, pevně rozhodnut, že před svou ženou zatají okolnosti synovy smrti. Ta mu naopak ze soucitu teprve nyní odhalí pravý důvod chlápčova „předčasného“ narození. Sebevražda zhrzeného muže, zešílení jeho ženy a dobrovolný odchod synovy dívky dovršují zkázu jedné rodiny. – Čapek ukazuje, že válka může v lidských osudech sehrát velmi rozdílnou úlohu: setkání s existenciální hranicí je schopno vytvořit novou perspektivu vztahů, takže se dosavadní chování a jednání jeví jako

problematické; narušení zažitých stereotypů se stává impulzem k definitivní zhoubě jedince, či jeho záchraně; válka má moc zvýrazňovat, akcelerovat a završovat proces probíhající dosud nezávisle na ní.

Tragikomickou polohu Čapek neopouští ani v dalších povídkách. *Dvě vdovy* přináší groteskní příběh o lidech, kteří dovedou i válku obelstít a obrátit ve svůj prospěch. Vedle černého humoru (např. rakev putující opakovaně z Uher do Čech a zpět neobsahuje tělo válečného hrdiny zkoseného vysoce nakažlivou nemocí, ale pašované zboží, a nakonec je i ona sama „nebožtíkem“ nabídnuta k prodeji) je předností prózy přesvědčivé vykreslení obchodně-životní strategie německo-české židovsko-křesťanské rodiny realizující se na pozadí chodského maloměsta. Hrdinou příběhu je Siegfried-Žibřid Papperstein-Paprštejn, vynikající obchodník a zároveň svůdník (firma jeho alimenty dokonce zahrnuje do provozních nákladů), kterého před uznáním otcovství zaštití nejprve majetkové a právní kličky a nakonec fingovaná smrt na frontě. To, že próza nemá být oslavou Žibřidova důmyslu a vtípu („To voni nedokážou už do smrti, aby mohli potkat svou vlastní vdovu, provdanou za jiného...“), ale hořkou satirou bezohledného prospěchářství, podtrhuje cynismus, s nímž hlavní postava v závěru přijímá zprávu o smrti „zbytečného“ dítěte. Namísto humorky *Prapory paní kalkulatorové* (v pozdějších vydáních vypouštěné), která mezi ostatní nezapadá nejen svou tematikou, ale i povrchností, by, spíše než do následující prozaické sbírky, patřila chodská črta *Dvě kroniky*² založená na zdánlivě nesmyslném jednání jedné z postav, z níž se nakonec vyklube vtípná lest vedoucí k urovnání staré pře. V živém vyprávění přesvědčivě líčícím venkovskou atmosféru i složitost lidských vztahů, v němž se napětí dosahuje zcela minimálními prostředky (popis sklizně a stařečkovy chůze, jeho komický výklad české historie, postupná rekonstrukce minulé křivdy, osobitost chodského nářečí), se autorovi podařilo jakoby mimochodem dotknout jak tragických důsledků války, tak i nutnosti je překonat.

Čistě vážnou polohu v knize reprezentují pouze dvě prózy. Baladicky laděná *Chvojka* (kladena autorem do blízkosti povídky Boženy Benešové *Zajatá*,³ v níž je podána psychologie nevěrné ženy válkou odloučené od svého muže) zachycuje tragédii milostného trojúhelníku, k níž se od prvního okamžiku neúprosně schyluje, aniž by si její aktéři uvědomovali roztočená kola osudu křížícího všechny jejich plány. Hřbitovní chvojka se místo pověrečného prostředku k přerušení těhotenství stává důkazem nevěry, raskolnikovsky důmyslný plán odplaty se od počátku hroutí, voják na dovolence kromě svůdce nechtěně zastřelí i provinilou ženu a nakonec sám končí pod koly vlaku, který mu měl původně zajistit alibi. Lineárnost kompozice, vševedoucí vypravěč využívající zprvu hlediska nevěrnice a posléze jejího muže nám umožňuje sledovat jejich jednosměrné uvažování, nahrubo tesané charaktery podléhající beze zbytku emocím – hněvu, strachu nebo touze, slova zrazující mluvčího a dialogy nastražené jako vějičky, to vše dává povídce rozměr moderní, velmi silně působící balady, v níž je vojna jen okrajovým motivem.

Romaneto „*Dusza ordynarna...*“ je jedinou prózou, do níž válka zasahuje přímo, nikoliv jen prostřednictvím dopisů či vzpomínek. Hrdinu přiváží vojenský vlak do polského městečka, v jehož lihovaru před patnácti lety realizoval stavbu komínu. Zatímco se místní obyvatelstvo připravuje k evakuaci, oddíl je ubytován v areálu továrny. Proces hrdinova vzpomínání připomíná postupné odlupování omítky ze staré fresky, kvůli své paměti zasažené před časem nemocí si není schopen plně vybavit, co se na tomto místě kdysi odehrálo. Teprve setkání s mladou ženou v něm vyvolá vzpomínku na někdejší, dětské projevy její lásky. V situaci

blížící se fronty a tušení brzkého konce zneužije trvajících ženina citu, bezohlednost vůči jeho romanticky čisté povaze však hrdinovi vynese – stejně jako kdysi – opovření hrdé Polky. Ta na útěku od něj umírá v troskách továrního komínu, symbolu mužské dobyvačnosti, otřesený hrdina je sám za nevojenské chování zastřelen. Jeho předtucha se tím beze zbytku naplňuje. Válka se stává nástrojem osudu, díky ní se milenci setkávají, aby tragicky dovršili dávné vzplanutí, na pozadí chťiče spalujícího lásku stojí obraz války požírající svět: „Město hořelo na opačném konci jedním spojeným plamenem, na jehož rudém podkladě v prvním ještě šeru černě nakupeny obrysy městských budov. Do Dobrzsylavi nastěhovalo se peklo horoucí i řevné. Byly to plamenné či lidské jazyky, jimiž rozechvíván vzduch v jediném táhlém výjeku či oboje společně?“⁴

Nejrozsáhlejší a zároveň umělecky nejzdařilejší prózou souboru je – „antiplojharovsky“ vyznívající – romaneto *Dceruška Jairova*. Stejně jako v ostatních případech (s výjimkou dialogické *Kombinované techniky*) volí autor i zde pozici vševědoucího vypravěče. Přítomné vyprávění, časově spadající do třetího roku války, funguje jako rámeček hrdinových dávných vzpomínek i loňských událostí. Hlavní postavou prózy je Jiří Stach, vojenský doktor na dovolené.

Okouzlen nepoddajnou šumavskou přírodou jako chlapec snil o práci myslivce. Na přání otce, hrdého traťmistra přeloženého na Šumavu, začal studovat, ale patrně by kvůli svým koníčkům zůstal věčným medikem, kdyby ho armáda nepotřebovala coby bílý plášť na frontě. Po obeznámení se s hlavním hrdinou vstupují do děje další klíčové postavy. Nejprve Artur Stein, bývalý koňský handlír a nyní válečný spekulant, na jehož dvoře se Stach po veselé noci probudí, aby zde poznal dvě osudové ženy: krásnou, ale křehkou Irmu a její protipól, životní energií nabitou Barču, dceru pohodného. Charakter a vývoj Stachova vztahu k nim naplňuje přítomnou linii příběhu. Stein v Jiřím vidí záchranu pro svou milovanou sestru, hrdina sám se však v mladičké Irmě nedokáže vyznat ani jako lékař, ani jako potenciální mileneček, takže její chorobný vzhled přičítá jednou dospívání a po druhé nemoci, Irmina láska se mu jeví stejně hysterická jako nevinná, v poměru, který kdysi přitahoval novoromantiky. Celý vztah – přerušovaný Stachovým odjezdem na frontu a ročním odloučením – připomíná hru, v níž každý předstírá něco, čemu střídavě nevěří i propadá, v níž se uplatňují přepjatá gesta, křiklavé scény a kde má své místo i Čapkovy oblíbené zapovězené ovoce hudby, jež Irmu zabíjí, ale které dívka přesto miluje. Názvová symbolika odkazující k biblickému příběhu žida Jaira, jemuž Ježíš vzkřísil mrtvou dceru, se uplatňuje jen zčásti; jako lékař Stach Irmu zachránit nedokáže, svým polibkem v posledním okamžiku dívčina života ale potvrdí iluzi jejich lásky. Umělost vztahu ještě více vyniká v kontrastu s druhým; noc po Irmině pohřbu se stává jeho skutečnou milou Barča, budoucí žena a matka Jiřího syna.

Stav hrdinovy citové rozkolísanosti souvisí s jeho válečnými zkušenostmi tvořícími pozadí domácích peripetií. Podobně neslučitelně jako povahy obou kandidátek na Jiřího lásku působí poklidný život v šumavských lesích proti šílenství odehrávajícímu se na frontě, jakoby mezi nimi vedla hranice ráje a pekla. Dokonce i Stachem vyprávěné zážitky vyznívají doma jen jako hrůzostrašné historky mající za svůj cíl pouze pobavit posluchače. Jediný, kdo je bere vážně, je samotný vypravěč, jemuž nedopřeje klidu. Válečné kataklyzma – v němž dělo nabývá podoby živé bytosti se „zaživací rourou, chřtánem“ polykajícím nová a nová „sousta“, hory „řvou dokola jako raněny“ a stráně „štěkají“, hejna havranů vyhrabávají lidské ostatky jako *slepice v hnoji* a nikomu z vojáků se už nezdá tak hrozným, co se mu předtím zdálo nejnesne-

sitelnějším, „viděti totiž, jak některý z těch dravců kuželovitého zobanu kohosi z těch hromad prakticky přesvědčuje, že jsa mrtev, už nemá zapotřebí očí“ – na sebe bere neskutečnou, přízračnou podobu. Hrdinova úvaha o vítězství válečného materiálu nad světem, jež přináší proměnu lidí v „lidský materiál“, o nehumánnosti a asociálnosti válečného průmyslu vyvolává z paměti konkrétní okamžiky, které nemohou hrdinu než utvrdit v přesvědčení, že jediným projevem svobodné vůle českého inteligenta, nuceného k vojenské službě v rakouské armádě, nedokáže-li přeběhnout, je sebevražda. Dříve, než k ní ale může dojít, se Stach zcela šokován vojenskou zhovadilostí zhroutí a se zjištěnou tuberkulózou odjíždí domů, odsouzen k pomalému umírání a zbaven svého dilematu. Narozdíl od Armády, která souchotinám podléhá, Stach po Barčině boku díky životnímu optimismu a fyzické práci jen vzkvétá. Konečně i zlověstný rentgenový snímek se ukáže patřit ne Jiřímu Stachovi, ale Georgu Strachovi, jako pouhá hříčka osudu, iluze dobře zapadající do Irmina světa, ale nikoliv do Barčina.

Dobová kritika nepovažovala sbírku za něco, čemu by měla věnovat větší pozornost. Ze dvou dostupných recenzí, z pera Arne Nováka⁵ a Karla Čapka, přináší relevantní postřehy především ta druhá. Recenzent v knize citlivě vnímal ozvěny nedávno utichlých válečných běsů srovnávaje je náznakem s Weinerovými *Líticemi* a povídkami Šrámkova souboru *Žasnoucí voják*: „Válka tu nestojí ve středu dění [...]; zůstává něčím ohromným a temným na obzoru, jako bouřlivý mrak, od něhož se ostře obráží zoufalá, groteskní, vášnivá gestikulace lidí; časem sjede blesk, uhodí hrozná zpráva o smrti tam na obzoru, lidé se odtamtud vracejí s ostnem hrůzy v srdci; je dusno a strašno. Jakkoliv různé jsou tyto povídky, pojí je něco víc než válečné pozadí: všechny dohromady jsou Tancem Smrti, jež používá války k svým extraturám.“⁶ Shodli bychom se v ocenění *Dcerušky Jairovy*, podle Karla Čapka jediné, v níž smrt ustupuje „horkému, silnému, primitivnímu útoku života“, za důležitou pokládáme reflexi autorova groteskního humoru rozrývajícího srdce stejně jako tragika, humoru, který „nezlehčuje a nezmenšuje svůj předmět, nestrhuje jej do všednosti; má divokou velikost, čiší z něho výsměch bez hořkosti a skleslosti; je silný a svrchovaný“. Recenzent prokázal plné pochopení pro originální poetiku staršího kolegy také, když vystoupil⁷ na jeho obranu v souvislosti s obviněním z antisemitismu⁸ za povídku *Dvě vdovy*.

Vzhledem k žánru, který Čapkovu naturelu vždy nejvíce vyhovoval, lze předchozí prózy považovat za práce připravující prostor pro román, v jehož prospěch dokázal ze sbírky vytěžit nejeden motiv. Třídílný román *Jindrové*⁹ vznikl v letech 1919–20 a současně vycházel v Cestě, knižně byl vydán o rok později. Vazba mezi jednotlivými díly je velmi volná, takže připomíná návaznost dvou samostatných románů *Vilém Rozkoč a Řešany*. Široký časový záběr příběhu, zasahující od 90. let do doby popřevratové, je komponován následovně: první díl se odehrává v období před světovou válkou, která vypukne v jeho závěru; prostřední je válečný, nicméně Jindra ml. se dosud nachází v zázemí pešťské nemocnice, kde se stále ještě setkává výlučně s cizím utrpením; v posledním dílu se ocitá na italské frontě a je raněn, jeho hlavní část se ale odehrává již v období poválečném. První díl vytváří vzhledem k románu expozici, pojatou retrospektivně a rozdělenou do tří částí.

V úvodu odehrávajícím se v Praze dohází k násilnému přervání Jindrový první lásky spojenému s odjezdem do Anglie. S novým domovem je spojena nová známost, tentokrát završená sňatkem, k jejímu ztroskotání dojde brzy nato během mladíkova studijního pobytu v Indii. Pro Čapka netypické, protože nikdy nepoznané lokace (Anglie, Indie, později rakousko-italská fronta, jižní Francie) nejsou přesvědčivě vykresleny a stávají se jednoznačně slabinou romá-

nu. Druhá část začíná v Praze setkáním s osiřelým potomkem a jeho osvojením. Motivem náhodného setkání s vlastním dítětem jako živým dokladem minulého, již zapomenutého milostného vzplanutí se Čapek vrací k zápletce starší povídky *Otec (Nedělní povídky, 1897)*. Tím ale podobnosti nekončí: Jindrovo příjmení Pavák připomíná příjmení domnělé dcery Rezinky, po mamince Vavákové; mladší Jindra vyrostl stejně jako ona v chudinské čtvrti na Františku; podobně nešťastný byl osud obou matek. Starší motiv je rozvinut jednak tím, že Jindra narozdíl od svého archetypu přijímá dítě za své, jednak relativní blízkostí věku (osmnáctiletý věkový rozdíl obou Jindrů) i vnější podoby, která je podmínkou zápletky posledního dílu. Ve třetí části je přiblížena chlapcova výchova, dospívání a studium očního lékařství, podstatná je i změna fokalizace, pohled otce je nahrazen synovým pohledem. Přestože je v expozici představena většina klíčových postav, jde z různých důvodů o postavy „hypotézy“ (s výjimkou chlapcovy zemřelé matky, jejíž podoba, povaha a osud jsou srovnáním vzpomínek Jindry st. a ženina manžela zkompleťovány), již zde jsou ale položeny základy jejich budoucího vývoje i konfliktů.

Rekapitulace událostí od narukování Jindry ml. přiblížená v dialogu otce a syna na počátku druhého dílu přináší první reflexi války a poskytuje příležitost ke konfrontaci obou postav. Zatímco otce, filologa bádajícího v oblasti staroindické literatury, inspiruje studium upanišád k smíření se světem a umožňuje mu vyrovnaně přijímat život jaký je, vyžaduje od mladšího z Jindrů jeho buddhistické přesvědčení vysoce morální jednání, jehož důsledkem bude v závěrečném dílu hrdinovo zmrzačení a v podstatě i vznik onoho bizarního milostného trojúhelníku. Zprvu nevinně vyhlížející incident v závěru druhého dílu, jehož důsledkem je Jindrova degradace a osudné odvelení na frontu, koncentrační tábor či soud pro další z jeho aktérů, kontrastuje s poklidnou atmosférou, již je celý díl prodchnut.

Jindra st. v něm uvádí svého syna do společnosti vodního a slunečního klubu Opálka sdružujícího umělce obou pohlaví. Jedná se o další z Čapkových variací na motivy předchozích próz, do moderně pojaté Opálky oddávající se rovnoměrně potěše ducha i těla se převtělila bohémská hospodská společnost Upanišáda z románu *Antonín Vondřejc* (včetně dr. Černého na místě neomalného sarkastika dr. Freunda). Zde také vstupuje do hry hlavní ženská hrdinka, feministicky založená studentka filozofie a estetiky Jiřina, která z obou Jindrů později učiní protihráče na milostném poli. Přestože se již v tomto dílu objevují signály blížícího se neštěstí (v konverzaci obou Jindrů je nejprve zaměněno oko foetální za fatální; v napjatém okamžiku mezi otcem a synem praskne sklíčko v mikroskopu a poškodí čočku, což vypravěč provází poznámkou, že jej optik již nebude potřebovat), můžeme zatím sledovat pozvolna se rozvíjející romantický vztah Jindry ml. a Jiřiny, bez ohledu na otevřenost jejich rozhovorů a především díky Jindrovým zásadám zcela nevinný. Novinkou v Čapkově tvorbě, znovu uplatněnou v románu *Vilém Rozkoč a Řešany*, je sledování postav z předchozích próz v jejich dalším životě. V Opálce se znovu setkáváme z textilními malířkami Malvou a Sylvou z prózy *Kombinovaná technika*. Z původního Sylvina příběhu ovšem zůstává pouze fakt, že její milý zahynul na frontě: zatímco v první verzi umírá pod ruským bodákem, nyní umrzne v Karpatech a kolega, jenž ho kdysi zachránil, potom však ochrnul a stal se zcela závislý na pomoci druhých, se má stát z vůle zesnulého Sylviným manželem.

V posledním, třetím dílu se válka stává doslova prodlouženou rukou hrdinova osudu, hrajícího s ním svou nejfantastičtější partii. Na frontě se Jindra setkává se soupeřem z dětství i dospívání, při jeho záchraně je těžce raněn a připraven o zrak. S hrdinovou válečnou

zkušeností jsou spojeny také další „recyklované“ motivy, tentokrát známé z *Dcerušky Jairovy*, jako jsou německá a maďarská brutalita vůči vojákům i civilistům slovanského původu, obraz ptáků klovajících padlé a další expresionistické obrazy (řev houfnic jako „řeč tlamy, jejíž dásně rozmělní také Jindru“; bůh Pan jako beran, který „se zelenými jiskrami v očích, planoucími jako dvě slunce, pozoroval moře krve z miliónů obětí, jež mu lidstvo již čtvrtý rok přinášelo“; potměšile se chichotající lokomotivy lazaretních vlaků ad.), stejně jako hrdinovy úvahy o dezerci (připomeňme, že Jindra je tak jako hrdina novely rovněž lékařem), podobně jako v předchozí próze je pojata také úvaha o zneužití techniky vycházející z představy války, již vede kov proti člověku atd. Kola hrdinova osudu se ale jeho zraněním teprve rozbíhají. Ve francouzském lazaretu se Jindra setká se svou nevlastní matkou coby ošetřovatelkou, po své návratu zjistí, že Jiřina (přesvědčená o smrti svého milého) žije s jeho otcem a čeká s ním dítě (počaté ovšem z lásky k Jindrovi ml.). Přestože se Jindra rozhodne dítě neodsoudit k strastiplnému životu sirotka, proto se definitivně rozejde s otcem,¹⁰ vezme si Jiřinu a smíří se s duchovní paternitou, tragédie se dovršuje, neboť Jiřina při porodu umírá zanechávajíc přítom v Jindrově náručí Jindru nejmladšího.

Není jistě náhodou, že Čapkův pesimismus a fatalismus dosahuje právě v tomto válečném románu svého vrcholu. Důležitá je ale především nová podoba této „víry“ nejzřetelněji patrná v Jindrově meditaci o svobodě vůle, která vrcholící schopenhauerovským závěrem, že člověk není počat a zrozen proti své vůli, ale naopak, „nic není mohutnějšího, než jeho vůle a jeho rodiče nejsou při tom ničím jiným než jejími vykonavateli, slepými, anebo rozkošně radostným podvodem, jenž se zove ‚láska‘, oslepenými“.¹¹ Teprve nyní si hrdina uvědomuje, že to, co považoval za podvod života na sobě samém a zřetězení náhod, ovlivnil on sám neústupnou zásadovostí, v tomto světle se mu jeho někdejší argumenty náhle jeví jako pustý verbalismus. Rozhodnutí spáchat sebevraždu příznačně zhatí křik právě narozeného dítěte, k němuž Jindra bez ohledu na předchozí úvahu pocítí intenzivní lásku. Autor tímto prozřením připojuje svého hrdinu k jeho početným předchůdcům, kteří teprve v okamžiku, kdy rezignovali na své plány a poddali se osudu, dosáhli štěstí. V patetickém závěru hrdina, nacházející pokoru a sílu k odpuštění, poprvé zpečetuje dosud formální manželský svazek – Jiřina umírá s jeho polibkem na rtech. Čapek se tímto akordem přiblížil jinému básníku na poli lidských emocí, Jaroslavu Durychovi.

Z dobových recenzí je vidět, že se autorovi podařilo kritiku dokonale přesvědčit o umělecké pravdivosti svého románu, takže i nedostatky, opakovaně vytýkané jeho předchozím pracím, jsou tentokrát vnímány jako organická součást románového tvaru. Například Karel Sezima shledává, že autor trpně *neokresluje* danou skutečnost, ale „s povýšenou uměleckou převahou ji přetváří, vyzvedá a zveličuje podrobnosti a barokně je zkresluje, spřáhaje protiklady spíná je v nebývalé ohromivé asociace, vytvářeje takto realitu novou, svoji, groteskní a patetickou“. Také s prvky náhody autor prý dokáže pracovat tak, že alespoň „dodatečně a tím jen působivěji prokáže, jak je vše v jeho románě drženo v kleštích neúchylné motivace, ukuto nutností dějové logiky, znající včlenit do kompozičního celku a zdůvodnit i každou výstřednost jeho nevyčerpatelné vynalézavosti a každý sebe bujnější rozmar fabulační.“¹² František Václav Krejčí neváhá autora přímo obhajovat proti těm, kdo mu budou vyčítat sběhy náhod a jiné osvědčené triky starých napínavých románů, argumentuje přitom potřebou mít vedle prozaiků tvořících v souladu s realistickou pravděpodobností i takové, kteří dokážou „zahýřit fantazií a mají smysl pro věci nevidané a překvapující“. Čapek podle něj „nemyslí a necítí způsobem,

jež jsme až dosud jmenovali básnickým, ale kdož ví, snad to není nedostatek, nýbrž tucha nového způsobu, těžit poezii ze skutečných věcí.¹³ Píše-li recenzent o hýření fantazie nikoliv způsobem romantickým, ale spočívajícím v „smělých přemetech hrajících s věcmi nejmodernějšího života“ (připomeňme například fotografování Opálky jako satavahanské královské společnosti při koupeli), odhaluje tím souvislost Čapkovy poetiky s těmi tendencemi v poválečné próze, jež sblížovaly expresionistický výraz s poetismem. Román *Jindrové* ale zároveň v několika podstatných ohledech z hlavní, umělecky nejproduktivnější linie Čapkovy tvorby vybočuje. Cenou za exotické exkurzy – navíc z hlediska tématu a idey jen nepatrně vytěžené – je povrchnost příslušných pasáží slušících dobrodružným románům, což sice dobře „ladí“ s melodramatickým závěrem, avšak kontrastuje s jinými partiemi románu, například filozofujícími.¹⁴ Zřetelně se tak ukazuje, že autorova tvůrčí fantazie je schopna plného, umělecky zralého rozvinutí pouze opírá-li se o svět, jenž důvěrně zná, aniž by samozřejmě musela, jak píše Sezima, trpně *okreslovat*. Snad nebude přehnané tvrzení, že největší daní za románový úspěch byl patetický závěr, kvůli němuž Čapek obětoval svou nejvlastnější pozici ironického vypravěče tragikomických příběhů.

V přímém rozporu s výše řečeným se může zdát názor Josefa Hrabáka¹⁵ spatřující v Čapkově tvorbě jako takové nedostatečnou reflexi soudobé společnosti a rozhodujících událostí moderní historie, což vysvětluje autorským pohledem soustředujícím se na individuum, izolovaně od sociálního a politického vývoje. Proti tomu lze postavit tragický konec angažovaného redaktora Hejholy během prosincových bouří 1897 v *Antonínu Vondřejcovi* (1917–18) nebo psychologicko-politickou motivaci stojící u zrodu Rozkočova válečného pomníku v *Řešanech* ad., i tak má ale Hrabákův pohled své opodstatnění. Čapka skutečně zajímají sociopolitické aspekty války jen okrajově, válka je pro něj především mechanismem uvedeným z lidské vůle do pohybu, vzápětí se však vymykajícím kontrole a lidský svět dokonale destruuujícím. Válka se stává negativním osudem lidstva. Takto chápaný fenomén války nepochybně zbavuje důležitosti otázku, kdo proti komu stojí a jaké pohnutky ho k tomu vedou, podstatné je už jen to, zda ve válečném masomlýnku, v okamžiku, kdy jsou všechny nadosobní hodnoty zpochybněny, dokáže člověk zůstat morálně pevným alespoň sám před sebou. Domnívám se, že právě toto sdělení by dnešní čtenář neměl v Čapkově válečném „kaleidoskopu“ přehlédnout.

POZNÁMKY

- 1 Podle Karla Brušáka („Narrator Turned Dramatist“. In *Proceedings of a Symposium held at the School of Slavonic and East European Studies 18.–20. September 1984*. University of London, London 1985, s. 230) odpovídá válečný motiv událostem popisovaným v různých materiálech o okupaci Bosny rakouskou armádou v roce 1878, například v publikaci *Erlebtes in Bosnien (Juli und August 1878)*. *Aus dem Tagebuch eines k. k. Officiers* (Vienna 1878).
- 2 K. M. Čapek-Chod: *Romaneto. Tři chodské povídky. Pohádka*. Pražská akciová tiskárna, Praha 1922, s. 103–104.
- 3 Božena Benešová: *Rouhači a oblouzení*. Melantrich, Praha 1933.
- 4 K. M. Čapek-Chod: *Ad hoc! Romaneta, povídky a črty z dob první světové války*. Pražská akciová tiskárna, Praha 1919.
- 5 Arne Novák: „Dvě knihy válečných povídek“. *Venkov*, 13. 7. 1919.
- 6 Karel Čapek: „K. M. Čapek-Chod: Ad hoc!“ *Národní listy*, 14. 12. 1919.

- 7 Karel Čapek: *O umění a kultuře. Od člověka k člověku (Dodatky)*. Československý spisovatel, Praha 1995, s. 59: „... je to s ním vsutku zlé. Vždyť tuhle svaz korektorů proti němu protestuje, že ve svém nepořádném Vondrejcovi pohaněl jejich stav. Američtí Češi jsou roztrpčeni do té duše, že v Turbině zkarikoval jejich příslušníka. Šlechta (na schůzi v Roudnici) vydala memorandum proti tomu, že ve Vondrejcovi tak ukrutně zkeslil kněžnu Pychnowskou. Marně jsme na autora naléhali, aby napsal povídku o střízlivém korektorovi, šlechtetném strýci z Ameriky, svatě kněžně Jenověfě a dobrém rabbi Löwy; prohlašuje neustupně, že toho nedovede.“
- 8 Ačkoliv bylo Čapkovo dílo představováno jako antisemitské rovněž českými fašisty, nic nemohlo být vzdálenější pravdě. V roce 1913 podepsal autor manifest českých intelektuálů *Jměnem slovanské humanity* protestující proti ukrajinskému státnímu teroru vůči vlastním židům. Autor sám se bránil právě poukazem na zajímavé židovské typy ve svých prózách, jmenovitě pak v *Dceruše Jairově*.
- 9 K. M. Čapek-Chod: *Jindrové. Román*. Pražská akciová tiskárna, Praha 1921.
- 10 Kathleen Hayes si ve studii „Grotesque Paradox and the Works of Karel Matěj Čapek-Chod“ (In *The Slavonic and East European Review*, Vol. 78, No. 2, April 2000, s. 267–300) všimá motivu „role reversals“ (tj. obrácených rolí) a objevuje tím mj. další souvislost s již zmíněnou starší povídkou: „In ‚Otec‘ and *Jindrové*, the child educates the parent. Chocholouš does not profit from the lesson of his ‚daughter‘, who judges him as ‚špino‘ (‚filth‘); that is, he does not try to make amends for his guilt. The narrator tongue-in-cheek comment that Jindra Junior has raised his father, banishing him not only from the home but also from the country. While Jindra assumes moral authority over his father, however, he is also usurped by his father; as in Mácha’s *Máj* (1836), the father deflowers the son’s beloved.“; s. 300.
- 11 K. M. Čapek-Chod: *Jindrové. Román*. F. Borový, Praha 1924, 2. vyd., s. 455.
- 12 Karel Sezima: „Z původní tvorby románové“. *Lumír* XLIX, 1922, č. 1, s. 12–13.
- 13 František Václav Krejčí (K.): „K. M. Čapek-Chod: *Jindrové*“. *Právo lidu*, 22. 5. 1921, s. 11.
- 14 Pokud ovšem nechceme román interpretovat z hlediska postmoderního spojování „nespojitelného“. Tento výklad předjímá studie Veroniky Hečové „Čapek Chod postmoderní“ (in *Česká literatura na konci tisíciletí*, sv. 1., Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2000, s. 317–25).
- 15 Josef Hrabák: „The thirteenth chamber of K. M. Čapek-Chod“. In *K. M. Čapek-Chod. Proceedings of a Symposium held at the School of Slavonic and East European Studies 18.-20. September 1984*. University of London, London 1985, s. 177–78.

Summary

Martin Tomášek: K. M. Čapek-Chod and His Kaleidoscope of War

The study presents an analysis of Čapek’s war prose. Čapek is considered to be the first writer interested in the life stories of Czech soldiers in the Austrian army during World War I and depicting their absurd position of fighters for Austrian monarchy. But the socio-political aspect of war remains for Čapek a matter of peripheral importance; for him war is, first and foremost, a mechanism set in motion by human will, a mechanism, which soon gets out of control and causes complete destruction. War becomes the negative fate of mankind.

SVÁR POEZIE S IDEOLOGÍÍ (K BÁSNICKÉMU VÝVOJI JOSEFA HORY)

JIRÍ SVOBODA

Hned na počátku se vnučuje otázka: proč zde dochází ke spojení pojmů „poezie a ideologie“ s tvorbou předního českého básníka dvacátého století, jakým Josef Hora nesporně je. Podle názvu dalo by se čekat, že se budu věnovat úvaze spíše filozofického charakteru a že zaměřím pozornost na otázky vyslovované občas v souvislosti s tímto tématem u nás. Můj zájem směřuje především k problému tvůrčí osobnosti, tedy ke kontextům a vlivům, které ji za určitých podmínek utvářejí. A protože ideologické vlivy poznamenaly českou literaturu ve dvacátém století velmi silně a zanechaly v ní zřetelné stopy, zaujal mě básník, jehož život i tvorba je typická pro uměleckou a duchovní situaci meziválečného období. Jde o básníka, který působil v centru českého literárního dění, byl s ním mnoha vlákny organicky spojen, přitom ale usiloval důsledně o vlastní cestu. Mám tedy na mysli tvůrčí problém Josefa Hory v konkrétním historickém čase, především jeho vývoj v období od počátku první války až k válce druhé a během ní.

Hora nejen rokem narození (1894), ale také vstupem do literatury představuje typický zjev mezigenerační. Nelze ho ovšem spojovat bezvýhradně s předchozími generacemi, například s generací Neumannovou, i když zpočátku vstřebává její vitalistickou a následně civilizační vlnu. Horova poetika počátečního období se neomezuje na jeden model. Začteme-li se pozorněji do jeho prvních básní, zjistíme doznívající echa lumírovská a zřetelnou stopu poezie Sovovy i Březinovy. Chceme-li se však spolehlivě orientovat, musíme hledat také v dokladech spojených přímo s osobností básníka. V dopise milostného ladění z té doby najdeme výrok významný nejen pro Horu samotného, ale i pro další jeho tvůrčí dráhu. Mladý básník si v něm klade tyto otázky: „Z jakých hlubin prýští má intuice? Kdo je mým sousedem v mystickém řetězu Březinových rukou?... Vlna doby nás vynesla na povrch. Kam spěje ta vlna? Jaký magnetismus ji zdvihl? Je to vlna industrialismu, jež nás určila? Stále rychlejší pohyb a výměna všech hodnot? Hrůza prchajícího okamžiku, ono Faustovo: Jsi krásný tak – ó neprchej –?“ A zanedlouho v dalším dopise se vyslovuje takto: „Byl to sen platonické krásy a snil jsem vypsati ho, uvězniti navěky do něžných, křehkých veršů.“¹ V těchto projevech se překvapivě zjevuje před námi takřka už „celý“ Hora; nestačí mu zaujetí poezií, chce vědět, odkud a kam směřuje ve své tvorbě, je fascinován krásou a současně zneklidněn prožitkem krásy. Toto kladení otázek, tak typické pro jeho poezii ve všech vývojových etapách, vyvěrá z nutnosti dobrat se hlubšího smyslu vlastní existence. Horovu poezii prostupuje motiv času vnímaný jako

nepřetržité dění, dualistické pojetí světa, vyznačující se citlivostí pro hmotné i duchovní jevy, úzkost z prchajícího okamžiku a touha překonat jeho pomíjivost. Odtud polarizace radostných a tragických pocitů, vypovídající o věčně nenaplněvané tužbě vyjádřit vše v básnické tvorbě („A čím dál víc poznávám, jak málo toho dovedu a kolik je – nevysslovitelného.“²).

Nedejme se však mýlit těmito subjektivně vyhocenými reflexemi. Hora nebyl uzavřen výlučně do sebe. Naléhavost otázek, které kladl, vyvěrala z přímého kontaktu s dobou. Byla to válka, která zasáhla citelně do jeho vývoje; od těchto meditativních témat, v nichž nalezneme zřetelné stopy idealistické filozofie, odvedla ho přímo na „protější“ břeh, k časovým tématům sociálním a politickým. Tyto skutečnosti nemálo přispěly k tomu, že začal pěstovat publicistiku, která ho spojovala s každodenními událostmi a otevírala mu cestu k levicovým názorům frekventovaným v tehdejší literární životě. Odtud směřovala jeho tvorba k proletářské poezii, šlo o vývoj velmi rychlý, skoro bychom mohli říci překotný. Hora se otevřel zcela revolučním teoriím a v jejich duchu se snažil budovat své dílo. Už v roce 1915 píše: „celá sociální a mravní struktura Evropy chystá se vlít do nové formace a vkročí do nových cest.“³ Tato vize ho brzy zcela ovládne, je přímo zasažen její dynamikou: „duše davu tě strhuje [...] jda a jda s nimi, cítíš jistotu, jsi jí nabit.“⁴ Za těchto okolností pro něho „každá myšlenka [...] stává se čímsi revolučním“ a v jejich službách jako básník chce „vyjádřit novou krásu a řád světa teprve vznikajícího“.⁵ Kolektivní hnutí, vyvolané dramatickým vývojem událostí, ovládlo jeho myšlení, pod jeho vlivem přijímá účelově pojatou ideu rovnosti: „Hamlet byl by malým, ubohým, kdyby žil v dnešní době [...]“, protože „revoluce vzaly myšlenky velkých mužů a učinily je neodolatelnými tím, že daly je všem“.⁶

Za této situace je přirozené, že ho znepokojují sociální rozdíly a odmítá lidi, kteří „dezertují k armádě zlata“.⁷ Srovnává poměry u nás a v revolučním Rusku a účelově argumentuje takto – v Čechách se pouze teoretizuje o dramatu, zatímco „Rusové žijí své drama. Mají před sebou nesmírné světlo. Za sebou nesmírný stín“.⁸ Krajní výkyv na této cestě představuje jeho kniha *Kultura a třídní vědomí* (1922), která je ve skutečnosti ohlasem ideologických tezí produkovaných v tehdejší sovětském Rusku. Hora se dostal do názorové blízkosti St. K. Neumanna a ocitl se na podobných pozicích jako o něco mladší autoři z Devětsilu. Vše v této chvíli, celé jeho názorové spektrum, bylo podřízeno jakoby jedinému dominantnímu stanovisku. Platí to hlavně o jeho publicistice, literární i politické, v jejím myšlenkovém rámci si ojedinele uvědomoval, že „věřit v revoluci je těžké břímě a balvan těžší než balvan zlata a starých tradic“,⁹ a došel také k poznání, že „rys fanatismu je cosi, bez čeho si nedovede představit ruskou revoluci“.¹⁰ Musíme zde rozlišovat. Jako novinář pracoval v přímém kontaktu s každodenním děním, byl jím bezprostředně ovlivňován a chápal jako jeho součást nejen svoji žurnalistickou činnost, ale i literární tvorbu. Jako básník se však nemohl trvale pohybovat v prostoru, jehož hranice byly určovány ideologickými programy, i když se s nimi ztotožňoval a nechával se opájet jejich utopistickým obrazem světa.

Polarizace mezi revolučním názorem a básnickým ztvárněním nebyla pro Horu jednoduchou záležitostí. To, co se mu zdálo jednoznačné a co spontánně přijímal jako své přesvědčení, naráželo v tvůrčím procesu na řadu zneklidňujících problémů. V podtextu básní se mu stále vracely otázky vyslovené na počátku, na které nebylo snadné uspokojivě odpovědět, i když cíle formulované v programech revolučního hnutí se zdály tak samozřejmé. Hora reaguje na tuto situaci extenzivně, rozvíjí svoji aktivitu v několika žánrových oblastech: nespokojuje se pouze s publicistikou nebo s básnickou tvorbou, vnímavost pro konfliktnost světa i lidských

osudů vykazují také jeho povídky a novely. Téma sociálního utrpení rezonuje v jeho básních po celé období proletářské poezie, ve sbírkách jako *Strom v květu* (1920), *Pracující den* (1922), *Srdce a vřava světa* (1922) a *Bouřlivé jaro* (1923), a proniká s různou intenzitou do prozaické tvorby, povídkové sbírky *Probuzení* (1925) a románu *Socialistická naděje* (1922), kde se jako důležitý kompoziční prvek objevuje autobiografická motivace. V jednotlivých protagonistech románu, situovaného do politických poměrů na počátku dvacátých let, není obtížné rozeznat pod krycími jmény tehdejší skutečné politiky a novináře. Podle role, kterou jim určil, můžeme uvažovat o míře jeho ztotožnění se socialistickým hnutím. Podobně v románu *Hladový rok* (1926) vykreslil dopad válečných poměrů na morálku českého maloměstského života a na jejím pozadí zachytil procesy, které sehrály podstatnou úlohu v poválečném politickém vývoji. Tyto „přestupy“ z publicistiky do prózy i do poezie svědčí přinejmenším o zvláštním prožívání aktuálních událostí a o potřebě konfrontovat se s nimi.

Klíčová role v tomto tvůrčím hledání náležela především Horově poezii; díky ní se rozvinula její proletářská etapa a vytvořily se předpoklady, které umožnily překonávat ideologické limity. Básníkovo „já“ bylo pohlceno zástupem a žilo především sociálními otázkami. Revoluční ideály ovládly Horovo myšlení, pod jejich vlivem stylizoval se do role aktéra převratného dění („sám částice přiboje / jsem spolu také střed jevů / jsem podmět i předmět, jsem křídlo i let“¹¹). Takto viděný svět nebyl tenkrát v české poezii něčím zcela novým. Způsob, jak byl uchopen a vyjádřen, potvrzoval přetrvávající vliv civilizační poezie; někdejší oslnění technickými objevy a vynálezy obohatili mnozí stoupenci proletářské poezie o ideu „společné duše“, pochopenou jako projev obecné vůle k proměně společnosti. Hora v této vizi sociálního osvobození spatřoval nutný krok k dosažení duchovního obohacení celé společnosti. Do složitější situace se ale dostával, když ideologické postuláty, jím spontánně přijaté, začaly potlačovat dualistickou koncepci jeho tvorby a nastolovaly platnost jediné pravdy vycházející z marxismu („pod čelem jasný sen, / třídní boj v krvi“). Tomu odpovídala také tezovitost („všude mraveniště, zápasště / třídního boje“) nebo metaforičnost zatížená ideovým záměrem („divý rychlík revoluce“; „žací stroj kapitalismu“¹²). Tyto tendence mobilizovaly básníkovu tvorbu a spojovaly ji s koncepcemi proletářského umění, současně ale omezovaly její svobodný rozvoj. Hora je dovedl využít k vystupňování dějového napětí v básních jako je *Západ a východ* nebo *Ivan a Lenin*, ve své době oceňované, např. F. X. Šaldou.¹³ Ovládlo ho vidění světa, v němž „spravedlnost je krví opilá“ a v hladových očích „šperky rouhají se“.¹⁴ Na těchto postupech založil emociální účín sociálně-revolučních básní, které často funkčně „propojoval“ s biblickými motivy (*Dělnická madona*), podobně jako tehdejší básníci levicové orientace, Jaroslav Seifert, Jiří Wolker ad. Tato ideová koncepce tvorby se však brzy vyčerpala, potvrzuje to mimo jiné Václavkova kritická reflexe Horovy sbírky *Bouřlivé jaro*.¹⁵

Obratem v Horově vývoji, který nastal rychle a znamenal „osvobození“ z dosavadního ideologického zajetí, se stala sbírka *Itálie* (1924). Nešlo jen o změnu klimatu, i když novým dojmům zde otevřel všechny svoje smysly. Z jeho vědomí nezmizela „kvetoucí jablona tam daleko doma“¹⁶ ani sociální témata; jejich stopy ostatně nacházel také v jižní krajině. Horova obraznost se uvolnila, získala na barevnosti a přiblížila se poetistické hravosti. Byl to krok signalizující již skutečný předěl, který znamenaly ve skutečnosti *Struny ve větru* (1927). Motiv času v nich získal dominantní postavení, jejich básně byly nejen důvěrně lidské, ale měly současně kosmický rozměr. Hora tak vstoupil do ovzduší české poezie na konci dvacátých let, naplněné tragickými životními pocity. A ještě než se nechal ovládnout novou tvůrčí situací,

musel se na okamžik zastavit. Rok 1929, kdy se rozešel s komunistickým hnutím, postavil opět před něho dilema volby mezi ideologií a poezií. Sbíрка *Deset let* (1929) o tomto složitém procesu vypovídá vše podstatné. Hora nepřestal být básníkem lidských témat, nebyl ale již vyznavačem jednoznačných pravd. Osvobodil se od jejich tíhy, vidiny rájů, „jež zmámily hlasy všech chudých“,¹⁷ se rozplynuly a jeho obraznost, jak sám dokládá, se „sytlí dnes světem prostých skutečností“.¹⁸ Bedřich Václavek pochopil, že se vzdaluje svým ideovým koncepcím, a hovořil o zlomu zasahujícím „až do kořenů Horovy osobnosti“.¹⁹

Tuto orientaci plně potvrdila následující sbírka *Tvůj hlas* (1930), v jejím hodnocení A. M. Píša konstatoval: Hora se „odvrátil od sociální tváře skutečnosti“ a objevil „kouzlo chvíle“, ve které přítomnost se „rozestupuje do dálky a prostoru“, „prohlubuje a zduchovňuje základní rys básnickovy poezie“.²⁰ Pro Horu se nyní poezie „stala nejjemnějším ukazatelem stavu lidské duše“,²¹ své původní zaujetí revolučními ideály nezapřel, ale chápal ho na počátku třicátých let jako uzavřenou etapu. Poezie byla pro něho nejen zdrojem nových tvůrčích možností, ale i vírou „ve věčně se obnovující svěžest ducha“.²² Odtud i počátek motivace orientované k podstatě básnické tvorby: „Život bez poezie je život bez tajemství.“²³ Před Horou se objevily nové možnosti, spojené s hlubším filozofickým uchopením tvorby; toto zaujetí se promítlo do jeho obraznosti a přispělo nemálo k její kultivaci. Bergsonova polarizace času a prostoru promlouvala v Horových verších nyní naplno. Díky ní dospěl k dokonalé syntéze obrazu a ideje, založené na myšlence ryziho lidství. Jde o sbírky *Tonoucí stíny* (1933), *Dvě minuty ticha* (1933) a *Tiché poselství* (1936). Idea společenství dostává v jeho poezii novou podobu, není určována výlučně sociálními skutečnostmi, ale vnímá ji jako zvláštní „propojení“ jednotlivých osudů („Koberec bolesti, utkaný mnou i vámi, / zazáří v ornamentu svém / jak písmo společné, jež vysvětlení dá mi, / kam jdem“²⁴).

Tento proces pokračoval s ještě větší intenzitou v *Máchofských variacích* (1936); nemalou úlohu v něm sehrála Horova vůle proniknout k tajemství básníka a jeho tvorby. „Je v samé podstatě poezie, že je v ní něco iracionálního. Že zámysl básníkův se často nekryje s dílem“,²⁵ čteme v jeho úvaze. Hlavním aktérem *Máchofských variací* stal se nutně tvůrce tohoto tajemství, samotný básník. Horovy verše žijí z napětí mezi zemí a kosmem, vypovídají nejen o „vězení lásky“, ale také o „vězení slova, rozbité výkřikem hrůzy, bleskem krásy“,²⁶ od nich směřuje cesta přes sbírku *Domov* (1938) ke skladbám jako *Jan houslista* (1939) a *Zahrada Popelčina* (1940), kterou tvoří *Rekviem* a *Popelka přebírá hrách*. Hora v tomto stadiu se soustředil k otázkám nadčasové povahy, jeho poezie podle Václava Černého se stala „zpěvem duše“,²⁷ neomezovala se však jen na problémy subjektivní povahy, ale citlivě vnímala události z přelomu třicátých a čtyřicátých let. Inspirační zdroje Horovy vyvěrají nejen z niterných problémů, ale zrcadlí se v nich zřetelně prožitek vyvolaný ohrožením naší národní existence. Svár víry a skepse, který jsme poznali ve sbírce *Deset let*, ustoupil v těchto nových podmínkách do pozadí. Hora se sice rozešel s revolučním hnutím, ale proces osvobození z jeho ideologie poměrně dlouho v něm dozníval. V románu *Dech na skle* (1938) například jako by vybočil z nastoupené cesty a vrátil se do své minulosti. Hrdinu příběhu Jana Trázníka, který se pohybuje ve světě levicových intelektuálů, nechává procházet osudovou křižovatkou a v situaci obtížného hledání ho konfrontuje s realitou politických procesů v sovětském Rusku.

V *Janu houslistovi* se však ocitáme v podstatně vyšším patře Horovy tvorby: Janův návrat z ciziny po mnoha letech a celý jeho život provázený uměním je věčnou tužbou po kráse a po jejím tajemství. Pociťujeme tu bytostně naléhavost kladených otázek: „Kdo hledá Boha,

nalezne ho / v svých melodiích závějích? / Nalezne, ztratí. Jako sníh, / jenž skryje marná pole písku“.²⁸ Možno říci, že Horův Mácha, onen zajatec neklidu a úzkosti, našel nyní v Janovi, jenž „v svůj chudý domov pluje“,²⁹ další lidský i umělecký osud. Jan houslista v těchto polohách zrcadlí přesně čas svého vzniku, rok 1939; motiv země přibližuje tuto skladbu ke sbírce *Domov* (1939) a spojuje ji také s básnickou tvorbou poznamenanou dramatickostí historické chvíle. Stejně jako většina tehdejších českých básníků chápal Hora poezii jako cestu vedoucí k uchování národních hodnot. V *Rekviem* pod vlivem reality nacistické okupace nasazuje tragický tón, „v průvodu nepřetržitém / vcházíme denně do bran smrti“, a současně se ujišťuje, že „poezie ještě žije / jak utajený lidský vzdech“.³⁰ V *Popelce* jako by našel „druhý“ dech v tomto zápasu, vyslovuje odhodlání pohádkově proměnit skutečnost, „abychom nezvykli hrobům“ a „vstali chudí, ale celí“;³¹ „krása“ stává se mu poslem radosti, promlouvá v ní lidská sounáležitost, je to „jiskra úžasu, most duší“. Hora v tomto nelehkém zápasu s válečnou brutalitou objevuje hodnotu autentického lidství založeného na svobodě osobnosti: „abychom byli tím, co jsme, / svobodné duše; v těle živém“.³²

Celé závěrečné období Horovy tvorby je tímto úsilím poznamenáno. Zřetelně probleskuje v alegorické skladbě *Život a dílo básníka Aneliho* (1945) a zaznívá v *Zápiscích z nemoci* (1945). Konec války byl na dosah a Hora chtěl „Být svědkem světa, který vzroste / z tolika zla, z tolika sil“.³³ Mohlo by se zdát, že ho přitahovala jako na počátku i nyní situace nabízející lákavý obraz nového světa. Nelze však nevidět jeden podstatný rozdíl. Hora po nabytých zkušenostech nemohl se znovu stát stoupencem revoluční proměny světa; lidství bez ideologických atributů stalo se pro něho základním cílem, v něm také spatřoval vyústění svých snah. Osud mu však dopřál jen krátké úlevné vydechnutí po válečném utrpení. Idea platonské krásy, kterou se chtěl jako mladý básník vyslovit ve svých básních, neztratila pro něho platnost, obohatila se po čase usilovného hledání o vědomí nutnosti hodnot, jako je svoboda člověka. Bezděčně se v této souvislosti připomíná výrok Jana Patočky, vyslovený v roce 1946: „ideologie přicházejí a odcházejí, idea člověku zůstává“.³⁴ Je bolestným paradoxem, že smrt, která Horu zastihla na prahu poválečných dnů, ušetřila ho ve skutečnosti před těžkými kolizemi a krizemi, s nimiž by se musel v následujících letech vyrovnávat.

POZNÁMKY

- 1 Dva dopisy J. Hory z rukopisné pozůstalosti, první bez data, druhý je datován 29. 4. 1917, citováno podle monografie J. Mourkové *Josef Hora*. Melantrich, Praha 1981, s. 43.
- 2 Dopis 18. 8. 1917. Tamtéž, s. 47.
- 3 „Válka a literatura“, *Akademie XIX*, 7. dubna 1915, s. 245–248. V knize J. Hora: *Poezie a život*. Čs. spisovatel, Praha 1959, s. 9–13.
- 4 „Dunící kroky zástupů“, *Podřipan*, 4. května 1918. V knize J. Hora: *Dny a lidé*. Čs. spisovatel, Praha 1962, s. 41–42.
- 5 „K novým snahám v písemnictví“, *Akademie XXIV* (1919–1920), č. 3 a 5, s. 133, 263–265. V knize J. Hora: *Poezie a život*, op. cit., s. 17–20.
- 6 „Kulturní smysl doby“, *Akademie XXIV*, č. 1 (listopad 1920), s. 3–6. V knize J. Hora: *Poezie a život*, op. cit., s. 31–35.
- 7 „Víra“, *Rudé právo*, 13., 17., 18. února 1921. V knize J. Hora: *Dny a lidé*, op. cit., s. 65–72.
- 8 „Kulturní smysl doby“, *Akademie XXIV*, č. 1 (listopad 1920). Tamtéž, s. 33.
- 9 „Víra“, *Rudé právo*, 13., 17., 18. února 1921. V knize J. Hora: *Dny a lidé*, op. cit., s. 65–72.
- 10 Tamtéž, s. 65–72.

- 11 „Město“, sbírka *Strom v květu*.
- 12 Citováno z básní „První máj“, „Praha“, „Demonstrace“ ze sbírky *Pracující den*.
- 13 J. Hora: „Mít křídla“, *Šaldův zápisník. List pro poezii, politiku a život* 1, 1928–29, č. 3., prosinec 1928, s. 104–105.
- 14 „Sodoma a Gomora“, *Strom v květu*.
- 15 „Je to nejvyrovnanější kniha jeho [Horovy – J. S.] lyriky, ale básnicky slabá.“ Josef Hora. In: *Ottův slovník naučný nové doby* II, sv. 2, 1933, s. 1199–1200. V knize *Literární studie a podobizny*. Čs. spisovatel, Praha 1962, s. 197–198.
- 16 „U moře“, *Itálie*.
- 17 *Deset let*, IX.
- 18 „Patnáct let po válce“, *Literární noviny* III, 15. srpna 1929. V knize J. Hora: *Poezie a život*. Čs. spisovatel, Praha 1959, s. 80–83.
- 19 „Dva básníci. 1. J. Seifert, 2. J. Hora“, *ReD* 3, 1929–31, č. 4, s. 102–103. V knize B. Václavek: *Kritické stati z třicátých let*. Čs. spisovatel, Praha 1975, s. 151–152.
- 20 „Poezie na rozcestí“, *Čin* IV, č. 31, 30. března 1933, s. 723–727. V knize J. Hora: *Poezie a život*, op. cit., s. 101–104.
- 21 Tamtéž, s. 102.
- 22 „O poezii“, *Studentský časopis* XV, č. 6 (10. února 1936), s. 145–146. V knize J. Hora: *Poezie a život*, op. cit., s. 149–151.
- 23 Tamtéž, s. 151.
- 24 „Koberec“, *Tiché poselství*.
- 25 „Básník a mateřský jazyk“, přednáška J. Hory pro Kruh přátel českého jazyka, dne 29. dubna 1938. V knize J. Hora: *Poezie a život*, op. cit., s. 152–156.
- 26 *Máchovske variace*, III.
- 27 Černý, V.: *Zpěv duše*. Praha 1946.
- 28 *Jan houslista*, X.
- 29 *Jan houslista*, VI.
- 30 *Rekvie*, XXII.
- 31 *Popelka přebírá hrách*, II.
- 32 *Rekvie*, XXIV.
- 33 *Zápisky z nemoci*.
- 34 Patočka, J.: „Ideologie a život v ideji“ (1946). *Umění a čas* I. OIKOYMENH, Praha 2004, s. 125–131.

Summary

Jiří Svoboda: Poetry in Discord with Ideology (On the Evolution of Josef Hora as a Poet)

The study follows the fight Josef Hora, a distinguished Czech poet, lead with the ideological tendencies influencing him since the beginning of 20th century (i. e. in the period closely preceding World War I) till the end of World War II (till the year 1945). Initially Hora is fascinated with the revolutionary vision of social justice. During 1920ies he was particularly influenced by marxism penetrating into Czech literary circles mainly from contemporary Soviet Russia. Under this influence he promotes proletarian poetry and strives to realise its ideological objectives in his collections of poetry (*Pracující den*, 1920, *Strom v květu*, 1920, *Srdce a vřava světa*, 1922, and *Bouřlivé jaro*, 1923). The book of poetry *Struny ve větru* (1927), however, brings new ideological accents while the year 1929 clearly shows a substantial change in Hora's poetics: he parts with the communist movement and seeks to find a new spiritual grounding for his writing. Gradually his poetry becomes strongly influenced by Bergson's philosophy. An important milestone of his poetic evolution could be seen in the poem *Máchovske variace*

(1936), inspired by the life and poetry of K. H. Mácha. This creative process culminates in Hora's poetry of the second half of 1930s and could be felt until the end of WWII. The books of poetry *Jan houslista* (1939), *Zahrada Popelčina* (1940) and *Rekviem* (1940) convince us of the poet's belief in genuine humaneness related not only to the fate of the Czech nation in calamitous war events but revealed as the core of meaningful human existence.

BAŤOVSKÝ ZLÍN JAKO LITERÁRNÍ NÁMĚT

LENKA HAVELKOVÁ

Chceme-li hovořit o baťovském Zlíně a vlastně i o poválečném Gottwaldově, pak není možno nenarazit na pojem batismu a nezabývat se jím, protože právě on je klíčem ke všemu zajímavému, kontroverznímu, jedinečnému a troufám si říci neopakovatelnému, co se ve Zlíně pod taktovkou dvou chefů¹ – Tomáše a po něm Jana Antonína Bati událo.

Meziválečný Zlín, Zlín baťovský, Zlín pana chefa a jeho nikoliv dělníků ale spolupracovníků, Zlín prvorepublikový, Zlín, město amerického průmyslového zázraku mezi valašskými kopci, Zlín ve všech těchto svých podobách přitahoval a stále přitahuje pozornost. Mohli bychom ale také napsat Botostroj, město utrpení a krutého vykořisťování, Klínov, město blahobytu a spokojenosti, Úly, spojnice mezi osudy dvou rodin odlišného sociálního statutu, Knín, dějiště příběhu tak neuvěřitelného, že pro jistotu zůstal jen ve své rukopisné podobě... Tedy Zlín viděný očima spisovatelů, kteří se s baťovskou realitou setkali a seznámili různými způsoby, v různé intenzitě a jejichž názory na něj se pak promítly na stránky románů s baťovskou tematikou. Zlín byl a pro historiky i laickou veřejnost zůstává magnetem přitahujícím pozornost i nejednoznačně zodpověditelné znepokojující otázky. Dalo by se říci, že tyto nad Zlínem stále visící otazníky vyplývají z toho, co bychom spíše nadneseně, ale ne nesprávně, mohli označit jako baťovské paradoxy vyplývající ze samé podstaty batismu. Na jedné straně veřejně, velkolepě, okatě prezentovaný blahobyť, jaký život a práce v Baťově městě přináší jeho věrným, jeho spolupracovníků, na straně druhé pochybnosti mnohých nad skutečnou realitou zlínského života. Byla to spolupráce na společném díle, nebo nelidská dřina pro blaho několika jednotlivců? Možnost žít spokojený a plný osobní život, nebo dušení se pod tíhou stálých zákazů, příkazů, dohlížení, kontrol? Toto všechno jsou otázky, o jejichž zodpovězení se snažili a snaží historici a nejen oni již po několik desetiletí. Problém veškeré baťovské literatury,² ať již odborné, nebo umělecké je však v jedné zásadní věci. Dalo by se říci v chybě v uvažování o baťovském Zlíně. Literatura věnovaná fenoménu batismu je velmi sugestivní, což by snad ale nebylo tak velké negativum. Hlavní problém je však někde jinde. Autoři zabývající se batismem se nesnaží jít, domnívám se, jedinou správnou cestou v případě tak složitého problému, jakým Zlín za Baťů je, tedy cestou hledání možných odpovědí, zdůrazňují hledání. Naopak nalézají odpověď na všechny své otázky na první straně publikace a podle toho, jaká ona odpověď je, jsou pak koncipovány stránky další.³ K závěru tedy nedocházíme až ke konci, ale hned na počátku cesty, čímž naše hledání, jinak velmi atraktivní a zajímavé

ztrácí poněkud smysl a chtělo by se říci i onen podstatný a pro badatele vzrušující pocit napětí vyvolaného otázkami, na něž není jednoznačná odpověď.

Co byl batismus za zlínské a gottwaldovské éry a čím je batismus dnes a jak se promítl do uměleckého obrazu Zlína pana chefa?

Batismus, jehož kořeny hledíme v taylorismu, přesněji ve fordismu, jehož velkým příznivcem, obdivovatelem a propagátorem se Tomáš Baťa po svém pracovním a výzkumném pobytu v USA stal,⁴ vyvolával v době svého vzniku spíše negativní konotace. Nevím jistě, zda jako první označil nový systém práce a zejména obrovské změny v osobním životě zlínských spolupracovníků jako batismus autor článku věnovaného památce zesnulého T. Bati Ladislav Barnatský, když r. 1933 (v článku Vůdce generací – in memoriam) napsal „...T. Baťa, vůdce práce a výroby průmyslové a zakladatel nového sociálního hnutí batismu“, ale je to velmi pravděpodobné. Každopádně se označení ujalo a velmi rychle žilo, jak u Baťových příznivců, tak u mohutného zástupu jeho odpůrců.

Na pomoc při rozšifrování tohoto termínu si můžeme vzít tři publikace, které vyšly záhy po sobě, respektive dvě z nich v r. 1959 – *Pravá tvář batismu* T. Svatopluka a *Batismus – ideologie sociálfašismu* Bohumila Kučery a publikaci Aleny Dvořákové *Batismus a baťovci* z r. 1960.⁵ Vznik všech těchto tří knih byl motivován zjištěním, k němuž došli diskutující na XI. sjezdu KSČS (konkrétně Alois Indra), že totiž batismus v gottwaldovském Zlíně stále žije a je nutno s ním jako s velmi nebezpečným přežitkem starých dob bojovat.⁶ A protože bojovat můžeme jen s nepřítelem, kterého dobře známe, rozhodli se všichni jmenovaní autoři přispět co nejvíce k ozřejmění podmínek vzniku, podstaty a nebezpečí batismu, aby tato ideologie zmizela definitivně z myslí lidí nejen ve Zlíně.

Čím byl pro tyto autory batismus? „Batismus byl novým a často nekriticky slepě obdivovaným zjevem v kapitalistické éře“.⁷ Byl součástí kapitalismu, jeho československou lépe řečeno zlínskou variantou, konkrétně „...Batismus je tedy nejen kapitalismus, ale kapitalismus se zvlášť ostrými zuby a lokty, kapitalismus zvlášť dravý, imperialistický“.⁸ Čím byl batismus výjimečný, čím ozvláštnil „obyčejný kapitalistický systém“, v čem se mu vymykal? Byly to čtyři body, které se pak staly i součástí uměleckého – literárního obrazu baťovského Zlína, které byly pro jedny geniálním vynálezem, cestou k lepšímu životu, receptem na hospodářské i sociální neduhy společnosti, pro druhé pustou a nebezpečnou demagogií, nástrojem propagandy a vykořisťování:

Dělník a majitel jsou spolupodnikateli – smysl a konkrétní projevy této myšlenky viz pozn. č. 1.

Účelem podniku je služba veřejnosti – myšlen široký komplex sociálních služeb (obchody, jídelny, kulturní a sportovní instituce, sociální zázemí, infrastruktura...), jednoduše řečeno všechn zisk měl být určen pro konzumenta, minimum pro majitele koncernu.

Každý má možnost být milionářem – myšlenka a heslo, které mělo podporovat sebevědomí každého spolupracovníka, protože nikdo nemusel skončit na postu, na nějž byl při příchodu do továrny vybrán, každý se svou vlastní pílí, svými schopnostmi, svou vůlí změnit život k lepšímu mohl vypracovat a stanout na místě samotného pana chefa.

Nikdo nemá právo zasahovat do poměru mezi zaměstnancem a zaměstnavatelem – konkrétně se tato myšlenka promítlá do zákazu odborů. Ty považoval T. Baťa za zbytečné, neboť je potřebují pouze nespokojení dělníci a takových v Baťových závodech není.

Obraz batismu těmito několika definicemi rozhodně nelze vyčerpat, nelze tak dojít k jeho podstatě, lze jen nastínit, čím byl ve své době. Čím je batismus dnes? Není rozhodně už jen výčtem negativ, mezi něž patřila zcela jistě velmi striktní a pro mnohé z Bařových lidí nesnesitelná a neunesitelná pravidla, jimž bylo nutno se podřídít, abyste mohli u Bařů uspět nebo jen existovat. Dnes má batismus komplexnější podobu, podobu malého – velkého zázraku, který se udál mezi valašskými kopci, má podobu bezesporu odvážného a novátorského pokusu, který se T. Bařa rozhodl realizovat v laboratoři, kterou se stal Zlín, má podobu krásně poetickou „...celý kraj tu hledá chléb / pracná ruka, bystrá leb / najde ho tu vždycky dost / bída je tu cizí host. Poledne když udeří / ven se valí ze dveří na sta hochů, děv / neznámý to cizím jev“⁹... i podobu temnou, kriticky botostrojovskou: „Šéf se vzpřímen projde čekárnou. Nespokojeně přehlédne ředitele. Už se opět podobá dřáblu a oceli, jeho smích už opět mrazí a jeho slova, to jsou už opět tuny, které ztěžka doléhají na ředitele, na všechny“¹⁰. A tak se dostáváme k literárnímu obrazu bařovského Zlína. Dostáváme se kratičkou ukázkou k asi nejznámějšímu, protože nejmedializovanějšímu, literárnímu projevu odporu proti batismu, k románu T. Svatopluka *Botostroj*.

Svatopluk Turek, píšící pod pseudonymem T. Svatopluk, pracoval u Bařů mezi lety 1926–1932 jako malíř reklamních plakátů. Poté co z koncernu odešel, vydal na podzim r. 1933 pamfletický román *Botostroj*, za který na něj byla ještě v den vydání uvalena žaloba stejně jako i na jeho nakladatele. A to pro urážku na cti mrtvého T. Bati, jeho rodiny i nevlastního bratra a současného majitele Bařových závodů Jana Antonína Bati. T. Svatopluk vylíčil Zlín jako říší zla, město vykořisřovaných nešťastných lidí žijících ve strachu před despotickým šéfem a jeho neurvalými, brutálními pohůnky, kteří neztrpčují jen jejich život pracovní, ale i osobní. Román je psán stylem, který napovídá, že si spisovatel své podle všeho ořesné zážitky po dobu práce ve firmě psal takřkajíc do šuplíku a po odchodu je pouze sjednotil a dal jim románovou podobu. Tomu by napovídala i rychlost, s jakou román vznikl – během čtyř měsíců. Román *Botostroj* byl stažen soudním rozhodnutím z prodeje a současně započal spor, který se vlekl dlouhých pět let.

Na stranu žalovaného autora, který byl zbaven nového zaměstnání u firmy Nehera v Prostějově a byl nucen přihlížet několikrát prohlídkám svého domu, při nichž se hledaly výtisky *Botostroje*, se postavila celá řada předních osobností české umělecké scény, např. Karel Poláček, A. M. Piša, Josef Hora, Marie Majerová, Marie Pujmanová¹¹ atd. Všichni tito autoři se pozastavovali nad svobodou uměleckého projevu a jejím naprosto nepřipustným omezováním.

Hlavní otázky, které soud musel řešit, byly, zda je *Botostroj* Zlínem a zda se jedná o pamflet, jak tvrdila obžaloba nebo o umělecké dílo, dílo literární, tedy neosobní, jak namítala obhajoba a T. Svatopluk.

Spor s T. Svatoplukem však nebyl jediný, kterým se firma Bařa bránila nactiutrhačům, pomlouvačům, zkrátka těm, kteří osočovali Tomáše a po něm Jana Antonína Bařu z nelidských praktik a honby za co největším ziskem bez ohledu na prostředky a následky. Mezinárodních dimenzí nabyt např. spor s německým spisovatelem Rudolfem Phillipem, autorem knihy *Der Unbekannte Diktator*, jenž ale pro firmu Bařa skončil neúspěšně. Podobně zaznamenal koncern prohru i v případě žaloby na vydavatele brožury *Bařa bankrot*, která mj. uvádí velmi zajímavou myšlenku, že T. Bařa nezemřel při letecké havárii v r. 1932 nešťastnou náhodou,

ale že se jednalo o sebevraždu, neboť průmyslník nevěděl, jak řešit problémy způsobené hospodářskou krizí třicátých let.

Aktivity směřované do uměleckých sfér však neměly pouze negativní podobu, tedy podobu soudních pří. Tomáš a zejména Jan Antonín se snažili o proniknutí do světa umění prostřednictvím organizování i financování nejrůznějších kulturních akcí. Jednou z největších se stal sjezd nebo spíše sraz českých i slovenských spisovatelů ve Zlíně konaný r. 1936 u příležitosti výročí smrti Karla Hynka Máchy. J. A. Baťa tu přednesl (částečně asi ohromeným) literátům, jak by měli psát, co potřebuje český čtenář a co československá literatura jako celek. Optimismus! To bylo slovo, které bylo u Baťů spojováno s literaturou nejvíce. Mělo se psát tak, aby hrdinové dodávali čtenáři optimismus, sílu, byli mu inspirací, neboť se nikdy nezaleknou žádných překážek, které jim život nachystal. Jsou četní, odvážní, veselí, pracovití!

Baťa financoval udílení tzv. Baťových literárních cen (které za rok 1939 obdrželi např. F. Halas, F. Lazecký, V. Holan...).¹² Do Zlína se sjížděli písničkáři, jimž byl představen zlínský spokojený život, a poté soutěžili o co nejlepší píseň. Vedle Baťových literárních cen byly značné částky určeny i na udělování cen novinářských atd.¹³

Dá se konstatovat, že součástí anibotostrojovského tažení byl i román T. A. Pánka *Živé dílo* z roku 1934, který svým fantastickým dějem i vykreslením charakteru postav natolik odpovídal představám J. A. Bati o literatuře, že ve Zlíně dokonce kolovaly nepotvrzené domněnky, že tento román napsal právě pan továrník a pouze se skryl za jméno dlouholetého spolupracovníka zlínského tisku T. A. Pánka. Pro tyto dohady se nikdy nenašel žádný důkaz, nepotvrdily je ani archivní materiály, každopádně lze konstatovat, že tento román skutečně nabízí čtenáři to, co by podle pana chefa nabízet měl. Zlín viděný očima T. A. Pánka je plný mladých mužů vrhajících se do nebezpečí a léček, které strojí bezohledná konkurence, po hlavě a bez bázně! Jejich vzorem je chef, všeuměl, schopný organizátor, čestný a odvážný člověk, jemuž je měřítkem všeho dobře odvedená práce. Není třeba dále líčit zápletky ani představovat postavy, jsou černobíle stejně jako ty, které v *Botostroji* představuje T. Svatopluk. Objektivita v psaní o baťovském Zlíně skutečně nebyla hlavní devízou těch, kdo se baťovského tématu chopili.

Soudní proces s T. Svatoplukem skončil až r. 1938. Skončil kapitulací spisovatele i nakladatele, kteří prohlásili, že jejich záměrem nebylo dotknout se cti nikoho z Baťovy rodiny, neboť román o nikom z nich nevypovídal. Po kající omluvě za tento nezamýšlený efekt se vzdali autorských práv, která přešla na stranu soukromého žalobce – J. A. Baťu. *Botostroj* neměl vyjít ani v Čechách, ani v zahraničí, jeho rukopis stejně jako výtisky románu byly předány opět do rukou žalobce. Prohra T. Svatopluka však nebyla definitivní. Po II. světové válce v nových společenských, politických a kulturních poměrech dostal *Botostroj* zelenou a byl vítán všemi, kdo v batismu spatřovali zlo, které je nutno vymýtít ze Zlína – Gottwaldova, potažmo z celé republiky.

Jen jako jistou zajímavost můžeme konstatovat, že nebezpečí soudní žaloby se však nevyhl ani autor, jehož záměry byly jen a veskrze dobré – pouze v rukopisné podobě a s velmi zajímavou korespondencí se dochoval román *Ševci* Jaroslava Marii, který vznikl z dobré autorovy vůle pomoci J. A. Baťovi v době jeho jistých daňových nesnází. Ani on nesměl spatřit světlo světa, dodejme však, že po jeho přečtení tuto skutečnost akceptuje každý soudný čtenář.¹⁴

Abychom pochopili celou složitost baťovského Zlína a batismu a batismu jako literárního námětu, musíme si uvědomit jednu podstatnou věc: u Baťů se jen nepracovalo. U Baťů se žilo, Baťa dal svým lidem práci, nakupovali v jeho obchodním domě, najíst se šli do jeho

jídelny, relaxovali a sbírali síly pro další náročný pracovní den v jeho domcích, svobodárnách, penzionátech, šli se bavit do jeho kina, poslouchali jeho rozhlas s jeho rozhlasovými relacemi, byli sportovními fanoušky na fotbalovém hřišti, které vzniklo Baťovými dotacemi jako služba veřejnosti atd. Propojení pracovního a osobního života u Baťů a za Baťů bylo nevídané a promítlo se zcela nutně i do uměleckého – konkrétně literárního zpracování jeho podoby, jak bylo ilustrováno na příkladech *Botostroje*, *Živého díla* i *Ševců*.

POZNÁMKY

- 1 Pan chef stejně jako spolupracovník jsou termíny patřící k baťovskému Zlínu zcela neodmyslitelné. V Baťových závodech oficiálně neexistovali titulovaní a netitulovaní pracovníci, jediným titulem, který všichni důsledně používali, ctili a respektovali byl právě pan chef. Každý ve Zlíně věděl, kdo je chef – Tomáš a po něm Jan Antonín Baťa. Spolupracovník nahrazoval dělníka – nejen pouze formálně, změnou pojmenování profese. Baťův spolupracovník v pravém smyslu slova spolupracoval, nepracoval, neotročil pro zisk majitele koncernu, ale spolupodílel se na chodu a co nejlepší prosperitě svého vlastního podniku. Nejvyšším spolupracovníkem byl všem pan chef...
- 2 Jen pro ilustraci uvedme některé tituly zabývající se baťovským Zlímem: Vaňhara, J.: *Příběh jednoho muže a jednoho města*. Zlín 1997; Trnka, F.: *Zlínští podnikatelé Tomáš Baťa a František Čuba*. Zlín 1999; Erdély, E.: *Švec, který dobyl světa*. Zlín 1990; Cekota, A.: *Baťa. Myšlenky, činy, život a práce*. Zlín 1929; Pagáč, J.: *Tomáš Baťa a 30 let jeho podnikatelské práce*. Zlín 1926; Turek, S.: *Botostroj*. Praha 1964. Dvořáková, A.: *Batismus a baťovci*. Gottwaldov 1960; Jandík, S.: *Železni tovaryši*; Pánek, T. A.: *Živé dílo*. Zlín 1934.
- 3 Tyto odpovědi jsou pak v zásadě dvojí – jedni Baťu glorifikují a vše, co ve Zlíně, potažmo v Československu, dokázal, ověřují aureolou geniality a dokonalosti, ti druzí v něm vidí prototyp kapitalisty deroucího ze svých podřízených kůží, ždímajícího jejich síly až do chvíle, kdy jsou totálně vyčerpány. Takto využitý a zneužitý dělník – spolupracovník pak pana chefa již přestává zajímat a jeho další osud je mu naprosto lhostejný. Zlatou střední cestou, která by ukazovala jak pozitivita, tak nesporná negativa života u Baťů se snažil jít málokdo. Náznak tohoto způsobu uvažování můžeme pozorovat např. ve výše zmíněné publikaci Františka Trnky, která nabízí zajímavé srovnání pracovních i personálních metod T. Baťi a F. Čuby.
- 4 T. Baťa v rámci svého pobytu v USA v prvním desetiletí 20. století pracoval jako dělník v továrně, aby sám a lépe pochopil, v čem tkví americký úspěch. Americkému stylu práce tak, jak byl praktikován ve Fordových závodech, zcela propadl a rozhodl se, že ze Zlína vytvoří – vyrobí americké město. To se mu povedl, neboť soudobý tisk skutečně hovoří o Zlíně jako o americkém městě ve valašských kopcích. Změny, které T. Baťa ve Zlíně zavedl se netýkaly pouze pracovních návyků a postupů, ale velkou měrou zasahovaly osobní život všech zde pracujících a žijících lidí. Ti měli být vychováni a mnoha různými způsoby (rozhlasové vysílání, tisk, soutěže, domovní kontroly...) také vychováni byli k obrazu svého pana chefa. Tak aby byli za každé situace loajální ke svému zaměstnavateli a hlavně svému závodu, vždy reprezentovali vhodné baťovského člověka a odváděli špičkové výkony. Ne každý byl schopen se zlínskému tempu a takovému způsobu života pod drobnohledem připravit a právě tyto netradiční metody vyvolávaly odpor u Baťových kritiků.
- 5 Všechny tyto publikace byly vydány ve zlínském nakladatelství.
- 6 „Batismus není jen nevinným vzpomínáním na hodného pana šéfa, na údajně vysoké výdělky, na domky se zahrádkami a podobně. Zákeřnost batismu spočívá v tom, že znevažuje a neuznává výsledky politiky strany, že žije surově sobectví a bezohlednost k jiným, že otupuje třídní uvědomění dělnictva, narušuje morálně politickou jednotu lidu a rafinovaně při tom zneužívá i socialistické terminologie...“ Dvořáková, A.: *Batismus a baťovci*. Zlín 1960, předmluva.
- 7 Tamtéž, s. 12.
- 8 Tamtéž, s. 14.
- 9 Neznámý autor: „Baťovka“. In.: *Sdělení*, č. 29, 1923.
- 10 T. Svatopluk: *Botostroj*. Zlín 1960, s. 262.

- 11 Marie Pujmanová později uvedla, že původně svou románovou trilogii *Lidé na křižovatce*, *Hra s ohněm* a *Život proti smrti* chtěla situovat také do Zlína, ale pod dojmem soudního procesu s T. Svatoplukem změnila Zlín na Úly a Baťu na Kazmara, který lidi neobouval, ale šatil.
- 12 Tato přednáška stejně jako další kulturní baťovské aktivity vzbudily mezi spisovateli ohlas, Pavel Eisner reagoval na přednášku o optimistické literatuře ironicky v knize Baťa a básník. Jaroslava Seiferta zase inspirovaly tzv. Baťovy literární ceny k napsání opět ironicky laděné básničky „Konečně úkol rozdělen je přec/kdo měl by zpívat, obrací jen noty/hle literární ceny uděluje švec/v akademii dělají zas boty“.
- 13 Na tomto místě můžeme konstatovat, že firma Baťa byla při financování těchto akcí a cen poměrně štedrá, např. novinářské ceny udělované u příležitosti výročí úmrtí T. G. Masaryka byly sponzorovány částkou 50 000 Kč. Firma Baťa se zviditelnila také pomocí olomouckému divadlu, které se v sezonách 1933/1934 dostalo do překerní situace a nebylo schopno ani vyplatit své zaměstnance. Finanční injekce poskytnutá štedrým velkopodnikatelem ve výši 40 000 a 20 000 Kč byla náležitě využita jako reklama, což se stalo zároveň terčem ironických glos ze strany levicového tisku. Ten nezapomněl zdůraznit, že Baťovo kulturní mecenášství není „zadarmo“.
- 14 Poznamenejme na tomto místě pouze tolik, že na toto literární dílo si firma Baťa nechala zhotovit právnícký posudek, jehož závěrem bylo, že román nesmí spatřit světlo světa, neboť jeho autorovi se – evidentně v dobré víře – podařilo porušit několik zákonů Československé republiky urážkou státu jako celku, prezidenta, politických stran, senátorů, policie, berních úřadů a přesto, že záměrem J. Marii bylo psát ve prospěch Tomáše a J. A. Bati, podařilo se mu urazit i je...

Summary

Lenka Havelková: Batismus as a Literary Theme

The issue of Zlín at the time of Baťa has been discussed and is still vital even after the long time that has elapsed. The system of rules and habits in both, personal and working spheres, that Tomáš Baťa introduced, has been a subject of controversy till this day. In this entry we are focussing on fiction in which the theme of “Baťa’s Zlín“ appears. This fiction is not too valuable artistically, but represents an excellent source of information on how the real life of people, who worked for Baťa, looked like. It follows the same stereotypes as the scholarly publications, reflects the actual Zlín society at the time and therefore serves as an outstanding source of information on the most important chapter in Zlín’s history.

PROBLEMATIKA ANTISEMITISMU A ČESKÁ KULTURA

JAROSLAV MED

Vztah k Židům, definovaný pojmy antisemitismus, antijudaismus a filosemitismus, prošel v historickém vývoji evropské civilizace neobyčejně složitým procesem. Už ve 2. století po Kristu biskup Melitón ze Sard vznesl proti Židům obvinění z vraždy Boha. Toto obvinění z bohovraždy posléze akceptovala řada křesťanských teologů, počínaje sv. Augustinem, Lutherem a řadou dalších až do 20. století; teprve dokument *Nostra Aetate* z roku 1965 toto obvinění definitivně odmítl a zavrhl. „Církev, která zavrhuje veškeré pronásledování, ať jde o kohokoli, protože má na paměti společné dědictví se Židy a je vedena nikoli politickými pohnutkami, nýbrž náboženskou evangelijní láskou, želí nenávisti, pronásledování a projevu antisemitismu, jímž se kdykoli kdokoli obrátil proti Židům.“⁴¹

Konflikt a spor mezi těmito dvěma naprosto neslučitelnými náboženskými vyznáními vedl od konce Římské říše přes středověk až do nedávné minulosti k náboženské nenávisti, vrcholící nesčetnými pogromy a absurdním šikanováním. Ve středověku byli Židé vnímáni bezmála jako agenti Satana, kteří uvědoměle a vědomě popírali názor církve, hlásající, že bez přijetí Krista není spásy. Odsouzení většinovým křesťanským společenstvím ke kapitálově-finančním transakcím traumatizovali společnost svým bohatstvím bez moci a zjevné funkce; společnost je za to v převážné většině vnímala jako rušitele křesťanského univerzálního řádu a činila je odpovědnými za různé katastrofy (mor, neúroda apod.). Až do druhé poloviny 19. století křesťanská teologie víceméně tvrdila, že Izrael, jenž neuvěřil v Krista, přestal být nositelem zaslíbení, jeho postavení převzala katolická církev.

Tento model vztahu mezi židovstvím a křesťanstvím byl zjevným *antijudaismem*, a nikoli *antisemitismem*; Židovi stačila mnohdy pouhá konverze ke křesťanské víře, aby byl víceméně společensky zbaven „prokletí“ svého židovství. Teprve na začátku novověku si sami Židé začali myslet, že „rozdíl mezi židovstvím a ostatními národy není především rozdílem vyznání a víry, ale rozdílem vnitřní podstaty, a že stará dichotomie mezi Židy a lidmi nežidovského původu byla způsobena spíše rasovým původem než doktrinálním rozporem. Tento posun v hodnocení cizí povahy židovského národa, který mezi lidmi nežidovského původu zobecněl teprve mnohem později, je zřejmou podmínkou sine qua non zrození antisemitismu; není také bezvýznamné, že se projevil nejprve v židovské sebeinterpretaci, a to v době, kdy se evropské křesťanstvo rozpadlo v ony etnické skupiny, které se později osamostatnily v systém moderních národních států.“⁴²

Také v česko-moravském duchovním a kulturním prostoru byl antijudaismus, tak jako jinde v Evropě, vsudypřítomným psychologickým elementem, včleněným do lidové zbožnosti a podepřený řadou mýtů a rituálních pověr (hilsneriáda 1899 apod.). Snad nejlépe to ilustruje T. G. Masaryk, jeden z hlavních kladných hrdinů tzv. hilsneriády, ve vzpomínce na své dětství: „Židů, těch jsem se bál; věřil jsem, že potřebují křesťanské krve, a proto jsem si raději zašel i pár ulic, než abych šel podle jejich stavení; jejich děti si chtěly se mnou hrát, protože jsem trochu uměl německy, ale já ne. Trochu později jsem se s Židy jakžtakž smířil. [...] A vidíte, po celý život jsem se snažil dávat pozor, abych nebyl k Židům nespravedlivý; proto se říkalo, že s nimi držím. Kdyže jsem v sobě překonal ten lidový antisemitismus? Panáčku, cítem snad nikdy, jen rozumem; vždyť vlastní matka mě udržovala v krevní pověře.“³

Zesilující sekularizace moderní společnosti zatlačovala do pozadí náboženskou interpretaci vztahů k židovství, do popředí se dostávala rasová a sociální odlišnost Židů jako svébytného a svým způsobem cizorodého etnika; to v podstatě proměnilo antijudaismus v antisemitismus, jehož vznik klade většina historiků do 19. století. Od Dreyfusovy aféry (1896) lze už vnímat antisemitismus jako výraznou institucionální společenskou složku.

Antisemitismus v české společnosti a kultuře měl vysloveně endemický charakter, daný složitou národněobrozeneckou problematikou utvářejícího se moderního českého národa. Tradiční náboženská intolerance byla vystřídána tvrdým sociálně-nacionálním odporem vůči Židům, vnímaným českou společností nejen jako nebývale schopná hospodářská konkurence, ale zejména jsou chápáni jako nositelé germanizace. Někteří židovští publicisté vystupovali v národních sporech proti české politice z pozic rakouského liberalismu ve jménu „abstrahovaného a utopického všenessmectví“ (P. Eisner). Nacionalistický akcent antisemitismu byl ještě podpořen rozhodnutím rakousko-uherské vlády provádět od roku 1880 census na základě přihlášení se nikoli k určité národnosti, ale k „obcovacímu jazyku“; většina Židů se posléze přikláníla k německému jazyku a kultuře. Z těchto nacionálních zdrojů vyrostly některé antisemitské výhrady Havlíčkovy a zejména Nerudův protizidovský pamflet *Pro strach židovský*,⁴ v němž Neruda kritizuje české Židy za to, že nepodporují český národní zápas, byť mají svým minoritním společenským postavením blízko k národním zájmům. J. Neruda nemluví o pronásledování Židů, ale o jejich asimilaci. V českém veřejném mínění vyrostl tedy antisemitismus naprosto jednoznačně z nacionálně-sociálních zdrojů; velmi názorně to ilustruje novinová zpráva z konce 19. století: „Z Hulína. Firma Holub a spol. zakoupila nedávno měšťanský dům i s polnostmi ne však pro sebe, nýbrž pro žida! Ač mnohý rolník byl by rád dům koupil, milejší byl jmenované firmě od žida ‚nějaký ten výděleček‘ než poctivé peníze křesťana. Chtěl pan Holub Hulínu nasadit novou pijavici, když jedna zbohatnuvši již křesťanskými penězi nás opustila. Jest to již třetí případ některého ‚statečného‘ měšťana, kteří na úkor rolnictva židy zaopatřují! [...] Pročež rolníci pozor!“⁵ Tímto nacionálně-sociálním akcentem je podmíněn i antisemitismus Bezručův v *Slezských písních*, Šaldův v *Bojích o zítřek* (stať „Ležela zem přede mnou, vdova po duchu“), Březinův i mnoha autorů české venkovské prózy (J. Š. Baar, J. Holeček, bratři Mrštíkovi ad.).

Po vzniku Československé republiky v roce 1918 se v neklidné poválečné atmosféře objevily určité antisemitské excesy – pogromy v Holešově, četná obviňování Židů pravicovými žurnalisty z propagování bolševismu; v literární oblasti měly antisemitský podtext například určité výhrady (B. Mathesius, V. Dyk) vůči O. Fischerovi a jeho hře *Přemyslovci* (premiéra 1918) s poukazem na to, že Žid může stěží pochopit tragickou závažnost zavraždění krále

Václava III. Liberálně demokratický charakter nového státu a neotřesitelná autorita prezidenta T. G. Masaryka odsunuly posléze antisemitismus na okraj společenského dění, mezi příznaky intelektuální pokleslosti, mající své místo pouze v pouličních kraválech lůzy či v zanedbatelně staromilecké homiletice některých duchovních. I přes celkově výrazný demokratický charakter prvorepublikové společnosti byl však virus antisemitismu latentně přítomný v československém duchovně-psychologickém klimatu; dosvědčuje to koneckonců např. průběh demonstrací v roce 1934 v bojích o předání univerzitních insignií, jež měly zřetelně nacionálně antisemitskou podobu. Příznaky tohoto viru posléze otevřeně propukly v chorobu antisemitismu, když se po mnichovské tragédii v roce 1938 zhroutil politický systém první republiky.

Mnichovská dohoda znamenala pro Židy absolutní šok, protože ihned po Mnichovu se otevřela stavidla nezastřeného antisemitismu, jenž byl dosud domovem na politické a kulturní periférii, jak ji představovaly Stříbrného a Gajdovy publikace či *Arijský boj*. Už 14. 10. 1938 vydali představitelé profesních organizací českých právníků, notářů, lékařů i inženýrů prohlášení, v němž bylo konstatováno, že není pro „budoucnost přípustno v zájmu nejdůležitějších statků národa, aby povolání lékařská, právníká a technická byla vykonávána Židy“.⁶ Ještě větší zklamání způsobila rezoluce, kterou podepsalo 97 činovníků všech okrsků Sokola, v níž se psalo: „Židovská otázka by měla být řešena na národním a sociálním základě tak, že lidé, kteří se do země přistěhovali po roce 1914, by se měli vrátit do své původní vlasti. Další Židé, kteří v roce 1930 (při sčítání lidu) udali jako svou národnost československou, mohou být poměru ke své početní síle [podtrženo V. F.] začleněni do našeho národa. Ostatní se pak mohou usadit v národech, k nimž se dobrovolně [podtrženo V. F.] přihlásili v roce 1930.“⁷ Tyto rezoluce a prohlášení, doprovázené mnoha dalšími antisemitskými invektivami v pravicovém tisku, byly zčásti a možná především plodem zoufalství a vypjatých emocí, jimiž si hledalo uražené a ponížené češství, aby ono samo zůstalo čisté, svého obětího beránka. Právě Židé této náladě vyhovovali nejvíce, zejména proto, že vypjatý pomnichovský nacionalismus nemohl unést fakt, že mezi Židy byla celá řada československých občanů ze Sudet, kteří jazykově nebyli Čechy, včetně židovských emigrantů z Německa a Rakouska. Nacionalismus jakéhokoliv zabarvení, tvrdě odmítající vše cizorodé, nalézal právě v antisemitských výhradách jistý společensky vžitý stereotyp, který víceméně spolehlivě fungoval, byť byl přiveden k životu nelidsky těžkými nacionálně-ekonomickými podmínkami – to je nutné vnímat, stejně jako snahu vlády omezit jakékoli antisemitské excesy (např. výrazně antisemitská *Vlajka* byla zakázána 11. 11. 1938).

L. Feierabend: „...Židé se většinou hlásili za Rakouska-Uherska k německé národnosti. Když bylo po Mnichovu vzato za ukazatel sčítání lidu z roku 1930, tak de facto posilovali sudetské Němce.“⁸

Český šlechtic J. Kolowrat: „...němečtí židé byli němečtější než Němci. K Čechům se chovali arogantně... Většina německých židů, zejména za Rakouska, neměla pro Čechy porozumění, vážili si jich pouze jako inženýrů, dobrých řemeslníků a kuchařek.“⁹

Jak se tato emotivně zoufalá situace, toto konstituování obětího beránka, promítalo do druhorepublikové obecně kulturní a literární oblasti? V programových prohlášeních nově vzniklých či vznikajících politických seskupení byl obecně kladen silný důraz na národní ráz kultury, na její českost jako jediný sebezáchovný emblém národního bytí. A právě v této souvislosti bylo tu v menší, tu ve větší míře chápáno židovství jako cizorodý prvek, narušující národní kulturní jednotu. Tento antisemitský akcent zazníval velmi silně ve Straně národní

jednoty (SNJ), vykazující Židy nejen mimo rámec národní kultury, ale i mimo rámec národa vůbec. („Židé [...] nejsou našimi národními příslušníky.“) Růžena Vacková v *Národním středě*, tiskovém orgánu SNJ, ve snaze definovat „metafyzickou a mystickou jednotu“ národního kolektivu a priori z něho vylučovala Židy a v programovém prohlášení agrárně ruralistické *Brázdy* z listopadu 1938 bylo zdůrazněno, že kulturní, literární a vědecká činnost Židů „nesmí narušovat mravní a myšlenkovou čistotu národa“. Skupina kulturních představitelů a spisovatelů založila v listopadu 1938 Národní kulturní radu – její program uveřejnil časopis *Tak* II, č. 16, 20. 12. 1938. Tento program upozorňuje vládu na nutnost boje proti rozvratné literatuře, jež „zasévá mravní rozklad, lež a bezbožnictví“ a přimlouvá se za reglementaci knižní produkce. S podivem je nutné konstatovat, že zde nejsou žádné antisemitské invectivy a židovská otázka v rámci kultury není vůbec zmíněna. (Program Národní kulturní rady neměl prakticky žádnou odezvu ani ohlas a vytratil se „do ztracena“.) Pseudoopoziční Národní strana práce (NSP), sdružující levici a liberály, také podtrhovala ve vztahu ke kultuře zvýšenou nacionalitu kultury, nicméně své výhrady k Židům omezila na minimum. Čelný představitel této strany národohospodář Josef Macek prohlásil na ustavujícím sjezdu NSP: „Pro nás otázka židovská není otázkou rasovou. Pro nás je otázkou národní... Byl-li občan židovský vždy věrným členem našeho národa, zůstává pro nás Čechem.“¹⁰ V levicově orientovaném *Indexu* je O. Blažek zděšen trapností prohlášení lékařů a právníků, kteří si vůbec neuvědomili, že „zaútočili na nejslabšího nepřítele; národ tak tragicky postižený jako náš by měl mít pochopení pro tragiku ještě slabšího národa“,¹¹ měli bychom Židům poskytnout domov a nevyklouzat je z kultury. Když orchestr Národního divadla odmítl režiséra Hanuše Theina, protože je Žid, položilo si *Právo lidu* otázku: „Nemá národ, jenž je nespravedlivě utištěn, sám sebe ponížovat tím, že dychtivě bude napodobovat nectnosti svých utiskovatelů, že se sám dobrovolně bude glajchšaltovat?“¹² Bohužel o vzrůstu antisemitismu a jeho pronikání do kulturní oblasti – navzdory faktu, že zdaleka ne všichni příslušníci české inteligence podlehli této zločinné trapné vášni – svědčí nejedno svědectví. I filmaři se totiž připojili k lékařům a právníkům s tím, že nemohou a nechtějí spolupracovat s Židy (patnáct filmových pracovníků poslalo Miloši Havlovi výzvu, aby propustil židovské pracovníky Barrandova, nemohou např. točit s režisérem J. Weissem, protože je Žid)¹³; v surrealistických diskusích neváhal např. V. Nezval označit Pražský lingvistický kroužek za „cosi podezřelého, za čím stojí něco mezinárodně židovského“¹⁴; nejsmutnější je pak vzpomínka Egona Hostovského, který napsal ve svých memoárech: „Ačkoliv občas mívám politická tušení – řekl bych tomu spíše tušení nebezpečí – nechtěl jsem v osmatřicátém roce vidět ani slyšet a ještě po obsazení Sudet jsem věřil, že nás nic horšího nepotká. [...] Váhal jsem, až moje rozhodnutí uspíšil dávný kamarád, katolický básník. Přišel mi domluvit, abych odjel. Jsem prý jeden z mála židů, které stojí za to zachránit. Jinak židy nenávidí, zavinili všechno neštěstí... Přítel od dětství. Byl jsem z toho tak přišerně smutný, že jsem prostě musel pryč.“¹⁵

V těchto souvislostech nelze nečíst s pochopením výčitku Viktora Fischla z *Židovských Zpráv*, kde s hořkostí konstatoval: „Co chceme kritizovat a co nás bolí, je to, že dodnes ani jediný intelektuál [...] nenalezl odvalu postavít se přílivu útoků, jemuž jsme celé týdny vystaveni.“¹⁶ Zdá se, jako by to byl jakýsi komentář k Peroutkovu článku „Pryč s humanitou – a co potom?“¹⁷ v němž Peroutka s tvrdým realismem vážil možnosti, které zůstaly okleštěné republice, již nemůže spasit žádná abstraktní humanita, ale pouze důsledně nacionálně sebezáchovný přístup ke skutečnosti. V rámci této situační analýzy napsal: „Žádná humanita

na světě nemůže žádat, aby Čech hladověl ve své vlastní zemi dřív než přistěhovelec, Němec nebo Žid, který byl připraven sdílet osud německého národa... Mají-li na této obtížené lodi někteří být vysazeni přes palubu, nechť jsou to spíše cizí než naši vlastní lidé. Hluboce lituji, že mi nezbyvá než takto mluvit. Ale mluvím tragicky v tragické situaci.“ O několik měsíců později se F. Peroutka vyjádřil k židovské problematice ještě ostřeji, když se distancoval od Židů, kteří při sčítání lidu v roce 1930 uvedli německou národnost, a obvinil je mj. i z odpovědnosti za Mnichov. V článku „Češi, Němci a Židé“¹⁸ napsal mimo jiné: „Bohatí němečtí Židé ochotně sloužili rakouské vládě jako nástroj germanizace. Nebýt jejich aktivity, nebyli bychom mnichovským rozhodnutím přišli o tak velké území, protože v některých okresech by nedošlo k takovému poklesu procentuálního zastoupení lidí hlásících se k češtině jako své mateřštině.“ V poznámce v *Přítomnosti*¹⁹ to Peroutka ještě doplnil, když se zřekl jakékoli české odpovědnosti za tragické židovské osudy: „Co se týče německých Židů, cítíme, že jde o tragickou záležitost, která se však nedotýká naší odpovědnosti. Dobrovolně vyhlásili svou věrnost německému národu, což ve výsledné analýze znamená, že se rozhodli přijmout osud, který jim tento národ určil.“

Proč zde tak obšírně zmiňujeme názory Ferdinanda Peroutky na židovskou problematiku? Z jednoho jediného důvodu: F. Peroutka, muž pokroku a masarykovské humanity a jeden z nejbližších přátel Karla Čapka, svým způsobem zosobňoval liberálně demokratického ducha první republiky. Nikdy nebyl ani nacionální šovinista, ani antisemita, ale vždy se snažil o hodnotící realismus, jemuž vévodila odpovědnost a smysl pro pravdu a spravedlnost. Proto nyní psal, jak psal, vědom si toho, že český národ nekapituloval pouze politicky a vojensky, ale také duchovně, což znamenalo, že pod zorným úhlem oné zrady Západu musel víceméně rezignovat na mnohé z ideálů, jež dávaly smysl uplynulému dvacetiletí. Obhájci tohoto dvacetiletí bylo dost – levicovní intelektuálové i liberálové typu Václava Černého –, Peroutka však věděl, že nelze-li zvítězit, nesmíme přijmout porážku, musíme se pouze přizpůsobit a pochopit nutnost národní sebezáchovy. A právě tato sebezáchova nás nutí nalézat východisko v těch nejelementárnějších vrstvách národního bytí – v literatuře, hudbě či folklóru –, což znamená povýšení nacionality a tradicionalismu na základní pilíře národního přežití. To uznávala jak pravice, tak levice (té to ztěžovalo obranu minulých hodnot). Z tohoto schématu boje o národní přežití se svou cizorodostí vymykal právě element židovský, proto psal Peroutka tak „nehumánně“, byť byl masarykovský humanista a odmítal antisemitismus, proto mohl Viktor Fischl adresovat českým intelektuálům svou bolestnou výčitku.

Antisemitismus nesporně prorůstal společenským a kulturním prostředím druhé republiky; pomineme-li bulvární tiskoviny Stříbrného apod., velkou pozornost věnovala složité židovské problematice také katolická publicistika v některých křesťansky orientovaných časopisech (*Řád, Tak, Akord, Obnova*). U těchto spisovatelů a publicistů vystupuje za druhé republiky do popředí velmi bojovný nacionalismus; idea svatováclavská je spojena s ideou silného národního státu. A Židé jsou, podle názoru těchto autorů, svou cizorodostí a internacionalismem přirozenými antipody národní myšlenky, jsou podle jejich soudu v převážné většině přívrženci společenského radikalismu, zejména komunismu, a jsou rozkladným kvasem veškeré tradiční kultury. Šifra IRO v *Obnově* konstatuje v poznámce „Slovanský antisemitismus“, že „Židé žili vždycky mezi slovanským obyvatelstvem jako cizí element, který s ostatním obyvatelstvem nesplynul“²⁰ a V. R. (V. Renč) v *Taku*²¹ ironizuje snahu Židů přimknout se k českým národním tradicím. O pár měsíců později vysvětluje V. Renč v *Obnově*²² v článku „Bída rasismu“

svůj vztah k Židům, kteří podle jeho soudu svým tíhnutím k osvícenským ideálům pomáhali rozvracet „Bohem daný řád“. „Je boj Židů proti rasismu upřímný a není-li jejich volání po humanitě, toleranci a liberalismu jen zastíráním jiných cílů?“ – klade si V. Renč otázku, na niž nedává odpověď.

Většina katolických publicistů – za všechny jmenujme např. A. Pimperu, autora zásadního článku „Kolem židovské problému“²³ a J. Středu (K. Schwarzenberg), autora článku „Slovo o Židech“²⁴ – unisono zdůrazňuje nenárodní charakter židovského etnika, které nemůže nikdy pochopit ideu svatováclavské identity českého národa. J. Středa ve zmíněném článku jen znova podtrhuje židovskou odlišnost: „A tak se Žid dostal na místa, kde jeho odlišnost nepřijemně se dotýká okolí; na místa, kde každý národ chce vidět vlastní příslušníky.“ Zároveň ovšem J. Středa zdůrazňuje, a to je podstatné, závažný fakt, že katolický křesťan nemůže a nesmí být antisemitou.

Zvláště rozporuplný vztah k Židům měl i Jaroslav Durych. Už v roce 1924 napsal v *Rozmachu*: „My si Židů kolektivně nevážíme... Uznáváme, že je těžko Židy milovati, právě jako jest nám těžko, abychom jeden každý milovali černocha, Patagonce nebo Číňana jako sebe samého. My je tedy milujeme omezeně... Vyčítáme jim, že jsou lichváři, kapitalisté atd., ale to jsou vlastnosti obecně lidské. Správně se jim může vytýkat jen to, že jsou to cizí lidé. Ale za to oni konečně nemohou.“²⁵ V celé řadě dalších poznámek Durych odsuzuje primitivní antisemitismus i obraz Žida jako lichváře, pochvalně se zmiňuje např. o Pavlu Eisnerovi (překladateli Durychova *Bloudění* do němčiny) a oceňuje legionářské vlastenectví Františka Langra. V anketě o židovství spolku Kapper vysloví posléze větu, která může být v jistém smyslu klíčem k oné vztahové ambivalenci nejednoho katolického publicisty, zabývajícího se židovskou problematikou: „Řešení tzv. židovské otázky vůbec se vymyká přirozeným lidským silám, jsouc zůstaveno výhradně Prozřetelnosti Boží.“²⁶ Jan Čep posléze v souvislosti s židovskou problematikou odsuzuje příkře „obludné bujení rasové mystiky“.²⁷

Axiom o neslučitelnosti katolictví s antisemitismem (osobnosti Jakuba Demla věnujeme pozornost jinde), zdůrazněný například J. Středou, byl často porušován,²⁸ zejména v okamžicích pomnichovského bolestného šoku. Například první reakce Jana Zahradníčka na mnichovský diktát, stať „Pláč koruny svatováclavské“²⁹ uvozená mottem z Viktora Dyka („Vem hanbu, pij ji, národe!“), je nespravedlivě nenávisným odsudkem minulého dvacetiletí, v němž převažují bolesti formované básnické emoce nad racionálním úsudkem. Básník se doslova zalyká hanbou a ponížením národa a klade si otázku, co zbývá českému národu v této přetěžké chvíli: „Co zbývá? Vrátit se ke kameni, který zavrhli stavitelé z roku osmnáctého, ke koruně svatého Václava, vyzdvihnout ji z ponížení, které se na ní ukládá prachem nezájmu, a nahradit jí bolestnou ztrátu roku tohoto věrností a oddaností, vyjádřenou i ústavně. Ale dříve než se začne s touto přestavbou, je potřeba vyřídit dvě otázky, které nevyřešeny by hatily všechno naše úsilí: otázku židovskou a s ní spojený problém zednářských lóží.“ (Tato Zahradníčkova stať vyšla tiskem jako novoročenka nakladatelství Akord k roku 1939, za textem je poznámka „Psáno ve dnech po Mnichovské dohodě“; je z ní vypuštěna poslední věta, která není ani v Zahradníčkově *Dile III*, Praha, Český spisovatel 1995, s. 197.)

Odkud a z jakých zdrojů vyrůstal podivně ambivalentní vztah katolických publicistů a spisovatelů k židovské otázce? Většina z těchto autorů, včetně vůdčího ducha generace Jaroslava Durycha, byla ovlivněna duchovní atmosférou staroříšského Josefa Floriana, čtení a neúnavného propagátora francouzského spisovatele a agresivního katolického publicisty Léona Bloy.

A právě L. Bloy vydal v roce 1892 knihu *Spása skrze Židy* (česky 1911), v níž vystoupil proti výrazně antisemitskému spisu *La France Juive* Edouarda Adolphe Drumota, jenž byl jedním z aktérů Dreyfusovy aféry. L. Bloy hned na počátku své knihy napsal, že „spása skrze Židy jest bez jakékoliv pochyby neenergictejší a nejnáléhavějším křesťanským svědectvím ve Prospěch Prvorozeného Pokolení od 11. kapitoly sv. Pavla k Římanům“.³⁰ L. Bloy rozvádí myšlenku, dnes zcela samozřejmou, že bez Izraele by nebylo křesťanství, Kristus je pro Bloye „Žid v pravém slova smyslu dle přirozenosti – nevýslovný Žid“.³¹ Na druhé straně však L. Bloy neváhá ve své pamfletické zuřivosti užít těch nejodpornějších antisemitských výroků o „moderním židákovi, který zdá se býti stokou veškeré ohyzdnosti a šerednosti světa“,³² aby vzápětí upozorňoval na židovství jako na matku křesťanství a provokativně nazval Pannu Marii „Královnou židovskou“.

Tímto spiskem, plným paradoxů, jako kdyby šel L. Bloy proti proudu času, když proměňuje soudobý dreyfusovský antisemitismus v antijudaismus a tím ovlivní řadu katolických intelektálů ve Francii i u nás. Pod zorným úhlem Bloyových názorů uvažuje o Židech J. Maritain (*Questions de conscience*, Paris 1938), Daniel Rops (*Les Juifs*, Paris 1938) i Georges Bernanos (*La grande peur des bien-pensants*, Paris 1931) – všichni s vědomím, že nenávisť vůči Židům je v podstatě nenávistí vůči Bohu, protože Izrael je církví („une Église précipitée“ – J. Maritain) předčasně porozenou, předčasně dospělou, ale církví čekající... Izrael je synonymem tajemství, každé pronásledování Židů i křesťanů nese stejnou pečeť: nenávisť vůči Božímu království. Nelidskost antisemitismu vidí G. Bernanos v tom, že odhaluje nelidské vlastnosti „zakonzervováající ve změti bezuzdných vášní a plamenů nenávisť neuvěřitelně chladná a okoralá srdce“.³³ Všichni tito katoličtí intelektuálové uznávají nezastupitelně tajemné místo Židů v Božím eschatologickém plánu, ale zároveň – a to je příznačné pro antijudaismus – zavrhnou specifčnost židovského naturelu, jenž nechce uznat mystérium Kříže. Peníze, tato „krev chudých“ (L. Bloy), přitahují Židy nesmírně silně, stříbro je vábí přímo mysticky.³⁴

Ambivalence ve vztahu k Židům, příznačná pro antijudaismus, neovlivnila však Jakuba Demla, v jehož díle nalézáme značné množství neoddiskutovatelně antisemitských výroků. Vzhledem k velikosti Demlova díla básnického, i díky jeho kněžství, se stal J. Deml jakýmsi symbolickým zosobněním katolického antisemitismu, jako by svým vztahem k Židům zosobňoval ducha literární a publicistické tvorby katolicky orientovaných autorů.

Geneze Demlova vztahu k Židům má svůj vývoj: do roku 1925 není u Demla ani stopy po antisemitismu, ještě v 9. svazku *Šlépějí* (1925) brojí proti antisemitismu v souvislosti se štváním proti německému filosofu Theodoru Lessingovi, který byl pro svůj židovský původ v Německu pronásledován. J. Deml mu vyslovil svou podporu a dokonce jej pozval do Taso-va, kam Lessing také přijel. (Na tento fakt se Deml odvolává v odpovědi sudetoněmeckému novináři z *Tagesbote* P. Winterovi, který jej obvinil z antisemitismu – *Šlépěje*, svazek 21, „Ve stínu lípy“, 1936.) Už ve své knize *Dílo Felixe Jeneweina* (1928), kterou mimochodem věnoval T. G. Masarykovi k desátému výročí ČSR, však Deml parafrázuje některé agresivně protižidovské výroky L. Bloy a použije pejorativní výraz „židák“. Naplno se Demlův antisemitismus projevil po Březinově smrti (1929); zaštitěn často opakovaným Březinovým výrokem, že „u nás je všechno požidovštěno“, jako by ztrácel soudnost ve své averzi vůči Židům. Prokazatelně je to vidět ve *Šlépějích*, svazek 13. (1930), které byly zkonfiskovány kvůli protimasarykovským invektivám a četným antisemitským provokacím. V roce 1931 vychází posléze jedna z nejkontroverznějších Demlových knih *Mé svědectví o Otokaru Bře-*

zinovi, v níž se v Demlově podání Březina představuje jako zapřisáhlý antisemita, vinící Židy ze všech problémů moderní civilizace. Omezenost Březinova antisemitismu je očividná, nicméně: J. Deml se s Mistrovými výroky ztotožňuje, často je bere jako axiomy a zcela mimořádně utrousí jen tak mimochodem, že: „O. Březina je veliký duch, ale malý člověk. Duše davů ho přemáhá. A tuto duši davů vytváří velmi často nejbližší hlupák.“³⁵ Presto však J. Deml nepolemizuje s Březinovými antisemitskými odsudky židovské rasy i mentality a útočí s demlovskou agresivitou na kdekoho, kdo má jakýmkoli způsobem blízko k židovství. Znalec Demlova i Březinova díla Bedřich Fučík se antisemitismus obou básníků snažil interpretovat takto: „Březina je pokračovatel v antisemitismu nerudovském, šaldovském a bezručovském. Ani on jako jeho předchůdci není antisemita rasový, jeho důvody k antisemitismu jsou rázu duchovního: zdá se mu, že židé u nás nikdy, až na výjimky, nesplynuli s národem, jeho bolesti a touhy jim byly v podstatě cizí a celkově jej unifikovali duchem kupeckým, hmotářským a bezohledně ziskuchtivým, zatlačujícím do pozadí národně-společenskou solidaritu, obětavost a jasně životodárné ctnosti. Deml naproti tomu takto nespekuluje, vychází [...] z vlastní zkušenosti sociální a nacionální, jak ji do sebe vsál v moravských poměrech, zvláště venkovských, a jeho odpor k židovskému živlu je konkrétnější, opřený o podobné poznání jako antisemitismus třeba bezručovský.“³⁶

Interpretace Bedřicha Fučíka je jistě správná, když upozorňuje na nacionálně-sociální kořeny onoho nerudovsko-bezručovského antisemitismu, který byl v latentní podobě přítomen v nejednom českém literárním díle. Březinův antisemitismus lze pod tímto zorným úhlem do jisté míry pochopit jako důsledek určité lidské omezenosti, determinované životem na moravském venkově, která však zůstávala skryta v prostoru básnickových soukromých úvah a komentářů; jeho dílo básnické zůstalo prosto jakýchkoliv antisemitských invektiv a narážek. U J. Demla, písíčího, jak to bylo nejednou konstatováno, stále jednu jedinou knihu, jsou antisemitské útoky integrální součástí jeho díla a nikoli, jako v případě Březinově, soukromým diskursem v rámci přátelského rozhovoru. J. Deml od třicátých let s růstem své kritičnosti vůči duchu první republiky stupňuje svůj odpor vůči všemu židovskému, jako by vůbec nevnímal, jak blízko má k hitlerismu.

J. Deml cestoval v roce 1936 po Německu a je nanejvýše pozoruhodné, že je ve svém pohledu na poměry v Německu mnohem shovívavější než při posuzování poměrů domácích, deformovaných, podle jeho soudu, republikánským liberalismem a židovstvím. Ve *Šlépějích* svazek 22. (1937) otiskl pasáž ze svého dopisu Rudolfovi Medkovi, v němž se píše: „Česká otázka a každá světová otázka, abychom šli dále, je otázka židovská! Jen o tom uvažujte! Od Poláků také už něco vím, a Hitler není takový tatman, jakým jej představuje ‚česká‘ grafika pana Stránského a ‚Borového‘.“ Vrcholu dosahuje Demlův antisemitismus ve *Šlépějích* svazek 25. (1940), monotematicky zaměřených proti všemu židovskému. J. Deml zaplnil tento svazek snůškou antisemitských útoků, v nichž neváhal osočit mrtvého Richarda Weinera, patřícího kdysi k jeho milovaným přátelům, či Alfreda Fuchse, jenž zanedlouho kvůli svému původu zemřel mučednickou smrtí v koncentračním táboře. V článku „Otokar Březina a Židé“ Deml s neskutečnou nehorázností uvažuje o Hitlerovi, jenž, podle jeho soudu, jako by znal Březinovy myšlenky o Židech, když se je snaží odstranit z německého národa. O. Březina prý neváhal prohlásit – a Deml s tím souhlasí –, že „Židovstvo je hmyz! a při těch slovech zkrivil obličej, štítivě pohlédl stranou, jako by Žida na blízku měl, otřásl se hnusem a rukou udělal pohyb, jakoby z rukávu setřepával veš“. Jeden protižidovský útok následuje za útokem, až

k onomu aforismu „Řekne-li Vám někdo, že Žid je také člověk, hned mu vyražte čtyři zuby a zeptejte se ho, co znamená slovo Pilátovo: Ejhle člověk!“¹, u něhož se zdráháme věřit, že ho mohl napsat a vyslovit tak velký básník a kněz v jedné osobě.

V dalších a posledních *Šlépějích*, svazek 26. (1941), už není po antisemitismu ani stopy, jejich hlavní náplní je básnický krásný text o jeho cestě do Itálie. Jakub Deml, zdá se, si uvědomil, patrně také díky tvrdým varováním některých přátel (zde se mohou odvolat na osobní svědectví z úst B. Fučíka), že by stačil ještě krok a dostal by se do blízkosti páchnoucí stoky *Arijského boje* a podobných streicherovských tiskovin.

Realita druhé republiky byla přirozeně nesmírně silně ovlivněna šokem z mnichovské tragédie, jejíž dopad na společenský a kulturní život vyvolával permanentní potřebu jakéhosi obětního beránka. Nemožnost mnohé pochopit znamenala abdikaci racionality ve prospěch emocionality; jedním z jejich důležitých a podprahově přítomných fenoménů byl zdůrazněný odpor vůči všemu cizorodému. A jedním z nejviditelnějších prvků cizorodosti byli právě Židé, proto je v politické i kulturní publicistice přítomno tolik nejrůznějších antisemitských a antijudaistických narážek a odkazů na židovskou cizorodost. Od bolestných výčitek, výhrůžně útočných apelů až k ambivalenci antijudaismu u mnoha katolických publicistů – takový byl diapazón střetávání většinové společnosti s židovským živlem. V publicistice byl vymezen na jedné straně jistým dobovým realismem (F. Peroutka a publicistika levicová), na straně druhé katolizující publicistikou, toužící vyřešit neřešitelný svár mezi židovskou odlišností a Kristovou sounáležitostí s Izraelem.

V obecné touze po nalezení „obětního beránka“ literatura druhé republiky obstála rozhodně se ctí, kromě zmíněného Jakuba Demla nenalézáme mezi významnými zjevy českého literárního života žádného výrazně antisemitského autora, žádný Ezra Pound či Louise Ferdinand Céline nepoznamenal literární život druhé republiky; pouze několik periferních literárních zjevů (např. F. Zavřel, Max B. Stýblo, F. A. de la Cámara apod.) promítlo antisemitismus do své druhořadé literární produkce. Spisovatelé a kulturní publicisté nepodlehli zdaleka v takové míře antisemitismu jako některé profesní skupiny, chránící proti Židům své ekonomické zájmy. V rozhovoru s autory knihy *Druhá republika* J. Gebhartem a J. Kuklíkem byla položena otázka: „Překvapilo vás něco při studování té doby?“² A odpověď J. Kuklíka zněla překvapivě otřesně: „Když jsme našli zápisky speciální komise Strany národní jednoty složené z nejprestižnějších profesorů medicíny, kteří nás proslavili i ve světě. V těch zápisech se vyjadřovali k židovské rase s tak primitivním antisemitismem, že nám to skutečně vyrazilo dech. Bylo to otřesné dokonce i na tehdejší dobu. To jsme tedy určitě nečekali.“³⁷

POZNÁMKY

- 1 *Čítanka židovsko-křesťanského dialogu*. Kalich-Vyšehrad, Praha 2003, s. 51.
- 2 H. Arendtová: *Původ totalitarismu I–III*. Oikoymenh, Praha 1996, s. 14.
- 3 K. Čapek: *Hovory s TGM*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 17.
- 4 J. Neruda: *Pro strach židovský*. Nákladem knihkupectví Dr. Grégr a F. Dattel 1870, další vyd. 1935+1942.
- 5 *Lidové noviny* 25. 1. 1895.
- 6 T. Pěkný: *Historie Židů v Čechách a na Moravě*. Sefer, Praha 2001, s. 569.
- 7 V. Fischl: „Ve zdravém těle zdravý duch“, *Židovské Zprávy* 28. 10. 1938.
- 8 L. Feierabend: *Ve vládách II. republiky*. New York 1961, s. 64–65.
- 9 R. Sarvaš: *Očima nejstaršího z Kolowratů*. Brno 1994, s. 137.

- 10 *Právo lidu* 13. 12. 1938.
- 11 *Index* 1938, č. 7, listopad 1938.
- 12 šifra -p, *Právo lidu* 14. 10. 1938.
- 13 H. Krejčová – O. Krejča ml.: „Případ Binovce“, *Illuminace* 8, 1996, č. 4.
- 14 Podle svědectví K. Teigeho a V. Zykunda, in *Zrcadlo, jehož kyvadlem je noc*, *Host* 1991, č. 7.
- 15 E. Hostovský: *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině*. Erm, Praha 1995, s. 165.
- 16 *Židovské Zprávy* 18. 11. 1938.
- 17 *Přítomnost* 26. 10. 1938.
- 18 *Přítomnost* 22. 2. 1939.
- 19 *Přítomnost* 1. 3. 1939.
- 20 *Obnova* 1938, č. 30.
- 21 *Tak* 1937, č. 5.
- 22 *Obnova* 1938, č. 28.
- 23 *Tak* 1938, č. 1–2.
- 24 *Řád* 1937, č. 3.
- 25 *Rozmach* 1924, č. 12, s. 181.
- 26 *Lidové noviny* 17. 3. 1936.
- 27 J. Čep: Člověk odlidštěný. *Obnova* 1938, č. 44.
- 28 Velmi často se to dělo nepřilíš zdařilými antisemitsky laděnými satirickými verši v *Obnově* i *Taku*, podepsanými nejrůznějšími pseudonymy. Častým terčem útoků je z nepochopitelných důvodů zejména Pavel Eisner.
- 29 J. Zahradníček: „Pláč koruny svatováclavské“, *Obnova* 1938, č. 41 (15. 10. 1938).
- 30 Léon Bloy: *Spása skrze Židy*. Stará Říše 1911, s. 2.
- 31 Tamtéž, s. 19.
- 32 Tamtéž, s. 23.
- 33 G. Bernanos: cit. dílo, s. 262.
- 34 J. Maritain: cit. dílo, s. 51–92.
- 35 J. Chaloupecký: *Expresionisté*. Torst, Praha 1992, s. 115.
- 36 B. Fučík: *Setkávání a mjení*. Dílo B. F., sv. 3. Melantrich, Praha 1995, s. 382.
- 37 *Respekt* č. 12, 15. – 21. 3. 2004.

Zusammenfassung

Jaroslav Med: Die Problematik des Antisemitismus und die tschechische Kultur

Antisemitismus findet sich in der christlichen Zivilisation implizit fast seit ihren Anfängen. Vorliegende Studie versucht, den begrifflichen Unterschied zwischen Antijudaismus und Antisemitismus rassischer Provenienz aufzuzeigen, so wie dieses Phänomen in der tschechischen Kultur des 20. Jahrhunderts, insbesondere dann in der sog. zweiten Republik zum Vorschein trat. Vom anfänglichen Antisemitismus, der mehr oder weniger national-sozialen Charakter hatte (J. Neruda, P. Bezruč, F. X. Šalda), bis hin zu einer eigentümlichen Ambivalenz zwischen Antijudaismus und Antisemitismus in der tschechischen christlich orientierten Literatur und Publizistik, wie sie vor allem in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre greifbar wurde. Besonders analysiert wird hier der Einfluss des französischen Schriftstellers und kämpferischen Publizisten Léon Bloy, dessen Schrift *Spása skrze Židy* („Erlösung durch die Juden“; tschechisch 1911) gerade die tschechischen katholischen Intellektuellen (J. Durych, J. Čep, V. Renč u. a.) in ihrem Verhältnis zu den Juden merklich beeinflusste. Besondere Aufmerksamkeit wird schließlich dem genialen Dichter Jakub Deml gewidmet, dessen extrem gesteigerter Antisemitismus, besonders dann in der sog. zweiten Republik, ganz aus dem Rahmen des zeitgenössischen kulturellen und literarischen Kontextes fiel und die Beziehung der tschechischen kulturellen Öffentlichkeit zur christlich orientierten Literatur und Kultur negativ beeinflusste.

ČLOVĚK A DĚJINY V ČESKÉ HISTORICKÉ PRÓZE 2. POLOVINY 20. STOLETÍ

ALEŠ HAMAN

Historickou prózu, již ve svém referátu rozumím především historický román, lze považovat též za indikátor stavu axiologického horizontu společnosti. V tomto žánru se totiž velmi viditelně promítají proměny hodnotového vědomí, které se týká základních existenciálních otázek jedince i pospolitosti, s nímž je spjat jeho život. Všechny peripetie a krize, jimiž prochází dění společnosti podmiňující osudy jednotlivců a rámuující jejich smysl a opodstatnění, je totiž historický román s to zahrnout do svého fikčního světa. Může je vybavit poetickou funkcí, jaká jim dodává estetický význam. Hodnoty prezentované v díle jako estetickém objektu nabízejí pak čtenáři, nejen aby v konfrontaci s nimi hledal vlastní orientaci ve stále složitějších situacích, do nichž je stavěn prchavou přítomností, nýbrž aby si též kladl otázky po tom, zda si v proudu dění některé hodnoty uchovávají relativní stálost, či zda dějiny jako chaotická tříšť událostí postrádají jakoukoli možnost vymanit se z bezbřehého relativismu. Historický román může tedy čtenáře vést také k tomu, aby si ozřejmil, jaký je stav historického vědomí a s ním souvisejících hodnot tvořících horizont společenské kultury v různých historických situacích. Postavení této žánrové formy v aktuálním modelu literatury může proto vypovídat nejen o uměleckých hodnotách, nýbrž i o celkové kulturně axiologické situaci společnosti vyplývající ze stavu jejího historického vědomí.

V tomto smyslu můžeme hovořit o žánrové formě historického románu jako o uměleckém žánru, jenž svými specifickými prostředky vypovídá o formování vědomí historických hodnot svědčících o integritě daného společenství. Z tohoto hlediska lze na historický román pohlížet také jako na uměleckou formu, jejíž ráz nejen souvisí s úrovní a stavem historiografického bádání, nýbrž i s filosofickými koncepty dějin (a s ideologiemi, které jsou na nich postaveny), které se v dané situaci prosazují jako kanonické. Proměny pozice historického románu v struktuře česky psané beletristické produkce v průběhu druhé poloviny minulého století i proměny estetické významnosti různých složek výstavby jeho fikčních světů mohou proto vypovědět mnohé o změnách, jakými procházelo vědomí historických hodnot naší společnosti v tomto období.

V knize věnované českému historickému románu v období 1945–1965 naznačil B. Dokoupil (Dokoupil, 1987), jak autoři poválečného historického románu hledali cestu z tísnivé duchovní situace války a okupace; ta iniciovala spisovatele k tvorbě románových světů zasazených do minulosti (z různých důvodů – od potřeby uniknout ze současnosti až po důvody

cenzurní). V jejich románových světech většinou stál osamocený jedinec tváří v tvář době a společnosti hledaje hodnoty, jež by jeho existenci dodaly vědomí nadosobního smyslu dění. Příznačně totiž v době duchovní krize, projevující se již od sklonku let třicátých, převládla v tomto žánru modifikace románu životopisného vysunujícího do popředí individuum zápasící s nepřízní a nepochopením doby i s vlastní slabostí – ukázkou je například postava Václava IV. v románu M. V. Kratochvíla *Král obléká halenu* (1945). Později se ukáže, že změny a modifikace žánrové formy (přechod od románu-fresky k románu biografickému a naopak) nejsou bez souvislosti právě s celkovou duchovní situací, respektive s axiologickým dosahem panující filosofie dějin.

Jako východisko ze samoty jedince postrádajícího (a hledajícího) oporu v širším společenském kontextu se protagonistům těchto prózjevilo zpočátku nejbližší okolí – rodová, respektive regionální souvislost, vytvářející podmínky pro vznik a aktivitu osobnosti – příkladem může být román E. Valenty *Kvas* (1947). To však stále byly jen omezené, dílčí hodnotové horizonty, jaké nepovzbuzovaly potřebu ani neposkytovaly možnost překročit rámec individuálního osudu směrem k celkovému nadosobnímu dějinnému smyslu, jenž by byl s to dát individuálním životům náplň, absorbovat je.

Tato potřeba se vynořila v situaci, kdy poválečná euforie vyústila v představu, že na troskách válkou zdevastovaného světa (v případě Československa ovšem tato fyzická devastace nebyla tak strašná jako v jiných evropských zemích) lze vybudovat něco nového, lepšího a spravedlivějšího než tragická minulost. V tomto momentu vznikly předpoklady pro uplatnění marxistické ideologie, která nabízela jiné pojetí dějin, než jaké se utvářelo pod vlivem přestálé světové katastrofy: dějiny se v tomto pohledu jeví jako přítomnost zacílená do ideální (beztřídní, svobodné) budoucnosti a zároveň otvírající pohled na minulost jako cestu k této přítomnosti; minulost byla před vznikem marxismu podle této ideologie naplněna marnými, protože neuvědomělými třídními zápasy o uskutečnění cílů v budoucnosti; ideologie a filosofie dějin vycházející z Marxových názorů vytyčovala své cíle nikoliv již spontánně, jako dříve, nýbrž na základě „vědeckého“ (historicky materialistického) poznání dějinných zákonitostí.

Tak vznikla – musíme ovšem vzít v úvahu také doznívání vlivu předválečných, prvorepublikových tradic levicové avantgardy vycházející z marxismu – pro mnohé spisovatele (i pro další umělce) lákavá živná půda inspirace, představující jednoduchá axiologická řešení, z nichž mohly vyrůst umělecké projekty umožňující překonat jak poválečnou hodnotovou dezorientaci a ideovou nejistotu, tak se vyhnout obtížné cestě odpovědnosti za permanentní nutnost vlastní svobodné volby, jakou nabízel personalistický nebo existencialistický koncept. Marxistický koncept dějin jako sekularizovaná eschatologie (oproti eschatologii spirituální, náboženské, jaká ještě inspirovala například J. Durycha k jeho monumentálnímu historickému obrazu *Služebníci neužiteční*, Řím 1969, Praha 1996) nabízel možnost estetického zhodnocení minulosti ve světle smysluplného dějinného pohybu či procesu. V této situaci se zrodily příznivé podmínky pro historický román založený na konceptu dějin, jenž poskytoval jedinci možnost odevzdat svou existenciální odpovědnost nadosobnímu smyslu dění, tj. jeho poznané zákonitosti.

Důsledky se promítly v zásadní změně výstavby fikčního světa tohoto typu historického románu. Typickým dokladem je změna poetiky, která se projevila v tvorbě dvou autorů, které můžeme označit za přední představitele historické prózy budované na této světsky eschatologické koncepci dějin; jsou to M. V. Kratochvíl a František Kubka. Oba ve své předchozí

tvorbě zaměřili svou pozornost na zajímavé individuality (Václav IV. u Kratochvíla, respektive šašek krále Jiřího z Poděbrad zvaný bratr Paleček u Kubky) konfrontované se společenským prostředím. Na počátku padesátých let vydal Kratochvíl v rychlém sledu dva romány z epochy husitství (*Pochodeň*, 1950 a *Mistr Jan*, 1951), jejichž fikční světy byly vystavěny už na zcela jiných principech než předchozí prózy; do popředí vystoupily historické události (viděné prizmatem marxistické historiografie – tomuto prizmatu ostatně zůstal autor věrný, i když v méně schematické podobě, i ve svých pozdních historických freskách ze sedmdesátých let: *Evropa tančila valčík*, 1974 a *Evropa v zákopech*, 1977), subjektem vystupujícím jako hybatel dění se stalo masové hnutí vystupující jako dějinná síla formující osudy lidí. Postavy se staly produkty dějinných událostí, respektive faktory historických zákonitostí. Hus jako ústřední postava uvedených Kratochvílových románů byl pojat zcela deterministicky, jako výslednice dějinné nutnosti.

Podobně tomu bylo i v románech Kubkových, pro které je ovšem příznačný i další postup uměleckého tvarování historické látky. Kubka, jak známo, začal dílem z nedávné, okupační minulosti, románem *120 dní*, jehož pokračování nejprve rozšířil do současnosti (*Cizí město*, 1951; *Vítr z hlubin*, 1952) a teprve poté se vrátil do minulosti, do poloviny 19. století (*Dědeček*, 1953), odkud pokračoval směrem k přítomnosti dalšími třemi romány (*Hnízdo v bouři*, 1954; *Básnickova svatba*, 1955; *Mnichov*, 1956). Výsledkem byla sedmidílná ilustrace marxistického konceptu českých dějin ospravedlňujících přítomnost jako výsledek historické zákonitosti vedoucí k nastolení socialismu. Historická syntéza vyžadovala co možná nejširší záběr; ostatně Kubka nebyl sám, kdo v té době volil seriálovou narativní formu – ta se prosazovala i v románových cyklech z nedávné minulosti (Pujmanová ad.).

Umělecky podnětněji postupoval na přelomu padesátých a šedesátých let Vladimír Neff, který nejen postoupil od pouhé ideologické ilustrace k filosofické reflexi (reflexivními rysy se vyznačovaly i jeho dřívější prózy), nýbrž využil pro zobrazení kanonizované podoby dějinného procesu formu nesoucí v sobě poetickou tradici, totiž formu rodinné ságy. Ta mu jako zkušenému romanopisci poskytla prostor pro relativní individualizaci postav a jejich osudů v rámci fikčního světa zpodobujícího proces zrodu a konstituování české buržoazie (*Sňatky z rozumu*, 1957; *Císařské fialky*, 1958; *Zlá krev*, 1959; *Veselá vdova*, 1961; *Královský vozataj*, 1963). Je ovšem příznačné, že Neffův pokus dovést dějinný proces až do současnosti rovněž ztroskotal, i když z jiných důvodů než u Kubky, který podlehl ideologické ilustrativnosti. Apriorismus třídního konceptu, s nímž Neff přistoupil k realizaci své novodobé rodinné ságy (přestože v ní lze nalézt i sociální a biologický determinismus určující půdorys jeho dřívějších románů, kanonickým historickým konceptem marxismu dosud nedotčených) a slábnoucí tlak dobové normy (jiráskovského) tradicionalismu a kronikářské popisnosti způsobily, že dosavadní postupy začal pociťovat jako překážku v umělecké realizaci projektu. To se v posledním dílu pentalogie projevilo rozvolněním syžetové stavby fikčního světa. Vnesl do ní rysy filosofické reflexe, jakou využil již ve svém pseudohistorickém románu *Srpnovští páni* (1953) a již daleko převýšil dobová románová schémata. Jak uvidíme dále, bylo toto uvolnění pouze počátkem vývoje, v němž dospěl posléze až k podkopání serióznosti celé žánrové formy historického románu.

Na přelomu padesátých a šedesátých let, kdy Neff přistoupil k realizaci své sedmidílné rodové ságy, se už začaly projevovat příznaky krize historického konceptu, jaký inicioval rozvoj extenzivních forem historického románu. Jedním z nich bylo opětné oživení životopisné

modifikace žánrové formy. Zpočátku ještě měly rovněž seriálovou podobu (Čestmír Jeřábek: *Odcházím, přijdu* 1957; *Alespoň ve snu*, 1959; *Kam jde tvá cesta*, 1972 – ze života Boženy Němcové; Miroslav Hanuš: *Osud národa*, 1957; *Poutník v Amsterdamu*, 1960 – o Janu Ámosovi Komenském), později se jejich rozsah zkoncentroval (M. V. Kratochvíl: *Dobrá kočka, která nemlsá*, 1970 – o rytci Hollarovi). Oživení biografické modifikace v historické próze signalizovalo obnovení zájmu o jedince a jeho místo v dějinách, které nakonec přineslo ve svých důsledcích korozivní účinek pro kanonizovanou podobu dějinného procesu promítanou do syžetové výstavby. Historie se místo smysluplného dění, které mělo mířit k jasným cílům, začala jevit jako nelitostný mechanismus příčin a následků, v jehož soukolí je jedinec beznadějně zapleten. Výrazné podoby nabyla tato proměna v románech z konce šedesátých a ze sedmdesátých let, jejichž exemplární podobou jsou prózy Jiřího Šotoly a Vladimíra Körnera.

Prvně jmenovaný přinesl už ve svém prozaickém debutu *Tovaryšstvo Ježíšovo* (1969) podobnost osudu jedince, jenž se z nadšeného a oddaného stoupence vítězné náboženské doktríny podložené dokonalou organizací stává rezignovaným skeptikem trpce si uvědomujícím, jak svou praxí popel teoretické ideje, jimž uvěřil. K dovršení proměny povahy žánru však došlo až v následující Šotolově próze *Kuře na rožni* (1974 samizdat, 1976) Ta přinesla typ protagonisty, který byl v zásadním protikladu k aktivnímu vykonavateli poznané dějinné nutnosti, jaký byl středem pozornosti v románech z padesátých let. Loutkář Kuře je sám bezmocnou loutkou, hříčkou okolností marně usilující naplnit svou existenci smyslem vyplývajícím z její vnitřní potřeby. Také další jeho historické prózy (*Svatý na mostě*, 1978; *Osmnáct jeruzalémů*, 1986, a volná románová trilogie z doby dvou světových válek *Malovaný děti*, 1983; *Róza Rio*, 1986; *Podzim v zahradní restauraci*, 1988) přinesly podobné postavy „malých lidí“, bezvýznamných jedinců smýkaných dobou zmítající se v křečích rozporů a krizí. Ještě zřetelněji vyzdvihly existenciální problematiku jedince hledajícího smysl života v krizové době romány Vladimíra Körnera situované rovněž do historických kulís (*Písečná kosa*, 1970 a řada dalších próz z různých krizových historických období od raného středověku až po 19. století), zčásti opět biograficky modifikované (*Lékař umírajícího času*, 1984, o Janu Jeseniovi). V historických románech a novelách tohoto autora z posledního období ovšem značně zesílilo jeho pesimistické vidění dějin (*Kámen nářku*, 2002), dodávající jim ráz dějinné apokalypsy.

K historické próze, která zachovávala referenční vztah k fakticitě historického dění, můžeme zařadit také pozdní prózy Josefa Škvoreckého – životopisný román o Antonínu Dvořákovi *Scherzo capriccioso* (Toronto 1984, Praha 1991) a historický román z amerických dějin a účasti českých emigrantů v nich – *Nevěsta z Texasu* (Toronto 1992; Praha 1993). Pokusil se v nich v moderním tvaru (polyperspektivní kompozice knihy o Dvořákovi, vrstevnatý simultánní obraz krizové situace americké demokracie v době občanské války Severu proti Jihu) zpodobit nadnárodní souvislosti, v nichž se ocitá a působí český člověk v historickém čase. Možná to byl právě onen dějinný referenční rys, který v podmínkách rozvíjející se postmoderny u nás na konci minulého století způsobil, že postupy Škvoreckého historických próz byly kritikou chápány již jako překonané a zůstaly nedoceny.

Korozi oficiálního konceptu dějin signalizovala také již v šedesátých letech proměna vztahu autorů ke kanonizované funkci a tvaru žánru historické prózy. Významným dokladem byla poměrně útlá knížka Karla Michala (Pavla Buksy), která vyšla v roce 1966 pod názvem *Čest a sláva*. Už ve výše zmíněných životopisných románech došlo k nenápadné, ale charakteris-

tické změně v oblasti motivické výstavby; volba historické motiviky se přesunula z epochy husitského revolučního vzepětí do údobí společenských a duchovních krizí (v jiném směru to naznačil také historický román V. Kaplického *Kladivo na čarodějnice*, 1963, okázala kritika fanatismu a zneužití moci zasazená do doby náboženských procesů v 17. století). Také pseudohistorická próza *Čest a sláva* je umístěna do pobělohorského období. Autor v ní stíhá trpkou a ostrou satirou některé příznačné rysy české povahy, které se promítají především v rovině polemických reflexí sloužících pouze jako zástěrka neschopnosti k činu; na druhé straně odhaluje quijotovské gesto, které míří do prázdna, neboť se mívá s fakticitou doby, v níž praktické mocenské zájmy vyprázdnilly význam náboženských ideologií. Historický rámec tu pozbývá někdejšího světodějného významu, stává se pouhou obraznou kulisou aktuálního politického podobenství. Obdobný ráz mají také prózy, které ani příliš neskrývaly, že historie je jim pouze jinotajem přítomné problematiky; šlo jednak o první dvě části volné trilogie Oldřicha Daňka, *Král utíká z boje* (1967) a *Král bez přílby* (1971, – třetí část, *Vražda v Olomouci*, 1972, už nesla spíše rysy historické detektivky; srov. Suchomel, 1975), jednak o triptychu Václava Erbena *Paměti českého krále Jiříka z Poděbrad* (1974–1981), jenž přinesl fiktivní obraz politického zákulisí vlády a mocenských ambicí českého panovníka, jenž pro laickou veřejnost byl vzorem královských ctností. I zde, ovšem především v rovině politických vztahů a zájmů, se projeví rysy deziluze z kanonizovaného dějinného konceptu. (Ještě průhlednější a zároveň schematictější bylo politické podobenství Ivana Kříže *Pravda o zkáze Sodomy*, 1968, situované se zřetelem na stranický dohled na literaturu do biblického dávnověku).

Uvolňování vazby románového příběhu k historické fakticitě dokumentoval také román někdejšího významného prvorepublikového publicisty čapkovské generace Ferdinanda Peroutky, který vyšel původně v Torontu v nakladatelství manželů Škvoreckých a v roce 1991 také v Praze pod názvem *Pozdější život Panny*. Je to vlastně historický apokryf o životě středověké francouzské národní hrdinky Jeanne d'Arc. Peroutka zvolil tvar reflektovaného vyprávění, které vstupy fiktivního autora odhalují jako fikci. V čapkovském duchu jsou tu relativizovány protiklady kladů a záporů; neuniká tomu ani hrdinka, která ve fabulovaném závěru, rozcházejícím se s historickou fakticitou, přežívá svou domnělou smrt na hranici a mění se v obyčejnou ženu. Prvky relativizace a deheroizace legendární postavy v leccčem předznamenávají postupy, s nimiž přišla postmoderní próza.

V průběhu sedmdesátých let vyšla další trilogie Vladimíra Neffa (*Královny nemají nohy*, 1973; *Prsten Borgiů*, 1975; *Krásná čarodějka*, 1980). Ta znamenala další posun v pojetí žánrové formy historického románu, neboť přinesla její parodii; Neff ve své trilogii totiž vytvořil románovou fikci dumasovského typu, která historický román posunovala na úroveň zábavné četby a devalvovala tak jeho sepětí s kanonickým konceptem dějin, které ho oficiálně situovalo na úroveň náročné, ideově závažné prózy. Autor zároveň různými anachronismy nenápadně vpletenými do fikčního světa oslabil referenci románového světa k historickému rámci, z něhož čerpal své motivy, a naznačil, že jde o pouhý konstrukt umělecké imaginace. Neff vlastně takto otevřel cestu k subverzi žánrové normy, jaká dosud byla oficiálně zachovávána v dílech konformních autorů, jako byl například Bohumil Říha. Ten v téže době vydal románový cyklus z poděbradské doby (*Přede mnou poklekní*, 1971; *Čekání na krále*, 1977; *A zbyl jen meč*, 1978), jehož ideologičnost a formální přežilost byla v té době již zřejmá. Někteří literární historikové viděli v Neffově trilogii první příznaky postmoderny (Hoffman, 1995: 149-167)

K subverzi normativní žánrové formy přispěl svým způsobem i další román, který se objevil na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Šlo o prózu Ladislava Fukse *Věvodkyně a kuchařka* (1983). Autor v něm vytvořil vrstevnatý text bohatý na konkrétní pojmenování posilující evokační funkci řečového projevu sugerující čtenáři okázale názornou představu fikčního světa. Jakkoli Fuks zasadil tento svět do historického rámce počátku 20. století, nešlo mu, podobně jako Neffovi, o referenci k dějinné fakticitě. Mnohem spíše tu měl na mysli hru s fikcí zavádějící čtenáře do mystifikačních pastí (sám titul je takovou mystifikací, neboť kuchařka v něm uvedená hraje ve fikčním světě podružnou roli). Tendenci k autonomizaci románového světa naznačuje též zdůrazněná intertextualita projevující se četnými literárními i obecně kulturními narážkami a citacemi a střídání stylizačních kódů (realistický, dekadentní apod.). Jestliže ovšem Neffova subverze směřovala k devalvací žánrové normy, pak Fuksova próza setrvala na úrovni vážného literárního experimentu provokujícího nejen exkluzivností svého historického rámce, nýbrž i komplikovaností esteticky významové výstavby.

Předznamenávala nástup próz, které k historické motivice přistupovaly již ze zcela odlišného stanoviska, ze stanoviska dá se říci postmoderního. Změnu přístupu můžeme nejvýstižněji charakterizovat slovy autora, jenž se stal v tomto žánru klasikem, Umberta Eca. Ten v poznámce k románu *Jméno růže* napsal: „Postmoderní odpověď na modernu spočívá v názoru uznávajícím, že minulost, jelikož ji nelze zničit, neboť by to vedlo k mlčení, musí být pojata novým způsobem – ironicky, bez nevinnosti.“ (Eco, 1986: 78). V jeho myšlence sice zaznívají ještě dozvuky moderny a jejího kritického vztahu k tradici, nicméně lze ji pochopit také jako kritický vztah k dosavadním historiografickým konceptům, tj. k chápání výkladu dějin, minulosti. Tu postmoderna, počínaje proslulým Lyotardovým odmítnutím „velkých vyprávění“ (de facto filosofických konceptů historie) a konče propojením beletrie a historiografie v názorech amerického teoretika Haydena Whitea, nastolila relativizující diskurzivní vztah k historické fakticitě (historický výklad jako relativní řečový konstrukt), který staví na roveň beletristické i historiografické dílo jakožto produkty řečové aktivity.

V našich podmínkách se tomuto postmodernímu přístupu přiblížil nejvíce Vladimír Macura, významný literární historik a zároveň romanopisec. Ve své tetralogii (*Informátor*, 1992; *Komandant*, 1994; *Guvernantka*, 1997; *Medikus*, 1999) vytvořil specifické románové světy, které již nejsou „naivními“ obrazy zachovávajícími při vši umělecké autonomii stopy referenčního vztahu výpovědi k transcendentním dějinným faktům, nýbrž reflektovanými sémiotickými konstrukty, které zdůrazňují svou umělou konstruovanost, svou literárnost. To naznačuje zcela odlišný přístup k světu, než s jakým jsme se mohli setkat v dosavadní historické románové tvorbě. Autor přistupuje k světu jako kontextu znaků podmiňovaných nejrůznějšími kódy, tj. kulturními pravidly, která určují chování i dorozumívání jedinců. Tato znaková „umělost“, konvenčnost prostupující svět člověka, je-li reflektována, vede k bezbřehé relativizaci a intelektualizaci jak smyslu dění, jež lze postihnout jen v relativních řečových konstruktech, vstupujících do specifických diskurzů, tak i mluvčích samotných jako funkcí sítě neosobních systémů, jimiž jsou řízení a ovládání.

To dodává světu Macurových „historických“ románů specifickou povahu: jsou to fiktivní konstrukty, představující svět, v němž postavy nabývají povahy loutek, jimiž si pohrávají nadosobní síly jazykového systému. Konstruovanost fikčního světa je navíc v každé části tetralogie zdůrazněna dalším, literárním žánrovým kódem, jenž určuje způsob výstavby jejího světa (v *Informátorovi* je to novela, vytvářející závrtnou hru fikce ve fikci, v *Komandantovi*

„živé obrazy“, tj. žánr statických scénických ilustrací, v *Gubernance* elegie a v závěrečné knize, *Medikus*, jsou to paměti, jejichž detailní akribie je paradoxním protějškem celkové narušené psychiky postavy jejich pisatele).

Macurův cyklus je typickou ukázkou postmoderní proměny historické prózy, která s netýká jen literatury, nýbrž je příznakem změny vztahu člověka a dějin. Není však ukázkou jedinou. Podobnou hravou umělost (i když v jejím základu je určitý mravní soud dějin) vykazuje také próza Václava Vokolka *Cesta do pekel* (2000); s historickými motivy si pohrává také další současný český romanopisec Milan Urban (*Sedmikostelí*, 1999; *Hastrman*, 2001; *Stín katedrály*, 2003, *Santiniho jazyk*, 2005). U něho jde ovšem již o posun k jinému žánru, směrem k románu „gotickému“ nebo k románu hrůzy (s aktuálním kritickým podtextem). Historické motivy tu mají spíše funkci situačního rámce podporujícího bizarnost fikčního světa příběhu.

Společným rysem těchto autorů je jejich estetizující přístup k minulosti, jejíž podoba se jeví vždy již v určité znakové stylizaci (příznakem toho je užívání literárních i uměleckých citací, například mott, naznačujících intertextovou povahu, tj. umělost textů). Historický román se pro ně stává mystifikační hrou s partikulárními dějinnými reáliemi. Z jejich obzoru se vytratilo vědomí dějinné kontinuity, procesu, jenž míří k nějakému cíli, respektive jenž by mohl mít univerzální teleologickou povahu. Dějiny se postmoderním autorům rozpadly na tříšť nesouvislých dílčích dějů, na labyrint, jež lze uchopit jen v podobě estetizovaných, hravých a ironických konstruktů s uvolněnou referencí k historické fakticitě. Historická próza se stává hrou na historickou prózu, podobně jako historiografie je sblížována s beletrií. Zdá se, že s poststrukturalistickou sémiotizací kultury, která přinesla marginalizaci vědomí historických souvislostí, se ztrácí z obzoru i smysl pro axiologickou stránku dějin zakládající vědomí identity společnosti založené na hodnotách sdílené minulosti. To vytváří i nepříznivé podmínky pro uplatnění žánrové formy historického románu, která se stává předmětem ironické subverze, v oblasti náročné prózy; v tradiční podobě poklesá dnes do roviny literatury populární a její význam pro interpretaci hodnotového obzoru kultury dané společností se minimalizuje.

Na proměnách jednoho literárního žánru, historického románu, bylo možno sledovat, jak jeho podobu ovlivnil stav historického vědomí společnosti, respektive jeho axiologického horizontu. S korozi a destrukcí ideologického modelu založeného na filosofickém konceptu dějin (sekularizovaná eschatologie marxismu) pozbyla působnosti i hodnotová základna, na níž byl budován i poválečný žánrový model historického románu. S koncem „velkého vyprávění“ o zákonitostech cesty dějin k spravedlivé, socialistické společnosti (jak by tento koncept nazval Lyotard) skončila i éra historického románu jako obrazu celkového, univerzálního smyslu dění; rozpadl se též axiologický horizont, v němž jedinec získával hodnotu podle svého postavení vykonavatele, respektive nástroje mechanismu dějin. Zbyla jen demytizující ironie, o níž hovoří Eco.

V názoru italského sémiotika je však jeden rys, který ho stále sblíží s modernou – je to despekt k tradici, opomenutí jejího pozitivního hodnotového smyslu. Ten postihl v jedné své poznámce P. Ricoeur: „Tradice znamená, že časový interval oddělující nás od minulosti není mrtvý interval, nýbrž tvořivě přenášení smyslu [...] Pojem tradice znamená, že nikdy nejsme v pozici absolutních novátorů, nýbrž vždy především v relativní situaci dědiců.“ (Ricoeur, 1985: 399–400) Člověk potřebuje tradici, aby měl na čem budovat svou identitu, své trvání v proměně; potřebuje tedy také minulost, byť i jen jako hypotetický model či obraz, jako součást svého hodnotového horizontu. Z tohoto hlediska můžeme pohlédnout na budoucnost

historického románu s nadějí, že – pokud se v naší společnosti obnoví potřeba tradice jako kolektivní sebeúcty – bude moci u nás opět dobýt místo v žánrové struktuře náročné tvorby.

LITERATURA

Dokoupil, Blahoslav 1987: *Český historický román 1945–1965*. Praha, Československý spisovatel

Eco, Umberto 1984: *Nachschrift zum Namen der Rose*. München, Hanser

Hoffmann, Bohuslav 1995: „O postmoderní české próze a dramatu postmoderně“. *Přednáška 38. běhu LŠSS*. Praha, UK

Ricoeur, Paul 1985: *Temps et récit III*. Paris, Seuil

Suchomel, Milan 1975: „Přítomnost českého románu o minulosti“. *Sborník prací FFBU*, D 22, Brno

Résumé

Aleš Haman: L'homme et l'histoire dans la prose historique tchèque de la deuxième moitié du XXe siècle

L'article concerne les problèmes du roman historique tchèque après 1945. Une vue d'ensemble montre les changements des concepts axiologiques de l'histoire et du rôle d'individu que se projette dans les qualités esthétiques des romans historiques de cette époque.

IRONIE DĚJIN, IRONIE VYPRÁVĚNÍ (SRPNOVŠTÍ PÁNI VLADIMÍRA NEFFA)

ROMAN KANDA

Historický román si v genologickém systému novodobé české literatury udržuje svébytné postavení minimálně od časů Aloise Jiráska. Sám žánr (přesněji žánrový typ)¹ namnoze zahrnoval – nahlíženo z diachronní perspektivy jeho vývojových proměn, sahajících do hloubky 19. století – vedle dominantní funkce estetické také některé důležité funkce další, zejména funkci výchovnou, potažmo národně uvědomovací, a v neposlední řadě též funkci zábavnou. Z toho vyplývá, že genologické označení náleží k hodnotově neutrálním, že neimplikuje pozici žánrového typu na ose vertikální diferenciacie literatury. Banálně řečeno: historickým románem může být jak dílo svrchovaně umělecké (např. Schulzův *Kámen a bolest*), tak i dílo pohybující se na území tzv. literatury populární² (např. několikasvazkový cyklus z období napoleonských válek z pera F. J. Čečetky).

Sledujeme-li vývoj literární struktury v časovém rozmezí padesátých až šedesátých let 20. století, zjišťujeme, že zmíněné postavení žánrového typu v rámci genologického systému zůstává nadále nepominutelným. Nicméně v první polovině padesátých let můžeme zaznamenat relativně výrazný kvantitativní ústup děl historické beletrie.³ Především ovšem dochází k proměně celkového pojetí uvedeného žánrového typu. Historický román reaguje na pohyby v literární i mimoliterární sféře, na posuny v hodnotovém systému. Zhruba od poloviny šedesátých let, počínaje rokem 1966 a novelou Karla Michala *Čest a sláva*, můžeme hovořit o zřetelném odvratu od jiráskovského modelu historické prózy a někdy dokonce o alegorizaci historické látky. V takovém případě pak způsob, jakým bývají dějiny narativně zobrazovány, umožňuje následné interpretační rozkrytí jinotajných vrstev textu, čímž dochází k jeho sémantickému „zahuštění“, ale i k dobovému „zaktuálnění“ jeho čtenářských konkretizací. Dějiny se stávají jakýmsi alegorickým zrcadlem současnosti nebo (nedávné) minulosti, látkou, jejímž traktováním lze tematizovat základní otázky moci, svobody, útlaku apod. Tento trend, patrný u děl, jako je *Pravda o zkáze Sodomy* Ivana Kříže (toto dílo však nemůžeme považovat za typický historický román,⁴ jedná se o román-apokryf) nebo *Tovaryšstvo Ježíšovo* Jiřího Šotoly, předznamená do jisté míry už román Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice* z roku 1963, který svými tvárnými postupy nicméně spadá spíše do literárního kontextu desetiletí předchozího.

Jiným pólem žánrové inovace historického románu je umělecky tvůrčí zpochybnění jeho kanonizované jiráskovské formy, v padesátých letech nadto umocněné ideologicko-estetickou

zásadou socialistického realismu, prostřednictvím parodizace. Jedním z prvních děl své doby, které přetvořilo historický román do parodické podoby, jsou *Srpnovští páni* Vladimíra Neffa z roku 1953.⁵

Vladimír Neff patří vedle Jaromíra Johna či Milana Kundery k našim snad nejvýraznějším vypravěčům-ironikům. Mohli bychom jmenovat ještě Jaroslava Durycha nebo Vladislava Vančuru; u prvního se však ironie vyskytuje v neodmyslitelném sousedství s transcendentní vážností a religiózní zaniceností, u druhého potom – zejména coby autora *Obrazů z dějin národa českého* – je částečně odsouvána zřetelným gestem monumentalizujícím. Naproti tomu u Neffa, a to jej spojuje jak s Johnem, tak se světově proslulým Kunderou, se ironie stala tvůrčím rysem v podstatě určujícím. Ironická distance a parodizace ustálených žánrových typů stojí už u Neffových literárních počátků, nesoucích se ve znamení parodií detektivní prózy.⁶

Parodizace žánrového typu historického románu v *Srpnovských pánech* protíná všechny výstavbové vrstvy díla. Její princip však nejlépe zachytíme, zaměříme-li se na analýzu narativní struktury románu. Podstatou této parodizace je ironický pohled na dějiny i na postavy v románu vystupující. Ohniskem tohoto ironického pohledu je ironický vypravěč, jehož přítomnost je v textu vydatně signalizována řadou rozmanitých prostředků. Dává o sobě vědět převážně (a nevšedně) první osobou plurálu, tedy gramatickou formou, s níž se obvykle setkáváme spíše ve vědeckém diskursu, např. v literárněvědných metatextech, než ve sféře beletristické tvorby. Z hlediska genettovské typologie jde o vypravěče heterodiegetického, tj. vypravěče stojícího „nad“ světem fiktivních postav, který se přímo neúčastní vypravovaného příběhu Díky němu a díky jeho výsadnímu postavení v textu⁷ před námi ruiny srpnovského hradu, hlavního dějiště románu, doslova „oživají“, povstávajíce z přítomného „ne-bytí“:

„[...] stačí jen nepatrný myšlený odklon od přítomnosti, tohoto myšleného předělu mezi tím, co už není a co ještě není, abychom v šumotu větví a v kvákotu kavek, rozčilených naší přítomností, zaslechli ohlas dalekých hlasů a kroků stejně zřetelně jako vrčení automobilu, který právě dole zajel do petrovického údolí a teď už zmizel za kopcem. A tu, hle, ony stromy a keře, jejichž šumot maličko překážel tvému vnitřnímu zření, počnou se rozplývat a odplývat, jak jinak ani nesmí být, protože kopec musil být přísně holý, aby se útočící nepřátelé, oblehatelé hradu, nemohli nikde skrýt. Osvobozené zdivo pak začne horlivě vzrůstat do přátelského poledního slunce, mohutnět a pevnět, těžknout a hmotnět.“⁸

Nejde přitom o iluzi úplného pohybu proti proudu času. Vypravěč se ostentativně nezbavuje svého zakotvení v přítomnosti (a je z hlediska interpretace lhostejné, zda se jedná o dějinnou přítomnost empirického autora či nikoli), v oné až přeludné „skulině“ mezi minulostí, dějinami, a očekávanou budoucností. Naopak si s paralelností obou časových dimenzí pohrává a vyjádřením této hry je občasně užití anachronismů („začínal Tóma nanovo jako gramofonová deska se strženou rýhou“,⁹ zmínka o Gogolově povídce, renesanční tragédii¹⁰ apod.) nebo ironických aktualizací známých úsloví („boží mlýny dovedou někdy mlít tak rychle, že nestačíš mrkat“).¹¹ Tyto jazykově i stylisticky vyjádřené průniky jednoho časového kontextu do druhého můžeme chápat jako součást antiiluzivního gesta, jímž vypravěč obnažuje strukturní pravidla narativní fikce, upozorňuje na jejich existenci, na „udělanost“ románového vyprávění. Mnohdy máme pocit, jako by dějiny byly před námi přímo předváděny, jako by se vypravěč opájel jejich bohatostí, pestrostí a nepřeborností jejich detailů. Jako příklad můžeme uvést začátek třetí kapitoly, kde je nám přibližována slavnostní atmosféra královské korunovace

Václava II. Slavnostnost okamžiku je sugerována rozbujelými enumeracemi a kupením výrazů označujících barevnost:

„Knižata a vévodové, hrabata a baroni, obklopeni houfy rytířů, panošů a jízdních lučištníků, z nichž každý byl v livreji svého pána, tu blankytné, tu rumělkové, tu žluté, tu švestkové modré, pod pestrými praporci na konci kopí vztyčených k jasné obloze a k slunci, jež metalo zlaté blesky na jejich špice, střídali se s vozy o vzácných kobercích místo plachet, z nichž občas vyhlížely vyholené tváře církevních hodnostářů, nebo s dámskými nosítky, podobnými vzácně malovaným šperkovnicím, jež vlekli za vyšíváné popruhy drobní, popelaví koníci se zavalitýma nohama a silně vyvinutými, jakoby oteklými pysky. Vesničané se rozbíhali z rozměklých zelinářských políček ke krajům cest, a poklesávajíce v kolenu, pokorně přijímali přečetná požehnání, jež dobrou vůlí zářící biskupové, opati, převoři a proboštové štědrě rozdávali bílýma rukama, mžourajíce do mladého sluníčka.“¹²

Na jedné straně, jak záhy uvidíme, jsou dějiny v románu ironizovány, na straně druhé, jak dokládá citovaný úryvek, se vypravěč se zjevným zalíbením pozastavuje nad jejich osobitou poetičností, krásou, pohrává si s jednotlivými umně vykrouženými detaily. Nejčastěji ale dochází k prolnutí obou vypravěčských kódů, detailního vidění a ironizující distance. V románu se objevuje celá galerie různých portrétů postav, vykreslených začasto do nejmenších podrobností, přitom působících někdy až dojmem karikatury. Tak se o jedné z nich, Hroznavotovi, dozvíme, že „byl tak rozčilen, že mu kořen jeho rozpláclého nosu zřetelně zezelenal“.¹³ Za připomenutí nepochybně stojí rovněž popis mstivého měšťana Orlieba Geunarungen, Epíkova osudového protihráče:

„Byl to muž zavalitý, s mocným trupem na krátkých neběhavých nohou. Bradu měl vyvstalou jako pěst, ústa tenká se svislými koutky, plnými plavého chmýří, a uprostřed těžkých tváří maličký, vždy ušmudlaný nosík s chřípěmi, posetými černými tečkami. Jeho malé, tmavošedé oči pod kostnatými oblouky, porostlými málem chloupků, byly dokolečka obkrouženy žlutým vráskovím, což zdáli vypadalo, jako by měl v důlcích zaklesnuto po zlatém penízku.“¹⁴

Dlouhá, široce rozvětvená souvětí – přičemž některé periody vyplňují valnou část odstavcové plochy – nemají po vančurovsku sloužit monumentalizaci vyprávění ani nechtějí být faulknerovsky zhuštěným prolnutím různých časoprostorových úrovní. Působí spíše jako vypravěčova schválnost, šibalský úskok nastražený na čtenáře, tj. mají funkci ironicko-parodickou.¹⁵

Patrně jedním z nejparadoxnějších míst v románu, pojatých ovšem opět ironicky dvojnásobně, je otázka úlohy ďábla ve světě. Významu tohoto prvku v Neffově próze si povšiml již Josef Galík: „Kompozičním svorníkem románu, myšlenkovým i skladebným, je úsloví o ďáblu, který zaplétá člověka do příčin.“¹⁶ Stává se předmětem Epíkových úvah i dlouhých disputací potulného studenta Ciacca. Zatímco Bůh je ve své nekonečnosti ne-lidský, věčný, je (levinasovsky řečeno) oblastí „jiného“, ďábel má k člověku až nečekaně blízko. Má blízko k jeho dějinnému zakoušení struktur světa. Tím, že je, dává člověku možnost svobodné volby mezi dobrem a zlem. To je pohled filozoficko-teologický. Z hlediska naratologického ďábel tím, že nás vplétá do „protože“, do složité sítě kauzálních vztahů, vlastně osnuje zápletky. Představuje jakousi záruku vyprávění. Poukazuje k časovosti,¹⁷ je hybným, přímo dějotvorným elementem.

Jak rozumět polaritě ironie dějin a ironie vyprávění v románu *Srpnovští páni*? Dějiny zde nejsou představovány jako výsledek působení „zákonitých“ sil, nejsou ani romanticky hero-

zovány. Jsou naopak zesměšňovány, plny trapností, malicherných sporů, bloudění, zbytečných krutostí a lidských slabostí. Například spor mezi Přemyslem Otakarem II. a Rudolfem I. Habsburským je Odolenem, zakladatelem srpnovského hradu a jistě jednou z nejmýznejších a současně nejrozpornějších postav románu, zúžen v dilema znejistěného prospěcháře: na kterou stranu se přidat? Důležité je, že z toho všeho nevyplývá tíživý pocit deziluze, jaký na nás doléhá kupříkladu během četby výše vzpomenuté novely Karla Michala. Naopak, u Neffa nejsou dějiny všemocné, nelze je přirovnat k příslovečnému mlýnku na maso. Nad jejich drtivou a mnohdy zdrcující silou má vždy navrch radost z vyprávění, osvobodivá i osvobozující. A tato radost z vyprávění činí z románu *Srpnovští páni* dílo dodnes čtenářsky živé. Ostatně sám autor jej považoval za svůj vrcholný umělecký výkon¹⁸ a my mu po více než půlstoletí můžeme dát plně za pravdu.

POZNÁMKY

- 1 Pracujeme s pojmovou hierarchií literární druh (pro pojmenování tradičního aristotelovského rozdělení na lyriku, epiku a drama), literární žánr (pro román, povídku apod.) a žánrový typ (pro užší specifikaci konkrétního žánru). Historický román tedy chápeme jako žánrový typ. To znamená, že neakceptujeme pojem žánrová varianta (viz např. Eduard Petrů: *Úvod do studia literární vědy*. Rubico, Olomouc 2000, s. 74), neboť neumožňuje hovořit o žánrové typologii, kupř. typologii románové (srov. Vladimír Svatoň: „Typologie románu a román historický“, in též: *Proměny dávných příběhů. O poetice ruské prózy*. Univerzita Karlova, Praha 2005, s. 121n.). Nesouhlasíme ani s označením žánrová forma (Blahoslav Dokoupil: *Český historický román 1945–1965*. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 11–39.) pro jeho poněkud zavádějící „formalistické“ konotace. – K literárně-sociologickému vymezení historického románu viz Georg Lukács: *Historický román*. Přel. Július Albrecht. Tatran, Bratislava 1976. Ze slovníkových publikací jmenujeme *Encyklopedii literárních žánrů*. Eds. Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol. Paseka, Praha–Litomyšl 2004.
- 2 Neaxiologické vymezení populární literatury jako moderní ne-literatury, které je inspirováno Foucaultovým pojetím diskursu, obsahuje publikace Pavla Janáčka *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení 1938–1951*. Host, Brno 2004, zejm. s. 20–32.
- 3 Blahoslav Dokoupil: *Historický román 1945–1965*. Op. cit., s. 114.
- 4 Formulovat přesnou definici historického románu je obtížné. Vladimír Svatoň (op. cit.) v této souvislosti upozorňuje, že jednostranné akcentování tematického aspektu při rozvrhování románové typologie znemožňuje vytváření korelačních vazeb, a tím zabraňuje systémovému uchopení vytčeného problému. Zmíněné jednostrannosti se při snaze o určení historického románu snaží uniknout také Blahoslav Dokoupil (op. cit.) kombinací čtyř aspektů: hlediska časového odstupu, hlediska tematického, hlediska vzájemného poměru historických faktů a autorské fikce a hlediska kompozičního.
- 5 První vydání: Československý spisovatel, Praha 1953.
- 6 V tomto příspěvku se nezabýváme beletristickým vývojem Vladimíra Neffa, zájemce odkazujeme na studii Josefa Galíka „Próza Vladimíra Neffa“, in *Sborník jazykovědných a literárněvědných prací*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1981, s. 145–173.
- 7 O tomto až vančurovsky výsadním postavení vypravěče svědčí mj. i jeden zajímavý jev stylistický: řada dialogů mezi postavami je převedena do diegetické roviny, do vypravěčova pásma nepřímé řeči, ačkoli bychom očekávali jejich „scénické“ (mimetické) předvedení v řeči přímé.
- 8 Vladimír Neff: *Srpnovští páni*. Op. cit., s. 7.
- 9 Tamtéž, s. 140.
- 10 Tamtéž, s. 153 a 156. Výčet anachronismů a dalších jazykově stylistických jevů uvádí Josef Galík, op. cit., s. 153–154.
- 11 Tamtéž, s. 155. Na tomto místě patrně netřeba nijak zvlášť zdůrazňovat, že s konfrontací vypravěčovy přítomnosti a vyprávěné minulosti pracuje často tzv. postmoderní próza (John Fowles ve *Francouzově milence*, Salman Rushdie v *Hanbě* atd.).
- 12 Tamtéž, s. 165–166.

- 13 Tamtéž, s. 55.
- 14 Tamtéž, s. 203–204.
- 15 Zřejmě nejdelší souvětí románu se rozkládá na s. 141–142. Josef Galík (op. cit., s. 152) upozorňuje na reakci soudobé kritiky, týkající se spletité syntaxe Neffova románu. Upozorňuje rovněž, že sám autor při přípravě druhého vydání díla provedl několik změn, které měly přispět k větší přehlednosti textu, a uvádí jejich typologii (tamtéž, s. 152–153).
- 16 Josef Galík, op. cit., s. 157.
- 17 Paul Ricoeur uvažuje o vztahu mezi dějinami a vyprávěním jako o dvou možnostech uchopení časovosti. Moderní historická věda se snaží zachytit kauzalitu dějinných událostí v jejich „zákonitosti“, zatímco fiktivní vyprávění stojí na kauzalitě dějové zápletky (*mythos*), tedy na konstrukci „imaginárně pravděpodobného“. Historiografie a narativní fikce tedy představují dvě strany téhož, dvě podoby narativního diskursu. Viz Paul Ricoeur: *Čas a vyprávění I. Zápletka a historické vyprávění*. Přel. Miroslav Petříček jr., Oikoymenh, Praha 2000, s. 17.
- 18 Josef Galík (op. cit., s. 151) připomíná rozhovor Vladimíra Neffa s Janem Wenigem, v němž spisovatel označil *Srpnovské pány* jako „nejlepší román jeho života“.

Summary

Roman Kanda: The Irony Of History, The Irony Of Story-Telling (Srpnovští páni by Vladimír Neff)

The novel *Srpnovští páni* (The Lords of Srpnov, 1953) by Vladimír Neff is one of the works of its time pursuing the innovation of the genre (genre type) of historical novel, resp. its model created by Alois Jirásek. The work parodies and mocks both the genre of historical fiction itself and history whose overwhelming power is opposed by the freeing power of story-telling. The short study takes notice of some of the narratological aspects of Neff's prose (e.g. the position of the story-teller, the use of anti-illusion elements including anachronisms etc.).

NIZOZEMSKÁ LITERATURA V ČESKÉM KULTURNÍM KONTEXTU PŘELOMU 40. A 50. LET

LUCIE FRUHWIRTOVÁ

Překlady z nizozemštiny mají v českém kulturním prostředí dlouholetou tradici. Již v průběhu 19. století k nám byly uváděny překlady historických románů vlámských autorů (Hendrik Consience), které souzněly s myšlenkou národního emancipačního boje. Podobnou tendenci, tedy uvádění literárních modelů a témat v souvislosti s dominantními proudy v české literatuře, lze identifikovat i v první polovině 20. století. Na přelomu století byly do češtiny překládány autoři symbolistní literatury (Louis Couperus, Frederik van Eeden), ve dvacátých letech levicově orientovaná próza (Henriëtte Roland-Holst), ve třicátých letech pak zejména próza s venkovskou tematikou (Ernest Claes, Antoon Coolen). V průběhu 30. let se nakladatelé zaměřili především na vydávání populární literatury, která byla komerčně i čtenářsky úspěšná (náklady se pohybovaly v rozmezí pěti až osmi tisíc exemplářů). Vydávání populární literatury pokračovalo i během okupace a tehdy se nakladatelé zaměřili ještě více na vlámskou venkovskou prózu (Felix Timmermans, Herman Teirlinck, Stijn Steuvels). Z kvantitativního hlediska bylo i toto období pro překlady z nizozemštiny úspěšné. V rozmezí válečných let vyšlo 55 překladů (včetně opakovaných vydání), což je na takto malou jazykovou oblast velice vysoký počet. Kvalitativní hodnocení produkce nizozemských knih předválečného a válečného období je však mnohem spornější. Z pohledu nizozemské literatury jsou tyto autoři většinou již dávno zapomenuti a jejich jména v literárněhistorických příručkách buď vůbec nefigurují, nebo jsou jen letmo zmíněna. Snad jen Felix Timmermans je i dnes řazen k největším klasikům nizozemské literatury předválečného období a jeho jméno figuruje v prestižním přehledu vydávaném pro zahraniční nakladatele nizozemským i vlámským produkčním fondem (Nederlands Literair Productie en Vertalingen Fonds a Vlaams Fonds voor de Letteren).

Pozice a frekvence vydávání nizozemské literatury se začaly proměňovat v souvislosti s poválečnými událostmi. Na přelomu čtyřicátých a padesátých let překlady z nizozemštiny přestaly téměř vycházet. Domnívám se, že by ovšem bylo příliš schematizující a zavádějící absenci překladů z nizozemštiny, které byly v předválečném a válečném období často vydávány a měly své čtenářské publikum, vykládat pouhým zásahem cenzurních sil totalitního režimu. Periferní pozici nizozemské literatury v českém kulturním prostředí přelomu čtyřicátých a padesátých let nelze odvozovat jen od institucionálního nastavení systému, jehož kořeny spadají již do bezprostředně poválečného období, ale je třeba přihlédnout k okolnostem jak literární, tak mimoliterární povahy.

Produkce nizozemské literatury v období po druhé světové válce souvisela přirozeně s organizací a reformami v institucionální oblasti, nejtěsněji však s reformami v oblasti nakladatelského podnikání. V období po druhé světové válce se začala pozvolna prosazovat tendence k regulaci knižního trhu. Koncepce dlouhodobého plánování edičních programů, spolupráce mezi jednotlivými nakladatelstvími, podpora domácí tvorby či koncepce směřování čtenáře k dílům krásné literatury brzy začala být propagována zastánci různých názorových proudů. Prosazování této koncepce vedlo k postupnému zavedení cenzury zvláště poté, když se jádrem celého systému stal publikační odbor ministerstva informací, který řídil knižní produkci. Povolení publikačního odboru mohly získat jen ty tituly, jejichž literární a poznávací hodnota byla v souladu s vizí národní kultury a představou výchovy čtenářského publika k umělecky stále náročnější tvorbě. Regulačním tlakům nebyla vystavena pouze domácí literatura, ale i literatura překladová. Její produkce byla rovněž sledována a důraz byl kladen na rovnoměrné zastoupení velkých i malých literatur.

Oblast překladové literatury byla v tomto období značně progresivní. Nakladatelé v této oblasti navazovali na literární pluralitu předválečného období a realizovali záměry znemožněné válečnými okolnostmi. Bezprostředně po válce vycházelo velké množství titulů, jež tematizovaly prožitek válečných hrůz. Vedle této linie lze v tehdejší produkci překladové literatury dále rozpoznat tendenci k opětovnému vydávání zásadních knih světového literárního dědictví. Vedle těchto dvou hlavních linií vycházely knihy autorů, jejichž čtenářská popularita byla prověřena již v předválečném období a jejichž opětovné vydávání bylo pro nakladatele atraktivní po komerční stránce. Do této skupiny textů spadají z velké části knihy přeložené z nizozemštiny. V období mezi roky 1945–1948 vyšlo 32 nových překladů. Nakladatelé spoléhali zejména na předválečnou oblibu venkovských románů Hermana Teirlincka a Stijna Steuvelse, exotická témata knih Johana Fabricia či vypravěčské umění Antoona Coolena. Právě knihy těchto autorů tvořily většinu titulů přeložených z nizozemštiny.

Je tedy evidentní, že výběr knih a autorů z nizozemské jazykové oblasti byl značně konzervativní a překladatelé i nakladatelé inklinovali k textům, jejichž potenciál iniciovat nové literární modely a postupy (jinak řečeno vliv na ostatní literární produkci) byl mizivý. Důvodů, proč výběr knih k překladu nebyl jiný, je hned několik. V první řadě souviselo toto konzervativní zaměření s pozicí překladatele v celém procesu materiální produkce. V předválečném i poválečném období plnil překladatel roli kulturního zprostředkovatele a výběr knih tak zcela závisel na jeho subjektivním výběru a čtenářském vkusu. V poválečném období lze z procesu interference mezi českou a nizozemskou literaturou vyloučit kontakty na institucionální úrovni (tj. činnost zprostředkujících fondů a institucí) a také možnost nakladatelů se setkávat s novinkami prostřednictvím knižních veletrhů. Překladatel byl tedy klíčovým bodem kontaktu mezi českou a nizozemskou literaturou. V třicátých letech a během války byli aktivní zejména dva překladatelé, Lída Faltová a Rudolf Jordán Vonka, kteří v podstatě udávali překladům z nizozemštiny směr. Oba tyto překladatelé po válce přestali postupně překládat a na jejich soustavnou překladatelskou činnost nikdo z mladší generace překladatelů nenavázal.¹

Dalším důvodem, proč překladatelé i nakladatelé sahalí k osvědčeným autorům, byla samotná situace v nizozemském literárním prostředí. Bezprostředně po druhé světové válce lze v případě nizozemské literatury hovořit o literárním vakuu, které Willem Frederik Hermans, jeden z největších poválečných autorů, charakterizoval slovy: „Od té doby, co tu Du Perron není, se část naší literatury podobá dětskému pokoji, když otec není doma. Někdo něco udělá

a druhý na to řekne: kdyby to otec tušil.“ [překlad L. F.]² Během války totiž zemřely vedoucí osobnosti nizozemského literárního života a trvalo nějakou dobu, než se generace mladších autorů prosadila. Pokud na tuto situaci aplikujeme pravidla literární interference, jak je formuluje Itamar Even-Zohar, je evidentní, že literatura v okamžiku destabilizace nemůže být zdrojem výpůjček ve formě překladů.

Situaci nizozemské a české literatury v poválečném období lze vnímat paralelně v tom ohledu, že v obou kulturních prostředích sehrály překlady z cizích literatur iniciační roli a byly zdrojem nových impulsů pro domácí literaturu. Podobně jako u nás navazovali čeští autoři na překlady existenciální nebo křesťansky orientované prózy či překlady poezie angloamerických autorů, nizozemské literatuře v návaznosti na překladovou literaturu brzy dominovala existenciální a experimentální próza a experimentální poezie. Tato paralela jen dokazuje, že možnosti interference mezi oběma literaturami byly opravdu omezené. Přihlédneme-li navíc k okolnosti, že obraz nizozemské literatury vytvořený v českém prostředí byl značně odlišný od skutečného obrazu nizozemské literatury v meziválečném období, lze pochopit tendenci překladatelů i nakladatelů setrvávat u již zavedených modelů. Navíc kvůli regulačním opatřením knižní produkce bylo problematické uvádět na trh knihy nových autorů, jejichž spojitost s vytyčenými ideovými cíli nebyla vždy jasně patrná. Hodnotový a normotvorný komplex v nizozemské literatuře procházel po druhé světové válce procesem krystalizace a jeho slučitelnost s postulovanou orientací české knižní produkce bylo tudíž problematické prověřit.

Ztěžující se politická situace a násilné prosazování jediné schematizující normy po roce 1948 vedly dále k vzájemnému oddalování obou literatur. V roce 1948 bylo ještě povoleno vydání Fabriciova románu *Hotel Vesuvio*, Vestdijkových *Irských nocí* a počtvrté mohl vyjít i Timmermansův román *Selský žalm*. Bez průtahů vyšel také román Theuna de Vriese *Svoboda chodí v rudém šatě*. Nakladatelství Práce zamítlo druhé vydání románu *Kuli Madelon Székely Lulofs*, které bylo zahrnuto do edičních plánů pro rok 1948 znárodněného nakladatelství J. R. Vilímek. Tento román pak mohl znovu vyjít v roce 1978 a tehdy jeho atraktivitu nakladatelství Práce ocenilo padesátitisícovým nákladem.

V letech 1950 až 1955 vyšly pouze tři překlady. V roce 1952 to byl román Theuna de Vriese *Bij vlky, pastýři*. To, že v období tuhého stalinismu mohl vyjít román nizozemského autora, lze vysvětlit De Vriesovými sympatiemi s marxistickou filosofií a otevřenou podporou komunistického režimu. Zbylé dvě knihy tohoto období jsou druhá vydání předválečných překladů. V roce 1953 vyšel v Státním nakladatelství krásné literatury Multatuliho *Příběh malého Waltera Pieterse*. Multatuli patří k největším nizozemským autorům všech dob, ale jeho dílo bylo bohužel pro otevřenou kritiku nizozemských koloniálních praktik lehce zneužitelné komunistickou ideologií. Však ještě v 70. letech vyšel Multatuliho nejznámější román *Max Havelaar* se zapáleným prorežimním doslovem Vladimíra Bretta. V roce 1955 pak mohlo vyjít druhé vydání hry *Lancelot a Alexandrina*, která zachycovala jedno z významných témat světového literárního fondu.

Úbytek překladů z nizozemštiny samozřejmě ovlivnilo zestátnění knižního průmyslu, zavedení cenzurních mechanismů a prosazování jediné schematické literární normy. Můžeme-li do roku 1948 konstatovat určité podobnosti ve vývoji české a nizozemské literatury, které zajisté souvisejí s pozicí malých literatur v kontextu literatur evropských, po násilném přerušení kontinuity svobodného vývoje české literatury v roce 1948 se obě literární prostředí vyvíjela zcela odlišně. V nizozemském prostředí se plně prosadila existenciální a experimentální linie.

Protože tato linie v českém prostředí byla odsunuta mimo oficiální literaturu, není možné předpokládat, že by u nás knihy takto orientovaných autorů mohly vycházet. Ochlazení kontaktu mezi oběma literaturami v tomto období způsobilo, že dodnes u nás chybí překlady největších poválečných autorů experimentální prózy (Bert Schierbeek nebo Anna Blaman) a experimentální poezie (Gerrit Kouwenaar či Lucebert). Obecně nizozemská poezie byla překladateli a nakladateli zcela opomíjena, výjimku snad tvoří antologie *Vlámská lyrika* a Wernischův výtečný překlad výboru z poezie Paula van Ostaijena. Přihlédneme-li k již výše vyjmenovaným důvodům, byla odmlka mezi oběma kulturními prostředími předvídatelná.

Překlady velkých poválečných autorů, Willema Frederika Hermanse a Simona van het Reveho (tehdy používal ještě toto jméno), nevyšly z jiných důvodů. Později, když Olga Krijtová doporučila k vydání Hermansův román *De donkere kamer van Damocles*, autor odmítl poskytnout autorská práva, čímž dával najevo svůj nesouhlas s praktikami komunistického režimu. Van het Reveho román *De Avonden* i přes svou klíčovou funkci v nizozemské poválečné literatuře nikdy k vydání doporučen nebyl a Van het Reveho básně, které k vydání připravovala zmíněná překladatelka, nikdy nevyšly. Autor se totiž domníval, že Československo za autorská práva platí příliš málo.

K obnovování kontaktu mezi oběma literaturami docházelo postupně až na konci padesátých let. V roce 1956 vzbudilo vydání *Deníku Anne Frankové* zájem o válečné události v Nizozemí. Kniha vyšla v nákladu 10 400 výtisků, který byl záhy rozebrán, a rok nato již vycházel dotisk. Tato kniha se postupně stala nejznámější a nejčastěji vydávanou nizozemskou knihou po druhé světové válce. K obnovování zájmu o nizozemskou literaturu přispěla významnou měrou překladatelka Olga Krijtová. Ta začala publikovat v roce 1958 ve Škvoreckého *Světové literatuře* a o rok později jí vyšly překlady románů Theuna de Vriese (*Dívka s rudými vlasy*) a Arthura van Schendela (*Fregata Johanna Maria*).

V polovině 50. let postupně docházelo k uvolňování politického tlaku. Na tuto skutečnost literatura reagovala postupným rozměňováním jednostranné, režimem postulované literární normy. Klíčovou pozici v tomto procesu zaujímala opět překladová literatura, která v domácím prostředí iniciovala změny v literárním paradigmatu. Iniciační roli převzaly zejména překlady z dominantních evropských literatur, zatímco nizozemská literatura setrvala u již etablovaných a čtenářsky osvědčených modelů a témat. Důvodem byl zejména nedostatek informací o literárním dění v nizozemské jazykové oblasti a nedostatek nových knih. Olga Krijtová vzpomíná s vděčností na setkání s Theunem de Vriesem, který ji prostřednictvím balíků s knihami teprve seznámil s poválečným vývojem nizozemské literatury. To jen dokládá, že nepřítomnost kontaktů na institucionální úrovni, nedostatek překladatelů a obecně ztížené podmínky kontaktu se západním světem přispěly k tomu, že se nizozemská literatura nepodílela na uvádění nových impulsů do českého prostředí, i když její domácí repertoár byl již značně rozvinutý. Zdá se, že zde opět, vedle již zmíněných faktorů, narážíme na problematiku malých literatur a jejich omezenou schopnost iniciovat v ostatních literaturách nové modely.

Nizozemská literatura i v druhé polovině padesátých let setrvala u konzervativních modelů, v jejichž důsledku byla vytlačena na okraj překladové literatury uváděné do českého kulturního prostředí a nedostačovala potřebám české literatury, hledající v té době nové impulsy. Periferní pozice nizozemské literatury v 50. letech nebyla zapříčiněna pouze odlišnou historickou situací obou zemí, ale souhrou několika okolností. Tyto okolnosti ovšem bohužel v mnohém ovlivnily pozici nizozemské literatury na několik dalších desetiletí.

LITERATURA:

- T. Anbeek: *Geschiedenis van de literatuur in Nederland 1885–1985*. De Arbeiderspers, Amsterdam-Antwerpen 1999, s. 314.
- M. Bauer: *Ideologie a paměť. Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*. H&H, Jinočany 2003, s. 357.
- I. Even-Zohar: „Polysystem studies“, *Poetics today* 11, 1990, s. 1–268.
- P. Janoušek a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989. I. 1945–1948*. [online]. c. 2006, poslední revize 30. 5. 2006. Dostupné z: <<http://www.ucl.cas.cz/texty.html>>.
- P. Janoušek a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989. II. 1948–58*. [online]. c. 2006, poslední revize 30. 5. 2006. Dostupné z: <<http://www.ucl.cas.cz/texty.html>>.
- O. Krijtová, R. Pellar, P. Schürová: *Bibliografie překladů z nizozemštiny do češtiny a slovenštiny od roku 1890 do roku 1993*. JTP, Praha 1994, s. 67.
- M. A. Schenkenveld-Van der Dussen a kol.: *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Contact, Amsterdam-Antwerpen 1998, s. 938.

POZNÁMKY

- 1 Překladatelé v předválečném a válečném období plnili roli kulturních zprostředkovatelů. Rozhodnutí, zda kniha bude vydána či nikoli, připadalo samozřejmě nakladateli. Lze předpokládat, že nakladatelé dávali přednost takovým překladům z nizozemštiny, které se tehdy v německé jazykové oblasti dobře prodávaly (to zajisté snižovalo i riziko vydávání knih z malých literatur). Tuto hypotézu potvrzují dvě skutečnosti – vydané tituly z nizozemštiny v překladech do němčiny i češtiny v tomto období se zásadně shodují; Lída Faltová, nejaktivnější překladatelka tohoto období a vystudovaná germanistka, udržovala kontakty s německým prostředím a právě přes němčinu se setkala s nizozemskou literaturou. Pro tuto hypotézu také dále hovoří argument, že německé kulturní prostředí mělo v tomto období ještě značný vliv na českou literaturu a umění a z německé literatury byly do literatury české uváděny nové literární modely a postupy.
- 2 T. Anbeek: *Geschiedenis van de literatuur in Nederland 1885–1985*. De Arbeiderspers, Amsterdam-Antwerpen 1999, s. 179.

Summary

Lucie Fruhwirtová: Position of Dutch literature within the Czech cultural context round about 1950

This paper discusses the position of Dutch literature within the Czech cultural context round about 1950. The extreme marginal position of Dutch literature at that time was caused not only by political situation after 1948 but also by specific types of interliterary contacts that have their origin in the prewar period. This paper enumerates circumstances and factors which influenced this position, and also specifies the relationship of Dutch literature translated into Czech with that of major other world literatures also translated into Czech.

EXIL V POVÍDKÁCH JANA ČEPA „ZMOCŇOVAL SE HO NEBEZPEČNÝ POCIT OMYLU, NESMYSLNÉHO ZABLOUDĚNÍ.“

JAN ZATLOUKAL

Český spisovatel Jan Čep prožil více než třetinu svého života ve francouzském exilu. Ve svém příspěvku se pokusím poukázat na to, jak se zkušenost exilu promítla do jeho tvorby. Svou pozornost záměrně zúžím na oblast beletrie, v exilu dominantní esejistiku ponechám stranou.

Během oněch asi osmnácti let emigrace, kdy se Jan Čep těšil relativně dobrému zdraví, které mu umožňovalo tvořit, napsal pouhopouhých šest povídek. Z nich jsou do prostoru exilu zasazeny jen dvě: *Před zavřenými dveřmi* a *Ostrov Ré*. Autor je napsal někdy zkraje padesátých let a shrnul je pod společný název *Rozptýlení*.

S výjimkou povídky *Cikáni* posuzoval Čep svou exilovou produkci velmi příkře, jako by se jeho pověstná sebekritičnost zkušeností exilu ještě vyostřila. V deníkových záznamech můžeme číst tuto autokritiku: „Pokusil jsem se napsat povídku [...]. Není to úspěch. Malá sevřenost, upadání do frází a klišé. Při psaní jsem nepociťoval žádnou radost. [...] Velmi nespokojen. Je to tak špatné jako některé nepublikované prózy z času *Zeměžluči*. Neschopnost uchopit a přetvořit realitu. Nic než já sám, a já sám strašlivě ochuzený.“¹

U chronicky sebekritického Čepa ovšem nelze podobné soudy přeceňovat. Čepův exilový soupeř a přítel, Vladimír Peška, v korespondenci vyslovuje soud objektivnější, v němž vyzdvihuje především duchovní dimenzi povídek: „Neřeknu Vám banalitu à la ‚líbilo se mi to‘, ale docela prostě: dotklo se mne to, co jste napsal. Jen slepec může nevidět za zdánlivě beznadějně vyličeným ‚fait divers‘ (jako je oslava 28. října v Paříži léta páně 1948) Vaši hlubokou jistotu, jistotu ovšem nehmatatelnou, ale zato mnohem bezpečnější. Kdybych chtěl přehnat, řekl bych, že Vám právě tuto nejhlubší jistotu a oporu ve víře ‚závidím‘. Rozumíte, co chci říci. Byl byste skutečně ‚désespéré‘ a ‚déraciné‘, kdybyste v sobě neměl to hlubší, to, jak říká Kafka ‚indestructible‘, nebo jak říká Rilke, svou ‚vnitřní‘, metafyzickou vlast.“²

A jeden z předních současných znalců Čepova díla, Mojmír Trávníček, dokonce v povídce *Ostrov Ré* spatřuje náběh k tvůrčí obnově, jakýsi impuls, který v Čepově tvorbě mohl znamenat nové cesty a možnosti.³

Děj obou povídek je více než prostý. Hrdina povídky *Před zavřenými dveřmi*, Pavel Kříž, se v Paříži zúčastní oslav 28. října, pořádaných diasporou českých emigrantů. Po večírku se vrací nočním městem do svého hotelu, jehož dveře však nalezne zamčené. Protože na jeho

zvonění nikdo nereaguje, je nucen strávit zbytek noci pochodováním po bulvárech metropole, až zmožen únavou na chvíli usne na okraji fontány na náměstí Saint-Michel.

Ostrov Ré je co do epičnosti ještě chudší: spíše než o příběh se jedná o prostý záznam každodenních drobných událostí, popisů krajiny, reflexí a vzpomínek vypravěče. Forma této povídky odpovídá jakémusi přechodnému útvaru mezi dopisem přítelkyni a vyprávěním.

Zajímat nás nyní bude, jak je realita exilu v těchto povídkách zachycena. Jaké konkrétní aspekty zkušenosti emigrantů po únoru 1948 se do Čepových povídek promítají? Jak je zde vykreslen prostor exilu a čím je charakterizována jeho atmosféra?

Exil jako strádání

Zejména v první povídce nalezneme odkazy na těžký život uprchlíků. Každý, kdo tehdy zvolil odchod z vlasti, musel počítat s možnými následky tohoto kroku. Tyto následky jsou v prvé řadě materiálního charakteru: emigranti žijí v nuzných podmínkách, v celkové existenční nezajištěnosti, v obavách z nejisté budoucnosti. Výmluvný je z tohoto hlediska vnější popis emigrantů, kteří se scházejí na oslavu: „Bylo vidět kabáty bezvadného střihu, košile, které svítily bělostí, a vedle nich šaty ošumělé, kravaty pomačkané, límečky s čmouhami špíny. Neodešli zřejmě všichni v stejných šatech, a za posledních několik měsíců nespali všichni každou noc v posteli.“⁴

Bída, ať už kdekoli, je zdrojem ponížení člověka; v exilu je však lidská důstojnost redukována ještě jinak, hlouběji, než pouhým materiálním strádáním, a sice ve styku s anonymní mašinérií místní byrokracie, jíž musí každý uprchlík chtít nechtět projít. Na tento aspekt správně poukazuje francouzský filozof a esejista Pascal Bruckner, když říká, že „strašným neštěstím exulanta je to, že je vydán napospas cizí administrativě“.⁵ Sociální marginalizace a profesní neukotvenost vede u emigrantů k vytvoření komplexu méněcennosti ve styku s místními autoritami i s prostými obyvateli. Ztělesněním oné „cizí administrativy“ pro Pavla Kříže, kterému se už doma přátelé vysmívali pro jeho „papírový komplex“, je prefektura. Evokace atmosféry uvnitř této budovy, která je vykreslena jako jakási sběrna lidské poníženosti, by se dala připodobnit k neprodyšnému světu Kafkových románů: „Špinavý sál, v kterém ztroskotávají vyvržené existence všech cest, zemí a oceánů... Míchanina jazyků Evropy, Afriky a Asie, těkavé pohledy v snědých tvářích, díry v botách, splihlé cary... Na dřevěné lavici bez opěradla sedí žena a podává lhostejně prs křičícímu děcku. Občas vstupuje úředník s hrstí papírů a vyvolává zkomolená jména, v kterých se nikdo nepoznává.“⁶

Exil jako jazyková rozpolcenost a neschopnost komunikace

Kromě existenčních starostí a komplexu méněcennosti je pro emigranty charakteristická rovněž radikálně změněná jazyková situace, jež se vyznačuje vykořeněností z mateřského jazyka a jejich obklopením cizím jazykovým prostředím. Jedná-li se navíc o exulanta-spisovatele, nabývá jazyková otázka ještě daleko větší naléhavosti. Jen nepatrný počet spisovatelů v exilu byl schopen začít psát v jiném než mateřském jazyce,⁷ mnoho jich naopak dosvědčuje, že ztráta přímého kontaktu s mateřským jazykem je nejtragičtějším rysem exilu. Čep sám si v korespondenci několikrát stěžuje na jazykovou rozpolcenost. V dopise Henri Pourratovi z 9. října 1950 například píše: „Mám pocit, že jsem se stal neartikulovatelným; že už neumím ani česky, ani francouzsky.“

Jazyková rozpolcenost se projevuje už v samotném jazyce povídek, a to zejména v dialogích, které jsou nezřídka česko-francouzské. Konkrétně to znamená, že dialogy mezi postavami jsou započaty ve francouzštině, následně však – aby se text nestal zcela nesrozumitelným – pokračují česky. Tato jazyková směsice dobře navozuje exilové prostředí, styky emigrantů s obyvateli hostitelské země i jejich započatou asimilaci. Čepovi tu nejde o pouhou „couleur locale“, o jakýsi kolorit či vnější dekoraci, nýbrž právě o vyjádření hlubokého napětí mezi „jazykem přítomnosti“, jehož ovládnutí je z hlediska přežití nutné, a „jazykem minulosti“, který je pocíťován jako ztráta a vykořenění. Tímto jazykovým ozvláštňením sice Čep na jedné straně komplikuje akt četby čtenáři, který nemá dostatečné znalosti francouzského jazyka, na druhé straně však mají tyto dialogy nepopíratelný šarm pro čtenáře do francouzštiny zasvěceného. Převodem francouzských obrátů do češtiny by byla oslabena estetická účinnost obou povídek, repliky by se staly banálními. Nehledě na to, že se francouzské věty a výrazy v textu mohou bezděčně stát zdrojem komiky v reálném životě emigrantů. To když si po vydání *Cikánů*⁸ Vladimír Peška s nadsázkou stěžuje, že si jejich „nevzdělané“ francouzské ženy (rozuměj Peškova manželka a Čepova nastávající) z knihy vybírají jenom obraty jim srozumitelné a „perfidně“ se tomu „pochechtávají“. Proto Čepa nabádá, aby „příště napsal něco, čemu rozumějí [dílo pojaté ve francouzštině]...“⁹

Jazyková rozpolcenost se neprojevuje jen v jazykové rovině díla, ale i v jeho tematice. Důležitým tématem z tohoto hlediska je téma komunikace, potažmo její možnosti či nemožnosti. Komunikace s Francouzi¹⁰ se omezuje buď na konvenční dialogy složené z prázdných, nic neříkajících banalit, jak to spatřujeme při setkání Pavla Kříže s paní Lecoquovou a Vernierovou („Et vous,“ ptaly se občas Pavla, „ça va?“ Pavel odpovídal: „Merci, ça va,“ a v uších mu znělo slovo, které zaslechl před chvílí v sále: „Cela donne le cafard.“¹¹), nebo se komunikace stává nemožnou pro svoji složitost, pro neschopnost vysvětlit např. politickou situaci ve vlasti osobám, které o ní mají jen velmi povrchní a zkreslené informace. Vnitřní zkušenost exulanta s totalitní mocí, před níž utekl, se jeví nepřenosnou, a tudíž nevysvětlitelnou. Ilustruje to scéna z *Ostrova Ré*, kdy se při večěři v hotelové restauraci alsaský spolusedící snaží s vypravěčem zavádět politické hovory: „U vás jsou teď Rusové?“ ptal se. Začal jsem vysvětlovat, špatně a s nechutí. Chvilí mě poslouchal, a potom se zeptal nevinně: „Je naděje, že u vás vypukne povstání?“ – Ach, jak je daleko z Mulhouse do Prahy! Myslím, že jsem jenom zakroutil hlavou, a potom jsme už o politice nemluvili.¹²

Konečně je zde tematizována jazyková rozpolcenost jako taková, když si vypravěč sám na sobě uvědomuje degradaci mateřského jazyka. Když na procházce obdivuje polní květiny, octne se náhle v jakémsi jazykovém vakuu, kdy není schopen přiřadit květinám ani české, ani francouzské jméno: „[...] na nizounkých mezích kvete žluté a karmínové kvítí. Marně hledám v paměti, jak se jmenuje. Česká jména jsem zapomněl a francouzská neznám.“¹³

Exil jako samota a odcizenost

Všechny aspekty exilu, které jsme dosud zmínili (materiální živoření, pocit méněcennosti a studu, nemožnost rozhodovat sám o svém osudu, jazyková a komunikační bariéra), již v podstatě implikují centrální téma patrně vši literatury vniklé v exilu. Je jím téma samoty.

Život exulanta, zejména v jeho začátcích, je poznamenán značnou mírou izolovanosti. Většina obyvatel hostitelské země si emigrantů nevšímá, vnímá je s ledovou netečností, ba s jistou nedůvěrou, jako by jim tyto uprchlíci byli na obtíž: „Ah, tous ces émigrés...!“; postesks-

ne si jeden strážník, hlídající klidný průběh oslavy – jako by připomínka vzniku svobodné Republiky měla vyvolat nějaké nepokoje – a zrudně zívá. Rovněž číšníci v sále projevují netečnost, když nad osudy lidí, kteří opustili svůj domov často za velmi tragických podmínek, „postávali unuděně se založenýma rukama“.¹⁴ A když potom Kříž při zoufalém bloudění nocí narazí na noční hlídku, dva strážníci „při zvuku jeho kroků ani neotočili hlavy“.¹⁵

Emigrant jako by byl označen nějakým cejchem, odevšad viditelným znamením své jinakosti. Nejen lidé cizí jako číšníci či strážníci, u kterých se konec konců nelze nad jejich lhostejností ani příliš podívat, ale dokonce i důvěrní Křížovi francouzští přátelé, se kterými dříve „mluvíval jako rovný s rovným, bez jakéhokoli hiátu v myšlenkách a v citech“, se nyní při setkání s ním chovají nepřírozeně, nebo se dokonce distancují. Pavel Kříž čte v jejich očích „zarážející stín“, „stín náhlého oddálení, který se podobal úleku“.¹⁶

Pocit osamocení a vykořeněnosti, cizoty a neredukovatelné jinakosti je v povídkách vyjádřen různě, nejtříživěji však motivem bezvýhodného bloudění Pavla Kříže noční Paříží, kdy marně čeká na rozednění. Při tomto bloudění je samota nočního chodce absolutní, neboť „toto hloupé dobrodružství [...] nevede ani k setkání s pobudou nebo s prostitutkou“.¹⁷

Dokonce i prostor,¹⁸ kterým prochází, se mu jeví nepřátelským: „tvrdost kamenů“, míjí „hospesné fasády domů“, jeho kroky se rozléhají „na dlažbě pustého nočního bulváru“, proniká jím noční „chlad“. Celý prostor exilu se stává jedním velkým labyrintem, z něhož je nesnadné najít cestu, nebo lépe, jehož cesty nevedou nikam. Nejde tu jen o bloudění vnější, nýbrž také o bloudění vnitřní. Motiv bloudění Pavla Kříže můžeme chápat jako metaforu bloudění Jana Čepa v nové situaci exulanta, na něhož doléhá pocit chaosu, ztráty smyslu, hledání absurdity: „Zmocňoval se ho nebezpečný pocit omylu, nesmyslného zabloudění. [...] měl tísnivý pocit, jako by se ho mohl někdo každou chvílí zeptat: ‚Příteli, jak jsi sem přišel?‘“¹⁹

Prázdný prostor noci je vyplněn téměř znehybnělým časem,²⁰ jenž na hrdinu dopadá tíhou celé jeho minulosti a s nímž se musí hrdina vyrovnávat: „Prázdná noční hodina se okolo něho rázem prohloubila na všechny strany, lehla mu na ramena tíhou zmotnělého času. Je dobré zkusit to jednou, co je to čas, nepřerušované pomalé plynutí, které nelze ničím ošidit. Stojíš mu, holečku, sám tváří v tvář, stojíš tváří v tvář sobě.“²¹

Rovněž prostor *Ostrova Ré* implikuje aspekt bezvýhodnosti. Podobně jako spleť pařížských ulic je také ostrov místem, odkud nevede žádná cesta, protože je ze všech stran obehnan mořem. Ostrov je místem samoty par excellence, je to literární topos, do něhož je promítán osud ztroskotance. A emigrant bezpochyby je v jistém smyslu ztroskotancem. I našemu vypravěči se prostor ostrova Ré jeví jistou chvílí jako prázdný, neobydlený, opuštěný do té míry, že se cítí být „posledním obyvatelem této země“. Exilový prostor je zde zachycen v takřka apokalyptickém výjevu: „Otočil jsem se; na svahu oblohy stál ohromný narudlý měsíc. Hráze mraků se zdvíhaly nad obzorem jako zříceniny zpusťového kontinentu. Ostrov ležel hluboko dole, strašlivě tichý. Jeho povrch, rozeklaný skvrnami stínu a sinavého světla, se zdál odrazem mrtvé planety, která se vznášela prázdným prostorem. Moře hučelo v uších posledního obyvatele této země.“²²

I když jsme ukázali, že v obou povídkách Čep zachycuje konkrétní a mnohovrstevnou realitu exilu (materiální, psychickou, jazykovou...), že jsou jim společná témata samoty a vykořeněnosti, přesto je mezi nimi rozdíl. Tento rozdíl, který spatřujeme v jistém posunu ke zklidnění a k projasnění situace, je patrný zejména v atmosféře povídek a ve specifickém využití některých formálních prostředků. Zatímco atmosféru první povídky charakterizují

sémantické linie noci, temnoty, prázdnoty a chladu a za ústřední obraz lze označit motiv hlasitého řinčení zvonku do noci,²³ na který nikdo neodpovídá – opuštěnost se tedy zdá být absolutní –, pak ve druhé povídce převládají sémantické komplexy „veselejších“ přírodních živlů jako jsou moře, slunce, stromy a květiny; samota je zde narušována, nebo alespoň zeslabována také samotnou formou povídky, jejím dialogickým charakterem, byť partner v dialogu zůstává virtuální.

Méně ponurého tónu a celkového optimističtějšího naladění druhé povídky dosahuje Čep také uplatněním laskavého humoru, jemné ironie i sebeironie,²⁴ jichž zde užívá v podstatně větší míře než ve své předchozí tvorbě a které mají schopnost odlehčit exulantovu samotu.

Východisko z labyrintu exilu

V literatuře se často mluví o exilu jako o nemoci. Čepovi hrdinové jsou touto nemocí nakaženi a hledají protilek v úniku od ohrožující reality do bezpečí světa vzpomínky. Tento lék má ovšem vedlejší účinky v podobě stagnace, ustrnutí v minulosti, uzavření se v nostalgickém vzpomínání. Aby exil nebyl silou povýtce destruktivní, je třeba hledat jiný lék, než jen paliativum snového návratu do kraje dětství.

Exil jako radikální změna v životě člověka je provázen tak brutálním otřesem, že může ohrozit samu identitu subjektu, což si Čepův hrdina dobře uvědomuje: „Nedal jsem za celou noc dohromady ani dvě myšlenky,“ řekl si zahanbeně. „Rozpadávám se... musím se bránit.“²⁵ Situace exulanta je zde vyjádřena rostlinnou metaforou, jako náhlé obnažení tělesných kořenů. Aby exil nerozklížil identitu exulanta docela, je třeba čerpat sílu z duchovních zdrojů, neboť „kořeny duše jsou obráceny vzhůru, do prostoru světla.“²⁶ Obcování duší – tímto termínem z katolické věrouky by bylo možno nazvat východisko z pasti exilové samoty a odcizení. Jen v duchovním společenství s druhými (jak s těmi, které přede mne staví přítomná chvíle, tak i s těmi, které jsem zanechal doma), je záruka zachování vnitřní souvislosti a nalezení smyslu v absurdním labyrintu exilu. Pro katolíka Čepa je nejvyšší formou takového duchovního společenství modlitba. To, co Čep mnohokrát vyslovil ve svých esejích přímo, je zde vyjádřeno básnickou formou: „Kořeny se setkávají ve tmě pod zemí, obcují spolu beze slov. Duše se hledají v prostoru svobody po neviditelných drahách, prolamují se s úzkostí svou samotu, kterou jsou odděleny jako hvězdy, vesmír od vesmíru.“²⁷

V Čepově exilové tvorbě dochází k paradoxnímu jevu. Ústřední metafora „dvojího domova“, tj. koexistence světa přirozeného a transcendentního, na které vystavěl celé své dílo, zde dochází palčivé konkretizace. Prvním domovem se mu stává ztracený rodný kraj, druhý domov představuje adoptivní vlast Francie.²⁸

Snový návrat do prvního domova je klamný, možný jen na okamžik, a je vykoupěn hořkým procitnutím. Krutá realita existence v druhém domově zase hrozí rozvrácením samých kořenů emigranta. Pouze propojením obou domovů je možné zachovat si vnitřní souvislost a zároveň zůstávat otevřený na okamžik přítomnosti a na perspektivy budoucnosti. Je zcela pochopitelné, že právě tímto propojením, přemostěním vlasti původní i adoptivní a jejich splynutím poutuje Čep obě povídky a dodává jim tak hlubokého smyslu. V závěru povídky *Před zavřenými dveřmi* se rozespálý Pavel Kříž nachází zároveň „tady“ i „tam“. Kráčí po pařížském bulváru, míjí spěchající ranní chodce, ale zároveň cítí pach ořechového listí a slyší vrznutí dveří staré selské chalupy, vidí svou matku a přidává se k její němé modlitbě: „Její ústa se třásla, ale pak

se její rty rozdělily a začaly článkovat nezvučná slova. „Zdravas...“, říkal Pavel Kříž zároveň s ní, hledě užaslý k zavalitým věžím katedrály.²⁹

Podobně dojde k propojení a splynutí obou vlastí (domovů) i v závěru povídky *Ostrov Ré*, kdy vypravěč navštěvuje místní kostel, v jehož boční kapli jsou namalovány postavy kněží, určených k popravě za francouzské revoluce. Užaslému návštěvníkovi daný výjev aktualizuje politické procesy právě probíhající v jeho vlasti: „Místo tváří namalovaných neuměle na zdi tohoto kostela jsem najednou uviděl tváře tolika známých, jejichž hlas, k nepoznání změněný, koktal do rádia podivná přiznání. [...] Zdálo se mi, že jsem nezabloudil náhodou a nadarmo na ostrov Ré.“^{30, 31}

Závěr

To, co se Čepovi podařilo v jeho raných exilových povídkách – ono propojení a sjednocení obou vlastí (domovů), pro které bychom mohli použít termínu Tzvetana Todorova „transkulturování“,³² se mu v reálném životě v emigraci dařilo již méně. Je nepopíratelné, že se Čep nedokázal dokonale „transkulturovat“, že se nedokázal zcela vypořádat se svou situací v exilu, že mu nebylo dopřáno bezesbýtku asimilovat francouzskou realitu, navrstvit ji na kulturu vlastní země tak, aby z ní mohl čerpat pro další tvorbu. Právě v jeho rezignaci na beletrii spatřujeme důkaz tohoto nezdaru. Stejně tak je ale zřejmé, že se o to neustále poctivě snažil, když usiloval proměnit svou situaci emigranta-cizince v situaci „poutníka na zemi“.

POZNÁMKY

- 1 Deníkový záznam z 28. října 1951 a z 22. srpna 1952. Překlad všech francouzských citací provedl autor studie.
- 2 Vladimír Peška Janu Čepovi, 29. března 1953.
- 3 Srov. M. Trávníček: *Pout' a vyhnanství. Život a dílo Jana Čepa*. Proglas, Brno 1996, s. 11.
- 4 J. Čep: *Polní tráva*. Vyšehrad – Proglas, Praha 1999, s. 361.
- 5 P. Bruckner: *Le Vertige de Babel. Cosmopolitisme ou mondialisme*. Area, Paris 2000, s. 27.
- 6 J. Čep: *Polní tráva*, s. 367.
- 7 Otázce literárního bilingvismu věnoval Jan Čep značné místo ve svých esejích a úvahách.
- 8 Sdružení čs. politických uprchlíků v Německu, Mnichov 1953.
- 9 Vladimír Peška Janu Čepovi, 20. listopadu 1953.
- 10 Je zajímavé, že ani v jedné povídce není zachycen dialog hrdiny s jinými českými emigranty.
- 11 J. Čep: *Polní tráva*, s. 362.
- 12 Tamtéž, s. 371.
- 13 Tamtéž, s. 370.
- 14 Tamtéž, s. 362.
- 15 Tamtéž, s. 366.
- 16 Tamtéž, s. 366–367.
- 17 Tamtéž, s. 367.
- 18 O problematice prostoru v literatuře srov. např. G. Bachelard: *La Poétique de l'espace*. PUF, Paris 1957.
- 19 J. Čep: *Polní tráva*, s. 366, 362.
- 20 Na důležitost kategorie času v Čepově myšlení a tvorbě bylo opakovaně poukazováno už od dob raného Bedřicha Fučíka.
- 21 J. Čep: *Polní tráva*, s. 365.
- 22 Tamtéž, s. 372.
- 23 Tento obraz, stejně jako obraz zavřených hotelových dveří, může být také chápán jako symbol exilu.

- 24 Patrně tuto ironickou distancí, vedle u Čepa neobvyklé dopisové formy, má Mojmir Trávníček na mysli, když hovoří v souvislosti s povídkou *Ostrov Ré* o nových možnostech a cestách. Jako příklad jemného humoru uvede situaci, kdy se vypravěč chce jít vykoupat v moři: „Chtěl jsem právě poslechnout vaši rady a jít k moři. [...] Jenže... moře tu zrovna neráčí být. Nechalo po sobě širokou rozlohu bláta, z které trčí ústřicové parky a v které se brodí domorodci s šaty vyhrnutými nad kolena. Zapomněl jsem, že to není ohočené Středozemní moře, že je to Atlantský oceán. Přejde si a odejde si. Jeho návštěvní hodiny jsou napsány v hotelu na tabulce.“ (J. Čep: *Polní tráva*, s. 370)
- 25 J. Čep: *Polní tráva*, s. 367.
- 26 Tamtéž, s. 373.
- 27 Tamtéž.
- 28 Jejich vzájemný vztah vyjádřil Čep v autobiografické *Sestře úzkosti*: „Nyní je vztah mezi mými dvěma vlastmi – tou, ve které jsem se narodil, a tou, kterou jsem za svou přijal – obrácený; ta první se teď stala krajinou snu, ale zároveň nezcižitelným útočištěm. A její hlinu nosím neustále na svých podrážkách. Ti, které jsem doma nechal, jsou mi dnes bližší než kdykoli předtím. Je to tím, že tato krajina nedosažitelná a všudypřítomná se pomalu stýká s poslední vlastní nás všech, posledním domovem mimo každé místo a každý čas...“ (J. Čep: *Poutník na zemi*. Proglas – Vyšehrad, Brno 1998, s. 224)
- 29 J. Čep: *Polní tráva*, s. 368.
- 30 Tamtéž, s. 375.
- 31 Mojmir Trávníček zcela správně uvádí, že v závěrečném exilovém tvůrčím období „došlo k plnému ztotožnění [vypravěče s autorským subjektem], a autor svou identitu ani nezastírá“ a mluví o „minimální distanci mezi hrdiny příběhu a vypravěčem“. (In: J. Čep, *Polní tráva*, s. 376) Srovnání závěru povídky *Ostrova Ré* s deníkovými záznamy je toho jasným dokladem: „Dnes ráno v St Martin en Ré. Po vstupu do kostela jsem otřesen četl na zdi příběh kněží deportovaných do pevnosti tohoto městečka za Direktorata mezi lety 1789–1801. [...] V této chvíli nemohu než učinit srovnání se současným utrpením katolické církve v mé vlasti. Tento objev, zdá se, dodává smysl mému zdejšímu pobytu, který by jinak mohl vyznít jako omyl.“ (deníkový záznam z 1. srpna 1950)
- 32 Srov. T. Todorov: *L'Homme dépaycé*. Seuil, Paris 1996, s. 23n.

Summary

Jan Zatloukal: Exile in short stories by Jan Čep

Jan Čep, a Czech writer, has spent more than one third of his life in a French exile. The study aims to point out the reflection of his exile experiences in fiction, in particular in *Před zavřenými dveřmi* (In front of closed door) and *Ostrov Ré* (Isle de Ré), two unique short stories situated in the exile space. Čep's exile experiences after February 1948 reveal different images in his fiction: exile as ordeal, exile as language ambivalence and incapacity to communicate, exile as loneliness and alienation. Exile space is depicted to be hostile implying the aspect of no recourse (labyrinth, island) with a characteristic feature of errantry.

Čep's leading metaphor of a "double home" narrows in his exile works by substantiating itself into the polarity of a native land lost and a second fatherland of France. The extreme shock of being an expatriate threatens the identity itself of an émigré; an escape into illusions of homecoming and memories of the past results in stagnation and isolation. It is in the interconnection and alliance of his homelands that Čep sees the importance of his exile experience and this common tie between the two countries forms the major point of both short stories.

PŘÍTOMNOST A DĚJINNOST V POZDNÍCH PRÓZÁCH JANA ČEPA

PETR KOMENDA

V rozhlasových exilových esejích *Břímě našeho času* (Č V: 9–37)¹ Jan Čep kritizuje komunistickou ideologii a zvláště její koncepci času, jež měla dějiny přimět ke službě budoucí utopii. Oproti komunistické ideologii, která se snažila zejména vymezit *obsah* budoucnosti, Jan Čep pod tlakem nových skutečností prožíval přítomnost jako exodus. Minulost pod přílivem neznáma ztrácí zakotvení, budoucnost je otevřená: „V každém posledním okamžiku svého života stojíme jako na přídi lodi, která rozráží vlny neznámého oceánu. Beztvará budoucnost se vtěluje každým okamžikem v přítomnost a přítomnost se vzápětí stává částí minulosti.“ (Č V: 35)

Otevřenost vůči proudu času je rys, který sblížuje Čepovo časové pojetí s Bergsonovým trváním. Námítky vůči uzavřené koncepci času v komunistické ideologii by bylo možno vznést i ze stanoviska Bergsonovy koncepce trvání. Trvání je francouzským filosofem pojímáno takto: „Co bylo v našem vnímání nehybné a zmrzlé, se rozehrje a dá do pohybu. Vše kolem nás ožije, vše v nás se probere k životu. Jeden velký vzmach s sebou strhne živé bytosti i věci. [...] Čím více si zvykne myslet a vnímat všechny věci sub specie durationis, tím více se ponoříme do skutečného trvání. A čím více se do něj ponoříme, tím více se přemístíme směrem k principu, který je [...] věčností života.“² V Bergsonově otevřeném tvořivém čase zážitek svobody plyne z míry ponoření se do trvání, do bezprostřední vitality, jež zahrnuje vše živé, veškerý evoluční pohyb. Svoboda se tak děje mimo naši projekci a lidské rozhodování, které naopak brzdí nezadržitelný časový proud. V kontemplativním sestupu do trvání se zkušenost svobody ukazuje jako nepředvídatelné, jež je mimo dobro a zlo, mimo morální rozhodnutí: „Je třeba jasně říci: možné se nestává skutečným, ale naopak – skutečné se stává možným.“³ Hlubinné „já“ se rozplývá v zážitku svobody.

Na pozadí společné časové zkušenosti Jana Čepa a Henri Bergsona tím více vyniknou jejich odlišné postoje. Růstu času, v němž okamžiky nejsou pouhým součtem, ale vždy celkem vztahujícím se prostřednictvím paměti do celé minulosti,⁴ odpovídá u Jana Čepa jako korelát úbytek času. Unikání, čas jako ustavičná ztráta, je zdrojem existenciální úzkosti a vytváří zkušenost nenávratna, navždy nedosažitelného: „Jsou chvíle, [...] kdy se mi najednou zjeví uplynulý čas jako nepřekročitelná pláň, jako nebetyčná zeď, kdy jsem v pokušení pokládat jej za něco ztraceného navždy. Někteří básníci dobře vyjádřili tuto závrať, která se dotýká samého zoufalství.“ (Č VI: 12) Z reflexe narůstání i nenávratnosti času lze porozumět bás-

níkově interpretaci Proustových próz, v nichž je se sympatiemi akceptováno „lidské úsilí obnovit čas“, ale zároveň se konstatuje, že také tento hledaný a nalezený čas se znovu stává kořistí uplývání (Č V: 176).

Unikání, tato existenciální úzkost z časového toku, je v Čepově tvorbě přítomno od prvočátku. V textu *Jakub Kratochvíl* (povídkový soubor *Letnice*, Č I: 201–202) nalezneme působivé podobenství časového proudu jako zrádné řeky, která do svého řečiště strhává nic netušící oběti. Kuře se nechá zlákat klamnými záblesky – proměnlivým pozlátkem vody – a tato past se rozevře jako hlubina, v níž utone. Okouzlení okamžikem je jen maskou temného toku působícího v hlubinném aspektu. Obnažuje se hrozivá blízkost smrti.

Bezstarostnému přijímání okamžiků, oně zhoubné šalbě času, podléhají v Čepových prózách zejména ty postavy, které žijí pouze svou *každodenní* existencí⁵ bez přesahu za její horizont. V povídce *Starcův smích* se chvíle hromadily jako „místnosti oddělené neprůhlednými zdmi“ (Č I: 87), bez vnitřních spojitostí, se zdáním kontinuity, jež je udržováno starostí o zajištění existence (každodenní práce okolo dobytka, práce na poli). Jakmile do této zdánlivé všednosti vstoupí drama volby v mezní situaci, jakmile do kompaktní masy okamžiků vstoupí *trhlina*, vědomí blízké smrti konfrontuje dosavadní projekci každodenní existence s pocitem ztraceného života, který přitom až dosud spočíval v sebejistotě. Trhlina mezi jednotlivými okamžiky roztříští plynoucí proud, a najednou už nejde o pouhé teď, ale o to, zda nás zavede na práh tajemství, nebo nás ponechá v marnosti (viz postava Vincence Hrabala z povídky *Příčinlivá rodina*). Trhlina je procitnutím spícího vědomí ze spánku každodennosti a otevírá úžas nad lidskou existencí: „Vědomí, že žijeme uprostřed tajemství, které proniká všemi průlinami našeho světa, uprostřed věcí, které [...] jsou ještě něčím jiným, nežli čím se zdají [...]. Není zajisté pro básníka lákavějšího úkolu, než se sklánět se zatajeným dechem nad útržky lidských dějů [...], odkrývat v lidských srdcích onu trhlinu, onu pečlivě skrývanou jizvu, která je [...] pečetí jejich urozeného původu.“ (Č IV: 28) V Čepově díle trhlina promlouvá buď jako propast temné noci a nicoty, nebo jako propastné modré nebe strhující lidské vědomí do věčnosti (prožitok epifanie).

Oproti *trhlině*, která je zjevením jiného světa, je časová *mezera* (Č VI: 43) autorem definována jako narušení kontinuity tvořivého času.⁶ Pokud je trhlina maximálním zhuštěním času, skrze niž proniká plnost světla, pak mezera je maximálním zředěním časových okamžiků, kdy se zdá, že vše ze života uteklo mezi prsty, kdy počítáme ztracené chvíle: „[Čas] se může někdy jakoby zastavit a zhustit v okamžiku tak bohatém, že v něm prožíváme takřka předtuchu toho, co je obsaženo v slově „věčnost“ – anebo zanechat v naší paměti dlouhé vzdálenosti takřka ničím nevyplněné a neobydlené.“ (Č VI: 30) Čepovým nejhlubším pokušením je tak znechucení nad sebou samým, „poušť zmrhaného času“. (Č V: 56) Mezera a trhlina jako dva protilehlé póly jsou v prozaikově pojetí znaky usebrané existence, na rozdíl od každodenního přežívání, které o prázdnotě času nebo jeho přesahu k věčnosti nemá tušení.

Mezera i trhlina jako životní zkušenosti se stávají součástí trvání, nepřetržitého toku času, a tedy také součástí paměti. Avšak z hlediska smyslu lidského existování, z hlediska postoje subjektu v existenciální situaci je nutno přiřknout mezeře i trhlině axiologický charakter, což Čepa vede ke zdůraznění osobní situace i ke snaze se v těchto situacích zorientovat. Vyzdvížena je zodpovědnost subjektu, který do toku času promítá svou osobní situaci. Čepova ambivalentní zkušenost proudícího času konstatuje na jedné straně narůstání paměti, na druhé straně ztrátu okamžiků (nic nelze podržet, vše strhne časový proud). Naproti tomu

Bergson při sestupu do trvání směřuje k „hlubinnému“ já, k neosobnosti, k vitalismu, subjekt se rozpouští v pohybu života. Proto Bergson pojem ztráty nezna: z paměti nelze nic ztratit, nic vymazat, vše se zapisuje. Bergsonovo pojetí trvání je syntagmatické – čistá paměť zapisuje okamžiky jako soumezné, kdežto Jan Čep zdůrazňuje paradigmatický model času; lidská bytost se v existenciální situaci rozhoduje, má možnost volby (výběru) a za své rozhodnutí je zodpovědná. Postavení člověka ve světě vnímá jako „nebezpečně vratké“, „uprostřed dvojí propasti a v nutnosti nebezpečné volby“. (*Úzkost a nejistota*, UaM: 88) Pokud se Bergson do trvání „ponořuje“, Čep překračuje trvání přesahem k věčnosti, která teprve poskytuje rámec pro svobodnou volbu člověka: „Máme-li porozumět času a světu, je nezbytné zamířit pohled za jeho obzor: neboť právě vztah k věčnosti dává světu soudružnost a činí z času skutečné dění.“ (Č VI: 23)

Dosavadní zjištění odlišností Bergsonova trvání a Čepova prožívání časového proudu by nám mělo pomoci při interpretaci závažného textu z prozaikova pozdního exilového období, *Velikonočního listu k domovu*, do něhož je výrazně vepsán prožitek epifanie.

„Ubiráme se polní cestou k Emauzům, která se zdá tuto chvíli ještě prázdná. Jsme smutni po událostech nedávných dní a v uších nám ještě zní rouhání těch, kteří se mu posmívali: ‚Můžeš-li, sestup s kříže!‘ Byli si tak jisti, že je dobře přibít. Pole s mladým osením se táhnou do dálky, střechy vesnic se choulí v zahradách, které jsou pokropeny první křehkou zelení. Skřivan se nám zajíká nad hlavou, ale naše srdce je tak těžké, že ho skoro neslyšíme. Věž kostela, který povystoupil do stráně, trčí před námi jako znamení málem zbytečné. Možná, že svatostánek je prázdný, a věčné světlo zhaslo. Možná se nenašel nikdo, kdo by rozhoupal zvony Vzkříšení.

A hle, dva kroky před námi najednou ten cizí poutník, jako by vyrostl ze země, jako by se byl zrodil z modrého vzduchu. Obrací k nám svou tvář zároveň cizí a zároveň jakoby známou. Kde jsme ho už viděli? Klade nám podivné otázky, na které si musíme dát pozor. Člověk dnes neví, komu smí věřit. Ale v jeho hlase je něco tak měkkého a dobrého, taková láska, takový pokoj. Není možné, abychom se s ním už nebyli někdy setkali. Je to náš přítel odjakživa. Saháme po jeho ruce, a v tom zahořelo něco uprostřed jeho dlaní, dva hluboké červené důlky.

Než se vzpamatujeme, jsme zase sami na polní cestě, skřivan se zajíká radostí nad naší hlavou a vítr běží měkce osením. Vidíme však ještě jeho pohled a jeho úsměv a cítíme, jak v nás hoří srdce. Zmizel nám s očí, ale jeho přítomnost zůstala s námi, a všechny cesty, po kterých kdy půjdeme, nám napříště řeknou: ‚Šel tudy On.‘“ (Č V: 124–125)

Esej tematicky vychází z emauzského biblického příběhu, a přesto je situován do českých zemí stalinské éry, do padesátých let, jež Čep prožívá jako exulant. Cesta k Emauzům má překvapivě všechny atributy cesty středoevropské z rodných Myslechovic do cholinského kostela, která byla cestou jeho dětství, cestou na jitřní (viz povídka *Cesta na jitřní*, Č I: 131–135). Od kontrastu jarní přírody a lidského zoufání text postupuje k chorálu naděje, v němž se do významového komplexu sjednocuje emauzské setkání učedníků (vypravěč je jedním z nich) se vzkříšeným Kristem a jásot středomoravské přírody zpřítomňující domov. V jediném okamžiku se protnou tři odlišné časoprostory: Emauzy, rodné Myslechovice a exil. Starý obraz z evangelia zde není používán jako vzor k prosté nápodobě, ale stává se jazykem umožňujícím zapsat nové zakoušení zjevení, epifanii. Parafráze textu Lukášova evangelia (Lk 24, 13–35) je tak bezprostředně žitou skutečností, ruší vlastní hranice textu, času i prostoru, vypravěč

se stává jednou z postav – svědků a účastníků události, která nikdy neskončila a trvá přes proměny věků jako oslovující výzva k následování.

Čepův bezprostřední prožitek setkání s Kristem, který se odehrál v závěrečné etapě jeho života, je určován předchozím osobnostním růstem a vývojovými proměnami strukturních dominant v díle. Ještě v *Útržcích z deníku* z roku 1931 (Č IV: 108) je pojetí Kristovy osobnosti a evangelijního příběhu viděno prizmatem koncepce dvojího domova, takže domov první (patřící do dimenze vzpomínky) je ve své podstatě nenalezitelný a hranice mezi minulostí a přítomností je nepřekonatelná. Tato dichotomie se promítá do hranice mezi duchem a tělem, vírou v Krista a představou o něm. Tělesný spolupobyt s Kristem patřil do oblasti nepředstavitelného: „Těžko si představit, že bychom pohleděli do očí nějakému člověku a měli si říci: ‚Toto je vtělený Bůh.‘ [...] A ještě jedna nesnáž. Chápeme (rozumem, ne obrazností), že Bůh jako duch je všudypřítomný, že je všude najednou, a přece jaksi nikde, tj. že není poután na určité místo v prostoru. [...] Tu se naše obraznost namáhá pochopit, jak tento vtělený Bůh může být stejně osvobozen od pout prostoru [...]. Naši obraznosti, tomu dítěti bláhovému a všetečnému, se někdy stýská...“ (Č IV: 108–109) Jana Čepa v třicátých letech zejména fascinovalo, že učedníci s Kristem sdíleli jeho každodenní život; tento podstatný aspekt evangelia pro něj zůstával čímsi abstraktním, co se nevtělovalo v konkrétní prožitek, v konkrétní obraz.⁷ Řešení fenoménu následování, který jej tak upoutával již v této době, se pokusil podat v *Zápiscích Jiljího Klenu*. Přestože i zde je bolestně prožívána nepřítomnost tělesného spolupobytu s Kristem, kdy srdce nerozumí paradoxu víry („Bože můj, jsme už tak stvořeni, že chceme cítit pod svou dlaní tlukot živého srdce, teplo skutečného člověka! On nám slíbil, že zůstane s námi, a my jsme neměli ponětí, že se to stane takto.“ (Č II: 200–201)), zážitek epifanie, setkání s věčností a s Kristem se nakonec uskuteční ve chvíli, kdy se světlo prolne se smrtí Jiljího Klenu. Propast mezi prvním a druhým břehem ovšem zůstala během života hlavní postavy nepřeklenuta.⁸ Teprve v pozdním období konce čtyřicátých let se autorovi pomocí evokačních postupů, jež se rozvinuly v posledních prózách (*Svatojanská pouť*, *Před zavřenými dveřmi*, *Ostrov Ré*), podaří překlenout propast mezi dávno uplynulým a přítomným a přes prostorové a časové vzdálenosti se autobiografický zpovědní vypravěč v krátkém záblesku okamžiku setkává s jemu blízkými bytostmi. Do tohoto časového rámce spadá rovněž *Velikonoční list k domovu*. Je však příznačné, že i tento okamžik epifanie se postupně vytrácí do retence a posléze do uplynulého; znovu se ozývá úzkost z prázdnoty žitého času. V tísnivé modlitbě Čep hledá oporu v předchozích ujištěních: „Je pravda, že jsem Ho zase spatřil spolu s nimi, když se jim objevil po zmrtvýchvstání, a že jsem šel kus cesty s dvěma učedníky do Emauz, než ho poznali v hospodě při lámání chleba. Ale potom – jak se mám ospravedlnit a jak to mám vysvětlit sám sobě? – jsem se tolikrát choval, jako bych Ho neznal, jako bych necítil v každou chvíli na sobě Jeho pohled [...].“ (Č VI: 229)

V emauzkém setkání se realizuje bergsonovský princip, že skutečné je možné. Toto setkání je nečekané a z hlediska lidské projekce nezáměrné. Uskutečnění tohoto setkání je možné díky kontinuitě trvání, které v principu narůstání zkušenosti do sebe vstřebává předchozí usilování a sebeutváření, a přesto je nepředvídatelné. Jak u Čepa, tak u Bergsona o této nové životní zkušenosti, která je připravována v předchozích zkušenostech, nerozhodujeme, je aktem milosti. Přesto se i tato výjimečná chvíle u Jana Čepa stává součástí časového proudu, posléze z ní zůstává jen obraz vzpomínky, jíž je překonáváno období prázdnoty. Okamžiky

plnosti se jeví jako přetržité, čas se diferencuje na sakrální a profánní, což již v intencích Bergsonovy filosofie není.

Osamocený subjekt se po ztrátě milované bytosti vztahuje už pouze k *nepřítomnému* druhému, a také tento obraz vzpomínky je strháván do zapomnění proudem času. Tuto problematiku se snaží řešit ve své existenciální filosofii Gabriel Marcel. Ve stati *Nástin fenomenologie a metafyziky naděje*⁹ Marcel formuluje situaci, kterou vnímáme jako ekvivalentní Čepově reflexi plnosti a prázdnoty času z emauzského setkání a všednodenna následujícího poté, situaci matky čekající na svého ztraceného syna: „Vezměme třeba matku, která nepřestává doufat, že zase uvidí svého syna, třebaže byla jeho smrt výslovně potvrzena svědky, kteří našli, exhumovali jeho tělo. Neřekne pozorovatel právem: není důvodů k naději, že by syn přežil? [...] Objektivně je nutno považovat jeho návrat za nemožný.“ Marcel přesto tvrdí: „Nadějí je dáno pouze a jedině toto prosté tvrzení: ‚Vrátíš se.‘“ Proti zoufalství, které je reflektováno jako ztráta naděje v trvalou přítomnost druhé bytosti, takže subjekt začíná svou situaci prožívat jako vězení, z něhož se postupně vytrácí milované bytosti a v němž vše podléhá rozkladu času, je vyzdvížena věrnost a vytrvalost v ní i za odlivu přítomnosti a v zážitku prázdnoty. Prožitek naděje zde trvá bez jakéhokoli ujištění pouze v přítomnostním proudění, jehož dynamika je určována základním pohybem přílivu a odlivu: „Přítomnost je realita, je to určitý příliv; záleží na nás, zůstaneme-li tomuto přílivu přístupni či ne, ačkoli vyvolat ho po pravdě sami nemůžeme. Tvůrčí věrnost znamená aktivně tuto přístupnost v sobě pořád udržovat; vidíme, že se zde jakoby tajemně propojuje svobodný čin a dar, který je na tento čin odpovědí.“¹⁰ Síla naděje spočívá v této koncepci na okamžiku přílivu, v němž prožíváme spolubytí s druhým, přestože není tělesně přítomen, a ve věrnosti, která vytrvalostí hodlá překlenout chvíle odlivu, v níž se vzdálenost k druhému jeví jako nepřeklenutelná. Vědomí *přítomnosti nepřítomného druhého* formuje nový postoj vůči milované bytosti, který překlenuje samotnou smrt: „Nemohu se tě dotknout ani tě vidět, ale přesto jsi se mnou, cítím to, pochybovat o této jistotě by znamenalo zapřít tě.“¹¹

Důraz na vytrvání vůči prázdnotě času se u Čepa objevuje již v jeho meziválečných prozaických pracích; namátkou jmenujme *Zápisky Jiljího Klenu* či prózu *Ponocný*. V *Ponocném* je hodina prázdnoty před svítáním, kdy se život Josefu Brachovi ukazuje jako naprosto zmarnělý, překonána přílivem světla, v němž se lidská existence znovu obrozuje. (Č II: 152) Různé způsoby evokování a zpřítomňování nepřítomného druhého (blízkých, rodného kraje) jsou intenzivně rozvíjeny v autobiografických esejích *Poutník na zemi* a *Sestra úzkost*.¹² Zmíněná zkušenost formuje svébytnou „ostrůvkovitou“ koncepci času, do níž spadá jak setkání s prázdnotou, tak s věčností,¹³ v níž příliv překlenuje vzdálenosti vyprázdněného času, vzdálenost ve vztahu mezi já a druhým. Ujištění se Čepovi dostává z prožitku epifanie: „Tyto vrcholné okamžiky se rozsvěcují znenadání v záhybech naší cesty, po dlouhých obdobích vyprahlosti a opuštěnosti, v krátkých mezerách mezi utrpením a bezútešnou tíhou všedních dní [...] nedají se zcela [...] uhasit ani naší nevěrností v myšlenkách a činech, naším dočasným přivolením k tomu, co je v nás přitahováno uhrančivou hlubinou tmy.“ (Č VI: 19)

V prozaických rozhlasových esejích rozvažujících nad dějinným pohybem je posléze rozpracována jeho koncepce času s principy přílivu a odlivu přítomnosti. Dějiny jsou pojímány jako střet hodnot, kdy vzestup jedné hodnoty je poznamenán úpadkem hodnot jiných (Č VI: 26), kdy vzestup epoch, které dokázaly přijímat dimenzi věčnosti, je střídán jinými epochami, které se taktak dokáží ubránit atakům nihilismu. Pro Čepa hledajícího aktivní účast

v dějinném pohybu z toho vyplývalo přijetí zodpovědnosti za stav světa a vnitřní angažovanost vůči ideologiím, které se stávaly „mluvčími“ nicoty; to byl podle mého hlavní impuls, jenž jej vedl k psaní esejů, které byly posléze publikovány v souborech *O lidský svět a Samomluvy a rozhovory*. Odtud Čep požaduje tvůrčí, vědomě aktivní postoj vůči toku dějin: „Všechna jednotlivá a částečná rozhodnutí, před která nás denně staví život, mají vliv na celkový tok dějin. Není pro celkový pohyb dějin lhostejné, oč lidé v svém individuálním životě usilují, k čemu chtějí dospět, več věří. [...] Nelze jenom trpně čekat, dát se nést proudem. [...] Čas, který necháváme přes sebe plynout, aniž s ním spolupracujeme, v nás zanechá lysá místa, která se už nikdy nepokryjí vegetací.“ (D V: 17) Čepovo směřování tak bylo napjato k zápasu o kontinuitu ve vnitřním vývoji osobnosti i o kontinuitu dějin, které by neměly rezignovat na své dědictví a tradici zformovanou zejména v českých zemích odkazem svatováclavským. Ovšem tento angažovaný postoj předpokládal jednotnou, koherentní perspektivu, soudružnost osobnosti, vnitřní totožnost. (D V: 22)

Domnívám se, že klíčovou otázkou, kterou si Jan Čep v exilu kladl, bylo udržení kontinuity v čase a paměti navzdory diskontinuitám, které začaly více než v době předválečné odporovat koncepci trvání. V pozdních esejích se implicitně prosazuje svár dvou principů: harmonické koncepce, o níž autor soudil, že je svázána s odkazem křesťanství a zejména se středověkou církví, a koncepce disharmonické, jež odpovídala chaosu světa 20. století.¹⁴ Zatímco harmonie souvisela s hledáním rovnováhy ve světě a s hledáním míry a odkazovala na Tomáše Akvinského, který svět vnímal jako obraz Boží dokonalosti (D V: 64), do disharmonické šifry se promítl kosmický čas a prostor se svou neuchopitelností, nelidskostí, s pascalovskou úzkostí, v níž tichost nekonečných prostorů děsila: „Jaká bude úzkost mé agonie, až budu vědět, že se propadám do bezvědomí na mnoho tisíc nebo miliónů let!“ (Č VI: 117; též Č V: 71, 72). Čepova meditace a modlitba se stala výrazem věrnosti navzdory úzkostem a odlivu původně prožívané plnosti bytí.

PRAMENY A LITERATURA:

- Čep, Jan: *Dvojí domov* (Dílo I). Vyšehrad, Praha 1991.
Čep, Jan: *Hranice stínu* (Dílo II). Vyšehrad – Proglas, Brno 1996.
Čep, Jan: *Poutník na zemi* (Dílo VI). Vyšehrad – Proglas, Brno 1998.
Čep, Jan: *Rozptýlené paprsky* (Dílo IV). Vyšehrad – Knižní klub, Praha 1993.
Čep, Jan: *Samomluvy a rozhovory* (Dílo V). Vyšehrad – Proglas, Praha 1997.
Čep, Jan: *Umění a milost*. Vetus Via, Brno 2001.
Bendlová, Peluška: *Gabriel Marcel*. Filozofický ústav AV ČR, Praha 1993.
Bergson, Henri: *Duchovní energie*. Vyšehrad, Praha 2002.
Bergson, Henri: *Hmota a paměť*. OIKOYMENH, Praha 2003.
Bergson, Henri: *Myšlení a pohyb*. Mladá Fronta, Praha 2003.
Čapek, Jakub (eds.): *Filosofie Henri Bergsona (základní aspekty a problémy)*. OIKOYMENH, Praha 2003.
Jaspers, Karl: *Šifry transcendence*. Vyšehrad, Praha 2000.
Marcel, Gabriel: *K filosofii naděje*. Vyšehrad, Praha 1971.
Marcel, Gabriel: *Přítomnost a nesmrtnost*. Mladá fronta, Praha 1998.
Konference o díle Jana Čepa (Olomouc 9.–10. března 1998). Danal, Olomouc 1999, s. 31–33.

POZNÁMKY

- 1 Bibliografické údaje z citací textů Jana Čepa ve zkratkách odkazují na Dílo Jana Čepa (Č I–VI) či na soubor esejů *Umění a milost* (UaM), viz seznam literatury.
- 2 Henri Bergson: *Vnímání změny*. In: *Myšlení a pohyb*. Mladá fronta, Praha 2003, s. 17–71.
- 3 Henri Bergson: *Možné a skutečné*. In: *Myšlení a pohyb*. Mladá fronta, Praha 2003, s. 114.
- 4 „Každý okamžik vnitřního lidského života v sobě zahrnuje okamžik předcházející, roste z něho a vytváří zkušenosť, která není jenom mechanickým součtem: která je něčím víc a něčím jiným než ony dva okamžiky dohromady.“ (Č VI: 25)
- 5 Ve stati *Adventní zamyšlení o knize* (UaM: 75) Čep charakterizuje každodennost jako nedostatek času, nechat se unášet proudem, efemérnost a povrchnost, při níž ztrácíme dotyk s hlubšími vrstvami existence.
- 6 „Není vždycky snadné prožívat v plném slova smyslu celý svůj čas [...]. I ti, kteří vědí o této slabosti a o jejich nebezpečích, [...] si musejí často přiznávat, že v jejich vnitřním čase zejí jakési mezery [...].“ (Č VI: 43)
- 7 „Znali Ho celá tři léta, tváří v tvář; znali Ho v jeho lidské podobě, v jeho styku s věcmi země, u stolu nad jídlem a unaveného v prachu cest, slyšeli se od něho jmenovat každý zvlášť svým jménem [...]. Cítili se k Němu putání duší tělem a následující Ho, opustili všecko. [...] Věděli všichni, že Ježíš nemůže lhát a že mluví, jako moc máje. [...] A přece to potom dopadlo tak strašně, hůř, než by si to kdo z nich byl dovedl představit... [...] Co se dalo v jejich srdcích v těch strašných hodinách, [...] když klopýtal jeruzalémskými ulicemi pod svým strašným břemenem, [...] když se vztyčila nad městem šibenice [...] a když zazněl do denní tmy ten veliký výkřik, nepochopitelnější než všecko, co se jim kdy zdálo nejasného v jeho řečech: Bože můj, proč jsi mne opustil...? [...] Jak jsme jim blízko v této lidské slabosti, jak jsme jim za ni vděční!“ (Č IV: 112–113)
- 8 Těto situaci odpovídá i Čepova prosba v *Modlitbě* z roku 1940: „Dej se nám, Pane, poznat docela zblízka, v oné prvotní důvěrně naivitě, s jakou Tě poznávali a v jaké Tě milovali Tvoji první učedníci, ti, kteří Tě viděli tělesným očima [...].“ (Č IV: 117)
- 9 Gabriel Marcel: *K filosofii naděje*. Vyšehrad, Praha 1971, s. 129–130.
- 10 Gabriel Marcel: *K filosofii naděje*. Vyšehrad, Praha 1971, s. 33.
- 11 Gabriel Marcel: *K filosofii naděje*. Vyšehrad, Praha 1971, s. 34.
- 12 „Všecka místa, kterými jsme kdy prošli, jako by už věděla, že tudy už víckrát nepůjdu; [...]. Snad tu ucítí někdo něco takového, jako já onehdy před těmi osleplými okenicemi a černým spáleništěm: přítomnost nepřítomných. [...] Za tenkou stěnou slyším takřka dech spících, přerušovaný občas šepotem těch druhých, jejichž tváře nosím stále s sebou. Jsou všichni spolu, mrtví i živí, všichni jsou stejně blízko. I oni potkávají na svých cestách naši přítomnou nepřítomnost. Nikdo nemůže vyhladit její stopy.“ (Č VI: 70–71)
- 13 Jan Čep: V: 175: „Naše minulost se podobá vodní ploše, z které sem tam vyčnívají ostrovy a ostrůvky. [...] Paměť a vzpomínka nám zajisté vrací a restituuje naši minulost, ale jenom do jisté míry. Nikdy nedosáhneme toho, aby v nás trvaly a žily všechny věci najednou [...].“
- 14 O dvou šířích transcendence, vyjadřujících princip disharmonie (nesrozumitelnosti) a harmonie (srozumitelnosti) světa a kosmu pojednává kniha Karla Jasperse *Šifry transcendence*. Vyšehrad, Praha 2000.

Summary

Petr Komenda: Perception of Presence and History in Jan Čep's Late Prose

The current study deals with the author's concept of time in connection with other philosophical constructs, especially with Bergson's temporal philosophy of „duration“ (*durée*) and Marcel's existential philosophy of „hope“.

In Čep's late essays occurs a dispute between the tendency towards harmony, continuity of time, uninterrupted flow of time, and tendency towards disharmony, discontinuity, fragmentarization of the flow of time. Jan Čep makes every effort not to yield to the discontinuity and to preserve the integrity of personality.

K NĚKTERÝM ANTICKÝM MOTIVŮM V POVÁLEČNĚ SPIRITUÁLNÍ POEZII

JANA KOLÁŘOVÁ

Antika bývá v tradičním pojetí chápána jako jakýsi antipod křesťanství. Křesťanství se vložilo do antického světa a přineslo radikálně jiný pohled na svět a místo člověka v něm, stejně jako zásadně nový vztah člověka k transcendentnu a nové podoby spirituality. Antika ovšem zůstala i v křesťanské Evropě nedílnou součástí vzdělanosti a jako taková se v nejrůznějších podobách objevuje i v literatuře. Odkazy na antiku se v naší literatuře většinou omezovaly na pouhé použití vcelku omezeného počtu tradičních antických motivů, jako byly Apollon a Múzy, Venuše a Amor apod. Hlubší reflexe antiky, její filozofie a myšlení se objevuje zřídka. Většinou pak antický svět figuruje jako do značné míry neslučitelný s křesťanstvím. Nabízí se tedy otázka, jak k antice přistupovali autoři bytostně spjatí s křesťanskou vírou – zda antiku zcela ignorovali, nebo jim byla jen připomínkou časů nespasného pohanství, či dobou, která inspiruje myšlenkově a intelektuálně, ale nikoli duchovně? Celistvá odpověď na tyto otázky naprosto přesahuje možnosti tohoto příspěvku; zaměřím se zde jen ve stručnosti na obraz antiky v básnickém díle některých autorů poválečné linie tzv. spirituální, tedy převážně katolické poezie. Hned na tomto místě je možno konstatovat, že reflexe antiky se u autorů duchovní poezie v 50. a 60. letech projevovala spíše sporadicky. Katoličtí básníci si zpravidla oblíbili jeden nebo dva určité motivy, jež pro ně byly inspirativní, a s nimi pak pracovali a rozvíjeli je ve své tvorbě mnohdy opakovaně. Příspěvek tedy bude pouze stručným zamyslením nad klíčovými antickými motivy a způsobem jejich použití či interpretace ve vybraných dílech Jana Zahradníčka, Bohuslava Reynka, Václava Renče a Klementa Bochořáka.

Přes uvedenou sporadičnost antických aluzí u katolických básníků obecně existují v rámci této skupiny přece jen rozdíly. U vůdčí osobnosti skupiny, Jana Zahradníčka, je využití antických motivů, a to nejen v poválečné tvorbě, vcelku minimální. Ztělesnění pohanství představuje pro Zahradníčka především Babylon, tento tradiční nepřítel židovského náboženství, nikoliv antický Řím. Přesto se v jeho poválečné tvorbě objevují tři motivické odkazy, a to ve všech případech ženské postavy. První z nich je Pýthie ve skladbě *La Saletta*: „...zmítaly se v křečích všetečných / Pýthie hrůzou šílené / krev a nadávky vyplivující.“⁴¹ Antické věštkyně jsou zde v množném čísle, které zdůrazňuje jejich mnohost – zaměnitelnost. Jejich děsivé předpovědi, jimiž straší jiné, („tratoliště marných řečí a marné krve“), ale samy z nich mají hrůzu, jsou postaveny do kontrastu s Mariiným slovem, které promluví do dějin s naléhavým varováním, v němž je láska a slitování. V básnické skladbě *Znamení moci* pak jde o součást

apologie křesťanského výkladu světa. Kontrast mezi antickou a křesťanstvím je kontrastem mezi pohanskou mytologií a skutečnou pravdou křesťanství; zde v obrazu Vzkříšení: „Povídejte si o Persefoně a jejích návratech z podsvětí / nebudete tím ani moudřejší ani šťastnější / zatímco prostší, zatímco krásnější přiznat je / že každý lístek s Kristem se rozvíje...“⁴² Třetí antická aluze je v básni *Oběť Abrahamova* (sbírka *Čtyři léta*), kde Bůh v poslední chvíli zabraňuje oběti Abrahamova syna Izáka. „A Hospodin oběť přijal, aniž si konec žádá, aniž má zalíbení v lidských mukách jak Moloch, jak Montezuma, v smrti Ifigenie pro zdar cesty...“⁴³ Zde je antický mytologický příběh o obětování Agamemnonovy dcery postaven vedle dalších pohanských kultů,⁴⁴ u nichž byly rozšířené dětské oběti.

K antickému motivu sáhl několikrát také Bohuslav Reynek. Objevují se u něj prostá přirovnání jako „Polyfém vítr s okem měsíce“⁴⁵ či „nad dvorem se chýlí chladu Niobe“.⁴⁶ V prvním případě jde o paralelu mytologického pastýře Kyklopa a nespoutaného větru, který „pase vesnice“. Niobe proměněná ze žalu v kámen je ztělesněný chlad, možná i symbol blížící se smrti? Oba motivy jsou postavy ambivalentní – dopustili se provinění, ale byli také krutě potrestáni a nakonec téměř vzbuzují lítost, kromě jiného i proto, že jejich pýcha jim nedovoluje nechat se spasit, přijmout milost. Reynek zasazuje tyto motivy do básní plných úzkosti a neklidu, kde chybí závěrečná katarze, tak častá v jeho textech. Totéž platí o postavě mytologického Prométhea, jež se objevuje v rozsáhlejší básni *Hakeldama*. Kumulují se zde tragické novozákonní motivy – nářek Ráchel v Ráma po vyvraždění nevíňátek a především Jidáš (s ním souvisí odkaz názvu na Pole krve – Hakeldama). Právě Jidáš, který podle verze ve Skutcích apoštolů vyvrhl útroby, přivádí autora analogicky k Prométheovi a jeho stále znovu obětovaným játrům: „Do oprátky hlavu na haluzi, potěšení davu, oči hrůzy, Jidášova játra a stříbrné... Promethee, chátra s psy se hrne!“⁴⁷ Obě postavy spojuje především motiv vyvržených vnitřností jako trest, zavrženost... Každý se ovšem svým způsobem provinil, ač se jejich vina může zdát nesrovnatelná. Oba zhřešili pýchou, Jidáš je navíc zrádcem. Báseň vyúsťuje v panoptikální obrazy, v nichž se stírá rozdíl mezi zrádci, vrahy a sebevrahy. I Jidáš je vlastně obětí ďábelské lsti. A mezi jeho vnitřnostmi je i srdce: „Srdce opatrné na oprátce se střevy se hrne z lůna zrádce.“⁴⁸ K Prométheovi se Reynek vrátil v knižně nevydané básni *Monolog Prométheův*, v níž vystupuje do popředí právě ona nezškrocená a nepokořená pýcha, jež vede k pohrdání světem i sebou samým: „Je ticho hrobové v mém nitru nehostinném. Všim navždy pohrdám, i svého žití stínem, i smrti rozkoší a jediným svým činem.“⁴⁹

V básnické sbírce Václava Renče *Setkání s Minotaurem* se objevuje antická reminiscence přímo v názvu. Sbírka obsahuje také báseň zvanou Předzpěv k Antigoně, v níž autor prizmatem dávného mýtu znovu evokuje otázku, jaká je role ženy uprostřed válečného či mocenského konfliktu. „Ale co ženy v té krvavé hře... Co křehká a vášnivá Antigoné? Jdou a sbírají mrtvé...“¹⁰ Antigoné je zde nositelkou soucitného, ale i statečného ženství, které se postaví proti zákonům bezcitnosti. Je to tradiční pojetí této mytologické postavy, jak je známe např. ze Sofoklova zpracování.

Významně autor pracuje s motivem Mínotaura v klíčové básni sbírky, která je rozsáhlou bilancující skladbou. Opakuje se zde výrok „ostatně je čas zavřít knihu“ a básni prostupuje motiv leporela, na němž je namalován celý svět. Když se tato skládanka spojí, nejde rozeznat konec a začátek. Uprostřed skládanky života je uzavřen básník jako v mytickém labyrintu, do něhož „přichází, Théseův Minotaur. Podoby ani krásy na něm není. Oheň k nepohledění.“¹¹ V antické mytologii symbolizovala obojaká postava Mínotaura spojení duchovní a zvířecí

síly. Labyrint je symbolem světa a kosmu, cesta labyrintem je většinou chápána jako iniciační akt, jímž adept získá nesmrtelnost. Jak s uvedenou symbolikou nakládá Renč? Několikrát v básni zazní slovo „projít“. Théseus prošel labyrintem. V temnotě lepolela, labyrintu, knihy světa, přichází Mínotaurus jako „oheň k nepohledění“. Spaluje a zároveň prosvěcuje temnotu labyrintu. Význam je zdůrazněn rovněž paralelním obrazem macaráta, který ztratí bezpečí své temné jeskyně: „Jako macarát, jemuž odnesli jeskyni i se skálou, v červenci, v pravé poledne. Na štěstí pro něj, netrvá to dlouho. Kdo by dlouho vydržel žít nahý, když s něho svléknou všechnu tmu! Projít!“¹² Nedožrálá, polovičatá existence macaráta při dotyku se sluncem hyne. Protiklad tmy a světla. Kdo, co je tím ohněm, světlem? Je to smrt, spalující i osvobozující, i dodávající smysl. „Slovo“, dopovídá Renč. Slovo je cesta skrze labyrint. Slovo tvůrčí, tvořivé, tvořící, pravdivé slovo v knize života, tvorba an sich... Projít labyrintem, setkat se se smrtí, dosáhnout nesmrtelnosti. Slovo je možné ovšem chápat i ve významu osobitě křesťanském – vtělené Slovo, Logos, Ježíš. Bylo by však možné ztotožnit obraz takřka démonického, rozhodně ambivalentního Mínotaura s Ježíšem? Je nasnadě, že nikoliv. Nenacházíme žádný náznak, že postava Mínotaura by mohla být v Renčově poezii spásitelskou bytostí, když i kupř. v básni *Skřivani věž* je Mínotaurus nepokrytě ztotožněn se smrtí: „Žijeme v zemi nízkých trav, kde ani ty nejvyšší neskryjí Mínotaura – smrt, když kluše rozdupat, co nesel.“¹³

V poněkud jiném duchu pracuje s antickými motivy Klement Bochořák, v jehož poezii se těchto motivů vyskytuje větší počet. Tento básník přátelsky obcuje s minulostí, staré předměty k němu promlouvají, když „na lodičce pluje podél času“, a „ticho se prolamuje z prostor předhistorických“ do přítomnosti téměř v každé jeho básni. Svět starověkého Řecka a Říma je mu spíše slunnou krajinou, v níž básnické nadání a tvorba je darem bohů. Bochořák volí často motivy právě z oblasti související s tvorbou: „V pianissimu vášně žalm se rozkošatí, slzami šetří Orfeus...“¹⁴ V jiné básni stojí Eurydiké modelem sochaři Aristidovi pro sochu Harmonie „v krajině Mediterane – / Jednou snad zastihneš obraz krajiny té / pod sestupujícími paprsky Řecka / v domácím záři.“¹⁵ Pallas Athéna je „vlídně krásná“, když rozpráví s chlapcem, který se mění v muže.

Ve sbírce *Věčná loviště* (1969) se Bochořákova poetika nemění, jen se prohlubuje. Poslední část této sbírky má název *Idylicon*, básník prochází městem, v němž „na plátně času spatřil dějiny, obrazy mnohostranné, promítnuté v obraz jediný.“¹⁶ Z nejrůznějších dějinných epoch mu vstupují do veršů i mnohé antické osobnosti, např. Vergilius: „Čechravé křídlo vánku přinášelo / pozdravy z hor, jak když taje sníh, / ze zahradního domu jarně znělo / z Vergiliových zpěvů rolnických / a země voněla v té bukolické sloce...“¹⁷ Apostrofován je i Herakleitos: „Spádu hvězd a jejich klidu se divíš, Herakleite, když náhle zříš, že všechno jedno jest, oheň vždy živý...“¹⁸ Penelope stále čeká na Odyssea. V kulisách Brna, jež je oním městem, jímž básník prochází, vstupuje minulost do přítomnosti i budoucnosti, báseň je polyfonní skladbou, až mystickou syntézou, propojením veškerých časů a všeho živého do několika intenzivních chvil.

Z tohoto byť stručného srovnání vyplývá, že v užití antických motivů existují mezi katolickými básníky přece jen určité rozdíly. U autorů jako B. Reynek či V. Renč nejsou antické motivy pouhými aluzemi, ale jsou nedílnou součástí básnického sdělení či klíčovým motivem básně. Autoři často využívají celou škálu významů, která je s těmito motivy spjata. Antický motiv může obohacovat křesťanský kontext nečekanou paralelou, či zdůraznit jej výraznou konfrontací. Jan Zahradníček využil několika antických motivů pro dokreslení obrazu pohan-

ského, nespasného světa, světa bez Krista. Naproti tomu u K. Bochořáka je antický materiál použit jen k evokaci starověku, motivy pak nemají v básni klíčové postavení, jsou pouhou součástí motivického arzenálu. Závěrem je možno konstatovat, že přes jasnou a očekávanou dominanci biblických motivů u katolických básníků antika nikdy nevymizela zcela a že v jejich básních má své místo, které tuto poezii obohacuje.

POZNÁMKY

- 1 Zahradníček, J.: *Rouška Veroničina, La Saletta, Znamení moci*. Praha 1990, s. 85.
- 2 Tamtéž, s. 127.
- 3 Zahradníček, J.: *Čtyři léta*. Praha 1969, s. 37.
- 4 Moloch (v ekum. překladu v SZ molek) byl bůh Amónovců, kteří sídlili v sousedství Izraele; byly mu obětovány děti.
- 5 Reynek, B.: *Básnické spisy*. Zlín 1995, s. 424.
- 6 Tamtéž, s. 449.
- 7 Tamtéž, s. 504.
- 8 Tamtéž, s. 505.
- 9 Tamtéž, s. 590.
- 10 Renč, V.: *Setkání s Minotaurem*. Praha 1969, s. 29.
- 11 Tamtéž, s. 77.
- 12 Tamtéž, s. 74–75.
- 13 Renč, V.: *Skřivani věž*. Praha 1970, s. 7.
- 14 Bochořák, K.: *Básně pro velké děti*. Praha 1964, s. 20.
- 15 Tamtéž, s. 32.
- 16 Bochořák, K.: *Věčná loviště*. Brno 1969, s. 38.
- 17 Tamtéž, s. 40.
- 18 Tamtéž, s. 46.

Resumé

Jana Kolářová: Zu einigen antischen Motiven in der geistlichen Poesie nach dem zweiten Weltkrieg

Der Beitrag ist der Interpretation einiger bedeutender antiker Motive gewidmet, die in den Gedichtesammlungen von J. Zahradníček, B. Reynek, V. Renč und K. Bochořák erscheinen. Auf Grund dieser Analyse lässt sich feststellen, dass angegebene katholisch orientierte Gedichter mit Motiven der Antike gearbeitet haben, jeder auf seiner spezifischen Art. Die Antike war aber für sie der Bereich, der nur beschränkt inspirierend war.

ČESKÝ INTELEKTUÁL DRUHÉ POLOVINY DVACÁTÉHO STOLETÍ: OTÁZKY ETIKY ŽIVOTA A ETIKY TVORBY

VERONIKA KOŠNAROVÁ

Literární dílo Josefa Jedličky, jež jsem si zvolila jako téma svého příspěvku, bývá – pokud jde o jeho dvě publikované prozaické knihy, tj. *Kde život náš je v půli se svou poutí* a *Krev není voda*, – často označováno jako literatura-svědectví. Mluví se o návaznosti na poetiku Skupiny 42, o kolářovské metodě očitého svědectví apod. Jedličkovo literární zpracování otázky postavení individua v dějinách, jeho střetu s nimi a důsledků tohoto střetu by se zdálo být vhodným námětem, který by asi nejlépe korespondoval s naším sympoziem, tak jak bylo v propozicích definováno. Přesto se ve svém uvažování vydám trochu jinou cestou a pokusím se vést s Jedličkovými texty dialog z horizontu otázky etiky umělecké tvorby a etiky života intelektuála ve druhé polovině dvacátého století.

Uvažovat o etice v rámci umění, či přesněji řečeno v rámci uměleckého díla, znamená pohybovat se na tenkém ledě. Především je nutno uvědomit si nebezpečí, které s sebou přináší začlenění mimoestetických hodnot do struktury uměleckého díla: jsou to již mnohokrát diskutované otázky autonomie umění a nadřazenosti estetické funkce nad funkcemi ostatními. Umělecké dílo, pokud si chce zachovat svou autonomii, by se nemělo podřizovat jakékoli vnější ideji, byť by byla sebeboulibější.

V rámci dvou výše zmíněných beletristických textů nakládá Jedlička s etickými tématy značně opatrněji než v tvorbě esejistické, o níž bude řeč níže. Více než hotová a definitivní tvrzení jsou zde předloženy konfrontace jevů, událostí a osudů. Hodnoty jako svoboda, duchovní dimenze lidské existence, možnost individuálního, privátního štěstí či krásno jsou předvedeny ve stavu ohrožení či dokonce devalvace, jsou zaznamenány skutečně spíše z pozice onoho „očitého svědka“, aniž by se promlouvající subjekt pokoušel o explicitní apologii, apel či podobně.

Nejednoznačnost mimoestetických hodnot podporuje groteskní modus zobrazení, který s sebou vždy přináší ambivalenci a významové napětí. Případný patos velkých i malých tragédií je vždy shozen:¹ ne ve snaze tragédii upřít její tragičnost, ale v důsledku znejistění tradičních hodnot, jež vnášely do skutečnosti lidské existence jasný řád, protože jasné hranice a jasné rozlišení. Třebaže ve svých esejistických textech je Jedlička zastáncem řádu, ve světech konstruovaných svými beletristickými texty předvádí v souladu se svou antiiluzivní poetikou řád spíše v jeho rozkladu, jako ostatně celá řada dalších textů české literatury dvacátého století.²

Grotesknost se v autorově prvotině projevuje i v nakládání s intertextovými aluzemi. Antický mýtus o Dafnidovi a Chloé je dekanonizován přemístěním do odpuzující reality litvínovské krajiny padesátých let, připomínka literárního díla a osobních tragédií Josefa Palivce a Závaše Kalandry je konfrontována s výstavbou betonové silnice, počáteční odmítnutí lyriky vyústí v závěrečnou lyrickou elegii. Vysoké je tu osvětlováno nízkým a naopak, text je bytostně různorodý, nesourodý, neohraničený z hlediska žánrového zařazení i své sémantiky. Promlouvající subjekt jednou vypráví své osobní vzpomínky a inklinuje k osobní zpovědi, jednou zaznamenává nezúčastněně dění kolem, jindy vstupuje do jiného diskurzu, do metadiskurzu, v němž uvažuje o psaní, literatuře, vyprávění, o možnostech různých tvůrčích metod a přístupů.³

Zaměření na etické otázky, jež literární dílo klade, spíše tedy vede k zájmu o celkový tvar díla a také o možnosti, jež má při jeho recepci čtenář. Recipient je na jedné straně v interpretaci takto pojatého textu značně svobodný, je na něm, aby do chaotické (záměrně chaotické!) struktury textu vnesl nějaký scelující smysl, na druhou stranu musí být recipientem aktivním, nuceným sledovat zrod textu, onu „špinavou práci“, která v klasických narativních textech bývá maskována soustředěním se na vyprávění fiktivního příběhu.⁴ Jedličkova tvůrčí metoda je jednou z možných odpovědí na literaturu podřízenou ideji či diktátu příběhu. Dekonstrucí jednotné tematické roviny, dekonstrukcí příběhu, fragmentarizací skutečnosti se brání proti oněm velkým příběhům, často lživým, protože ve své snaze o sjednocení smyslu skutečnost zákonitě zkreslují a zjednodušují.

V knize *Krev není voda* je úměrně ke ztenčení hranice mezi promlouvajícím subjektem textu jako subjektem fikčním a reálnou osobností autorovou hodnotové vymezení explicitnější než v autorově prvotině. Základní osou je rodová sounáležitost mrtvých, současných a budoucích. Jednotlivec ustupuje do pozadí v tom smyslu, že je jen nepatrnou částí, průchodným místem v rodové posloupnosti.⁵ Na konci životní cesty jde tedy o to, předat svým potomkům nějaký odkaz a také nést za něj a za jeho interpretaci i vlastní osobní odpovědnost. Důležité je ovšem říci, že navzdory tomuto vědomí sounáležitosti je rodová historie zbavena romantického či nostalgického nánosu a mnohé skutečnosti jsou vyřčeny s otevřeností a kritičností až krutou. A tak v závěru knihy můžeme číst následující trpké, i když ne zapšklé konstatování: „Byl jsem příliš brzy zrazen v elementární důvěře a toto iniciační zranění mi nedovolilo spoléhat se na kohokoli kromě sebe sama.“⁶

Stejně jako v novele *Kde život náš je v půli se svou poutí* se pozornost soustředí na dějiny každodennosti a všednosti a významné kolektivní dějinné události sem pronikají spíše jako by mimochodem (v případě *Kde život náš je v půli se svou poutí* např. maďarské povstání, plynové komory, politické procesy padesátých let, v případě knihy *Krev není voda* rozpad rakousko-uherské monarchie, první a druhá světová válka – tyto „velké“ události jsou však opakovaně zatlačovány do pozadí ve prospěch sledu drobných příběhů, anekdot a tragédií ryze privátní povahy).⁷

Tento přístup k dějinám byl v Jedličkově prvotině jedním z prvků, které na sebe poutaly pozornost, není ovšem v literatuře daného období ničím výjimečným. V různých modifikacích se s ním setkáváme u Milana Kundery, Jiřího Šotoly, Jaroslava Putíka, Ladislava Fukse, Bohumila Hrabala⁸ ad. Souvisí ostatně s celkovou proměnou duchovního klimatu a filozofického paradigmatu (a to i v uvažování **oficiálním**), souvisí s odklonem od politických dějin, od konceptu velkých dějinných zvrátů a lineárního chápaného vývoje, jehož hybatelem je anonymní

kolektivní subjekt, směrem k dějinám každodennosti, k „anekdotickému charakteru“ historie. V českém kontextu lze tuto proměnu, udávající se na přelomu padesátých a šedesátých let (mluvíme-li o uvažování „oficiálním“), zaznamenat např. v práci Karla Kosíka *Dialektika konkrétního* (1962). Kosíkova kniha je z dnešního hlediska v mnoha ohledech stále ještě poplatná marxistické materialistické filosofii. Autor tu ovšem zdůrazňuje právě konkrétní, každodenní projevy lidské existence, historie jedinců. Klade si otázky týkající se svobody a autentičnosti života, odmítá závislost umění na ekonomii i přímou vazbou mezi nimi, neboť umělecké dílo vytváří skutečnost **jedinečnou**, existující právě jen v uměleckém díle.⁹

Se zproblematizováním epičnosti a fikcionalita, o níž byla řeč již výše v souvislosti s Jedličkovou prvotinou, se setkáváme i v knize *Krev není voda*. V díle, které se otevřeně hlásí k zapomenutému žánru románové kroniky, ustupuje často do pozadí příběh ve prospěch úvah a lyrického zachycení vzpomínky, vcítění se do dávných, či dokonce ani ne vlastních emocí a impresí.¹⁰ Převyprávění historie rodu je navíc vedeno s důsledným respektem k jednotlivým představitelům rodové historie jako k individualitám. Téma je mnohokrát nenásilně, leč důrazně přehodnocováno, rozvíjeno, prohlubováno a problematizováno. Jednoznačný je záměr díla – předat svůj odkaz. Smysl a význam jednotlivých událostí však jednoznačný není. To jediné, oč jde, je sice výklad této cesty,¹¹ avšak s vědomím, že to nikdy nemůže být výklad ukončený, kanonizovaný. Vypravěč (jak sám sebe promlouvající subjekt v knize *Krev není voda* označuje) si je vědom, že „teprve z odstupu a v bilanční perspektivě vypravěče, jehož životní míra se chýlí ke konci, vychází najevo, že často právě letmá setkání a okrajové podněty, zprvu sotva hodné pozornosti, tyto příběhy náhle z nečekané strany osvětlují a přispívají k jejich hlubšímu porozumění“.¹²

V respektu k mnohoznačnosti a neustálému dění smyslu (které může přesahovat i hranice umění a vstupuje i do našich interpretací světa aktuálního), v uvědomění si podstaty omezené subjektivní perspektivy a v odvaze tvůrčího subjektu, který se navzdory střetům s institucionalizovanou dobovou literární normou a institucionalizovanými interpretacemi reality rozhoduje pro tak tvarově odvážné a dobovému kánonu vymykající se prózy,¹³ spatřuji hlavní etický rozměr a odkaz Jedličkova beletristického díla. Jedličkovo umělecké gesto je odvážné a autentické. Tvůrčím imperativem nejsou žádné vnější normy, ale vlastní svědomí umělce, jeho osobité vidění světa a přístup k tvorbě.

Společným rysem obou Jedličkových beletristických textů (které jsou samozřejmě jinak v mnohých ohledech odlišné, a není rozhodně ambicí tohoto pojednání jejich důsledná komparace, a tedy podrobný rozbor různých podobností a rozdílů) je vědomé ukotvení vypovídajícího subjektu v bohaté kulturní paměti a tradici minulosti, byť v každé z knih je toto ukotvení pojato odlišně. V knize *Krev není voda* se lze dočíst vyznání o „střemhlavém pohroužení do umělých rájů nenasytné četby a intelektuální gymnastice“.¹⁴ Prolínání fiktivního reálného světa se světem literatury v novele *Kde život náš je v půli se svou poutí* může být interpretováno různě. Jednak by to mohlo být chápáno jako snaha promlouvajícího subjektu uchovat si aspoň v rámci vnitřního světa hodnoty, které jsou ve vnějším světě devalvovány, on sám však je ještě schopen mít prožitek krásy, uchovává si estetické citění.¹⁵ Intertextové odkazy vstupují tedy do kontrastu¹⁶ s materiální povahou okolního světa se všemi jeho tragédiemi, zintenzivňují jejich působivost a současně svým způsobem jsou pro promlouvající subjekt místem únikem, prostorem, byť imaginárním, v němž ještě existuje krása.

Je ovšem také možno k otázce intertextových aluzí a metatextových pasáží přistoupit tak, že subjekt promlouvající v obou Jedličkových próz se vědomě určuje jako subjekt intelektuální, pro něhož je jeho vzdělanost pevnou součástí vnitřního světa a události kolem vnímá a interpretuje nutně (i) skrze tyto intelektuální zkušenosti.¹⁷

Esejistické texty začal Josef Jedlička publikovat v šedesátých letech v časopisech *Tvář*, *Literární listy* a *Host do domu*. Od sedmdesátých let byly Jedličkovy úvahy zveřejňovány prostřednictvím rozhlasového vysílání *Svobodná Evropa*. Knižně¹⁸ byly vydány až posmrtně v devadesátých letech.¹⁹ Soubor *České typy aneb Poptávka po našem hrdinovi*²⁰ shrnuje úvahy, v nichž se na základě příkladů z české literatury, reprezentovaných většinou kanonizovanými literárními postavami, interpretuje podstata české vzdělanosti, české kulturní identity i národní povahy. *Poznámky ke Kafkovi*²¹ obsahují čtyři (nejen) kafkovské studie, publikované v šedesátých letech časopisecky. Kniha *Rozptýleno v prostoru a čase*²² zahrnuje tematicky různorodé studie, v nichž jsou často připomínány zapomenuté či opomíjené osobnosti (outsideri) českého i světového kulturního a vzdělaneckého světa. Jejich život a dílo inspirují autora k úvahám často rázu etického, existenciálního či společenskokritického. Jedlička se zde ukazuje jako humanisticky zaměřený intelektuál, stavící nade vše otázku svobody tvorby, svobody myšlení a svobody každodenní existence. Apeluje na kultivovanost a vzdělanost vedoucí k sebe-naplnění autentické existence člověka ve smyslu dobra a lidskosti. Vyjevuje se také jako obránce tradičních hodnot, z axiologického hlediska vymezených ideály křesťanského náboženství a morálky.

Nejprve se nabízí otázka, zda tato kritická reflexe skutečnosti je vůbec úkolem intelektuála. V novodobých českých kulturních dějinách se stala nejprve nutnost, později všeobecně očekávaná povinnost intelektuálů a především pak intelektuálů-umělců podílet se aktivně na společenském životě národní pospolitosti skutečností, která v obdobích, kdy už byla dávno završena národní emancipace, stavěla překážky všem koncepcím, které zdůrazňovaly na prvním místě autonomii umění.²³ Intelektuál-umělec má svobodu volby v rozhodnutí, zda zasáhne nějakým způsobem do veřejného života, nebo ne. Primárním vyjádřením je vlastní umělecké dílo. To může specifickým způsobem pojednávat o otázkách etických, aniž ty by ovšem umělecké dílo svazovaly a musely se jim podřizovat další složky díla. Samo o sobě však umělecké dílo není produktem mravnosti a ke kultivaci morálky nutně nepřispívá, což také vede k odmítnutí pojetí umění jako spásonosného nebo obroditelského prostředku sloužícímu k proměně společnosti, neboť, slovy Tzvetana Todorova, „aktivita ducha“, ať už na poli umění nebo vědy, „nenapraví naši mravní nedostatečnost“.²⁴

Etické poselství uměleckého díla se u Jedličky nevyjadřuje, jak jsem se snažila naznačit výše, prostřednictvím nějakých explicitních tezí a moralit. Recipient ho má možnost rekonstruovat z celkového tvaru díla, aniž by to však bylo nutnou podmínkou možné interpretace. Ač není umělec-intelektuál zbaven ani v rámci svého díla odpovědnosti lidské, v rámci umění jde především o zodpovědnost ve vztahu k uměleckému projevu, a tedy o svědomí básníka.²⁵ Nemá tedy primární odpovědnost k dějinám. Jeho odpovědnost k umění jako k jedinečnému způsobu vyjádření však vede k tomu, že při zodpovědném přístupu se umělec vždy v obdobích, kdy je svoboda umění potlačována, proti vnější skutečnosti, ať už veřejně nebo niterně, pouze v rámci svého díla, bouří.²⁶

Josef Jedlička respektoval tuto svobodu umění, zároveň ovšem nedokázal mlčet ve vztahu k událostem na poli kulturního procesu i každodenní lidské existence. Pro toto angažované

vyjádření zvolil vhodnou formu literárního eseje, který, třebaže je žánrem umělecké literatury, předpokládá zaujetí nějakého stanoviska, jež není prezentováno jako stanovisko fiktivní postavy, ale stanovisko autorovo. Jde přitom o stanovisko subjektivní, autor tedy není mluvčím nějaké kolektivity, ale mluvčím sám za sebe a je si tedy **vědom zodpovědnosti** za pronášené myšlenky a soudy.

Téměř na každé stránce esejů věnovaných Jakubu Demlovi, Otokaru Březinovi, Zbyňku Havlíčkovi, Anně Achmatovové, romantickým básníkům H. Heinemu a Novalisovi a mnohým dalším průsvitá Jedličkův apel na svobodu tvorby i lidského života, odpor k totalitnímu teroru, který nejenže tuto svobodu omezuje, ale páchá přitom násilí na psychickém a fyzickém životě jednotlivců i kolektivu. Totalitní systém zabraňuje procesu individuace a možnosti smysluplného života, v němž jeden čin je osvětlován druhým a v němž také je vnitřní život v souladu s životem vnějším. Jedlička tento proces označuje jako autenticitu bytí.²⁷ Protikladem k totalitnímu teroru (Jedličkovo označení) je Jedličkovi duch aktivní, svobodný, duch sociálně smýšlející, schopen v první řadě soucitu s druhým a pokory a pokání – jež je jedinou cestou obrany a záchranu.

Jedlička v rámci své existence občanské naplňuje moderní (nebo spíše postmoderní?) představu intelektuála, který se aktivně začleňuje do veřejného, společenského prostoru, ale nepodílí se na politické moci (je ostatně často ve společnosti outsiderem²⁸) – jeho funkcí je výše zmíněná kritická reflexe, a tedy snad i etická korekce společnosti.²⁹ Pevné ukotvení v určitém axiologickém horizontu (jímž je Jedličkovi především řád křesťanský) nezabraňuje Jedličkovi, aby přistupoval ke skutečnosti s důslednou demytologizací a antiiluzivností, jak to dosvědčuje soubor *České typy aneb Poptávka po našem hrdinovi*.

Je však třeba i na poli tohoto směru uvažování a tohoto typu veřejného projevu vystoupit nad hranice národní, naplnit Patočkův prvorepublikový ideál vzdělance, který žije v univerzálním horizontu dění,³⁰ který překračuje omezující hranice vzdělanosti národní? Josef Jedlička, Jindřich Chaloupecký, Vilém Bernard, Milada Součková, později Milan Kundera, Josef Kroutvor, Sylvie Richterová a další autoři, kteří se na poli esejistiky snažili či snaží nějakým způsobem uchopit českou kulturní realitu ve vztahu k dějinám, si jsou dobře vědomi nadnárodních souvislostí vzdělanosti a umění. Avšak konkrétní, reálné dějinné prožitky je nutí si svůj prostor nějak vymezit – sociálně, geograficky, historicky, politicky. Neboť v tomto směru uvažování se nepohybujeme v rámci fikčních světů, ale – řečeno tolikrát opakovanými slovy Jindřicha Chaloupeckého – ve světě, v němž žijeme, v němž musíme žít. Působivost esejů všech zmíněných autorů ostatně tkví ostatně i v tom, že vycházejí z konkrétních zkušeností individua, jež je součástí nějakého dějinného, geografického a společenského prostoru. Tento prostor se jeho existence konkrétně, bytostně dotýká a on sám se k němu vztahuje. Univerzální horizont je pak pro intelektuála nutný ke schopnosti přistoupit k věci s nadhledem, vědomí národní identity mu však nedovolí být lhostejným. Neboť stejně jako v rámci umělecké tvorby existuje svědomí básníka, existuje v rámci společenského života svědomí intelektuála. O míře začlenění do života společnosti má každý z nás právo rozhodnout sám. Ovšem nikdo nemůže zrušit svou existenci privátní, soukromou, ryze individuální. A i sem patří svědomí. Potlačovat intelektuální zkušenosti, které do vnitřního světa intelektuálního subjektu, do jeho chápání a uchopování světa zkrátka patří, znamená žít v rozporu s tímto svědomím, znamená nedostatečnou pokoru ke vzdělanosti. Tu myslím mohou začínat mnohé lidské tragédie a absurdní příběhy dvacátého století.

Príspevek vznikl za finanční podpory GA JU 60/2005/H-PF „Česká experimentální próza šedesátých let dvacátého století“

POZNÁMKY

- 1 V próze *Kde život náš je v půli se svou poutí* se jedná např. o smrt svářeče Bendy či manželskou hádku údržbáře Břetislava Kondry, který navštěvuje večerní školu, a jelikož žena ho vyprovokuje k hádce zrovna při snaze o rozbor Máje, bije svou ženu v jambickém rytmu a recituje přitom dál romantikovu slavnou poému.
- 2 K této problematice srov. např.: Richterová, Sylvie: *Ticho a smích*. Praha, Mladá fronta 1997. Kosík, Karel: *Století Markéty Samsové*. Praha, Český spisovatel 1993.
- 3 Žánrová nevynešenost Jedličkova textu jde ruku v ruce s množstvím „tradic“, o nichž se v souvislosti s Jedličkovým textem dá uvažovat. Tak tu na jedné straně je evidentní souvislost s deníkovým žánrem a autobiografickou a autenticitní linií literární tvorby (reprezentované u nás Jiřím Kolářem, Janem Zábranou, Janem Hančem, ale částečně již také Ladislavem Klírou nebo Jakubem Demlem). Analýza lidské situace „tady a teď“ Jedličku sblíží se českou i evropskou prózou, v níž se výrazně uplatňuje zobrazení existenciálních fenoménů. Destrukci (jednotné) epické linie a intelektualizaci výrazu (začlenění metatextových a metanarativních úvah, zdůraznění literatury jako procesu, odhalování tvůrčího procesu) se zase začleňuje po bok takových autorů jako Věra Linhartová, z hlediska evropského kontextu pak k tendencím tzv. nového románu a skupiny Tel Quel.
- 4 Růžena Grebeníčková zařazuje *Kde život náš je v půli se svou poutí* do okruhu děl, která rezignují na fikci. Srov.: Grebeníčková, Růžena: „Kde život náš je v půli se svou poutí“. In: Grebeníčková, Růžena: *Literatura a fiktivní světy I*. Praha, Český spisovatel 1995, s. 448–454.
- 5 Jedlička, Josef: *Krev není voda*. Praha, Československý spisovatel 1991, s. 470.
- 6 *Ibid.*, s. 473.
- 7 Podle Vladimíra Papouška směřuje stylizace Jedličkova (podobně jako Kolářova nebo Hančova) vypravěče v novele *Kde život náš je v půli se svou poutí* „k jisté lhostejnosti k dějinám, která se projevuje soustředěním se na obraz soukromí jednotlivce, na zdánlivě banální detaily prokládané obecnějšími komentáři, které však nejsou přímým hodnocením dějinných událostí, ale spíše jejich důsledků v životech jednotlivce i kolektivu.“ Papoušek, Vladimír: „Konfrontace osobních dějin a velké historie v české literatuře druhé poloviny dvacátého století“. *Tvar* 12, 2001, č. 12, s. 4.
- 8 K tomu *ibid.*, s. 1 a 4–5.
- 9 Kosík, Karel: *Dialektika konkrétního*. Praha, ČSAV 1965.
- 10 Srov.: Staiger, Emil: *Základní pojmy poetiky*. Praha, Československý spisovatel 1969.
- 11 Citát ze své první knihy užívá v knize *Krev není voda* na s. 460.
- 12 Jedlička, Josef: *Krev není voda*, c. d., s. 440.
- 13 Bylo by zajímavé sledovat proměny recepce Jedličkova díla. Při vydání jeho prvotiny v šedesátých letech (konkrétně v roce 1966, avšak v cenzurované podobě) se objevily hlasy pozitivní (Růžena Grebeníčková) i negativní (Irena Zitková, František Nečásek) či ambivalentní (Miloš Pohorský, Jiří Opelík), klonící se ovšem k pozitivnímu hodnocení díla. Článek Františka Nečáska (tehdejšího ředitele Odeonu) „O jedné knize a jedné recenzi“ dokonce, otištěný v *Rudém právu* 16. listopadu 1966, dokonce rozpoutal diskusi, v níž se však účastníci odklonili od samotného Jedličkova díla k tématu mnohokrát v šedesátých letech přetřásanému: funkce literatury, otázky literárního zobrazení období stalinského kultu ap. (k dobovým recenzím Jedličkovy prvotiny srov. Prokešová, Alena: „Vzpomínka na léta šedesátá“. *Kritický sborník* 15, 1995, č. 1–2, s. 120–124.) Polistopadové recenze Jedličkovy prvotiny (vydané v roce 1994 Mladé frontě) jsou pak nejen pochvalné, ale zdá se jako by Jedličku zkrátka nebylo možné nechválit. Trochu paradoxně se sám tento nekonformní autor stává součástí polistopadového literárního kánonu a nejen pozitivně, ale až s jistou mytickou úctou jsou hodnoceny další vydané knihy: románová kronika *Krev není voda* i esejistické soubory. Michal Příbáň zařadil do třetího dílu antologie **reprezentativních** textů z oblasti literární teorie, kritiky a literární a kulturní historie, zahrnující období 1958–1969 (*Z dějin českého myšlení o literatuře* 3, Praha, ÚČL AV ČR 2003) do oddílu *Osobnosti a díla* text Růženy Grebeníčkové „Kde život náš je v půli se svou poutí“ (uveřejněný původně v dvanáctém čísle *Hosta do domu* z roku 1966, později přetištěný v Grebeníčkové knize *Literatura a fiktivní světy I*. Spolu se studií Grebeníčkové je do tohoto oddílu zařazena studie M. Suchomela o prózách Věry Linhartové, stať Olega Suse o Hrabalově *Bambino di Praga* a článek Zdeňka Kožmína „Román lidské existence“, věnující se Kunderově *Žertu*). Do oddílu *Pražské jaro*,

- Pražská zima* pak zařadil Příběh ještě úvahu samotného Josefa Jedličky „Odvaha k odpovědnosti“ (původně v sedmém čísle *Literárních listů* z roku 1968 na s. č. zde na s. 443–448).
- 14 Jedlička, Josef: *Krev není voda*, c. d., s. 419.
 - 15 Podle Vladimíra Papouška vypravěč v *Kde život náš je v půli se svou poutí* „reflektuje nakonec v moralistním zabarvení svět jako prostor zborcených hodnot a podobně jako u Koláře je důkaz spatřován v rovině estetického citu, neschopnosti vnímat pravdivost a krásu.“ Papoušek, Vladimír: „Konfrontace osobních dějin a velké historie v české literatuře druhé poloviny dvacátého století“, c. d., s. 4.
 - 16 Tzvetan Todorov ve svých úvahách soustředěných v knize *V mezní situaci* uvádí, že estetický zážitek může být i východiskem z takové bolesti a fyzického a psychického ponížení, které lidem způsoboval pobyt v koncentračních táborech: „(...) duch opouští své bezprostřední utilitární zájmy, aby se kochal krásou; tím se i on stává krásnějším.“ Todorov, Tzvetan: *V mezní situaci*. Praha, Mladá fronta 2000, s. 98.
 - 17 Podobně jak je tomu – ovšem v značně vypjatější podobě – u Věry Linhartové. V tomto smyslu (tedy o literatuře jako děláni z literatury) dává do souvislosti Jedličkovu prózu s tvorbou Věry Linhartové ve studii „O potřebě mýtu a klaunů“ Milan Suchomel: „Připomeňme, že u Linhartové bývají nejstálější osou vyprávění úvahy o vypravěči, o možnosti a nemožnosti vyprávět, o tom, jak samo vyprávění uhníst a jak je založit. Také Jedličkovo sdělení je předloženo nejprve jako literatura a v termínech literatury jsou interpretovány lidské situace.“ Suchomel, Milan: *Literatura z času krize. Šest pohledů na českou prózu 1958-1967*. Brno, Atlantis 1992, s. 78.
 - 18 Nutno připomenout, že v Jedličkově případě zůstává řada textů roztroušených po časopisech (povídky ze šedesátých let, uveřejněné časopisecky) nebo jsou pouze v rukopise, jako např. román o Matěji Poctivém.
 - 19 Posledně vydaným souborem z Jedličkových úvah je kniha *Ornament*. Praha-Litomyšl, Paseka 2006.
 - 20 Jedlička, Josef: *České typy aneb Poptávka po našem hrdinovi*. Praha, Nakladatelství Franze Kafky 1992.
 - 21 Jedlička, Josef: *Poznámky ke Kafkovi*. Praha, Nakladatelství Franze Kafky 1993.
 - 22 Jedlička, Josef: *Rozptýleno v prostoru a v čase*. Brno, Petrov 2000.
 - 23 K této problematice srov.: Kusák, Alexej: *Kultura a politika v Československu 1945-1956*. Praha, Torst 1998.
 - 24 Todorov, Tzvetan: c. d., s. 108–109.
 - 25 Vztahem etiky a umění se v rámci českého kulturního kontextu zabývala v poslední době např. Sylvie Richterová. Srov.: Richterová, Sylvie: *Místo domova*. Brno, Host 2004, s. 50–57.
 - 26 Podobný vztah jako k etickým normám má ostatně společností většinou i k umění – Josef Jedlička ve svém eseji o Heinrichu Heinovi cituje např. Heinův výrok: „Kde páli knihy, tam páli lidi nakonec!“ (*Rozptýleno v prostoru a v čase*, s. 77). Sylvie Richterová ve své úvaze nazvané „Etika a umění“ zase říká: „(...) platnost etických norem je i základní podmínkou existence umění.“ Richterová, Sylvie: *Místo domova*, c. d., s. 56.
 - 27 Jedlička, Josef: *České typy*, c. d., s. 101–109.
 - 28 Srov.: *ibid.*, s. 81–89; *Rozptýleno v prostoru a v čase*, c. d., s. 9–13.
 - 29 Srov.: Winock, Michel: *Le siècle des intellectuels*. Paris, Seuil 1999, s. 608–609.
 - 30 Patočka, Jan: „Myšlenka vzdělanosti a její dnešní aktuálnost“. Esej z roku 1938. Knížně in: Patočka, Jan: *Umění a čas I*. Praha, OIKOYMENH 2004, s. 24–25.

Résumé

Veronika Košnarová: L'intellectuel tchèque de la deuxième moitié du vingtième siècle: questions de l'éthique de la vie et de l'éthique de la création

L'oeuvre littéraire de Josef Jedlička, qui est l'objet de ma réflexion présentée, est questionné du point de vue de l'éthique de la création artistique et de l'éthique de la vie d'un intellectuel tchèque dans la 2^e moitié du 20^e siècle. Dans deux proses (les seules qui ont été officiellement publiées), *Kde život náš je v půli se svou poutí* a *Krev není voda*, on montre les valeurs (p. e. liberté, spiritualité de l'existence humaine, bonheur privé, beauté) dans l'état de menace ou voire de dévaluation. On ne juge pas, on ne résume pas, on ne défend pas; on ne fait que confronter: phénomènes, événements, destins humains... Cette ambiguïté est soutenue de mode grotesque de la représentation. Celui-ci se montre également dans le travail avec les allusions intertextuelles. On mélange et on laisse interpénétrer les genres, le „haut“

et le „bas“, les champs sémantiques. Le sujet parlant se présente, lui-aussi, sous des formes différentes – on peut dévoiler les traits de la confession intime, du témoignage objectif, de la réflexion métatextuelle, métanarrative, métalittéraire. Les problèmes éthiques ne sont pas présentés sous la forme des thèses mais ils sont dévoilés par le lecteur à partir de la réception et de l'interprétation de la forme générale du texte. Dans l'oeuvre de Josef Jedlička, cette problématique est manifestée par la déconstruction d'un plan thématique homogène, de l'histoire, par la fragmentarisation de la réalité. Ainsi, on se défend contre les „grandes histoires“ (Lyotard) qui faussent et simplifient la réalité. En ce qui concerne l'histoire, on présente une autre histoire que l'histoire „politique“. L'attention est concentrée sur l'**individu**, sur sa vie **quotidienne** au milieu familial et tribal. Cette appartenance familiale et tribale y constitue la valeur centrale. Par le biais des allusions intertextuelles et interculturelles, le sujet parlant se montre comme sujet intellectuel. L'intellectualité s'accroît dans les essais de Jedlička, dont on parle dans la 2^e moitié du discours. Pour ce qui est des valeurs, les essais soulignent avant tout – en confrontation du système totalitaire – la liberté (de la création, de la pensée, de la vie quotidienne). Le fond de toutes les réflexions est représenté par la morale et la philosophie chrétiennes. Comme artiste, Josef Jedlička respecte l'autonomie d'une oeuvre d'art et donne une forme spécifique à ses réflexions éthiques. Comme intellectuel engagé, dans ses essais, il se présente comme intellectuel au sens moderne: il ne participe pas au pouvoir politique mais il entre dans l'espace public, social et grâce à sa réflexion critique, il rend possible la correction éthique de la société.

INSCENACE PROTIFAŠISTICKÉ DRDOVY HRY HRÁTKY S ČERTEM A JEJÍ PROTITOTALITNÍ PROVEDENÍ PO INVAZI V ROCE 1968

LISA PESCHEL

„Co tamto, přišlo to dnes v noci zas?“

V Praze na podzim roku 1968 měla Marcellova otázka ze scény s duchem z Hamleta vyvolat trpký úsměv: podruhé s odstupem třiceti let byli Češi konfrontováni s invází totalitních sil. 15. března 1939 překročily nacistické tanky hranice a začala šestiletá okupace českých zemí. V noci z 20. na 21. srpna 1968 tanky Varšavské smlouvy vstoupily na území Československa a pomalu ukončily reformy Pražského jara.

„Co tamto, přišlo to dnes v noci zas?“

Konkrétně touto otázkou se teatrologové Marvin Carlson a Freddie Rokem zabývali jako otázkou, řečeno slovy Carlsona, „silně evokativních operací divadla“.¹ Každý však zkoumal jiné aspekty toho, co se „objeví zas“, co se znovu a znovu vrací. Rokemův pohled se soustředil na návrat historických událostí v divadelní formě, kdy inscenace miní čelit „neukončeným záležitostem minulosti“ a překonávat „...separaci a zamítnutí minulosti, snažit se vytvořit komunitu, kde budou události minulosti znovu vadit.“² Carlson také analyzuje jev, který nazývá „ghosting“: domnívá se, že „ghost“ neboli „duch“ předchozích představení, ve smyslu vzpomínek diváků na ně, zůstává nejen u her, ale též v herectví, kostýmech a v dalších složkách inscenace, a že kontext těchto odkazů ovlivňuje vnímání aktuálního představení. V každém případě to, co diváci vidí na jevišti, rezonuje s jejich znalostmi, ať už historickými či divadelními, a při tom se tvoří významy, které nemohou být vyjádřeny pouze hrou samotnou bez těchto kontextů.

Nabízejí se otázky, jaké nové možnosti vznikají, když inscenace vyvolává vzpomínky na historickou a zároveň divadelní minulost. V posrpnovém Československu některá divadla používala takového „dvojitého ghostingu“, aby mohla o své době vyslovit to, co postupně začínalo být nedovolené. Soudě podle novinových recenzí (které jsou hlavním zdrojem tohoto referátu), byly tehdy jednou z neúspěšnějších inscenací Drdovy *Hrátky s čertem* v režii Ivana Weisse v Divadle Komedie. V tomto příspěvku bych ráda ukázala, že inscenace využívala divákovy znalosti historie a také znalosti předcházejících inscenací hry k tomu, aby si jeviště a hlediště mohlo navzájem sdělit pravdu o tom, co nemohlo být řečeno otevřeně: že zásah vojsk Varšavské smlouvy nebyl „bratrskou pomocí“, ale nepřátelskou invází zahraničních sil.³

Třebaže noviny již podléhaly cenzuře, v době premiéry, tedy 19. října 1968, bylo v recenzích ještě možné nalézt náznaky ukazující, jak toto „dvojitě ghosting“ působí. Klíčovým faktorem zřejmě bylo, že Weiss mohl počítat s tím, že publikum ví o spojitosti mezi historickou a divadelní skutečností, respektive to, že Drda psal svou pohádkovou alegorii jako reakci na druhou světovou válku. Publikum bylo důvěrně obeznámené s historií války a bylo také důvěrně obeznámené s Drdovým dramatem. Ten, kdo neviděl velmi úspěšnou premiéru *Hrátek* v roce 1945, mohl vidět populární filmovou verzi (podle Drdova scénáře uvedenou v roce 1956) nebo komickou operu (podle Drdova libreta, která měla premiéru 1963), případně číst nové literární vydání hry v roce 1965, které obsahovalo rozsáhlé rozhovory s autorem o okolnostech vzniku hry v roce 1943 i jejího prvního inscenování v roce 1945.⁴

V roce 1968 Weiss prostřednictvím svého režijního pojetí vyvolal vzpomínky publika na nacistickou okupaci a poté je promítl do problému invaze vojsk Varšavské smlouvy. Tím hra posloužila jako spojení mezi druhou světovou válkou a přítomností a její inscenace ukázala na paralely mezi těmito dvěma událostmi. Tyto paralely vyvstaly také z novinových recenzí a vlastně identifikovaly, kdo hrál jakou roli v konfliktu roku 1968, tedy kdo byl hrdinou a kdo ničemou.

Jednou z paralel, kterou mezi válkou a invazí vytvořila Weissova inscenace, byl obraz Čechů v obou konfliktech. V situacích, kdy vnímali nejen národ, ale i národní a kulturní identitu v situaci napadení, důvěrně známé, oblíbené tradiční pohádkové postavy v Drdově hře vytvořily ohnisko solidarity založené na českém kulturním dědictví. V roce 1945 recenzenti shodně chválili Drdovo užití „typické postavy české pohádky i lidové tradice“⁵ a hra byla charakterizována jako „...opravdu jadrná a radostná, česká od kořene...“ spjatá s „tím nejhlubším ethosem našich pohádek“.⁶ Kritika si zvláště všímala pozitivních „českých“ vlastností ztělesňovaných hlavní postavou; jak píše jeden z recenzentů: „Do postavy jejího hrdiny, vysloužilce Martina Kabáta, soustředil autor všechny nejčistší rysy české lidové náтуры“.⁷ Jedna z mála obav se objevila v recenzích Jiřího Hájka v Rudém právu a A. M. Brousila v Zemědělských novinách, kterým se nelíbil konec hry.⁸ Domnívali se, že z dramaturgických důvodů měl Drda škrtnout scény potrestání poustevníka a loupežníka a ukončit hru po Martinově záchraně.

V roce 1968 byly různé důvěrně známé pohádkové postavy včetně Martina Kabáta považovány z týchž důvodů za české kulturní „poklady“. Weiss byl například chválen za zinscenování „ryze české pohádky“⁹ a kritika vnímala, jak se publikum identifikuje „...s nebojácnou českou náтурой Martina Kabáta...“¹⁰ Nicméně na rozdíl od roku 1945, kdy recenzenti hodnotili inscenaci už skoro osm měsíců po skončení války, byla v roce 1968 kritika ještě stále plně zaměstnána společensko-politickou krizí. Takže ztotožnění s Martinem Kabátem, vyjádřená v recenzích, byla mnohem větší a mnohem patrnější. Mezi názvy recenzí můžeme najít: „Martin Kabát vždycky vyhraje“¹¹ a „Sto a sedm pro Martina“¹² a v krátké, ale mimořádné recenzi jej autor přímo oslovuje:

„Tak to vidíš, Martine Kabáte, od narození jsi vlastně vysloužilec, ale nikdy jsme Ti oddechu nepopřáli. Nejen Káča Tě proháněla, ale i my jsme pořád potřebovali a dneska zvláště potřebujeme Tvoje jadrné i vlídné slovo, Tvoji odvahu i schopnost na všechno jít s fortem, fištrónem a zdravou lidovou logikou.“¹³

Domnívám se, že citová intenzita tohoto ztotožnění byla zvýšena právě těmito dvěma formami „ghostingu“, o kterých hovoří Carlson a Rokem. Divadelně měla postava představit tradice toho nejlepšího z české povahy. Nadto, stejně jako v populární filmové adaptaci, i zde

hrál Martina Kabáta známý a milovaný herec Josef Bek.¹⁴ Ale možná nejdůležitější bylo historické povědomí publika o tom, že v roce 1945 Martin Kabát skutečně zvítězil, což posílilo naději, že i soudobý konflikt snad bude mít šťastný konec.

Díky Weissovu zásahu do textu byl význam symbolického splnění přání, českého vítězství nad zlou mocí, v roce 1968 také mnohem větší. Například v jedné recenzi bylo konstatováno, že: „S rozvahou byla vypuštěna scéna, v níž [...] dojde Školastykus a Sarka Farka spravedlivého trestu.“¹⁵ Weiss ve své inscenaci jako by si nechal poradit Brousem a Hájkem, vystříhl původní závěrečné scény a skončil výstupem, kde anděl Teofil požaduje, aby čerti propustili Martina z pekla. Hra tak končila ve chvíli Martinovy spásy. Jedna kritička napsala, že výsledkem Weissova moudrého střihu hra byla nyní o příběhu Martina, „o jeho vítězství nad sebou samým, a tím i nad mocí silnější, než je sám“.¹⁶ Ale Martin nezachránil jen sebe. Jak popisuje PhDr. Jaromír Kazda, který inscenaci viděl, „byla jasnou metaforou: Martin Kabát vynesl v náručí Káču z pekla! Martin Kabát byl v Bekově podání prostě lidový hrdina, který dokázal vzdorovat totalitě a Káča, kterou před peklím zachránil, byla jako symbol Československé republiky. Tak jsme to tenkrát všichni cítili...“¹⁷

V tom smyslu byl Martin nejen příkladem odvahy, ale i inspirací k tomu, aby herci a obecnost také „zachránili národ“: tenkrát existovala ještě naděje, že jestli Češi nekolaborují, možná by se daly zachránit alespoň některé z reforem Pražského jara.

Druhá paralela vznikla použitím čertovských postav ve hře, Belzebuba, Solferna a Beliala, nikoli však jako komických „venkovských čertů“ známých publiku z českých pohádek, nýbrž jako vladařů pekla. Tato paralela fungovala komplexnějším způsobem: Weiss spoléhal na to, že publikum si připomene podobnost čertů s nacisty, a zároveň zvolil kostýmování a herectví tak, aby spojilo čerty se Sověty.

Identifikace postav byla v recenzích z roku 1945 zcela jasná. Postava Solferna, „nejdábeltějšího se všech čertů, ledově cynického a démonicky zvilého...“¹⁸ byla srovnávána s ministrem nacistické propagandy Josefem Goebbelsem.¹⁹ Jeho pekelný soupeř Belial byl po zakladateli Gestapa nazýván „goeringovským“.²⁰ Jedna recenze označovala Belzebuba, prince pekel, sovětským stylem karikatury Hitlera.²¹ Nicméně Belzebub byl skoro všeobecně ztotožňován s dr. Emilem Háchou, českým prezidentem v době Protektorátu, který byl po válce chápán jako bezmocný a neschopný. Jedna recenze uvádí: „...vládně nemohoucí, přestárlý Belzebub jen podle jména. Je pouhou loutkou v rukou rádců Solferna a Beliala...“²²

Po invazi v roce 1968 nebylo rozvázné přímo pojmenovat specifické osobnosti. Ale pozoruhodná byla právě identifikace Belzebuba. Recenzenti popisovali, jak vstup čertovského tria „...měl spontánní ohlas, vyjádřený mnoha potlesky na otevřené scéně, jako hmatatelný důkaz dnešního souzvuku jeviště a hlediště“.²³ Náznak takové reakce byl veden dalšími kritiky: „...na trůně se rozvaluje... kníže pekelné... s knírem na vyšší úrovni nad očima a černými kučeravými vlasy, a sebevědomým, narcisitním [sic] přátelstvím v chování i gestu.“²⁴ Podle Vladimíra Justa, který viděl inscenaci v roce 1968, nebylo o Belzebubově identitě pochyb, protože Weiss opatřil herce těžkým obočím Leonida Brežněva.²⁵

„Spící“ a „senilní“ Belzebub z roku 1945 byl nahrazen karikaturou „...ve výrazné masce rozložitého super suverénního a alkoholem obluzeného knížete pekel...“²⁶ vystupující nejen na základě fyzické podobnosti s Brežněvem, ale i na základě stereotypního chápání ruských vojáků jako opilců. Solfernus a Belial, dříve označovaní za specifické nacistické vůdce, byli nyní vnímáni obecněji, jako „...elegantní diplomat Solfernus... a vojáký tvrdolín Belial...“²⁷

čili zobrazovali dvě síly procesu tzv. normalizace: pečlivě vystavěný vzhled diplomatických jednání a hrozbu reprezentovanou nastupující okupací. Paralela vytvořená čerty byla zřejmá: bylo možné zobrazit na jevišti nejnovější okupanty užitím týchž postav, které před tím zobrazovaly nacisty, protože role, kterou obě metafory hrály mimo jeviště, byla považována v podstatě za stejnou.

Jak uzavírá Rokem: „[D]ivadelní inscenace o historii... mohou být někdy chápány jako záměrný odpor a kritika zavedených nebo vedoucích... vnímání minulosti.“²⁸ V inscenaci *Hrátek s čertem* z roku 1968 použilo Divadlo komedie historickou a divadelní minulost proti oficiálním výkladům přítomnosti. V divadle tak mohli herci a diváci společně vyjádřit protest: spíše než vítajícími příjemci sovětské „ochrany před protirevolučními živly“ byli neochotnými a odporujícími oběťmi okupace.

Nicméně navzdory počátečnímu úspěchu a ohromujícímu ohlasu publika inscenace skončila po 46 reprízách – což je sice úctyhodný počet, ale je to stále daleko méně než 76 repríz poválečné inscenace. Proč? Možná odpověď je, že jak tzv. normalizace postupovala a divadla byla vystavena stále přísnější cenzuře, bylo obtížnější udržet inscenaci na repertoáru. Nicméně soudím, že vliv tzv. normalizace na smysl inscenace byl významnější. Jako byli klíčoví divadelní představitelé a ředitelé pomalu nahrazováni „ideologicky spolehlivějšími“ osobami, které oficiálně vyjadřovaly svůj „souhlas se srpnovou invazí“,²⁹ bylo stále jasnější, že reformy Pražského jara se nemohou udržet ani v divadle, ani mimo něj. Snad proto se Divadlo komedie rozhodlo ukončit *Hrátky s čertem* ještě předtím, než začal Martin Kabát představovat spíše zborčené naděje než vůli vytrvat a bránit ideály Pražského jara.

POZNÁMKY

- 1 M. Carlson: *The Haunted Stage*. University of Michigan, Ann Arbor 2001, s. 7.
- 2 F. Rokem: *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. University of Iowa Press, Iowa City 2000, s. xi–xii.
- 3 Na sympoziu *Česká kultura a umění ve 20. století* v Olomouci (14.–15. března 2006) badatelé zabývající se tímto obdobím mě upozorňovali, že i když masová média byla ihned cenzurovaná, pokusy kontrolovat vyjádření v divadle začalo až od sezóny 1970–71; tj. na podzim 1969, když *Hrátky* měly premiéru, bylo ještě možné kritizovat invazi docela otevřeně. Ale domnívám se, že divadla i recenze v novinách pracovala ne podle opravdového rizika, ale podle vnímaného rizika, a podle předpokladu, že situace se bude horšit. Fakt, že kritika invaze byla od začátku tak opatrně zašifrovaná a že tento kód nebyl vysvětlován v recenzích, svědčí o tom, že divadelníci a novináři věřili, že by mohly přijít represe. Ačkoli je třeba provést dodatečný výzkum toho, do jaké míry vnímání tohoto rizika určovalo divadelní rozhodnutí, pár rozhovorů s diváky tohoto období potvrdí, že šlo o významný faktor. Například podle PhDr. Jaromíra Kazdy, který inscenaci viděl, chválil představení herci Janu Libíčkoví a navrhl, aby bylo nahrané. Vzpomíná na odpověď Libíčka jako udání vědomí možného nebezpečí takového záznamu: „To už by ale možná nebylo tak spontánní, že?“ (J. Kazda: osobní korespondence s autorkou, 11. března 2006). Nicméně během hovorů o tomto vnímání rizika se objevily dodatečné faktory, které ovlivňovaly posporné divadlo. Jedním z nich je dlouhá tradice českého divadla: během období politické represe, jako například nacistické okupace nebo určitého období habsburské monarchie, bylo vyjádření nežádoucích myšlenek skryté ve vypracovaných jinotajích nebo nepodezřelých formách jako bylo loutkové nebo pohádkové divadlo. Ale největší hodnotou pro tyto diváky se zdá být potěšení z toho, že se zúčastnili průběhu zašifrování a dešifrování, který byl dostupný jim a ne jejich nepřátelům, a proto vytvořil intenzivní pocit solidarity během období rozruchu a nejistoty. Možná se stalo mimořádně silným fenoménem, který popisuje Václav Havel v kontextu klubu Reduty na konci padesátých let: „... vznikala tam přesně ta zvláštní spiklenecká pospolitost, která dělá pro mne osobně divadlo divadlem“ (V. Havel: *Dálkový výslech*. Melantrich, Praha 1989, s. 40).

- 4 Ačkoli Drda je dnes možná vnímán jako režimní autor, který ve své hře použil pohádkové postavy jako nástroj komunistické propagandy, ani on, ani jeho díla nebyla tehdy vnímána tak politicky problematicky, jak bychom to mohli vidět dnes. Slovy režiséra Jana Fischera, který uváděl hru v Plzni v roce 1964: „My jsme ty Hrátky nebrali jako komunistickou propagandu. Bylo to spíše česká klasika“ (osobní rozhovor s autorkou, 9. března 2006). Bylo tenkrát také známé, že Drda invazi veřejně odmítl. V *Rudém právu*, na straně s názvem „Naši umělci mluví k národu“, byl publikován jeho esej, kde píše: „[P]řišli jste jako okupanti, přišli jste jako noční lupiči, poskvřnili jste naši rodnou zem, naše děti se Vás učí a naučí nenávidět, i když my jsme je učili milovat Vaše otce“ (J. Drda: *Rudém právo*, 27 srpna 1968, s. 3). Důležitá vzhledem k vztahu veřejnosti k Drdovi byla také atmosféra během prvního roku po invazi. Herečka Táňa Fischerová, kterou v roce 1973 propustili z Činoherního klubu, to popisuje takto: „Mezi všemi, kteří byli proti invazi, byl ohromný pocit solidarity. Byla to doba smíření. Doba pomsty přišla až potom“ (osobní rozhovor s autorkou, 9. března 2006).
- 5 A. M. Brousil: „Drdovy Hrátky s čertem“, *Zemědělské noviny*, 1. ledna 1946, s. 5.
- 6 O. S.: „Drdovy Hrátky s čertem“, *Práce*, 1. ledna 1946, s. 3.
- 7 J. Hájek: „Nejradostnější česká novinka sezóny“, *Rudé Právo*, 3. ledna 1946, s. 4.
- 8 J. Hájek: „Nejradostnější česká novinka sezóny“, *Rudé Právo*, 3. ledna 1946, s. 4; A. M. Brousil: „Drdovy Hrátky s čertem“, *Zemědělské noviny*, 1. ledna 1946, s. 5.
- 9 jb: „Optimistická pohádka“, *Zemědělské noviny*, 13. listopadu 1968, s. 2.
- 10 ý: „Hrátky s čertem“, *Rudé právo*, 6. listopadu 1968, s. 5.
- 11 P. Grym: „Martin Kabát vždycky vyhraje“, *Lidová demokracie*, 1. listopadu 1968, s. 5.
- 12 št: „Sto a sedma pro Martina“, *Večerní Praha*, 1. listopadu 1968, s. 5.
- 13 Tamtéž.
- 14 I když je možné označit Beka podobně jako Drdu za „režimního umělce“, z rozhovorů vyplývá, že byl vnímán spíše jako velký dobrák, oblíbený herec a člověk než jako pravověrný komunist.
- 15 P. Grym: „Martin Kabát vždycky vyhraje“, *Lidová demokracie*, 1. listopadu 1968, s. 5.
- 16 A. Stránská: „Hrátky Martina Kabáta“, *Svobodné slovo*, 8. listopadu 1968, s. 4.
- 17 J. Kazda: osobní korespondence s autorkou, 11. března 2006.
- 18 J. Hájek: „Nejradostnější česká novinka sezóny“, *Rudé Právo*, 3. ledna 1946, s. 4.
- 19 kd: „Z mladých nejčapkovštější: Jan Drda ‚Hrátky s čertem‘ ve Stavovském“, *Svobodné noviny*, 3. ledna 1946, s. 3.
- 20 A. M. Brousil: „Provedení Drdových Hrátek“, *Zemědělské noviny*, 3. ledna 1946, s. 3.
- 21 K. P.: „Čertovinky s lidmi a s andělem“, *Právo lidu*, 1. ledna 1946, s. 3.
- 22 hb: „Drdova novinka ve Stavovském divadle“, *Svobodné Slovo*, 1. ledna 1946, s. 3.
- 23 M. Smetana: „Hrátky v Čechách“, *Mladá fronta*, 9. listopadu 1968, s. 3.
- 24 A. Stránská: „Hrátky Martina Kabáta“, *Svobodné slovo*, 8. listopadu 1968, s. 4.
- 25 V. Just: osobní rozhovor s autorkou, červen 2002.
- 26 M. Smetana: „Hrátky v Čechách“, *Mladá fronta*, 9. listopadu 1968, s. 3.
- 27 A. Stránská: „Hrátky Martina Kabáta“, *Svobodné slovo*, 8. listopadu 1968, s. 4.
- 28 F. Rokem: *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. University of Iowa Press, Iowa City, 2000, s. 8.
- 29 J. Burian: *Modern Czech Theatre: Reflector and Conscience of a Nation*. University of Iowa Press, Iowa City 2000, s. 146.

Summary

Lisa Peschel: Production of Jan Drda's antifascist play *Games with the Devil* and its anti-totalitarian performance after the Warsaw Pact invasion in 1968

After the Warsaw Pact invasion of Czechoslovakia in August 1968, mass media were quickly subject to new censorship laws. Theaters, however, remained free of external control for another two and a half years, and became important public forums where actors and audience could protest against the invasion. This paper examines the 1968–69 production of Jan Drda's play *Games with the Devil* and the ways in which the performance relied on the

audience's knowledge of the historical past (the events of World War II) and of the theatrical past (the 1945 premiere and other versions of the play) to make a statement of protest against the present – a statement that was concealed from censors but clear to its intended audience.

**TRIUMF SKEPSE
(DVOJÍ ZPŮSOB HISTORISMU V ČESKÉM DRAMATU
A ČINOHERNÍ DRAMATURGII PO 21. SRPNU 1968)**

LIBOR VODIČKA

Šok z okupace a následné politické krize zasáhl takřka bez výjimky všechny občany Československa a logicky musel poznamenat nejen divadelní dramaturgii sezóny 1968/69, ale i ty následující. To nebyla variační proměna, nýbrž ostrý zlom absolutně měnící témata, dramatické vyznění her, žánry i senzitivitu diváků.

Mnohem dříve, než si tuto pravomoc přisvojila a jiným obsahem naplnila cenzura, všeobecné pocity lítosti, hořkosti, vzteku a bezmocnosti, které se dostavily během jediné noci a rána, na čas rozhodly o repertoáru divadel. Obětí byl například Čechov, jehož *Tři sestry* inscenované Otomarem Krejčou v Divadle za branou přestaly být na čas reprízovány, neboť jen málokdo měl v té době chuť vnímat bez negativních emocí cokoliv z ruské kultury, byť by to byl klasik. Jiný příklad: reprízy velmi populární Menzlovy inscenace Machiavelliho *Mandragory* byly rovněž na několik týdnů zastaveny, neboť – jak tlumočil umělecký šéf Činoherního studia – „souboru není zatím do legrace“.¹

Na nenadálou proměnu společensko-politické situace pochopitelně ihned zareagovaly veřejné sdělovací prostředky, především rozhlas a televize (v souvislosti s naším tématem připomeňme bezprostřední zařazení Vávrova „husitského“ cyklu do vysílacího schématu Československé televize krátce po 21. srpnu), noviny i časopisy (reportáže z ulic okupovaných měst, záznamy reakcí a rezolucí občanů apod.). A reagovalo také divadlo, které je více než jiné umělecké druhy bytostně závislé na „tady a teď“. Dramaturgové nasazovali na repertoár tituly s tím, aby sloužily „mobilizaci všech zdravých sil k boji za svobodné bytí“,² což převážně znamenalo oživení českého klasického repertoáru (Josef Kajetán Tyl: *Jan Hus*, *Strakonický dudák*, *Lesní panna*; Alois Jirásek: *Jan Roháč*; Jiří Mahen: *Mrtvé moře*; Karel Čapek: *Bílá nemoc*; Stanislav Lom: *Karel IV.*, Jan Drda: *Hrátky s čertem*; na operním repertoáru pak Bedřich Smetana: *Libuše*, *Braniboři v Čechách*, *Dalibor* atd.) a titulů těch soudobých autorů, kteří – ať již svým dílem, anebo osobním jednáním – deklarovali potřebu občanských svobod (za všechny připomeňme Sartrovu účast na pražské premiéře dramatu *Mouchy* v Komorním divadle 29. 11. 1968 a jeho veřejné prohlášení odsuzující okupaci).

Reaktualizační vlna českého klasického repertoáru se v první polovině sezóny 1968/69 zdála být pochopitelnou součástí citlivé reakce divadelních tvůrců na všeobecnou potřebu národní integrace, korespondující se zjištěným kolektivním vědomím. Divadelní kritika ji

vnímala s porozuměním, byť si mnozí uvědomovali, že z hlediska estetického vývoje moderního umění se – až na výjimky – jedná o reziduální tendenci, kdy se divadlo znovu začíná podřizovat ideologické závislosti.³

V té chvíli se ještě zdálo, že půjde o veskrze přechodnou a krátkodobou etapu. Nikdo si nepřipouštěl, že okupace může trvat dvacet let a „vlastenecky uvědomovací dramaturgie“ se stane páteří činoherní dramaturgie celého období normalizace.

Připomeňme v této souvislosti jeden historický paradox, neboť velmi brzy (asi půl roku po srpnu 1968) se vyjevila skutečnost, že koncepce reaktualizace klasiky se může velmi snadno proměnit ve svůj nezamýšlený opak a plnit afirmativní funkci: diváka konejšit, zklidňovat jeho rozjitřené emoce a dokonce ho uspokojovat hrdinskou minulostí předků. Zpřítomňované obrazy národní historie na jevišti totiž mnohdy navozovaly iluzi útěchy, sugerovaly marnost veškeré lidské aktivity a zbytečnost oběti. A co hůř: implikovaly, že věčným údělem člověka je být bezmocným objektem manipulovaným vyššími dějinnými silami. Jsem přesvědčen, že právě to charakterizuje základ české „normalizační“ kultury: **triumf skepse**.

Dodejme, že již tenkrát divadelní kritika a s ní i řada tvůrců upozornila na fenomén jakéhosi „zařikávání ran“, tj. na mytologizaci a ritualizaci zastupující aktivní tvůrčí reflexi.⁴ Lednové číslo časopisu *Divadlo* (1969) tento syndrom tematizovalo již titulem *Ještě jednou obrození?*, k němuž se kromě několika kritických reflexí či eseje Jana Patočky vztahovala i diskuse redaktorů s některými režiséry a dramatiky. V té době bylo již patrné, že za většinou tehdejších reaktualizací české klasiky lze pozorovat jistou fetišizaci historického heroismu a únik k národní mytologii (od *Libuše* k *Janu Husovi* a *Janu Roháčovi*, od *Braniborů v Čechách* ke *Strakonickému dudákovi*). Tento způsob historismu ve své podstatě potlačuje a zakrývá obraz skutečnosti, vnímatele doslova mystifikuje. Vlastenecké apely takových inscenací byly proto eticky sporné a vlastně demobilizující. Např. Václav Havel v diskusi upozornil na nebezpečné důsledky takového – svou povahou substitučního – programu: „[...] je to náhražka, záplata, útěcha [...]. Sladké lízátko, které se strká brečícímu dítěti, aby se uklidnilo. [...] Konkrétní, obsažný a riskantní čin [...] je nahrazen pouhým emotivním gestem, bezobsažným, pohodlným a k ničemu nezavazujícím; našim programem se stává ‚češství o sobě‘, což je ten nejbezzubější program, jaký si lze vymyslet. [...] Smyslem kultury přece není a nemůže být člověka oblbovat, ale naopak ho drasticky posílat stále hlouběji k plnému nezmystifikovanému vědomí o sobě samém a o svém skutečném postavení ve světě – a tím i o svých skutečných úkolech v něm.“⁵

Novou mytologizací a heroizací činů, obrazů, postav a událostí dávno minulých se stal historismus jedním z konstitutivních rysů rané normalizační kultury. Odsud vyplývá ona vysoká frekvence historických námětů a témat v celém spektru umělecké tvorby, tvůrčí a divácká popularita žánru historického dramatu v divadlech, v rozhlase a televizi po celá sedmdesátá a osmdesátá léta. Za stále více prohlubující se společenské krize, kterou způsobovalo zpochybnění české autonomní státnosti a postupné pošlapání občanských práv již během prvního roku po srpnu 1968, probíhala kolektivní identifikace prostřednictvím náhradních a zástupných forem.

*

Brzy ovšem získal historismus ještě jinou polohu, neboť pro každého umělce, který usiloval prostřednictvím svého díla hodnověrně sdělit pocity či stanovisko k vlastní nebo obecné existenci, zesílila potřeba – vlastně nutnost – vyjadřovat se nepřímou, v náznacích, paralelách

či analogiích kontextů. Historický námět se stal postupně nikoliv zmiňovaným „fetišem“, ale východiskem pro metonymické vyjádření některých tabuizovaných témat. Došlo k tomu, že aktuální společenské téma, „současný“ charakter či „současný“ etický problém bylo na divadle možno zobrazit pouze dramatem s historickým námětem.

Bližšímu pohledu na dobovou produkci historických dramát neunikne, že autory byly preferovány náměty z prohraných historických bitev či tragických politických sporů z mytického českého dávnověku, středověku i z moderní doby: Přemyslovci počínaje, přes Václava IV. a Jana Husa, pobělohorské období a třicetiletou válku, až po rok 1848 a krach českých emancipačních snah v následujícím desetiletí.

Nejhranější titul první okupační sezóny vůbec, historické drama Františka Hrubína *Oldřich a Božena* (prem. 27. 9. 1968 – Divadlo na Vinohradech Praha), které se dočkalo 247 představení a během jediné sezóny se dostalo na repertoár deseti českých divadel, sice ještě nebyl zamýšlen jako podobenství o aktuálních událostech (hra vznikla kolem roku 1967 a měla mít původně premiéru již v červnu 1968). Realita okupace ovšem nenadále vyostřila Hrubínovu tematizaci českých dějin jako mocenských zákulisních bojů, nekončící řady zrad a surových bratrovražd („krvavé spiknutí v Čechách“ zní podtitul dramatu). A hned první replika cizáckého intrikána Guntra – „Přišel jsem do Čech, aby se nenarodilo dítě.“ – dostala v té době zcela jiný obsah, než básník původně zamýšlel.

Zjevně aktuální paralelou k událostem 1968–69 je historická fikce Jana Kopeckého *Hra o království* (první verze 1969; 1987; rozmn. 1994) situovaná do Prahy roku 1310, kdy o vládu v českých zemích zápasí místní i cizácká šlechta, měšťané a církve, přičemž každý nekompromisně a tvrdě hájí své partikulární zájmy. Tragický obraz vrcholí porážkou hlavního hrdiny, který se jako jediný pokoušel hájit zájmy země a prostého lidu.

Domnívám se, že vůbec nejdůležitějším autorem tohoto žánru byl Oldřich Daněk. Po několika moraličkách ze současnosti z 50. a 60. let na sebe před rokem 1968 upozornil až apokryfní satirou *Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko* (1966), ale teprve jeho historizující podobenství *Dva na koni, jeden na oslu* (rozmn. 1971; prem. 1971 – Realistické divadlo Z. Nejedlého Praha) se stalo jedním z nejčastěji inscenovaných původních dramát. Autor v něm s hořkou ironií tematizuje problém lidské cti a dobrých úmyslů, jež se ovšem namnoze ocitají ve špatných službách. Trojice toulavých žoldáků se nechává najmout do bitvy na straně práva a cti, jak se alespoň domnívají. Tito typičtí outsideri však neobhlédnou celek, aby včas pochopili, že obě soupeřící strany jsou na tom se ctí a morálkou stejně, ba dokonce se v určité chvíli spojí k dosažení svých bezohledných cílů, takže hrdinům nakonec zbývá jediná možnost: útekem zachránit alespoň vlastní životy. Aktuální problematiku dějinné porážky rozvíjí jiná Daňkova hra *Bitva na Moravském poli* (rozmn. 1979; prem. 1979 – Divadlo J. K. Tyla Plzeň). Na půdorysu hry s postupně odhalovaným tajemstvím o příčinách a okolnostech zabití krále Přemysla Otakara II., po kterém pátrá jeho syn Václav, autor tematizuje otázku národní katastrofy a následné kolektivní potřeby útěšného mýtu, jímž se omlouvá selhání konkrétních aktérů a především i samotného krále. Daňkova asi nejlepší hra *Vévodkyně valdštejnských vojsk* (rozmn. 1980; prem. 1980 – Národní divadlo Praha) je nadčasovým podobenstvím o tragické absurditě a obludných paradoxech válečné zkušenosti. Chaos třicetileté války autor důsledně nahlíží pohledem zdola, přičemž každý z účastníků válečné vřavy nese vlastní individuální odpovědnost – člověk vždy může alespoň „něco nedělat“, když už není schopen společenský systém aktivně změnit.

O přímou konfrontaci historického tématu s reálným časem inscenace se ve své hře *Hodina mezi psem a vlkem* pokusila Daniela Fischerová (rozmn. 1989; prem. 1979 – Realistické divadlo Z. Nejedlého Praha). Na půdorysu soudního procesu s básníkem Françoisem Villonem nařčeným z vraždy je tematizován konflikt výjimečné osobnosti se společností. Brechtovské zkoumání údelu nekonformního jedince je ve finále hry přímo zpřítomněno ztotožněním dramatického času s reálným, když jedna z postav hry zvolá: „Tady a teď. 23. března 1979, Praha. Předvolávám porotu!“⁶ Jedinou větou je zrušena divadelní iluze místa a času a dostavuje se neiluzivní tvář reality. Pointa života, nikoli fikčního světa, která se bezprostředně dotýká živých událostí. Jen pro úplnost připomeňme, že inscenace byla po čtyřech reprízách zakázána.

Jinou historickou paralelu s žitými událostmi zvolil František Pavlíček v monodramatu *Dávno, dávno již tomu – Zpráva o pohřbívání v Čechách* (smz. 1979; rozmn. 1990; prem. 1979 – bytové divadlo V. Chramostové). Autor v něm zachytil poslední roky života Boženy Němcové. Hybným momentem dramatu je opět konflikt výjimečného jedince, který je vystaven traumatům policejní perzekuce a společenské stigmatizace. Skutečným dramatickým časoprostorem tu ovšem není úzce vymezené období Bachova absolutismu padesátých let devatenáctého století, nýbrž sama normalizační realita života disidentské komunity s policejním šikanováním, existenčním ohrožením, trvalou úzkostí i dobovou psychózou. Ztělesněním této paralely je pohřeb Jana Patočky, který je pouze připomenut ve finále jedinou autorskou poznámkou a zapadá do motivické linie dalších pohřbů, o nichž pojednává fabule hry (Hynka Němce, Karla Havlíčka i samotné B. Němcové).

Schopností nalézt v českých dějinách situaci, která by analogicky zobrazila aktuální společenský problém, odhalila charakterové nečnosti určitého společenského typu, myšlenkové stereotypy a motivy, jež vedou člověka ke konformismu či dokonce k přímé kolaboraci s nepřáteli, vynikal ve své době bytostný ironik Karel Steigerwald. Připomeňme jeho tragické frašky *Dobové tance* (rozmn. 1981; prem. 1980 – Činoherní studio Ústí nad Labem) a *Fox-trot* (rozmn. 1982; prem. 1982 – Činoherní studio Ústí nad Labem), tematizující proradnost českých „středňáckých“ pragmatiků v devatenáctém a dvacátém století, kteří uspíší vlastní katastrofu svým politikařením a prospěchářstvím.

Z dalších autorů bychom měli na tomto místě vzpomenout Josefa Boučka, který proslul zejména díky inscenacím Jana Grossmana. Historické drama o Valdštejnovi *Popel a hvězdy* (rozmn. 1978; prem. 1978 – Západočeské divadlo Cheb) je jednak dramatickou studií o silné osobnosti ovlivňující chod dějin, jednak podobenstvím o konfliktu lidské jedinečnosti s průměrností, která ovšem slaví vítězství. Boučkovo drama *Noc pastýřů* (rozmn. 1983; prem. 1981 – Západočeské divadlo Cheb) pojednává o tragickém střetu skladatele Jana Jakuba Ryby s církví, úřady i s nejbližšími. Byť výjimečný talent nakonec prorazil skrze nezájem úřadů a církevních představitelů, lidské nepochopení i závist sousedů skladatele ženou až k sebevraždě.

Velmi častým byl námět z německé okupace, především pak tematika tlaku totalitní moci na integritu jedince: opakovaně byla tematizována problematika hrdinství (či přesněji: nehrdinskosti a kolaborace, otázka svědomí, smyslu oběti apod.). Za všechny zmiňme Daňkovu hru *Válka vypukne o přestávce aneb Dostih na dlouhé tratě* (rozmn. 1976; prem. 1976 – Realistické divadlo Z. Nejedlého), která je jakýmsi „hádáním se duše s tělem“ v podobě životní rekapitulace umírajícího herce, jehož svědomí navždy tíží fakt kolaborace s nacisty. Střízlivým pohledem bez iluzí na typickou českou rodinu, která se usilovně snaží přečkat válku a okupaci

i za cenu všemožných morálních kompromisů a činů, na něž nelze být v žádném případě hrdý, vyniká hra Jana Schmida *Trináct vůní* (rozmn. 1979; prem. 1975 – Studio Ypsilon Liberec). Autor nazírající okupační realitu očima dítěte vede rafinovanou paralelu se soudobými poměry. Podobně k tématu přistupovali např. Jan Vedral (*Urmefisto*, rozmn. 1988 i prem.), Jana Knitlová (*Soukromá derniéra*, rozmn. 1987; prem. 1986) a další.

Typickou je postava „blouda“, malého hrdiny bezmocně smýkaného dějinami, případně slabého vládce, který nemá sílu ani schopnosti čelit drtivému tlaku událostí a jehož jednání nemá v konečném součtu přímý vliv na osud země. Příklady k ilustraci bychom našli již v některých zmíněných titulech (O. Daněk: *Dva na koni, jeden na oslu, Vévodkyně valdštejnských vojsk*), připomenout bychom měli rovněž lyrické drama Antonína Přídala *Sáňky se zvonci*, jehož první verze vznikla již na počátku sedmdesátých let a byla připravována dramaturgií Divadla za branou.

Nejdůsledněji s tímto typem ovšem pracoval Jiří Šotola (v této souvislosti vzpomeňme zejména jeho románovou tvorbu). Zajímavé přitom je, že si k tomu „vypůjčoval“ osudy významných či dokonce velmi silných osobností z dějin: Karla IV. a Václava IV., Karla Hynka Máchy (*A jen země bude má*, rozmn. 1987; prem. 1986 – Národní divadlo Praha) či Napoleona (*Waterloo*, rozmn. 1987; prem. 1986 – Slovácké divadlo Uherské Hradiště).

Jestliže všeobecnou tendenci v syžetové výstavbě dramát v této době charakterizuje únik od společenské tematiky k tématům soukromým (tém věvodila tematika rozkladu rodiny a krize nejužších mezilidských vztahů) a k psychologickému dramatu (tato produkce mnohdy splývala s proudem televizních inscenací), stejně tak i v proudu dramatiky s historickým námětem dominovaly hry s ryze privátní tematikou: osobní životní peripetie historických postav, intimní a psychologické motivace zákulisních tahanic, milostné romance apod.

Typickým projevem je návrat komediální dramatiky o „světapánech v pyžamu“, v nichž je dramatický spor trivializován do polohy milostného dramatu či komické konverzační hry. Jednou z nejinscenovanějších her celého období byla Šotolova hořká humoreska *Cesta Karla IV. do Francie a zpět* (rozmn. 1979 i prem. Realistické divadlo Z. Nejedlého Praha). Téma mocenských střetů, které jsou vedeny výhradně nečistými prostředky, což nezadržitelně deformuje veškeré lidské vztahy, je tu rozvíjeno v pozadí jako nezamýšlený důsledek ryze intimních peripetií vládců. Již před tím se o podobnou hořkou milostnou romanci, která má tragické historické důsledky, Šotola pokusil komedií *Zázrak Na louži* (podepsán Milan Calábek, rozmn. i prem. 1974 – Realistické divadlo Z. Nejedlého Praha). Na pozadí triviální milostné zápletky se v ní odehrává nelitostná mocenská soutěž o politický vliv na císařském dvoře. Součástí shawovské ironie je hořká pointa: jediný, kdo odmítl lhát a zpronevěřit se svému svědomí – chudý farář z kostelíka Na louži – je málem upálen jako bezbožník a lhář.

Jak známo, historické drama tradičně ve své většině představovalo heroické drama, nejčastěji pak tragické. V sedmdesátých letech se setkáváme převážně s žánrem tragikomedie, v němž se mísí element tragický (daný nejčastěji kontextem historického námětu) s elementem komickým (ten vytváří situační komika, charakterová, zápletková aj.). V letech osmdesátých se pak stále častěji objevují historická burleska, černá groteska a tragická fraška.

Výše jsme zmínili typy „blouda“ či „světapána v pyžamu“. Ve výstavbě dramatického syžetu se uplatňuje převážně pohled zdola, ústup od heroismu a idealismu. Naopak akcentován je hořce ironický pohled na dějiny, skepse a deziluze. Velké historické okamžiky byly s oblibou nazírány očima nikoliv vítězů „píšících dějiny“, nýbrž svědků konstatujících méně slavné či

přímo hanebné okolnosti dějů, případně rovnou pozorujeme dějiny očima poražených. Historické osobnosti bývají zobrazovány jako obyčejní smrtelníci se všemi lidskými nectnostmi a slabostmi, jedná se tedy o zcela opačný způsob zobrazení, než bývá v kronikách a především ve zmíněném tragickém hrdinském dramatu. Jednou z nejhranějších byla například komedie Jiřího Hubače *Generálka* (rozmn. 1986 i prem. – Divadlo na Vinohradech Praha), která pojednává o závěrečném období Napoleonova života na ostrově Svaté Heleny. Ve své hlubší – alegorické – rovině je tato nenáročná konverzační komedie o původu názvu slavné francouzské vínovice trpkou bilancí revolučních „úspěchů“ a „výdobytků“, které jsou konfrontovány s reálnými zkušenostmi generace obětující všechny své síly na oltář revolučních změn.

Dramatici pracovali s komplikovanými zápletkami, v nichž se – podobně jako v renesanční komedii pláště a dýky – střetávaly protichůdné (nejčastěji milostné a mocenské) zájmy. Výchoiskem a hnacím popudem dramatického děje jsou (dle zákonitostí žánru) intriky, úskočné lsti, zrady, postranní taktická jednání apod., jež vytvářejí jednotlivé epizody dramatu.

Určité „zsvětštění“ obrazu dějin či „odidealizování“, které můžeme v těchto hrách pozorovat, ovšem také souviselo s reakcí autorů na dobovou režimní hagiografii a komunistickou glorifikaci postav z dějin. Dramatici často rozvíjeli složitou parodickou hru kontextů s určitými stereotypy a postupy ve zpracování dějinného tématu.

Za všechny vzpomeňme fenomén Jára Cimrmana. Humorná nadsázka a uvolněnost divadla hravé mystifikace z šedesátých let, kdy se rodila poetika Divadla Jára Cimrmana v pořadech Vinárny U pavouka, postupně přechází v přímou tematizaci „české otázky“ a původně vzdělanecká zábava se v průběhu sedmdesátých let proměnila v satiru dobových společenských poměrů.

Na závěr bych rád zdůraznil, že „současnost“ her s historickým námětem byla všeobecně známa a veřejností běžně přijímána. Autoři nacházeli četné paralely se svou dobou v historii tu a tam s větší či menší odvahou, ale režim proti historickým dramatům vystupoval s mnohem menší razancí než proti dramatice s námětem ze současnosti. I to patřilo k všednodenním „hrám“ normalizačních poměrů: všem bylo jasné „v čem“ žijí, ale běda, když se kdokoliv pokusil skutečnost pojmenovat konkrétně a přímo. Rád bych se v této souvislosti podělil o citaci diskusního příspěvku Vladimíra Justa, předneseného roku 1981 na konferenci *České drama v epoše socialismu* 24. Bezručovy Opavy: „V několika referátech [...] (nepoměrně častěji však v našem tisku) [...] zní po léta s naprostou samozřejmostí jeden refrén, z něhož se již [...] stal mýtus, [...] který je všeobecně postulován jako kategorický imperativ: současnost na jevišti [...] je apriori preferována, je po ní téměř unisono voláno, je patřičně honorována [...]. A výsledek? Máme ji? [...] Symptomatické pro celou situaci byly kupř. diametrálně odlišné výsledky dvou tematicky na sebe navazujících televizních seriálů *Náš dům* [...]. V první, [...] „historické“ části, tematicky těžící z 1. republiky a z okupace, jsme kupodivu našli mnohem více současnosti [...] než v části papírové a striktně současné.“⁷

Jsem přesvědčen, že ve srovnání s ostatními žánry původní dramatiky daného období bylo ovšem právě historické drama největším přínosem pro české činoherní divadlo, byť to bylo dáno především a výhradně politickými důvody. Je třeba vyzvednout, že také díky oficiálně hraným autorům, jako byl Oldřich Daněk, Daniela Fischerová, Karel Steigerwald, Josef Bouček, Jiří Šotola, Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák se nepodařilo zcela realizovat „Biafru ducha“, před nímž po srpnu 1968 varoval Louis Aragon.

POZNÁMKY

- 1 „Změny repertoáru“, *Divadelní noviny* 12, 1968, č. 1, 25. 9., s. 10.
- 2 Tamtéž.
- 3 Jan Cisař: „Netradiční tradice“, *Divadlo*, 1969 – leden, s. 10: „Historická hra se tu skrze dějiny (nebo jejich část) stává nositelem současné ideologie, jež je vůdčím motivem celé jevištní realizace. [...] Ale ani tyto nenormální doby nemohou dát divadlu zapomenout na jeho skutečné poslání – a všechna nebezpečí, která hrozí vždycky, když se mu zpronevěří. A to se stává pokaždé, když narůstá ona ideologicky-mytická funkce klasických textů. Neboť tato funkce podřizuje člověka jistému vyššímu systému, zkoumá jeho hodnoty z hlediska tohoto systému – a pomíjí jeho skutečné lidské kvality, které umění vždycky objevovalo bez závislosti na jiných společenských kategoriích.“
- 4 Milan Obst: „Realistický Hus“, tamtéž, s. 22: „Je to až dojemné, jak se dějiny opakují, jak v soulase s absurdní logikou moderních dějin vrstvu existenciálních [...] problémů proráží znovu [...] vlastenecky uvědomovací dramaturgie [...], nemohu se ubránit dojmu, že tato „vlastenecká“ dramaturgie, jakkoli v tématu téměř kopíruje situace posledních měsíců, zachycuje poměrně jen malý okruh pocitové oblasti dnešního našeho diváka.“
- 5 Václav Havel: „Diskuse“, *Divadlo*, 1969 – leden, s. 27–28.
- 6 Daniela Fischerová: *Hodina mezi psem a vlkem*. Dilia, Praha 1989, s. 99.
- 7 Vladimír Just: „K pojímům ‚současnost‘ a ‚adaptrace‘ v soudobém dramatu (krátké improvizované glosy na okraj několika referátů)“, in *České drama v epoše socialismu 1945–1981*, sb. z konference 24. Bezručovy Opavy, Opava 1981, s. 54.

Summary

Libor Vodička: Triumph of skepticism. Historicism in dramaturgy and in Czech drama after August 21, 1968

This essay addresses the transformation, in terms of both creative and audience perception, of some Themis after the occupation of Czechoslovakia.

The first theatrical reaction in the fall and winter of 1968, a wave of performance from Czech classic repertoire, was exchanged early on for sentimental historicism, which comforted and soothed spectators and calmed their frayed emotions with the distant heroic past (Jan Hus, Jan Žižka etc.). It is possible therefore to talk about the fetishization of historical heroism and about an escape into national mythology.

On the other hand, in the course of so-called normalization (1969–1989) there emerged a whole sub-genre of „historical dramas“ which employed parallels and analogies to address current issues which, for political reasons, were not possible to discuss in any other way (playwrights O. Daněk, D. Fischerová, K. Steigerwald, etc.).

ČESKÉ BÁJESLOVÍ JAKO OBRAZ SOUČASNOSTI (TOPOLŮV PŮLNOČNÍ VÍTR A HRUBÍNŮV OLDŘICH A BOŽENA)

NIKOLA RICHTROVÁ

Josef Topol si pro svou dramatickou prvotinu vybral látku z mytického dávnověku. Armádní umělecké divadlo uvedlo hru v premiéře 1. března 1955 v režii E. F. Buriana pod názvem *Půlnoční vítr*; tedy se změněným titulem, původně znějícím *Lucká válka*. Ve veršované tragédii o pěti dějstvích, která čerpá z námětu již mnohokrát v naší literatuře zpracovaného (za všechny Zeyerem, Tylem, Jiráskem), spojil devatenáctiletý autor vyprávění o válce Čechů s Lučany s pověstí o Durynkovi. Pro vlastní zpracování mu byla téměř výhradní inspirací *Kosmova kronika*, v níž jsou oba příběhy nápadně vloženy do úvodu vyprávění o knížatech Bořivojovi a Svatoplukovi a v níž o několik kapitol dál můžeme také číst: „Nade vším vítězí láska; i kníže i král se jí poddá.“⁴¹ Tato slova jako by korespondovala s Topolovým „Život je mořem sil, leč vévodí mu láska“, tedy s jednou z tematických rovin hry, a především jejím celkovým vyzněním a přijetím odbornou veřejností. Ta přes kritické výtky ocenila nejvíc právě její fantazii, upřímnost, svěžest, autorův nesporný básnický talent sycený patosem a emocionální vroucností, ale i zralým myšlenkovým obsahem. *Půlnoční vítr* pak nazvala „smělým divadelním činem“, „mladistvým větrem“, „dílem skutečné umělecké odvahy“, které se vyslovuje k současnosti. Tuto skutečnost dokládá i doprovodný text v programu inscenace: „Pathos [...] není jen vnější formou této hry, jejím tónem. Je vnějším výrazem Topolova vidění skutečnosti jako neustálého pohybu a zápasu sil. Je základem dramatickosti díla, mnohem více než zápletky, dějové kombinace, spád událostí“⁴² či citát z následující odpovědi Josefa Topola na otázku *Proč jsem psal*: „[...] První dílo navždy zůstane svědkem zápasu mladých let, vzpomínkou na den, kdy v podivném, sladkém chaosu jsi plaše usedl k papíru a tužce a začal skládat se sebe to, co už jsi nemohl unést.“⁴³

Nová hra, jež vstoupila do kontextu socialistického realismu poloviny 50. let, do doznívací první fáze budovatelského dramatu i mezi díla převážně v dobovém duchu jednostranně aktualizující historické náměty, působila jako skutečné zjevení. Ačkoliv recenzenti v mnoha případech shodně analyzovali nedostatky ve výstavbě dramatu i určité obsahové a ideové nelogičnosti (zevrubně zejména O. Krejča v časopisu *Divadlo*), nadšené přijetí přesto nad kritickou reflexi převážilo. Jednoznačné hlasy se ozvaly rovněž v případech vyjádření k Topolově budoucí cestě – jako o básníkovi, o němž česká dramatika ještě uslyší.

Josef Topol mluví o genezi svého dramatického debutu, který psal v době, kdy byl po maturitě zaměstnán jako lektor u E. F. Buriana, v rozhovoru z roku 1991: „Už tehdy bych

se byl samozřejmě nejraději chopil současnosti, ale jak my jsme byli vychováváni! Nevěděl jsem, jak na tu současnost jít. [...] Realismus té doby, který jsem znal, mě odpuzoval a já jsem přesto najednou měl potřebu něco vyslovit. Tak jsem se uchýlil do mytologie. Byla to moje vášeň – četl jsem pořád národní obrození, středověk a legendy. Miloval jsem Kosmu, kde jsem také našel téma a přes ně jsem se chtěl k současnosti vyjádřit sám za sebe. [...] to má mnoho souvislostí, i z dětství, asi záleží na tom, za kterou nitku člověk zatáhne.“⁴⁴ Autor dále líčí deziluzi z dobového marasmu v době svých gymnaziálních studií, která vyústila v jeho krátký pobyt v blázinci, a zakončuje: „A to je asi ten hlavní důvod – jakmile jsem přijel do Poříčí, začal jsem z pudu sebezáchovy, abych se vzpamatoval z toho blázince, chodit k rybníku na Svárov, kde jsem začal psát hru. Vůbec nevím proč a jak. Bylo to pro mne nejbližší sáhnutí po něčem, co mne, jak jsem doufal, z něčeho osvobodí. Takže Půlnoční vítr vlastně vyklíčil v blázinci. Možná proto je zcela mimo kontext toho, co se tehdy psalo.“⁴⁵

Zatímco se *Půlnoční vítr* rodil převážně utajeně a spontánně, prošel několika drobnými úpravami tehdejšího dramaturga Jana Grossmana a poté – ne vždy ku prospěchu textu – většími Burianovými zásahy a škrty pro potřeby inscenace, získávala hra Františka Hrubína *Oldřich a Božena* (s podtitulem *Krvavé spiknutí v Čechách*) svou definitivní podobu v dramaturgické dílně Divadla na Vinohradech, kde měla také 27. září 1968 premiéru v režii Jaroslava Dudka. V řadě autorových dramát předchází *Oldřich a Božena* už jen zdramatizované pohádky *Kráska a zvíře*. Hrubín se začal známým námětem, opět jako v Topolově případě bájně povahy, blíže zabývat tři roky před dokončením hry. Pověst obsaženou už v *Kosmově* či *Dalimilově kronice* a zpracovanou později např. Zímou a Klicperou, ale inspirující také moderní poezii (Seifert) nebo lidové travestie si autor zvolil se záměrem zbavit ji idylického nánosu, ačkoliv jeho zájem pramenil z okouzlení naivitou látky, s níž se setkával od dětství. Hrubín hovoří o tomto kouzlu v mnoha rozhovorech, které doprovázely očekávané uvedení jeho nové hry. Na otázku, proč si vybral právě motiv Oldřicha a Boženy, autor odpovídá: „Naše generace historií žila. Za našich dětských let ještě doznívala probuzenecká doba, četba Václava Beneše Třebízského či Jiráskova nebyla četba vnucená, opravdu jsme to všechno prožívali, stejně tak staré pověsti a báje. Už jako chlapce mne z našich dějin upoutal právě osud milostné dvojice Oldřicha a Boženy, především proto, že první divadlo, které jsem v životě viděl – bylo mi asi sedm let – byla loutková hra Matěje Kopeckého o knížeti Oldřichovi. A pak je tu ještě jeden důležitý moment: už dávno jsem toužil napsat hru opravdu českou. A dále – historie tu je spíše záminkou k tomu, abych si položil a snažil si vyřešit určité otázky specificky české.“⁴⁶ A ve fejetonu *Oldřich a Božena. Jak jsem je potkával* objasňuje šíře svou inspiraci – k níž mj. řadí i Ženíškův obraz na dané téma, „...překrásný kýč, který provázel naše blažené dětství a nemoudré mládí...“⁴⁷ – a přibližuje genezi dramatické skladby: „Ale nechci klamat: k mému divadelnímu kusu mě neinspiroval obraz sladké, milostné pohody, nýbrž to, co bys pod chvějivým zlatozeleným oparem nepostřehl [...] Má hra má podtitul *Krvavé spiknutí v Čechách* [...] A nakonec: musím poděkovat přátelům a sousedům v Chlumu u Třeboně. Připravili mi jedinečné prostředí k práci. Ve světničce u krbu, v němž hořela březová polena, jsem z plamenů uhadoval běh dramatu a slyšel v nich praskot lesů, které dal Oldřich zapálit kolem svého hradu. Ale když jsem uléhal a oheň vrhal na stěnu fantastické odlesky, cítil jsem úzkost: smrt přichází tišeji než půlnoční zloděj a vezme si kořist, odvrátí naši mysl od všech míst milování. Úzkost přešla: jako bych cítil pod hlavou maminičino rameno, jako tenkrát, když jsem seděl

v temném sále lešanské hospody, venku obcházel stavení běsové a z osvětleného jeviště zněl nadnesený Oldřichův hlas.“⁸

Jak je z Hrubínova charakteristického vyprávění patrné, hraje v této hře svou roli, podobně jako v *Srpnové neděli* a *Křišťálové noci*, krajina jižních Čech, a navíc, přenesena sem z dětských let, i krajina Posázaví. Tedy Hrubínův „zástupný rodný kraj“ i „krajina rodu“, jak je pojmenoval Jiří Opelík.⁹ Posázavským rodištěm je poznamenán rovněž zrod *Půlnočního větru*, Topolovy krajiny se však budou i později objevovat v jeho tvorbě skrytěji, v jakési šifrovanější podobě.

Z kontextu Hrubínovy dramatiky se *Oldřich a Božena* nevymyká svou tematikou, již se autor opět obrací k základním lidským hodnotám a kde se vše odehrává v rámci očekávání narození dítěte, ale volbou žánru. František Hrubín k tomu říká mj. v programu vinohradské inscenace: „Oldřich a Božena aneb Krvavé spiknutí v Čechách není hra historická. Mnohé vztahy jsem zjednodušil, jiné obohatil, porušil jsem chronologické souvislosti, jen aby konečný tvar odpovídal záměru, s nímž jsem k práci přistoupil. Ostatně každý z nás má svůj model historie, jeho přibližné vnější obrysy jsou dány fakty a daty, ale děje uvnitř, jak procházejí naším vědomím, jsou v ustavičném pohybu, neustále se proměňují a obrozují, zanikají a znovu se křísí, a tak jsou vlastně pořád současné.“¹⁰ Autor vstoupil svojí hrou do citlivého období, v němž se „zlatá šedesátá“ se svým společenským a kulturním vzruchem lámala do normalizace. Drama, které mělo být původně uvedeno na jaře roku 1968, se změnou data premiéry vřadilo do proudu děl rezonujících s tehdejší odporem veřejnosti vůči srpnové okupaci. Dobové přijetí příznačně akcentovalo téma mocenského boje, zastínilo však objektivní zhodnocení Hrubínovy hry i jejího inscenačního zpodobení. O této rezonanci svědčí i hromadné uvedení *Oldřicha a Boženy* v rozpětí jednoho roku od premiéry desítkou českých scén. O podrobnější zhodnocení se přesto několik recenzentů pokusilo, stejně jako v případě Topolovy prvotiny. Ve svých recenzích a studiích vyzdvihli básnické kvality hry, jejíž postavy promlouvají nepateticky všedním a zároveň obrazným jazykem, zdůraznili však nedostatek dramatickosti a zejména to, že se děj a jednání odvíjejí v sevření předem dané teze vyplývající z historických faktů.

Hrubín zahaluje svůj obraz „krvavého spiknutí“ z počátku 11. století do mlžného oparu jednoho podzimního dne. V neměnném dějišti Oldřichova hradu jsou dialogy zúčastněných postav vystřídány pouze dvěma lyrickými intermezzy – proměnami, doprovázenými prosvětlením scény. Živočišná a živoucí povaha knížete Oldřicha, kterou provází v ustrašeném odlesku Oldřichův přítel kaplan (jehož selhání mění v posledku běh událostí), je kontrapunktována provokativní umírněností a zbabělostí bratra Jaromíra. Vedle intrikánského císařského vyslance Guntra a dalších charakterů dotváří Hrubín svůj obraz postavou Oldřichovy první ženy, nazvané Juta, o níž se historie zmiňuje jen sporadicky, neuvádí se ani její jméno, jen údaj, že byla neplodná. Dramatik vykresluje charakter této urozené odvržené ženy v protikladu k Boženině prostotě a tělesnosti, jejíž ženská plnost se završuje v očekávaném dítěti, a která v dramatu navíc vůbec nevystupuje, je slyšet jen její zpěv za scénou.

Oproti Hrubínově tlumené, místy až dusné, místy zase průzračné lyrizaci – ohlasy u obou autorů zdůrazňovaly právě vstup básníka na jeviště – působí Topolův mytologický obraz platičtější. Tragédii psané blankversem byla a je vnucována poučená inspirace Shakespearem, buď v pozitivním smyslu, nebo ve výtkách směřujících k literátství a epigonství. Topol však – jak už zdůraznila Alena Štěrbová¹¹ – ve zmiňovaném rozhovoru uvádí, že ze Shakespeara četl do

té doby jen Hamleta a viděl pár představení a že mu byli bližší spíše antičtí autoři. K tématu se váže i úsměvná historika, v níž si Topol po Grossmanově chvále blankversu debutujícího dramatika ve slovníku zjišťuje „co to tam má tak pěkného“. Dynamiku hry podporuje rychlé střídání obrazů a krátkých výstupů i monologů. Těžiště postav se přesunuje především do rozporných charakterů Duryňka, českého knížete Neklana a luckého Vlastislava. Vedle nich hlavní hrdina Tyr vítězící v čele Čechů nad Lučany a umírající zradou Neklana, který se cítí být vítězem ohrožen, ustupuje do pozadí. Topol oživuje drama kromě jiných postav přidáním motivem Tyrovy nevěsty Běly či postavou hrbáče – šaška na Neklanově sídle i organicky zakomponovanými pohanskými prvky, jež charakterizují danou dobu. Objevují se u mladého autora neobvykle pronikavé, avšak nesoudící myšlenky o vztahu mládí a stáří nebo možnosti slov. Zvolenému žánru tragédie se podrobně věnuje O. Krejča ve své úvaze nad rukopisem *Půlnočního větru*,¹² kromě pochvalného hodnocení odkrývá nedostatky ve vzájemných vztazích postav a jejich jednání, zdůrazňuje mj., že Neklan jako představitel negativní síly (či spíše slabosti) zůstává nepotrestán a vlastně nedotčen sledem tragického dění. Tento fakt stojí v rozporu se závěrečným posláním Tyrova odkazu statečnosti a lásky, a idea hry tak zůstává skrytá, nezřetelná.

Topolův *Půlnoční vítr* se objevil na českých mimopražských jevištích ještě v roce 1970 a 1971, obě inscenace akcentovaly hru především jako hrdinské drama o národním osudu. V novém dobovém kontextu se v roce 1990 pokusili tvůrci vinohradské scény obnovit legendární představení Hrubínovy dramatické básně, ale s nevalným úspěchem – ohlasy se shodly na tom, že inscenace se nedokázala oprostít od vazby na posrpnovou etapu osmašedesátého roku.

Obě hry byly po svém prvním uvedení čteny jako reakce na současnou dobu, historické téma je v nich aktualizováno (u tohoto žánru velmi častý model), a svým způsobem tedy zastupuje drama ze současnosti. Vlivem vazby na dobovou recepci je rovněž podmíněn další život těchto dramát. Téma udržení národní identity je zde skryto do tématu milostného, hrdinského, mocenského. Topol a Hrubín, hluboce ponoření do historie českého národa, si vybírají svou látku z kronik, z bájeslovných zdrojů, berou si pohanství za určitý živočišný základ a utvářejí svůj obraz v konturách venkovské krajiny. Oba jsou také básníci, o čemž svědčí tvarová podoba dramát, volné zacházení s dějem či obrazný způsob vyjádření.

Jen v hlavních bodech jsme se pokusili načrtnout srovnání dvou dramatických skladeb, jež svým vstupem do české dramatiky ohraničují období, které František Hrubín a Josef Topol ovlivnili z podnětu a spolupráce s režisérem Otomarem Krejčou a dramaturgem Karlem Krausem svou dramatickou poetikou i mnohovrstevnatým obrazem života a světa.

POZNÁMKY

- 1 *Kosmova kronika česká*. Melantrich, Praha 1949, s. 68.
- 2 J. Topol: *Půlnoční vítr*, program k inscenaci. Armádní umělecké divadlo, Praha 1955, nestránkováno.
- 3 Tamtéž.
- 4 „Zbyla na mne slova“, rozhovor s J. Topolem. *Revolver Revue* 1991, č. 16, s. 108–109.
- 5 Tamtéž, s. 109.
- 6 „O umění, divadle a čase“, rozhovor s F. Hrubínem. *Rudé právo* 49, č. 269, 29. 9. 1968, s. 4.
- 7 F. Hrubín: „Oldřich a Božena. Jak jsem je potkával“. *Květy* 18, č. 22, 1. 6. 1968, s. 15.

- 8 Tamtéž, s. 15.
- 9 J. Opelík, V. Závada: *Krajina rodu v díle Františka Hrubína*. Národní muzeum, Praha 1971, nestránkováno.
- 10 F. Hrubín: *Oldřich a Božena aneb Krvavé spiknutí v Čechách*, program k inscenaci. Divadlo na Vinohradech, Praha 1968, nestránkováno.
- 11 A. Štěrbová: *Topolovo básnické drama*. DANAL, Olomouc 1999.
- 12 O. Krejča: *Půlnoční vítr (úvaha nad rukopisem)*. *Divadlo* 6, č. 6, 1955, s. 482–488.

Summary

Nikola Richtrová: The Czech mythology like contemporary image (Topol's *Půlnoční vítr* and Hrubín's *Oldřich a Božena*)

Josef Topol and František Hrubín chose for their dramatic works matter from mythical antiquity of the Czech history. Topol's dramatic coming-out *Půlnoční vítr* had its opening in the March of 1955 in the Army Theatre of Art, Hrubín's *Oldřich a Božena* in the September of 1968 in the Vinohrady's Theatre. After the first introducing both the dramas were read like respons to present times. The historical theme is updated and substitutes the contemporary drama. Further life of these dramatic pieces is also conditioned by relation to contemporary acceptance. The theme of national identity is hidden under the love, heroic or power theme here. Both the authors are poets too, so their dramas present some characteristic features: untypical dramatic shape, free dealing with plot or metaphoric express way.

DĚJINY DLE JÁRY CIMRMANA

EVA FORMÁNKOVÁ

Možná zklamání očekávání některých z vás, kteří si téma mého příspěvku automaticky spojili především s hrou *Blaník*, ale zklamávané očekávání je Cimrmanovi vlastní, takže začnu vlastně v jeho duchu. Ráda bych se věnovala podobě doznívajícího obrozenectví v projevech horlivého dobývání nejen říše věcí a techniky, ale i dobývání nepoznaných světů, jakýchsi opožděných českých zámořských objevů. Doba přelomu 19. a 20. století je v pojetí Járy Cimrmána dobou, kdy je možné všechno. Stačí být Čechem a chtít. Není velkého rozdílu v námaze či nemožnosti (tu si Jára Cimrman ani na okamžik ve svém životě nepřipouštěl), nemožnosti dobytí či lépe řečeno podmanění si severního pólu, Indie, lidožravců nebo švestky na vechtrovně. Vlastně ano, jeden rozdíl by zde byl. Severní pól dobyt byl, švestka odolala. Nedejme se mást zdánlivou nesrovnalostí úkolů. Jára Cimrman vycházel z vlastní zkušenosti světoběžníka, vždyť prošel velkou část světa, všude se pro něj našlo místo i uplatnění. Jen shoda nedobrych náhod zapříčinila, že jeho zásluhy a přínosy civilizaci zůstaly dočasně opomenuty.

Ne každý mohl prožít tak bohatý život jako Jára Cimrman, toho si byl ostatně vědom. Český národ, téměř dokonalý ve svém bytí, je přece jen třeba sem tam malinko popostrčit tím správným směrem. Jak? Všeprosvětlující osvětou. Cimrman zasvětil velkou část svého života činnosti osvětové, dnes pro jednoduchost často nazývané činností pedagogickou. Aspekt osvěty byl přítomen při veškerém jeho konání, a to jak záměrně, tak někdy díky, ano slovo díky je zde namísto, okolnostem. Nedařilo-li se Cimrmanovi prosadit své objevy a vynálezy ve všelikých oblastech života, ať už v tělovýchově, v kriminalistice, ve vězeňství, gerontologii nebo třeba ve stavitelství snažil se vysvětlovat, osvětlovat jejich význam. Často bohužel marně. Většinu své činnosti tak přímo spojoval s pedagogickým působením. Vynechme zde jeho notoricky známé vyučovací metody – zapomněnka, pomněnka, oživlé dřevo. Pedagogický aspekt vysvětluje velmi zřetelně též v činnosti kriminalistické, gerontologické, ale především dramatické, Z. Hořínek mluví dokonce o Cimrmanově pojetí dramatu jako školy života respektuje Cimrmanovu zásadu, „aby to bylo jako ze života“.¹ Důležitou součástí cimrmanovského podmaňování světa je tedy učitel, v širším slova smyslu, a to nejen profesí, ale i srdcem. Učitelem je stejně tak inspektor Trachta jen tak mimochodem při svém vyšetřování zasvěčující do tajů řemesla policejního praktikanta Hlaváčka, či doktor Vypich a lékař z *Němého Bobše*, kteří nenásilně přibližují divákovi nové vědecké metody, tak i vrchní inspektor všech starobinců. Skutečnou duší výpravy na severní pól je pak pomocný učitel nenápadně vysvětlující účastníkům výpravy i divákům co vlastně zažívají, vždyť bez něj by snad i ten severní pól

minuli bez povšimnutí. Těž lidožravce je v Cimrmanově pojetí nejprve nutno naučit česky, aby pochopili krásu českých básní. Touha po setkání s milovaným a obdivovaným básníkem vzápětí překoná i kanibalské pudy.

Čechy je třeba, byť proslavené národní obrození je u konce, posilovat v jejich sebevědomí, třeba symbolickým příkladem neohroženého inženýra Vaňka, vynikajícího technika, a přesto velkého vlastence. Vaněk ví, jaká je cena jeho i českého národa, na scénu hrdě vstupuje s národní písní na rtech, by v malé chvíli neokázale přesvědčil o schopnostech Čechů nejen dalekou Indii, ale paradoxně i dosavadního britského vládce kolonií Colonelu, že být Čechem je to nejlepší, co se člověku může stát.

Jen jedno je třeba Čechy odnaučit, věřit naivně v jakési mýty, upínat se k pověstem, například o Blaniku. Ne důvěra v to, že ve chvíli nejhorší šlamastiku za Čechy někdo vyřeší, byť by tím někým byla slavná česká minulost, ne to ne. Přelom století je dobou racionální, a tak je třeba i tyto povídky přezkoumat rozumem a uvést na pravou míru, stejně tak blanickou pověst jako pohádky pro děti. Ano, už od dětství je třeba začít, není důvod, proč děti obelhávat. Pohádka za pohádkou se hroutí pod náporom Cimrmanovy logiky, místo nich vzniká návodná pohádka naruby *Dlouhý, široký a Krátkozraký*. Přestože je Bystrozraký vlastně Krátkozraký a blanické dunění je jen hrou v kuželky, netřeba se obávat.

Místo pohádek, vzkazuje Cimrman, se važme na své skutečné velikány, Cimrmanem stále znovu propagované, třeba formou živých obrazů. Jak lépe a trvaleji obeznámit Cimrmanova současníka s Libuší, Přemyslem oráčem, ale i s Tyršem a s bratry Veverkovými než účinkováním v celovečerním živém obraze. Strávíte-li celý večer představováním obrazu „Libuše se dívá do budoucnosti“, na Libuši asi hned tak nezapomenete. Naši velcí synové národa, to jsou ti, kdo vás vyvedou z tíživé situace, vzkazuje Cimrman vnímatelům. A dokládá: nezpochybnitelná krása poezie J. V. Sládka okouzila i primitivní lidožravce, a tak zachránila českou výpravu před snědením. Pohlednice se Zlatou uličkou na Hradčanech spolu s poutavým vyprávěním o Praze byla v koloniálních výbojích silnější zbraní než vojenská síla, vždyť téměř získala pro Čechy africký kmen Duru-Buru.

Pro činnost pedagogickou je nezbytností i zásada průzračnosti. Pro názornost podle Cimrmana netřeba zacházet do velkých detailů, všeho potřebného lze docílit použitím ikon národní kultury, historie, či třeba dramatu. Netřeba diváka mást příliš mnoha fakty ani podružnými historickými osobami.

Netřeba též maskovat své vlastní dramatické a divadelní postupy, lépe je vše divákovi hezky zpřímá ukázat. Prostředky divadelní iluzivnosti jsou nejen zveřejňovány, ale pro jistotu i metatextově reflektovány. Cimrman se nebojí opakování klíčového postupu, tématu nebo motivu. Díky němu i nechápavý divák posléze pochopí a zapamatuje si, k čemuž dopomáhá i takto vzniklá rytmičtější hry.

Cimrman rád střídá žánry (od opery, přes operetu, rodinné drama, detektivku, historickou hru k pohádce), ale vždy si vystačí pouze s jejich základními pravidly. Je schopen pro zpestření žánr sem tam inovovat, tak jako např. V *Lijavci* v rámci léčebného divadla tvoří autopsychodrama, či vymyslet žánr nový, jmenujme např. jevištní sklerotikon. Cimrman si své diváky neidealizuje, neidealizuje si ani své herce, o čemž svědčí pragmatické herecké desatero či univerzální dialog Jmelí.

Přes zaujetí velkými myšlenkami nezanedbává ani rozvoj všedního každodenního životaběhu. I na tomto poli je třeba leccos dovysvětlit, recipienta nasměrovat. Velký význam

připisuje žánru písně, a to v souladu s tradicí, co Čech, to muzikant. Píseň je vhodná téměř do každé situace, ideálně v sobě slučuje osvětu se zábavností, na kterou kladl Cimrman vždy velký důraz. Příkladem řečeného mohou být nejen milostné písně z cyklu Pro vdovičku, v nichž nenásilně poeticky kritizuje opěvovanou bytost, či zdravotně osvětové písně s dentální tematikou. Oslavná píseň Elektrický valčík nenápadně instruuje posluchače, jak správně elektrický proud užívat. Terapeutická píseň do nepohody má zahánět trdomyslnost při výpravě na severní pól.

Cimrman se nikdy nezpronevřuje údělu tvořivého velikána, vlastence, který nemá na různých ustláno, který většinu tvůrčího života tráví snahou o zmírnování nezdarů. Neopouští didaktický vzdělávací a osvětový princip jako základní kámen svého díla. Prostředkem osvěty se může stát cokoliv. Zdeněk Hořínek pokládá Járu Cimrmana dokonce za posledního českého osvícence, který pod vzrušivým povrchem dokáže podstrčit konzumentovi řadu cenných poučení a poznatků, a to od vložených přímých poznatků a poučení přes příkladnou funkci hrdiny až po nabádavou a výstražnou souhrnnou ideu. Cimrman v dramatu stejně jako ve svém životě věří v dobré konce. Vždyť sám, ač stále znovu zneuznáván, doufá, že jeho dílo se nakonec dostane do dobrých rukou a jeho životní happy end bude nevyhnutelný, vzpomeňme si na konec *Lijavce*.

Za jeho tvůrčí motto lze pokládat závěr hry *Vlasta*:² „Tak končí naše komedie, zlo prohrává a dobro žije. Vám paní, vidím, se slza v oku blyští, že chodí to tak pouze na jevišti. V životě našem opáčně to bývá – tam dobrák úpí, vrch má duše křivá. Jak ale říkám na každičké štaci: svět bude lepší, dáme-li si práci.“

Cimrman mizí spolu s přicházející první světovou válkou, ale zanechává nám svůj svět, plný dobré víry v pokrok, ve světlo, i když s vědomím, že ani poslové světla nejsou vždy bez chyby.

Mnoho papíru bylo popsáno snahami o analýzu Cimrmanovy poetiky, případně poetiky jeho objevitelů a propagátorů. Stále se opakují pojmy mystifikace (na koho však ještě dnes, po téměř 40 letech osvětové činnosti dvojice Smoljaka a Svěráka může Cimrman působit mystifikačně), demystifikace, pro změnu národních mystifikačních sebedředstav a sebezprojekcí. Mluví se, a to by měl Jára Cimrman zajisté radost, o české národní povaze, zahrnující radostné sebeironizování, „jsme velmi hrdi na schopnost vlastní výsměšné sebereflexe, demaskování vlastní malosti“,³ říká Pavel Janoušek. Pro mnohé badatele je hlavním kouzlem Cimrmana jakási spiklenecká hra s divákem, dávající recipientovi možnost kochat se vlastní vzdělaností při nutném domýšlení kulturně historických kontextů, ke kterému však stačí maximálně středoškolské znalosti.

Spočívá tajemství Cimrmanovy dnešní obliby, popularity a slávy v kouzlu starosvětské doby jeho života, secesního Rakouska-Uherska přelomu 19. a 20. století? Ovšemže viděného s idealizací obdobnou českým kýčovitým filmům z první republiky? Nebo je dnes pro nás tak přitažlivá přiznaná naivita, insitnost, nedokonalost přiznávaná beze studu tvůrců i recipientů? Šťastná nevědomost a pošetilost zúčastněných, jejich naivní bezstarostnost a buditecké nadšení? Či snad průzračná čistota veškerých klišovitých zápletek, triviálních motivů, postav, charakterů založených na jednom, maximálně dvou znacích? Je to kouzelný přehledný svět, v němž bylo ještě možné snažit se téměř o jakékoliv dobrodružství ducha? Svět ženoucí se rychle kupředu, ale v našich dnešních očích pomalý, uspořádaný, mírumilovný, stále neztrácející kouzlo provinčního maloměsta se svým poklidem, jasně danými rolemi, stejně jako

v Cimrmanových dramatech? Smějeme se jejich horlivé naivitě, my, kteří, stejně jako vědoci Smrtka z *Vizionáře*, víme, že Cimrmanovy výlučně dobré konce skončily jinak?

Vidíme v Cimrmanových výpravách své dětské většinou neuskutečněné sny, touhu následovat E. Holuba či Hanzelku a Zikmunda, skautské výpravy za dobrodružstvím? Nechtěli bychom prožít aspoň chvíli v chaloupky stínu se školní brašničkou?

Fascinuje nás způsob, jakým si velikán poradí se vším? Nevadí přece, že od geniality je jen malinký krůček k blbosti, od strohé dedukce k nesmyslu, od zbožné adorace k legraci. A pozorovat právě tyto krůčky, to je vzrušující podívaná.

Nebo fandíme cimrmanologům s jejich svatým nadšením a zaujetím, sloužícím neznámému neprávem zapomenutému velikánovi stejně jako své vlastní ješitnosti? Každý máme svého profesora Fiedlera. Nebo naopak smějeme se rádi, jak je prý naším národním zvykem, těm, kteří se berou příliš vážně? Nebo na jiné rovině, ale ve stejném duchu smějeme se paradoxu vznešené formy naplněné většinou samými ptákovinami? Baví nás hledat tenoučkou hranici, za kterou začíná trapno?

Co je za všemi jazykovými hříčkami, stylovými figurami a situačními vtipy? Hra s pojmy a představami, stále znovu zklamávané očekávání diváka, komičnost daná neočekávanými přechody mezi nekoherentními vrstvami, slučování neslučitelného na všech rovinách, směs faktů od pravděpodobných k totálním smyšlenkám, zaměňování příčin a následků, zvrácená významová hierarchie směřující od podstatného k určujícím marginálními. Pohyb na hranici možného a nemožného. Přesně vyvážené balancování mezi vysokým a nízkým. Sami ctihodní cimrmanologové často vypadávají ze svých životních rolí a stávají se rozvernými pubertálními chlapci, již preferují vtipy metabolické před intelektuálně náročnými.

Úsměvná ne útočná parodie, laskavá travestie, hyperbola, perzifláž, aluze, absurdita, nepředvídatelné asociace to vše je přípustné, též nostalgie a občasný sentiment, patos už ne. K jeho odstraňování si cimrmanologové oblíbili šokistickou metodu svého mistra tzv. šrapnel. V nestřežené chvíli, když se už schyluje k patosu, případně i přílišnému sentimentu, přijde nečekané uzemnění šrapnelem – většinou až nehorázně banálním gagem. A naopak. Je-li překročena hranice dobrého vkusu, očekávejme pointu, jež dodatečně změní vulgaritu z cíle v prostředek. Složitě vytvářené napětí končí směšně nicotnou pointou a naopak.

Nic a nikdo si před cimrmanovci nemůže být jist, nic není nedotknutelné, žádný symbol, žádná historická skutečnost, vědecký fakt, tradice ani pouhý literární či dramatický divadelní postup.

Anebo je pointa příběhu geniality Járy Cimrmana někde úplně jinde?

V odpověď dovolte, abych se svěčila do rukou velikána.

„S existencí věcí se to má přesně naopak, než jak to odpovídá běžnému názoru, věc je tam, kde se domníváme, že není a není tam, kde se domníváme, že je. Dojdeme-li tedy až k objektu samému, nedostaneme se k jádru věci, ale šlápneme do prázdna. Na konci poznání nevíme sice nic, ale víme to správně, víme vše, totiž, že nevíme nic.“⁴

POZNÁMKY

1 Cimrman, Smoljak, Svěrák: *Posel z Liptákova*. Paseka, Praha-Litomyšl, 1994, s. 5.

2 Cimrman, Smoljak, Svěrák: *Záskok*. Paseka, Praha-Litomyšl, 1994, s. 74.

3 Janoušek, Pavel: „Jára Cimrman knižní, bilancující“, *Literární měsíčník* 17, 1987, č. 7, s. 121–122.

4 Cimrman, Smoljak, Svěrák: *Výšetřování ztráty třídní knihy*. Paseka, Praha-Litomyšl, 1992, s. 29.

Summary

Eva Formánková: The History according to Jára Cimrman

The article tries to understand heart of the phenomenon – Jára Cimrman. The author wants to find reasons for his wide-ranging popularity.

ZDÁNÍ AUTENTICITY A PŘIZNANÁ LITERÁRNOST HISTORICKÉHO ROMÁNU NA KONCI 20. STOLETÍ

DOBRAVA MOLDANOVÁ

Vždycky platilo, že historická próza vypovídá víc o době svého vzniku než o době, kterou zobrazuje, málokdy však to autor přiznával otevřeně. Součástí vypravěčské strategie zlatého věku historické prózy na přelomu 19. a 20. století byla spíš snaha vyvolat ve čtenáři dojem, že příběh, který čte, se skutečně udál tak, jak je podán, že románová interpretace je až vědecky přesnou rekonstrukcí historické události. Tak se četl například Jirásek, a ještě v 50. letech byl podle Zdeňka Nejedlého ideální učebnicí našich dějin. Postmoderní autor bez zábran přiznává fikčnost historických příběhů, nezakrývá, že jeho záměrem je spíš vytvářet varianty skutečných událostí, zkoumat možná alternativní řešení, mnohdy jít přímo proti známým a historiky ověřeným faktům. Tak se stává historická próza velmi pestrou ukázkou toho, co postmoderní poetika nabízí narativním textům, i aktualizací některých méně frekventovaných kompozičních postupů. Často tu nejde vlastně o historická témata v přesném smyslu slova, ale o fikci, využívající literárně fixované topoi historické prózy, vytvářející příběh výrazně fiktivní, historicky situovaný jen přibližně a vnějškově, jak je zřejmé například z románu Karla Michala *Čest a sláva*, z románů Vladimíra Neffa ze 70. a 80. let, a dalších. Postmoderní mišení postupů „velké“ literatury a literatury populární, „vysokých“ a „nízkých“ žánrů a uměleckých prostředků se stává důležitou metodou, která žánr oživuje.

Přirozeným důsledkem je skutečnost, že se na konci 20. století zvětšuje žánrová pestrost prózy s historickým tématem, která se tak stává i přitažlivou pro autory, kteří se na ni nespecializují a pohybují se v okruhu témat ze současnosti. Právě ti přinášejí do žánru různé inovace, které vzdalují historický román od „beletrizace historie“, jakou byl v době svého největšího rozkvětu. Vedle próz, které čtenáři chtějí z různých důvodů (důvodem může být národně výchovná tendence, snaha po ideologické indoktrinaci, ale i prostě snaha pobavit romantickým či bizarním příběhem) zprostředkovat historický příběh, se tak objevují romány pracující s historickými příběhy jako paralelami současnosti a s dávkou fantazie vytvářející často přímo fiktivní příběhy, které se stávají zrcadlem současného života. Inspirování postupy postmoderní prózy si autoři historických próz pohrávají s historií jako studnicí nejrůznějších modelových situací, které mohou být analogiemi k tomu, co se odehrává v současnosti. A také nestačí už jen „beletrizovat“ vhodně zvolenou historickou látku, spíš jde o to problematizovat ustálené představy o lidech a událostech, dát jim nový, provokující smysl, tázat se po základních hodnotách lidského života, po mezích, které si člověk klade a na něž společnost útočí.

Jedním z příkladů tohoto trendu mohou být romány komponované jako texty o vzniku textů, postavené na konfrontaci doby, v níž vypravěč referuje o svém životě v čase, kdy pracuje na textu (tedy v současnosti) a v druhém plánu přináší románový text (situovaný do minulosti), který na pozadí současnosti vzniká. Není to zajisté poprvé, kdy se takový postup v české literatuře objevil, jedním z výrazných příkladů jsou pasáže románu Čapka-Choda *Antonín Vondřejc*, v nichž těžce nemocný básník píše historický epos o živém zvonu sevillském a v horečných snech se mu do jeho současné situace promítá dávný středověký příběh o bojích Maurů s křesťany, dalším Rezáčovo *Rozhraní*, kde příběh vypravěče, který opustil své stálé místo a rozhodl se stát spisovatelem, se prolíná do příběhu herce Viléma Haby. Příkladem z konce tisíciletí mohou být dva romány s historickými náměty, postavené na tomto kompozičním principu. Jedná se o romány Ferdinanda Peroutky *Pozdější život Panny a Štěpění* Karla Pecky.

Ferdinand Peroutka nebyl specialistou na historickou prózu (i když jeho drama *Šťastlivec Sulla* z roku 1948 čerpalo námět z politických dějin antického Říma), ale vlastně ani nebyl svou hlavní profesí beletrista: byl vynikající žurnalista a politický komentátor. Románové tvorbě se věnoval až v 60. a 70. letech, kdy napsal romány *Pozdější život Panny* (psáno 1961–1962, vydáno posmrtně 1980) a *Oblak a valčík* (vznikl na motivy jeho stejnojmenného dramatu z roku 1947, psáno 1974, vydáno 1976). V *Oblaku a valčíku* čerpal ze středoevropské zkušenosti z doby druhé světové války, v *Pozdějším životě Panny* sáhl po často exploatované evropské látce, po příběhu Johanky z Arku. V tomto případě se jedná o „román o vzniku románu“. Jednu linii tvoří proces psaní a reflexe nad vznikajícím textem, druhou je Johančin „pozdější“ příběh.

O spisovateli románu o Johance, o jeho životní situaci a předchozích osudech se mnoho nedozvídáme. Vypravěč ho charakterizuje jako spisovatele „nikterak zvlášť vynikajícího, ne originálního, spíše obratného“.¹ Žije sám, na místě nijak přesně neurčeném, v jakémsi velkém městě, snad ve Francii, jen se svým psem, má ustálené a dost pedantské zvyky (jeho denní rituály jsou neměnné, např. nečte noviny dřív než napíše své denní pensum, stejně rigidní jsou i jeho společenské kontakty) a charakteristicky nemá jméno, je označován jen jako AB. Také jeho vzhled je nezajímavý.

K napsání románu o Johance ho vyprovokuje přítel JB, který ironicky komentuje jeho právě dopsané veršované drama. Podle něj moderní doba očekává od literatury spíš skandální odhalení temnější stránky lidské osobnosti, než čtení o hrdinech, kteří svým životem „povznášejí společnost“. Vize Johanky na hranici, shrnující mnohomluvnými verši smysl své mise, je nevěrohodná, nesmyslně patetická a moderní čtenář jí neuvěří. I když AB v podstatě romanticky věří ve smysl hrdinství „svět se ještě nerozpadl, protože i v rozvrácených dobách vždy několik správných lidí sedělo na správném místě... Zamýšlel pokud možno nenápadně oslavit věrnost, dokonce statečnost ukázat se sympatiemi na některé stránky rytířství... Jako jeho otec věřil, že existuje dobro a zlo, dosti přesně od sebe oddělené“,² přesto ho přítel zvíklá: k tématu se vrací románovým textem, jímž se chce vypořádat s některými nejasnostmi v jejím příběhu, které ve svém dramatu potlačil. Ty nyní vystupují do popředí, jsou předmětem analýzy a východiskem alternativního výkladu událostí okolo života a smrti Panny Orleánské.

Vychází ze známých antilegend, které vznikaly hned po její smrti. Johanka v tomto románovém textu nezahynula na hranici, byla zachráněna svými stoupenci. Po osvobození se chce vrátit do velké politické hry, již před časem rozehrála, už ale neslyší hlasy, její mise ztrácí

podporu, král o ni už nemá zájem, mizí i její charizma. Vstoupila do jiného světa, než byl ten, ve kterém vítězila, už také jde o jiné věci než o ty, o které bojovala. Je mír – i když ne příliš pevný, spíš ne příliš čestné příměří –, ale umožňuje lidem po létech války normálně žít. Nikdo o ni vlastně nestojí a ona sama neví jak dál. Jen hrstka věrných zůstává a i ta se tečí. Nepřijme ji ani její rodná vesnice ani její rodina. Nakonec se vydá do rukou Angličanů, ale těm už ani nestojí za to, aby ji upálili.

Závěrečná část románu pak je mnohvrstevnatým diskurzem o smyslu Johančiny mise, tak, jak vyplývá z nově pojatého příběhu: AB zvažuje různé historické analogie velkých hnutí a charismatických vůdců a shrnuje: „Každý děj, hnutí národa i cit jedincův, má svůj začátek, prostředek a konec. Je revoluce a její pokračování, je začátek a prostředek, sociálního řádu... Na začátku je vše čistší než v prostředku. Kdo přijdou později, nevědí nic o křišťálové čistotě začátků. Normální život vybírá svou daň. Když zápas skončí a vše je zase obyčejné, dobrá odhodlání ochabnou a vrací se lidská sprostota na chvíli zahnaná...“⁴³

Druhou rovinu tohoto diskurzu tvoří fiktivní úvaha francouzského historika o smyslu Johančiny mise a o tom, jak by vypadala Evropa bez jejího zásahu. Uvažuje o tom v situaci, kdy se vytváří projekt Evropské unie a otázka po smyslu Johančina historického působení se otvírá jako zpochybnitelná: „Co kdyby anglickým králům nebylo bývalo odporováno, co kdyby Anglie a Francie se už tenkrát byly sjednotily pod jedinou vládou! Jaká nepřemožitelná síla by to vznikla! Co všechno by byly mohly společně vykonat. Jak jinak, příznivěji by se vyvíjely dějiny! Ale přišlo to jinak, a Johanka na to měla vliv. Místo aby se uskutečnila tato moderní vize, Francie a Anglie ještě dlouho krvácely v bojích mezi sebou! Jak očividně hloupé! ...“ Avšak Johančinu misi obdivuje: její jedinečnost vidí v její oddanosti pravdě, pravdě nikoli absolutní, ale takové, jak ji ona chápala, ctí ji za její „nerelativní oběť za relativní pravdu.“⁴⁴

Třetí rovinou je fiktivní rozhovor AB s Johankou nad téměř dokončeným rukopisem. Johanka se brání proti tomu, co bylo napsáno. Vytýká autorovi (a s ním implicity i dalším spisovatelům podobných relativizujících a demytizujících románů) ochotu vidět jen dílčí a negativní věci: „podíval jste se hlouběji a pomluvil ... hodné lidi. Můj zpovědník Pasquarel byl hlupák. Já byla ctižádostivá a spala jsem s vojákem. Nechcete někdy jen pobavit čtenáře? ... Je mi jakoby mnou procházel špatný jižní vítr. Bývala jsem veselá a vy jste mne udělal tak, že začínám nenávidět lidi. ... Do každého člověka napadají drobty. Každého člověka někdy bolí břicho. Monsieur, shromáždil jste všechny drobty ve mně, všechny okamžiky mých pokušení a mé slabosti a řekl jste: pohleďte, toto je pravá Johanka z Arku...“⁴⁵ Autor jí oponuje, vysvětluje, že její alternativní příběh, který se pokusil konstruovat z momentů, nehodících se do legendy, je pro něj důležitý, že si jím řešil svůj problém idealisty, který věří v hrdinství, v polaritu dobra a zla a dostal se tak do sporu se svou dobou. I Johanka (snad spíš anti Johanka) se do takového sporu dostala a proto se její návrat nepodařil. „Neúspěch je jed v krvi. Nezlob se. Narodila ses k činnosti. Mohla bys být užitečná, ale nedovolí ti to.“ AB nakonec ale dá za pravdu jak Johance-mýtu, Johance světicí i svému francouzskému příteli. Nechce už demytizovat mytický příběh o prosté dívce, která změnila dějiny Francie (možná špatným směrem) a vrací se ke svému veršovanému dramatu, které je v souladu s Johančinou legendou. Jen přitlumí rétoriku Johančiny promluvy na hranici, jejíž kritika byla vlastně východiskem k práci na románovém textu.

AB v rozhovoru se svou postavou označuje svůj text jako román o porážce a mluví o tom, že teprve touto prací odhodil od sebe dumasovské romantické pojetí světa, ve kterém vítězí

statečnost, hraje roli čest a přátelství, tedy zbavil se svých naivních a nedospělých iluzí. Úvahy a pochybnosti okolo Johančina příběhu, pokus o jeho demýtizaci jsou zvažováním pragmatického názoru na svět, ve kterém, zdá se, není místo pro idealisty, a skeptického hodnocení lidských činů. Ale přece: v závěru románu posílá svému nakladateli veršované drama oslavující Johančin idealismus a hrdinství, protože přese všechno nepřijímá onu skepsi, s níž moderní člověk hledí na ty, kteří nad své osobní blaho stavějí službu ideálu. Svou antilegendu pak ukládá do spodní zásuvky psacího stolku.

Román *Pozdější život Panny* byl napsán na začátku 60. let, v sedmdesátých letech, z korespondence citované Pavlem Kostíkem,⁶ se dozvídáme, že o něm přemýšlel a snad i na něm pracoval od války a zejména v pozdních letech padesátých, kdy už bylo jasné, že demokratické ideály, jejichž byl v Československu Peroutka významným představitelem, byly na dlouho – a snad se zdálo tehdy i definitivně – poraženy. Exil, vnitřně rozháraný a politicky nejednotný, z počátku doufal v brzký zvrat poměrů, se postupně smířoval s porážkou. O to silnější byly vnitřní spory a neshody. Peroutka tento stav prožíval velmi intenzivně, jak dokládá jeho publicistika i korespondence z té doby. To, o co celý život usiloval, ztroskotalo, byl svědkem zanikající demokratické společnosti, již reprezentoval a již sloužil. Hledá způsob, jak se se situací vyrovnat, věcně a střízlivě ji analyzuje, zvažuje její osudovost i podíl viny na ní a v jednom z dopisů z roku 1950 uvažuje i o tom, že „vůdcové mají padnout se svou věcí a ne běhat po světě a strašit“.⁷ Příběh Johanky z Arku, apokryfický příběh jejího „pozdějšího života“ je vlastně k této myšlence soustředěn.

Štěpení Karla Pecky (Toronto 1974) má výmluvný podtitul „Divné podobnosti“, který naznačuje základní metodu. Autor buduje svůj text jako dva vzájemně se prostupující příběhy, jeden situovaný do roku 1968 a druhý do 30. let 17. století. V prvním příběhu jde o současnost, v níž vypravěč referuje s osobním zaujetím o důležitých okamžicích současného života viděnými osudem Mikuláše Sovy, ve druhém textu Mikuláš Sova píše příběh situovaný do dávné minulosti.

Karel Pecka je nepochybně autor, který svá témata čerpá ze současnosti, dokonce v mnohém jde o témata přímo autobiografická nebo přinejmenším velmi úzce se vážící k jeho osobní zkušenosti. I jeden dějový proud *Štěpení* lze tak číst. Hrdina románu a jeho vypravěč, Mikuláš Sova je, podobně jako Pecka na konci 60. let, muž středního věku a složité osobní anamnézy („persekvovaný spisovatel, po prvním vzletu poslaný do dolů, vězněný...“⁸). Léta uvažuje o možnosti emigrovat ze země, kde se mu jen těžko žije. Nechce se přizpůsobit relativistické morálce a cynickému pragmatismu své doby, naopak se chce vyhnout účelovým kompromisům. Končí však 60. léta a politická situace se uvolňuje, pro něj to znamená možnost uplatnění: po rocích manuální práce získává místo redaktora. To mu sice slibuje snazší život, více možností věnovat se literární práci, ale také ho vtahuje do politického dění plného kompromisů a intrik, kterému se dosud až štítivě vyhýbal. Lidé kolem něj, spisovatelé, filmaři, „lidé od kultury“ mu neimponují, nehraje jejich hru o postavení, vliv a výhody, je jen nesen a strhován atmosférou tehdejší zjitřené doby: „vyhýbal se diskusím o literatuře a politice, stejně jako drbům o spolupracovnících a nadřazených ... znovu použil osvědčené mimikry, choval se tichounce jako myška spokojená se svým zrnem...“⁹ charakterizuje jeho postoj vypravěč. Prožije vzrušené měsíce pražského jara, ale ne v euforii, po srpnové porážce klade otázku, jak dál.

Peroutkův AB je typický intelektuál, který žije ve světě literatury (vracejí se opakovaně odkazy na významná klasická díla, namátkou např. na *Annu Kareninovou*, Werflovo *Čtyřicet dnů*), která je pro něj klíčem k životu. Je sice zřejmé, že některé momenty naznačují, že AB je Peroutkovo alter ego, je to však srozumitelné jen tehdy, známe-li něco více o jeho osudech a postojích. V Peckově románu na rozdíl od románu Peroutkova je příběh spisovatele tvořícího dílo velmi výrazný, dějově bohatý a propracovaný. Zaléhá do něj vnější svět se svými znepokojujícími událostmi. I postava spisovatele je propracovaná, autor ho vybavuje silným charakterem, řadou výrazných detailů, z nichž poznáváme jeho životní postoje, jeho vztahy k lidem, jeho základní psychické vybavení. Odraz reálií Peckova života je nepřehlédnutelný, Sova je svým způsobem Peckovo alter ego.

Jednou z příležitostí, které Sovovi doba politického uvolnění přinese, je zakázka napsat scénář k valdštejskému filmu. Z počátku nejde o nic jiného než o řemeslo, solidní literární práci, opřenou o rešerši pramenů. Postupně ho ale tematika vtahuje stále víc a více, valdštejský příběh s peripetiemi ctižádosti, touhy po moci, idealismu, zrady a konečně rezignace, se promítá stále silněji do současnosti. Nabízejí se mu analogie s dobou v níž žije. V jistém smyslu se Sova ztotožňuje s příběhem jedné z vedlejších postav valdštejského dramatu, Rašína z Rýznburka, člověka v podstatně idealistického, který si stejně jako on touží zachovat čisté ruce, rád by zůstal stranou, ale je vtahován do dění, o jehož smyslu a ceně je vlastně jen málo přesvědčen. Nakonec vše, o co usiloval a proč podporoval Valdštejna, ztroskotalo, a on už chce jediné, vrátit se domů zemřít. To je pro něj důležitější než politická situace, jíž se musí přizpůsobit. Je to pro něj důležitější než osobní čest: jeho svědectví, které má ospravedlnit Valdštejnovu vraždu, je cenou za návrat domů. „Divné podobnosti“ osudů, i zvláštní pocit štěpení, který zažívají oba hrdinové po porážce, se prolínají. I Sova, vtažen do událostí roku 1968 a prožívající úkorně posrpnovou situaci, zvažuje možnost emigrace: o ní ostatně uvažoval již dávno před tím, jako mladík bez politické minulosti. Nyní má cestu otevřenou, může zachránit ze svého života, co ještě lze. Přesto se vrací do okupované země, domů, poznamenán prvními příznaky fatální nemoci. Opět se uplatňuje ona „divná podobnost“, daná opakováním dějinných situací a dějinných dilemat, která řeší stejně člověk 17. století jako muž ze století dvacátého.

Historie je pro Pecku hrou, je iracionální a nepředvídatelnou a oba protagonisté *Štěpení*, Sova i Rašín, jsou postaveni před podobná dilemata. Jejich řešení, v mnoha rysech podobná, avšak nejsou logická a racionálně snadno vysvětlitelná „... oba muži za něco bojovali, oběma nevyšel jejich cíl a oba se vrátili. A to je vše. Pro mne je důležitá třeba nenápadná Rašínova věta poté, co si za svou denunciaci, jak říkáte, vysloužil zpustošený zámek Chotěboř. Založíme štěpnici. I prohry jsou totiž relativní a teprve smrt je prohrou definitivní.“¹⁰

V citovaném rozhovoru s Janem Lukešem Pecka připouští, že Sovův příběh má mnoho společného s jeho vlastními osudy a Sovovo rozhodnutí neemigrovat kopíruje i Peckovo rozhodnutí vrátit se do okupované země, i když Sovův motiv k návratu – hrozící nemoc a touha zemřít doma – u něj měly jinou podobu. Přiznaně tak v románu je výchozím tématem rok 1968 a dilemata, která přinesl. Historická valdštejská látka, která Pecku fascinovala, nabídla od současné látky odstup, a zároveň vyostřila její problémy. Divné podobnosti otvírají celé drúzy otázek, které by bez této konfrontace snad ani nevystoupily na povrch. I zde platí názor, vyslovený Peroutkovým AB: „Člověk píše o historii, když chce něco říci o přítomnosti – nebo proti ní“.

POZNÁMKY

- 1 Ferdinand Peroutka: *Pozdější život Panny*. 68th Publishers, Corp. Toronto 1980; Univerzum, Praha 1991, s. 9. Všechny citace jsou z vydání z roku 1991.
- 2 cit. dílo, s. 27.
- 3 cit. dílo, s. 386.
- 4 cit. dílo, s. 345–346.
- 5 cit. dílo, s. 388–399.
- 6 Pavel Kosatík: *Ferdinand Peroutka. Pozdější život (1938–1978)*. Paseka, Praha-Litomyšl 2000.
- 7 Dopis F. Peroutky M. Jiránkovi 30. 1. 1950. Citováno dle knihy P. Kosatika *Ferdinand Peroutka. Pozdější život (1938–1978)*. Paseka, Praha-Litomyšl 2000, s. 134.
- 8 Karel Pecka: *Štěpení. Divné podobnosti*. 68th Publishers, Corp. Toronto 1974; cit. dle 2. vydání, Atlantis, Brno 1993, s. 28. Všechny další citace jsou z tohoto vydání.
- 9 Karel Pecka: *Štěpení. Divné podobnosti*, cit. vydání, s. 22.
- 10 Jan Lukeš: *Hry doopravdy. Rozhovor se spisovatelem Karlem Peckou*. Paseka, Praha-Litomyšl 2000, s. 190.

Summary

Dobrava Moldanová: The idea of the authenticity and the acknowledged literality of the historical novel of 20th century

The article treats the relation of the modern historical novel to the historical subject. As distinct to realistic authors who have suggested almost scholarly trueness of the historical stories, the (post)modern authors deal with the historical subject entirely free. They discover an analogy with the present day, create new interpretations of the traditional subjects and frequently argue with the steady approaches. The Ferdinand Peroutka's novel „Pozdější život Panny“ („The later life of the Virgin“) which has been conceived as a polemic with the legend of Joan of Arc and Karel Pecka's novel „Štěpení“ („Splitting“) which treats the Waldstein's theme are showing, for example, a tendency of strong actualization of the historical contents. Both of the novels are more a testimony of the time of their creation than of the time when topics of these novels are situated – in Peroutka's case this is the time of the 50s of the 20th century when the Post-February exile has lost the hope for a reverse of the political situation in Czechoslovakia, and in the case of Karel Pecka this is the time after August 1968. Both of the authors use a similar narrative technique, both of them conceive their writing like novels about the genesis of the novel what emphasizes more the „creativity“ of the historical scheme.

POJETÍ HISTORIE V ČESKÝCH POVÍDKOVÝCH CYKLECH

MARTIN PILAŘ

Z literárního hlediska jsou dějiny souborem uzavřených příběhů, které se staly a jejichž svědci či aktéři tyto příběhy zaznamenali pro budoucnost. Po fixování fabulí, které obstály v procesu literární komunikace, a proto jsou tradovány, obvykle následuje fáze interpretace. Ta se v případě dějin velmi často opírá o didaktickou představu, že minulé události nabízejí poučení pro děje budoucí. Je obecně známo, že tento výchovný záměr velmi často selhává. Přesto zájem autorů i čtenářů o dávno minulé děje neustále trvá a svou roli v tom sehrávají stále stejné důvody:

- 1) Nejčastěji jde o volání po národní jednotě v dobách ohrožení.
- 2) Spisovatelé svým čtenářům často předkládají slavné činy jejich předchůdců, což je lichotivé a psychologicky motivující.
- 3) Spisovatelé často píšou o minulosti v dobách, kdy není snadné psát otevřeně o přítomnosti.
- 4) Příběhy odehrávající se v minulosti obsahují možnost dráždivého přehodnocování ustálených výkladů, např. formou historických apokryfů.¹

Ve svém referátu se nehodlám věnovat tomu, co je nazýváno „historická próza“, protože způsob definování specifík tohoto typu české prózy se mi jeví jako dostatečný. Raději se soustředím na žánrové rysy, týkající se vztahu mezi povídkou, románem a povídkovým cyklem, protože určitý přístup ke kategorii času (a tedy i k historii) patří ve všech těchto případech k rysům velmi podstatným.

Spíše než dějinami se ve svém referátu budu zabývat historiemi. Ve starší české literatuře se vyskytovalo nepříliš přesně vymezené žánrové označení „historie“, jež bylo používáno velmi často a vztahovalo se nejen k dějům dávno minulým. Novodobými ekvivalenty tohoto označení jsou téměř synonymická slova „příběh“ či „vyprávění“. Jako historie byly označovány epické prozaické příběhy spíše středního než krátkého rozsahu a narozdíl od současného chápání slova „historie“ v těchto příbězích nešlo vždy o popis objektivní historické pravdy. Ještě v době humanismu byly historie psány hlavně proto, aby bylo zaznamenáno to, co se skutečně stalo. Čtenářsky (a posluchačsky) úspěšné historie však byly především zábavného, až anekdotického rázu, a tak vývojový oblouk těchto tzv. „historií“ končí na počátku národního obrození, kdy tak byly označovány i některé útvary lidového čítiva. Termín „historie“ je výstižný v tom ohledu, že epika v tradičním slova smyslu se vždy odehrává v minulosti. Minulost je totiž konkrétním a relativně uzavřeným časoprostorem, o němž se nejsnáze referuje; přítomnost

je prostorem aktuální, a tudíž nejisté tvořnosti a budoucnost je málo konkrétním prostorem naprosté otevřenosti. Minulost je přirozeným prostorem vyprávění, a proto je historie ve svých dávných i novějších podobách základem produktivních žánrů epické prózy.

Zabývá-li se člověk literární komparatistikou, občas se setká s překvapivou disproporcí v tom, jak jsou základní literární termíny a pojmy vnímány a interpretovány v jednotlivých národních literaturách. Na podobné terminologické nejasnosti jsem narazil již dříve, a to pokud jde o termíny povídka a novela.² V případě povídkových cyklů však nejde o pouhou disproporcí, ale o bílé místo v české teorii žánrů. Setká-li se český čtenář či badatel s pojmem povídkový cyklus, vybaví se mu zřejmě pojem rámcové vyprávění či Boccacciův *Dekameron*. V nejnovější příručce nabízející podrobný popis literárních žánrů se Dagmar Mocná v hesle o povídce zmiňuje o tom, že tento žánr „... má od počátku své existence tendenci ke sdružování do cyklů, zprvu zejména na principu rámcování [...], později i podle specifického autorského záměru“³. Tyto „specifické autorské záměry“ zde však nejsou blíže popsány. Povídkové cykly tedy dosud v českém žánrovém systému nemají své samostatné místo, byť některým kompozičním principům, jež jsou pro tento žánr příznačné, již v české literární teorii byla věnována značná pozornost – hlavně rámcování v podobě dekameronu a nalezeného rukopisu.⁴ Padne-li zmínka o moderním povídkovém cyklu, českému čtenáři se nejspíše vybaví nové podoby dekameronského vyprávění, které oživil např. Jaromír John (*Večery na slavníku*, 1920) a o něco později v modifikované, folklorem inspirované podobě Karel Čapek ve svých pohádkách a detektivních povídkách. Čapek se v úvaze „K teorii pohádky“ (v knize *Marsyas čili Na okraj literatury*, 1931) přihlásil k archetypální vyprávěcí situaci, kdy si lidé sedící v kruhu navzájem předávají vypravěčský part. Paralelně s tímto prastarým způsobem cyklizace vznikaly v meziválečném období povídkové cykly, v nichž nešlo o důsledné či doslovné pokračování v dekameronské tradici. Jako příklad může posloužit zvláště Durychovo *Rekviem* (1930), ale i Vančurův *Luk královny Dorotky* (1932). V prvním případě je dojem celku vytvářen přítomností jediné hlavní postavy, v druhém případě je boccacciiovský odkaz rozpoznatelný ve způsobu tematizace milostných situací; formální výstavba tohoto cyklu je však podstatně otevřenější a modernější. Nevýhoda důsledně využití metody rámcového vyprávění někdy spočívá v tom, že rámec může působit jako uměle, vnějškově dosazená struktura, pomocí níž se autor pokouší spojit často naprosto nesouvisející příběhy do jediného celku. Posun od tohoto tradičního způsobu cyklizace k modernějším podobám žánru lze pozorovat např. u Josefa Škvoreckého. Ve své juvenilii *Nové canterburské povídky* (napsáno 1947, vydáno 1996) se autor držel tradičního druhu kompozice až příliš doslovně. Jeho prvním uměleckým úspěchem v oblasti povídkového cyklu byl až mnohem později vydaný *Sedmiramenný svícen* (1964), v němž je rámec tvořen ostře vypointovaným příběhem milenecké dvojice a jednotlivé povídky spojuje topos a téma. Škvorecký své povídky rád uspořádával do určitého vyššího celku a jeho dílo nabízí neobvykle bohatou škálu žánrových variant povídkového cyklu. Zřejmě byl v tomto ohledu inspirován americkou literaturou, v níž je povídkový cyklus vnímán jako produktivní a vysoce hodnocený žánr, kterému byla na konci minulého století věnována řada kvalitních monografií.

Protože česká teorie povídkového cyklu neexistuje, bude užitečné zmínit o distinktivních rysech tohoto žánru v americkém pojetí. Odborný zájem o povídkové cykly je poměrně nedávnou záležitostí, přičemž za průkopnickou monografii je považována kniha Forresta L. Ingrama *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century* (Reprezentativní povídkové cykly

dvacátého století), jež vyšla v r. 1971 a až do současnosti našla řadu pokračovatelů, kteří dále rozvíjejí její impulsy. Za jakýsi prototyp daného žánru jsou zde považovány Turgeněvovy *Lovcovy zápisky* (1852), z amerických cyklů pak *Městečko v Ohiu* (1919) od Sherwooda Andersona. Na obecné úrovni Ingram povídkový cyklus definoval jako knižní soubor povídek, které jsou promyšleně uspořádány tak, aby vytvářely vyšší významový celek. Jednotlivé povídky přitom neztrácejí svou autonomitu, avšak nelze je plně pochopit bez znalosti celku. Ingram rozlišuje tři hlavní typy povídkových cyklů: komponovaný (*composed cycle*), uspořádaný (*arranged cycle*) a ucelený (*completed cycle*).⁵

- 1) V komponovaném cyklu si je autor od samého počátku psaní vědom, že vytváří cyklus a všechny jeho složky se podvolují předem stanovenému záměru. Příkladem může být Škvoreckého detektivní cyklus *Hříchy pro pátera Knoxe* (1973), v němž je fabule jednotlivých povídek založena na porušování konvencí detektivního příběhu. Jednotlivá myšlenka může být také čistě ideologického rázu, jak je tomu například v Markových budovatelských povídkách *Z cihel a úsměvů* (1953). Ideovým (a ideologickým) středem všeho dění je zde staveniště NHKG, které je místy personifikováno takovou měrou, že se stává hlavní literární postavou, k níž směřují osobní i společenské dějové linie jednotlivých povídek.
- 2) V uspořádaném cyklu autor komponuje povídky tak, aby se buď navzájem doplňovaly, nebo stály v opozici. Příkladem je Škvoreckého *Sedmíramenný svícen*, který byl uspořádán z povídek, jež vznikly již dříve, a to samostatně nebo jako součást jiného celku. Princip kontrastu je úspěšně využit např. v Nenadálově cyklu *Rakvářova dcera a jiné prózy* (1985), ve kterém je ctěna jednota místa a vystupuje zde řada postav i figurek, jež jsou si podobné svým podivinstvím, ale vědomé disproporce se vyskytují v kategorii času.
- 3) Za ucelený cyklus považuje Ingram celky, které nejsou ani přísně komponovány, ani pouze uspořádány. Zpočátku mohou mít podobu nezávislých povídek, ale autor je nakonec podřídí jednotlicímu principu, jež si uvědomuje teprve při procesu psaní. Tento typ cyklu Ingram považuje za určující, centrální variantu daného žánru, ke které náleží větší část kánonu světově významných povídkových cyklů. V českých podmínkách lze za ukázkový – možno říci zakladatelský – text žánrového kánonu považovat Nerudovy *Povídky malostranské* (1878), jež zpočátku vznikaly nezávisle a teprve později z nich autor vytvořil pečlivě promyšlený celek.

Ingram dále hovoří o způsobech uspořádání cyklu a konstatuje, že statické vzorce dané vnějškovou strukturovaností (např. rámcové vyprávění) jsou stále méně produktivní. Moderní povídkový cyklus se mnohem častěji vyznačuje dynamickými vzorci uspořádání a vnitřní strukturovaností. Mezi dynamické vzorce patří především princip návratnosti (motivů, témat, hlavních postav apod.) a princip vývoje, který může mít lineární nebo polycentrický charakter.⁶

Ponechme však na chvíli teorie a pokusme se výše uvedené postuláty aplikovat při krátké analýze dvou náhodně vybraných povídkových cyklů, které spojuje pouze to, že byly poprvé vydány v exilu. Prvním příkladem bude *Rodný kraj* (1977) od Karla Michala, druhým *Strip-tease Chicago* (1983) od Jana Nováka. Michalův cyklus se skládá ze tří krátkých historických apokryfů a autorského dovětku, v němž reflektuje první roky svého exilu. Beze zbytku zde platí teze, že jednotlivé části povídkového cyklu sice mohou existovat samostatně, ale pravý smysl se vyjeví, teprve když jsou uspořádány v celek, který má svou skladebnou a myšlenkovou logiku. Byť jde o relativně krátké texty, vznikaly poměrně dlouho – první dvě povídky byly

napsány ještě v Československu (1966, 1967), druhé dva texty již v zahraničí (Elba 1971, Basi-
lej 1972). Jednotčím principem jsou úvahy nad tím, že se obecně známé historické události
mohly ve skutečnosti odehrát úplně jinak, než jak jsou tradovány. Jde tedy vskutku o přístup
apokryfní, neboť takzvaným svatým pravdám zde není uvěřeno a dějinné epizody, jež jsou
považované za hrdinské, jsou převyprávěny jako cosi banálního a nedůstojného. Vypravěč
těchto příběhů se vzdává komentářů – v textech převládá scénické zobrazení dialogů. Karel
Havlíček Borovský je v úvodní povídce (*Elegie*) vyličen jako unavený stárnoucí bohem, který
mrhá čas popíjením vína s policejním komisařem. Když je mu naznačeno, že v noci bude
zatčen a odvezen do vyhnanství, rozhodne se Havlíček, že půlnoční scénu – později slavnou
a často zobrazovanou – sehraje v patetickém vlasteneckém duchu. Ani Jura Jánošík ve druhé
povídce (*Rapsódie*) není vyličen jako ideální mučedník. Mnohem spíše jde o důvěřivého, pro-
stoduchého dobrodruha, který vrchnosti bláhově uvěří, že když se přizná k zabití a zboji, bude
mučen tak, aby ho to nebolelo, a nebude popraven. Třetí apokryf (*Tragédie*) pojednává o tom,
jak mohlo vypadat dobytí hradu Sionu. Obě bojující strany jsou unavené, husitské myšlenky
jsou vyčpělé a chabá obrana je nakonec ke všeobecné úlevě poražena pomocí zrady. Oba zrádci
však císaři líčí tuto událost jako výsledek nadměru statečného boje, a tak později vstupuje do
dějin. Společným tematickým základem tří historických povídek je tedy krajní skepticismus,
vycházející z autorova přesvědčení, že to, co se jeví jako vysoké, je ve skutečnosti nízké, že
čím déle je obraz určité události tradován, tím více se vzdaluje realitě. Dalším dynamickým
principem tří historických apokryfů je návratný, několikrát variováný motiv rozporu mezi
úřední mocí a možností svobodné individuální volby, který volně přesahuje i do závěrečného
textu souboru, kde je zasazen do aktuální přítomnosti a má formu fiktivního dopisu „přemilým
sousedům“, avšak svou myšlenkovou skladbou má spíše ráz vnitřního monologu. Radikální
změna času i stylu dynamizuje strukturu celku a působí jako ostrý kontrast. Jakožto závěrečný
a myšlenkově silně zatížený závěr cyklu tento text připomíná tradiční básnické posláni (ve
smyslu villonského *envoi*) a autor v něm naznačuje, že mezi minulostí a přítomností není
podstatného rozporu.

Zatímco Michalův cyklus je založen na pevném myšlenkovém i stavebním řádu, který
může připomínat pevnou strofickou nebo hudební formu, jednotlivé texty Novákova cyklu
Striptease Chicago se podobnému řádu vzpírají. Soubor má polycentrický charakter – u jed-
notlivých povídek se mění rozsah a styl, střídají se vypravěči a každý z nich zaujímá různý
postoj ke skutečnosti. Všechny šest povídek cyklu je spojeno postavou mladého Čechoameričana
Petra Svojsky, který prožívá manželský rozvrat svých rodičů a zároveň se pokouší osamostatnit
a vybudovat si vlastní život. Třetí epická linie je nejméně rozvinutá, avšak nese nejvážnější
téma. Při jízdě motorovým člunem Petr vážně zranil neznámého plavce, avšak nevrátil se
a neposkytl mu pomoc – bál se, že by ho to stálo hodně peněz. Povídky jsou tedy promyšleně
provázány předivem dějových linií, z nichž žádná není dovedena k rozuzlení, avšak jejich
paralelní přítomnost je zdrojem napětí a groteskních kontrastů. Dalším dynamizujícím prin-
cipem je střídání vypravěčských partů, při němž zároveň dochází k relativně pravidelnému
střídání vyprávěcí situace prožívajícího a vyprávěcího já na jedné straně, a vševědoucího já
na straně druhé. V Novákově cyklu je beze zbytku naplněn Ingramův teoretický postřeh, že
vývoj hlavních postav spočívá v principech návratnosti, opakování s variacemi a asociativ-
ností, zatímco vedlejším postavám je často věnována pozornost v určité jednotlivé povídce
cyklu. Přesto ovšem bývají propojeny s ostatními postavami, a to buď na úrovni kontrastu,

nebo juxtapozice.⁷ Na tematické úrovni jsou povídky rovněž sjednocovány titulem celé knihy – slovo *striptease* v doslovném překladu znamená „dráždivé obnažování“. V Novákově případě jde o obnažení rozporu mezi českou představou amerického snu a všedním životem krajské komunity. V úvodní povídce cyklu je ve spontánní, hrabalovsky inspirované promluvě podán velmi panoptikální obraz české historie. Vypravěčem je chlapec, jehož rodiče po srpnu 1968 emigrovali do USA. Informace o českých dějinách a o významných osobnostech získává nesystematicky od rodičů, a hlavně od starších vrstev krajské komunity. Česká realita mu je však vzdálená – kusé a chaotické informace mu splývají v jakési fantaskní pásma událostí, v němž vedle sebe paralelně a bez potřeby rozlišování plynou historické anekdoty, starší i novodobé mýty, zlovolné klepy i střípky skutečných událostí. Od dětského vyprávěcího subjektu nelze očekávat hodnotící odstup, a tak to, co od starší generace slyšel jako nadsazenou či ironicky podanou pravdu, přejímá jako sumu faktů, které jsou však pro něho méně důležité než všední události v jeho americkém domově. Aniž si to malý vypravěč uvědomuje, vytváří groteskní obraz české minulosti, v níž za sebou panoptikálně defilují praotec Čech, Žižka, legionáři, Masaryk, Baťa, Čapek, Palach aj. (Např.: „...Masaryk si v pokročilém věku nechal voperovat opičí žlázy, aby si s dámama užil svoji reputaci státotvůrce...“; „Baťa vystavěl svůj Gottwaldov na Moravě, aby byl dál od Prahy a nemusel platit daně. /.../ Baťa taky obul svět, a proto bylo jeho město znárodněno.“; „...dědeček Czech tahal řípu a za živého boha ji nemohl z té hory vytáhnout.“)⁸

Na tomto místě si ještě jednou připomeňme, že povídkový cyklus v českých podmínkách není vnímán jako samostatný žánr a že tohoto pojmu je užíváno více či méně spontánně. Žánrové napětí mezi povídkou a románem však stále existuje, což např. dokládají terminologické nejasnosti spojené s možnostmi exaktního žánrového zařazení některých próz Milana Kundery. Autorův mnohokrát opakovaný názor, že definitivní verze *Směšných lásek* (1991) je románem, nebyl v Čechách přijat bez výhrad. Ingramově definici uceleného povídkového cyklu *Směšné lásky* odpovídají tím, že jejich původní počet byl zredukován a že je autor zkomponoval ve významově vyšší celek. Pro takové případy, jako je Kunderova *Knih smíchu a zapomnění* (1981), pak Ingramovi pokračovatelé zavedli žánrové označení „kompozitní román“ (*the composite novel*). To je termín poměrně nový, neboť stejnojmenná monografie byla publikována teprve v r. 1995,⁹ ale začíná se ujímat pro označení próz, jež lze považovat za žánrový útvar, který má zároveň vlastnosti povídkového cyklu i románu. *Knih smíchu a zapomnění* obsahuje na rozdíl od *Směšných lásek* jednotící epickou linii, byť jde pouze o dva komponenty sedmidílného celku. Osud emigrantky Taminy je sice zobrazen ve dvou příbězích, ale je tak výrazný, že celek tohoto kompozitního románu působí dojmem jednoty nejen tematické, ale částečně i příběhové. V případě *Knih smíchu a zapomnění* současní literární historikové přejímají autorovo žánrové označení „román“ bez větších komentářů. Vrátime-li se k Novákovu povídkovému cyklu *Striptease Chicago*, nalezneme zde mnohem více jednotících principů než u zmíněného Kunderova románu – všechny povídky se týkají jedné rodiny, v případě hlavní postavy (Petra Svojsky) je zde náznak příběhové linie typické pro vývojový román, všechny povídky spojuje variování tématu amerického snu v podmínkách exilu. Podle nově zaváděné terminologie je tedy Novákův povídkový cyklus mnohem více románem než Kunderova *Knih smíchu a zapomnění*. Tyto terminologické nejasnosti a disproporce jsou znepokojující, protože jedním z hlavních úkolů literární vědy je vytváření terminologického aparátu, jímž lze pojmenovávat stavy i proměny literárního procesu. Česká próza 20. století obsahuje

velké množství typologicky rozrůzněných povídkových cyklů a nabízí dostatek argumentů k tomu, aby se tento žánr na úrovni reflexe začal (byť s jistým zpožděním) osamostatňovat. Výše uvedené příklady z tvorby Milana Kundery a Jana Nováka ukazují, že i užívání pojmu kompozitní román by mohlo vést k upřesnění české literární terminologie.

Pokud jde o téma této konference, tak doufám, že stručné analýzy dvou moderních českých povídkových cyklů alespoň v základních rysech prokázaly, že se obraz historie v tomto žánru liší od povídky i románu. Povídkové cykly nabízejí osobitý, pluralitní obraz historie, jejímž podstatným principem není linearita, kauzalita a idea vývoje (jak tomu je v tradičním realistickém románu), ale paralelnost dějů, opakování zápletek a situací a jejich neustálé variování. To jsou podle mého názoru dostatečné důvody k tomu, aby moderním českým povídkovým cyklům byla věnována podstatně větší a systematictější pozornost, než tomu bylo dosud.

POZNÁMKY

- 1 Srov. W. Schamschula: „The contemporary Czech historical novel and its political inspiration“, in Bristol, Evelyn (ed.): *East European Literature*. Berkeley Slavic Specialities, Berkeley 1982, s. 58.
- 2 M. Pilař: *Pokus o žánrové vymezení povídky*. Sfinga, Ostrava 1994.
- 3 D. Mocná; J. Peterka: *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka, Praha-Litomyšl 2004, s. 517.
- 4 D. Hodrová a kol.: *...na okraji chaosu... (Poetika literárního díla 20. století)*. Torst, Praha 2001, s. 432–450.
- 5 F. L. Ingram: *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. Mouton, The Hague-Paris 1971, s. 17.
- 6 Tamtéž, s. 20–21.
- 7 Tamtéž, s. 22.
- 8 J. Novák: *Striptease Chicago*. 68 Publishers, Toronto 1983, s. 7–8.
- 9 M. Dunn; A. Morris: *The Composite Novel – The Short Story Cycle in Transition*. Twayne Publishers-Maxwell Macmillan, New York-Toronto 1995.

Summary

Martin Pilař: Understanding history in Czech short story cycles

The present essay consists of two parts. In the first one, the main features of the short story cycle are discussed, because it is not common in the Czech literary context to think of it as a specific genre. This characteristics is based mostly on the ideas of F. L. Ingram (1971) and M. Dunn with A. Morris (1995), because their terminology seems to be extremely inspirative for Czech literary criticism. In the second part of the essay, two samples of Czech short story cycles are analyzed in detail. Both of them were created in exile and their autors were not dependend on Boccaccio's *Decameron*. Karel Michal's *Rodný kraj* is seen as a traditional sample of „arranged cycle“ (Ingram), but Jan Novák's *Striptease Chicago* is understood as the „composite novel“ (Dunn; Morris). The vision of Czech history in short story cycles differs from traditional Czech historical novels based on patriotism and using classical narrative techniques. The element of historical absurdity is much more stressed in the cycles, and in Czech samples of the given genre there seems to be more place for playfulness and bitter irony. The most important principles in the analyzed short story cycles are not linearity, causality and the idea of development (as in realistic novel), but parallelism of events, repetition of almost identical situations and their unceasing variations.

METAFORA ROKU 1968 V EXILOVÝCH PRÓZÁCH JIRÍHO KLOBOUKA A KARLA SRPNA

JOANNA CZAPLIŇSKA

Ve svých esejích *Potíže s dějinami* Josef Kroutvor poznamenal, že právě v exilu dějiny, které tak málo znamenaly v běžném životě, se najednou stávají důležitým životním problémem, jsou duševním mostem nad propastí času. Člověk začíná dějiny chápat ne jako řadu vnějších událostí, ale projektuje je dovnitř.¹

Téma roku 1968 se v exilové literatuře objevuje v různých podobách, jak dokumentů, tak politologických rozborů a vzpomínek – námátkou zde můžeme uvést *Osmádesátý* Petra Pitharta nebo *Naděje a zklamání. Pražské jaro 1968* Jiřího Vančury. Námětem svých úvah jsem však učinila ne literaturu faktu, ale příklady takových projekcí, které vyústily do uměleckého vyjádření zážitků a reflexí autorů, pro něž se rok 1968, a zvláště vpád vojsk Varšavské smlouvy, stal traumatem, s nímž se vyrovnávali v metaforické podobě – Jiřího Klobouka a Karla Srpna, což je pseudonym Karla Jánského.

V roce 1979 v curyšském nakladatelství Konfrontace vyšla sbírka Kloboukových povídek *Návrat domů*. Její název, jak vzpomíná samotný autor, byl důsledkem nutnosti přetržení pupeční šňůry, která jej stále spojovala s domovem.² Důkazem, že tento proces byl bolestivý a stejně traumatický jak zážitky z domova, je pochmurné, depresivní ladění próz. Zkušenosti kameramana České televize, který odešel do exilu poté, co mu vedení nařídilo v roce 1968 natočit rozhovor se sovětským vojákem, se v titulní povídce transformují do jednání hrdiny, jenž po návratu domů nachází celou svou rodinu vyvražděnou pavoukem, nadále se skrývajícím v koutě světnice. Pomsta je rafinovaná: hrdina spolkne jed a nechá se pavoukem sníst. I přes čitelnou symboliku vystupuje v próze do popředí pocit úzkosti a svědomí, že neštěstí se už dokonalo a pomsta nedovede odčinit zlo, které spáchal vetřelec, pro nějž neplatí něžná pravidla chování:

„Uvnitř jsem pro tmu už kočku nespátril, pouze divoce se lesknoucí oči vetřelce. Rozhodl jsem se, že si budu počínat se vši rozhodností: ‚Táhněte,‘ řekl jsem. ‚Vraťte se, odkud jste přišel.‘ Pavouk se nepohnul.“³

V Kloboukově próze upoutává pozornost expresivnost a působivost kreslených scén, které se díky přesnosti popisu zdají být obrazy vyčnívajícími z textu. Plná takových plastických maleb je povídka *Nancy*, jejíž hrdinka je emigrantka, která odjela do ciziny s manželem Američanem. Když ráno zůstává doma sama, začíná její denní hrůza. Bez ohledu na uspořádaný život, jaký nyní vede, nemůže se zbavit vzpomínek na odchod z domova. V oněch

vzpomínkách, deformovaných snem a obrazotvorností, je Nancy stále doma a cestuje vlaky plnými vojáků s neurčitou národností, kteří se v jednom okamžiku dovedou změnit z příznivců v nepřátele:

„Na háku za hlavou mu visel samopal. Dívala se tam a zpátky, každému z nich do očí. Stačily tři skoky, uchopit do ruky samopal a skosit je na zaplivanou podlahu. Nechácala, proč se místo toho něžně zeptala: ‚Zůstaneme navždycky přáteli?‘, To máte tak,‘ odpověděl velitel s tajuplným úsměvem. ‚Zůstaneme, pokud nám vaše přátelství bude vyhovovat.‘“⁴

Vojáci objevující se v pitvorných vzpomínkách nejsou však jedinými, kteří útočí na hrdinku – další vetřelci se dostávají v podobě mravenců, zaplavujících Nančin byt, který se tím proměňuje z útočiště ve válečné pole. Vítězná bitva, kterou hrdinka pomocí dřevěných vojáků svede v dětském pokoji, není však konečná, zítra se totiž mravenčí armáda objeví zase.

V obou povídkách vetřelec, který zaútočil na domov hrdiny, dostává podobu odpudivých zvířat, jejichž antropomorfovaná chování očividně poukazuje na sovětskou armádu. Tyto dvě prózy spojuje také surreálná představivost, pohybující se na hranici snu a skutečnosti. Zdá se, že právě sen, a konkrétně traumatické sny emigrantů jsou klíčem k interpretaci těchto povídek. Psychologové zabývající se procesy probíhajícími u lidí, kteří odešli z domova, poznamenávají, že u více než poloviny z nich se objevují sny s podobným dějem, v nichž se spáček vrací domů, ale nemůže se z něj zpátky dostat, jelikož je buď stíhán vojáky, vězněn, nebo poslán do tábora. Noční můru doprovází nepřemožitelný pocit úzkosti, bezmoci a obklíčení. V jedné z interpretací těch snů se dočteme, že je to odraz konfliktu mezi steskem za domovem a prožitým tam štěstím a rozhodnutím zůstat na Západě, kde emigranti již začali nový život.⁵ V případě Kloboukových próz se však zdá, že tyto onirické obrazy hrají ještě jinou úlohu, terapeutickou. Hrůza, kterou prožívá Nancy, je odrazem duševního stavu emigrantky, která jen zdánlivě unikla nebezpečí, když za oceánem našla rodinu a nový, klidný domov. Zážitky z minulosti jí nedovolují ochutnat stabilizaci, vynucují stále obavy o budoucno a o vlastní rodinu. A tak hrdinka nachází cestu, jak se se svým traumatem vyrovnat. Polský psychiatr Antoni Kepiński ve svých úvahách o původu strachu napsal, že „občas je minulost zatížena silnými výčitkami svědomí, není možné již odčarovat zlo, které v něm urostlo, v jiných případech je zase minulost prohrou, jejíž stín zakrývá i budoucnost“.⁶ A jako jeden ze způsobů boje se strachem vyjmenovává integraci spočívající ve vytvoření imaginativní konstrukce, v níž se postava nepřítele krystalizuje do snadno zničitelné podoby. Díky tomu se stává jasné, jak provádět útok a obranu a zbavit se podstaty strachu.⁷ Hrdinové obou próz převádějí sovětské vojáky do tvaru odporných, ale přece jen malých bytostí a jednoduše se jich zbavují. Takové jednání je také překonáním onoho pocitu bezmoci, příznačného pro sny exulantů, v nichž svědomí, že v minulosti nebylo učiněno vše, co bylo možné, ústí do literární pomsty ex post a stává se kompenzací nemožnosti jakéhokoliv jednání ve skutečnosti. Pro autora takový postup získává další hodnotu: dovoluje se očistit z tíhy vzpomínek a udělat prostor pro budoucnost.

Jiný ráz mají další dvě Kloboukovy krátké novely: *Ruská trojka* a *Obležené město*. V první z nich hrdina, primitivní sedlák Kuzma Kuzmin, dostává nabídku, aby sledoval spisovatele, který se má přistěhovat do vesnice. Odměnou má být honorář ve výši 100 rublů měsíčně a zavedení telefonní linky. Kuzma, který se dosud zabýval jen lenošením a přebytek volného času trávil s lahví vodky, najednou cítí přívál moci a první myšlenka, která ho napadá, je zbavit se svěhlavého koně, který mu stále působil nesnáze:

„Safir klusal uprostřed, zvedal radostně kopyta a dva hnědáci po stranách mu sotva stačili. Kdykoliv se pokusil vybočit a zamířit do polí, Kuzma přitáhl opratě, aby mu připomněl, kdo poroučí a určuje, kudy vede cesta.“⁴⁸

Obraz ruské trojky, který kreslí Klobouk, tak dostává groteskní podobu a je karikaturou symbolu Gogola, který do něj umístil představu skvělého Ruska. Autor se zřetelnou radostí reprodukuje v povídce stereotyp Rusa jako líného, primitivního opilce, který jedná bez rozmyšlení a rád se zbavuje nespokojence, místo aby využil jeho sílu:

„Neshledával nic zvláštního na tom, že si připnul křídla a blíží se jako už mnohokrát předtím k blyštící se bráně nazlátlého království, za níž se mělo nalézat vytoužené štěstí, ale ani tentokráte se nedostal příliš daleko. Vyrušilo ho netrpělivé zaržání. Otevřel oči, a když spatřil, jak se u stropu nadnáší chuchvalec pavučin, zachvěl se odpozem. Nezapochyboval ani na okamžik, co udělá. Měl už po krk toho věčného handrkování se s nespokojeným koněm“⁴⁹.

Takový Kloboukův postoj připomíná i výroky Milana Kundery, který v *Úvodu do variace* svůj odpor k dílu Dostojevského vysvětloval přesvědčením, že ono dílo je odrazem emocemi zdominované mentality ruského národa. U obou autorů je tak patrné hodnocení Ruska skrz zážitky z Srpná 1968, a – paradoxně – skrz emoce, proti nimž tak radikálně vystupoval Kundera.

Nejčitelnější alegorii Srpná 1968 je povídka *Obležené město*. Obyvatelé bezejmenného středověkého města se jednoho dne ráno probouzí a s překvapením zjistí, že za hradbami stojí armáda cizích vojáků, kteří se „objevili znenadání a předem neohlášení“.¹⁰ Vojáci se chovají klidně, dokonce využívají krásného počasí a opalují se, zatímco uvěznění obyvatelé se nemožnou rozhodnout, co mají dělat – někteří chtějí bojovat, jiní čekat, a všichni doufají, že armáda brzy odpochoduje. V noci však někdo na vojáky zaútočí a situace se radikálně mění: vyrušení z blaha se vojáci připravují na zákrok, k němuž však stále nedochází. Vzniká tak pat, v němž obě strany – obležení a obléhající – sice nic nedělají, ale zároveň se dostávají do marasmu:

„Jak dny a týdny běží, nemění se nic na podivném osudu jedné nebo druhé strany. [...] Ulice jsou plné odnikud nikam bloudících obyvatel, kteří ztratili pojem o čase. Jiní leží usmířeně v postelích a blízcí se smrt očekávají pohrouženi v modlitbách. Ale ani obléhatelům pod hradbami není třeba závidět jejich úděl. Ukázněný, neuspěchaný, ale v podstatě bezcílný život z nich záhy učinil tupé a nevnímající tvory.“¹¹

Kloboukův postoj v této próze je protiváhou nenávisti k Rusům obsažené v *Ruské trojce*, je pokusem podívat se s odstupem na události, v nichž jediným viníkem jsou Dějiny, a vykonavatelé jejich tajuplných plánů prohrávají na obou stranách barikády. Autor neodsuzuje ani obyvatele města, mezi nimiž jsou jak zbabělci, tak sebevrahové, ani vetřelce, kteří vykonávají povel, a zamýšlí se tak nad neúprosnými zákony dějin, které ničí osudy obyčejných lidí.

Ačkoliv v Kloboukových prózách se postavy exulantů téměř nevyskytují, jak poznamenal Milan Exner, v tomto světě „Emigrace není tezí, ale niternou skutečností a zkušeností, cudně skrývanou a prolamující se do halucinatorních představ. [...] Imaginativnost je tu epickým prostředkem, vyjasňujícím existenciály jeho strádajících hrdinů.“¹² Proto snad badatelé, kteří se pozastavili nad tvorbou autora *Návratu domů*, zdůrazňují její souvislosti s Franzem Kafkou, a i když nepochybně jsou Kloboukovy prózy inspirovány expresionismem, původ jeho podnětů bych spíše hledala v filmovém expresionismu, zvláště německém, což zůstává v souvislosti i s Kloboukovým povoláním. Jeho povídky připomínají scénář, ve kterém jsou podrobně rozepsány všechny záběry, i s označením ústředního bodu, na který je zaostřena

kamera. V rámci expresionismu je také hra s barvami, jimiž autor dosahuje vždy temně laděnou působivou náladu.

Tvorba Jiřího Klobouka, o níž Exner psal, že je to „čistá poezie, niterná, prožitá a ryzí“,¹³ si podle mě zaslouží hlubší rozbory, které se zatím mezi badateli nedostavily, nejen pro svou formální, originální stránku a depresivní imaginativnost, ale i pro netypické zavržení domu a domova jako symbolu štěstí a bezpečí. Dům se v Kloboukových povídkách stává místem, které odpuzuje, v němž na člověka můžou čekat nebezpečné pasti.

V roce 1980 také v curyšském nakladatelství Konfrontace vyšla kniha *Doličné záznamy o zcivilizování ostrova Scraps*. Na obálce je jako autor uveden Karel Srpen, o němž František Knopp ve své bibliografii knih vydaných v exilu píše, že je to pseudonym Karla Jánského, o kterém však nemáme žádné bližší údaje.

Děj románu se točí kolem nehody letadla, které se rozbilo na ostrově Scraps ležícím někde v oceánu. Nehodu přežilo 14 lidí, mezi nimiž se nacházejí představitelé různých národností a povolání: voják, kněz, podnikatel, novinář, filmová hvězda, vědec. Trosečníci však na ostrově nejsou sami, bydlí tam totiž doktor Daniel Peters s padesáti lidmi, které lékař vypěstoval v inkubátorech. Nově příchozí brzy pochopí, že Petersův objev může přinést skvělé výdělky, umělí lidé totiž snadno najdou uplatnění v různých oblastech: jako vojáci, levné pracovní síly, banky živých orgánů nebo dokonce jako prostitutky a prostitutky, neboť jsou zbaveni možnosti rozmnožování. Představa báječných zisků vede k bojům o Petersův objev, diplomatické cesty jsou však brzy vystřídaný intrikami a pak i násilím. K moci na ostrově se postupně dostávají vojáci, demokraté, fašisté, až konečně vítězí komunistická strana.

Četné narážky v textu poukazují na to, že ostrov Scraps má symbolizovat Československo, které do roku 1968 existovalo v klidu. Teprve kataklyzma, jakým byl vpád vetřelců, změnilo původní oázu v peklo na zemi:

„Tehdy, odštípnut explozemi z území celistvosti mateřského ostrova, dostal velmi nevýhodnou samostatnost – stal se nedobrovolným plavidlem na vodách oceánu. Kurs jeho plavby určovaly přírodní zákony mořských proudů a vlivy povětrnostní. Asi po tříměsíční nekontrolovatelné plavbě uvízl v poloze, v níž setrvává dodnes tedy už ŠESTADVACÁTÝ ROK, a to jako zajatec, uzavřený v prstenci virů, v jejich nebezpečném obchvatu však docela klidně a spořádaně vegetuje. Vypadá to na dokonale bizarní hříčku přírody: hradba mořských virů, vysoko zvedající závoje rotujících sprch, zřejmě na dálku odrazuje případné lodi a plavidla, neboť žádný kapitán nemůže tušit, co se uprostřed vírových kolotočů skrývá, miniaturní rozloha ostrůvku zase nejpravděpodobněji hájí svoje inkognito před zvědavostí letadel.“¹⁴

Doličné záznamy... však nejsou pouhou alegorií roku 1968, i když v mnoha postavách se snadno najdou rysy společné se skutečnými lidmi. Cestou k pochopení díla je jeho konstrukce, román se totiž – ve shodě s titulem – skládá z mnohá záznamů, protokolů, dokumentů, stenogramů, které dal dohromady jeden z Petersových lidí těsně před sebevražedným zničením ostrova. Taková struktura umožňuje čtenáři nahlédnout do zákulisí přebírání moci jednotlivými stranami. A zase zde najdeme myšlenku společnou s Kunderovými reflexemi, které vyjádřil v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, že totiž komunismus ve střední Evropě nebyl dílem zločinců, ale nadšenců přesvědčených, že našli jedinou cestu vedoucí do ráje. Srpen obdobně kreslí komunisty, kteří jsou přesvědčeni, že vše dělají ve prospěch lidstva a ve svém jednání vidí poselství:

„Kdykoli a kdekoli strana přejímala moc ve státě, vždycky stála proti většině. Nezapomeň, soudruhu, že v té většině nestojí jen naši přirození třídní nepřátelé! V té většině jsou především lidé neuvědomělí, kteří byli léta vystavováni ohlupující a oslepující propagandě – jakpak po nich můžeš chtít, aby věděli, kam patří, když jim to před náma nikdo neřekl?“¹⁵

Kolářová výstavba románu navozuje ještě jednu paralelu, připomíná totiž konstrukci fantastických románů Karla Čapka, obzvláště *Války s mloky*, zatímco výchozí nápad o stvoření umělého člověka je totožný s *R.U.R.* a, stejně jako v této hře, i v Srpnově románu se děj točí kolem zápasu o recept, který umožní masovou výrobu umělých lidí. Obdobně jako u Čapka se zde hlasu ujímají představitelé různých profesí, což je zároveň zámkou k satirickému představení rozmanitých názorů a odhalení primitivních popudů, jimiž se většina trosečníků řídí. A také se v *Dolických záznamech...* objevuje postava, která vlastní schopnost objektivního posouzení situace a přemýšlení o budoucnosti ostrova. Ona stylizace na Čapkovy prózy je příliš velká na to, aby šlo jen o pouhou náhodu, zároveň však použité prostředky jsou natolik původní, že jen těžce lze hovořit o plagiátu. Nápomoci v zařazení Srpnovy prózy mohou být studie polského badatele Stanisława Balbuse, který se zabýval různými typy stylizací. Podle jeho typologie text Srpnu může být pojmenován jako „zjevné napodobení“,¹⁶ jímž autor imituje Čapkův styl a využívá hotový vzorec výstavby textu a děje, a jen aktualizuje některé nápady, jako třeba výrobu umělého člověka, který nevzniká jako výsledek fantastického objevu, ale jako důsledek oplodnění *in vitro*. A, stejně jako pro Čapka, fantastická situace je pro Srpnu východiskem k reflexím o povaze člověka. Je však zajímavé, proč autor zvolil cestu právě věrné imitace Čapkova stylu místo vytvoření vlastní, individuální poetiky. Takový postup, v němž se Srpen odvolává k vzorům existujícím v čtenářském povědomí může spět k vytvoření, podle Balbuse, „zvláštního, originálního ekvivalentu mistrova díla, ekvivalentu, který by vyhovoval zvláště a originálnímu poptávce po nové literárněhistorické a kulturní oblasti. Vzor má být nejen obnoven, ale i reinterpretován a adaptován“.¹⁷ Napodobení próz Karla Čapka má vést ke zkřížení spisovatele jako mluvčího a obhájce demokracie, a především autora článku *Proč nejsem komunistou. Dolické záznamy o zcivilizování ostrova Scraps* tak mohou být interpretovány jako fabulační ilustrace proslulého Čapkova textu a jsou výrazem stejného postoje Srpnu. A to může vysvětlit i skutečnost, proč autor zvolil pseudonym (mimořádně poukazující na autorovu inspiraci) místo vlastního jména, a raději zůstal ve stínu mistra, který přesně vystihl budoucnost. Srpnův román je tak nejen pokusem o diagnózu příčin vzniku totalitního systému, ale je záznamem očitého svědka, který sledoval jeho rozvoj.

Pro prózy, jímž jsem věnovala pozornost ve svých úvahách, je příznačný společný postoj autorů, kteří své zážitky a zkušenosti z domova převádějí do metaforické a alegorické podoby a soustřeďují se na osudy jednotlivců, nikoliv celého národa. Takový postup a použití mikroměřítko vypovídá však o duševních pochodech lidí, jež se mohou oprávněně cítit reprezentanty statisíců Čechů, kteří se po srpnu 1968 rozhodli odejít z vlasti, v níž už neviděli pro sebe místo, zároveň se však nemohli zbavit pocitu, že přece jen opouštějí „zemi krásnou, zemi milovanou“ jednou provždy. A u obou autorů se reflexe společné pro řadu exulantů promítají buď do snahy zvítězit nad vetřelci alespoň ve svých představách, jak tomu je v Kloboukových textech, nebo do varování před zrádnou a zrádnou tváří komunistů v Srpnově románu. A je těžké se zbavit pocitu, že literární podoba umožnila oběma autorům i vyrovnání se se svým vlastním nitrem a národním traumatem roku 1968.

POZNÁMKY

- 1 J. Kroutvor: *Potíže s dějinami. Eseje*. Praha 1990, s. 134.
- 2 M. Pokorný: „Rádio je ostrov naděje. Rozhovor s Jiřím Kloboukem“. *Tvar* 1993, č. 22, s. 6.
- 3 J. Klobouk: *Návrat domů*. In: idem: *Návrat domů a jiné povídky*. Zurich 1979, s. 68.
- 4 Tamtéž, s. 62.
- 5 Podrobněji o tom viz Z. Č: „Úzkostné sny o návratu (Stručná zpráva o větší práci)“. *Zpravodaj* 1972, č. 9/10.
- 6 A. Kępiński: *Lęk*. Warszawa 1987, s. 19.
- 7 Tamtéž, s. 308.
- 8 J. Klobouk: *Ruská trojka*. In: idem: op. cit., s. 73.
- 9 Tamtéž, s. 75.
- 10 J. Klobouk: *Obležené město*. In: op. cit., s. 103.
- 11 Tamtéž, s. 106.
- 12 M. Exner: „Mistr pera Jiří Klobouk“. *Tvar* 1993, č. 19, s. 11.
- 13 M. Exner: „Skrutý a odkrytý prostor české prózy“. *Tvar* 1991, č. 15, s. 15.
- 14 K. Srpen: *Doličné záznamy o zcivilizování ostrova Scraps*. Zurich 1980, s. 15.
- 15 Tamtéž, s. 129.
- 16 Viz. S. Balbus: *Między stylami*. Kraków 1976, s. 271.
- 17 Tamtéž, s. 263.

Summary

Joanna Czaplińska: Metaphor of the Year 1968 in Writings by Jiří Klobouk and Karel Srpen

The article is an analysis of a collection of short stories by J. Klobouk *Návrat domů* and a novel *Doličné záznamy o zcivilizování ostrova Scraps* by K. Srpen, both written in exile by Czech authors, in which trauma of the year 1968 is expressed in a metaphoric form. Klobouk in his stories concentrates on figures of aliens, insidiously attacking heroes who can defeat them using only the same deceit and shows the inexorable rules of history wrecking ordinary people's lives. The novel by Srpen is an example of, using terminology of S. Balbus, evident imitation of Karel Čapek's style and tells a story of seizing power by different types of people on an unknown island, inhabited by a group of survivors. The author shows that the most treacherous methods were the ones used by communists. Both authors concentrate on individual's fate which in a metaphoric and allegoric way depicts an experience shared by the whole nation.

RUB A LÍC EXILU V OBĚTINĚ JANA KŘESADLA

VLADIMÍR NOVOTNÝ

Osudy exulantů se mohou stát emblematickým obrazem dějin a obraz exilu v literárním díle může zapůsobit jako účinná metafora, a to jak lidské existence v nadčasových souvislostech, tj. mimo původní historický prostor, tak jedné konkrétní epochy – v daném případě období „exulantského“ dvacátého století. Nikoli náhodou se totiž právě náš moderní věk může charakterizovat jako století exilu, jako věk novodobého stěhování národů, veskrze destruktivních, mnohdy kataklysmatických etnických transferů a tragických etnických čistek.

K tomuto filosofickému i etickému poznání přispěla svým záslužným dílem nejenom evropská či světová literatura, ale rovněž naše exilové písemnictví. Týká se to v plné míře i knih napsaných českou poúnorovou literární emigrací (namátkou próz Egona Hostovského nebo dnes již pozapomenutého Bedřicha Svatoše aj.), zejména však posrpnové exulantské produkce: nikoli retrospektivní návraty do tuzemské krajiny dětství, nýbrž téma života v exilu nebo exilového životy se stalo alfou i omegou nejvýznamnějších prozaických titulů mj. Jaroslava Vejvody, Libuše Moníkové, Nataši Reimanové, Lubomíra Martínka, respektive Ivy Pekárkové, nemluvě o spisovatelích klasikách Josefu Škvoreckém nebo Zdeně Salivarové.

Z tohoto důvodu pak můžeme s určitou nadsázkou konstatovat, že v novodobé české exilové literatuře, reflektující uvedený život v exilu jako specifickou podobu dějin a českých dějin ve 20. století zvláště, se postupně vytyčily dva základní narativní přístupy. Jeden typ autorů interpretuje exil a problematiku spojenou se životem v exilu převážně v kontextu existenciální až existencialistické problematiky a tudíž navazuje především na zmíněná pozdní románová díla Egona Hostovského, napsaná během druhé světové války a po ní, zatímco druhý autorský typ ze všeho nejvíce preferuje dokumentaristické, programově civilní vidění světa, přičemž klade obzvláštní důraz na každodennost, na rozmanité dobové realie, na mnohotvárné a proměňující se společenské parametry dané epochy.

Někdy se oba přístupy navzájem přibližují, v dílčích případech i prolínají a prostupují, jako například v prozaických vyprávěních zesnulé Libuše Moníkové, v některých případech však do komorní epiky individuálního osudu stále víc vstupuje univerzální, filosoficky temperovaná epičnost či vědomí epiky, přičemž nejčastěji existenciálního ražení. Celkem vzato býváme v této tematické sféře exilové tvorby a v jejím obrazu moderních dějin svědky více než zřetelného vypravěčského směřování k epičnosti, vesměs ovšem k epičnosti zhusta oplývající historickým ressentimentem a výpověďmi o bolestných společenských deziluzích.

Nicméně i v literární historii má každé pravidlo své výjimky a za takovou příslovečnou výjimku se dozajista dají považovat některá díla Jana Křesadla (1926–1995), novodobého polyhistora s diplomem Univerzity Karlovy, exulanta, který od srpna 1968 žil a pracoval ve Velké Británii. Literární tvorbě se však Křesadlo (jehož juvenilní texty pocházejí ještě z poválečného údobí) začal s velkou intenzitou věnovat teprve počínaje léty osmdesátými, to znamená až po odchodu do důchodu; tehdy také jedna z jeho prvních próz – groteskní novela či politická burleska *Mrchopěvci* – získala prestižní exilovou Cenu Egona Hostovského. Zejména v té době, tj. na rozhraní let osmdesátých a devadesátých, žel již v posledním desetiletí svého života, Jan Křesadlo rozepsal celou řadu próz, z nichž některé stačil vydat ještě v exilových nakladatelstvích, na jiných rukopisech či námětech pracoval dál, tedy i po listopadu 1989, případně jim vtiskl závěrečnou podobu či definitivní vyznění až po tehdejší politickém zvratu. Některé autorovy texty však zůstaly nedokončeny, eventuálně se zachovaly pouze v tzv. pracovní verzi.

Autorovy prózy vzniklé v tehdejší době, tj. v exilu a po roce 1989, na sebe mnohdy navazovaly, Křesadlo nejednou s obdivuhodnou narativní lehkostí vytvářel jejich varianty nebo se s gustem vracel k postupům, kterých užil už ve svých raných dílech. Pokud se však v některém vyprávění věnoval zvláště exilové tématice, čili životu v exilu jako obrazu dějin (včetně motivu odchodu do exilu, který se, zasazen do řady dramatických peripetií, objevuje již v uvedené Křesadlově prvotině, čili v *Mrchopěvcích*), potom se spisovatel možná až ostentativně vzpíral připomenuté tradici více či méně bolestínského ressentimentu a kultu deziluzí, ačkoli rovněž tyto polohy ve svém díle reflektuje. Jeho vypravěčským naturelem par excellence se od exilových literárních začátků stává tragigroteskní, mnohdy neobyčejně bizarní podobenství o novodobých dějinách včetně jejich hektického dění (respektive statického ne-dění v exilu) – podobenství, které se v Křesadlově pojetí velice blíží k žánru pamfletu, případně osvicenské satíře. Podobné pojetí přitom výrazně inklinuje ne-li přímo k libertinskému, potom k všeobjímajícímu a vsudypřítomnému sarkastickému posměchu vůči všemu, nejednou nemálo truchlivému, v prvé řadě vůči všemožným staronovým i novějším člověčím pošetilostem včetně až extrémně pošetilého obrazu dějin, tj. těch dějin, které si přece lidská společnost sama vytvářejí nebo spoluvytvářejí.

Jak už se mnohokrát zdůrazňovalo či vyzdvihovalo v literárně kritické recepci spisovatelova díla, pohříchu nikterak početné a orientující se povýtce na tzv. prvoplánovou, dějovou či tematickou rovinu umělcových knih, Jan Křesadlo značně štedře využíval při koncipování (někdy až fantaskně či karikaturně působících) prozaických námětů i dílčích narativních motivů zejména svých dlouholetých zkušeností z práce v pražské ambulanci pro sexuální deviace, stejně jako svých neméně zevrubných znalostí v oboru abnormální psychologie. Posléze se opíral nejenom o své tuzemské zážitky z pražské kliniky, ale také o případy z rozsáhlé praxi v psychiatrické léčebně ve východobritském Colchesteru, kde se po roce 1968 usadil.

V souladu se všemi těmito leckdy obskurními poznatky potom spisovatel s oblibou interpretoval rozmanité excesy dějinného vědomí v obecné rovině či individuálního myšlení buď jako typický projev nějaké konkrétní sexuální úchyvky, anebo jako faktor či fenomén, který se k rozličným výstřednostem tohoto typu dá přirovnat, případně je možné ho zvláště tímto srovnáním (tedy s erotickými deviacemi) nejlépe charakterizovat. Takto stoickým nebo skeptickým očima poté Křesadlo nahlíží celé spektrum moderního civilizačního myšlení včetně dějinného vědomí a konkrétního lidského počínání – a jeho osvicensky střízlivé, většinou

sardonické, krajně rezervované zření novodobého světa se nevyhýbá ani tématice českého exilu. Týká se to samozřejmě i pozdější, polistopadové novely *Dům*, v němž figuruje motiv návratu z exilu do rodné domoviny, byť zde jde o návrat, po němž se nevyhnutelně dostávají další, snad ještě skeptičtější deziluze ze stavu věcí.¹

Pokud však jsme právě v této pozdní, poexilové próze jako čtenáři účastní celé řady aktuálních politických aluzí a pokud tu přihlížíme sarkasticky vykreslené plejádě nejrůznějších polistopadových společenských či psychologických neduhů, ve svých předchozích či dříve dokončených knihách Křesadlo do politické či ideologické roviny svých příběhů vstupuje – snad s výjimkou ještě v exilu vydaného románu *Fuga trium* – spíše jen výjimečně, obvykle pouze v hutné zkratce. Pokaždé ovšem dbá na myšlenkové souřadnice a souvislosti, které jako by se ale v kontextu díla rozuměly samy sebou, aby se potom na jejich základě mohlo odvíjet nějaké jiné, všelijak perlivě vyprávění – což potvrzuje zejména jeho prozaický triptych *Obětina*, knižně uveřejněný až v roce 1994. Rovněž této své knize spisovatel vtiskl palčivé satirické zacilení, vzal si v ní však na mušku především literární exilové poměry. Soustředil se ale nikoli na poměry politicky chvalně či nechvalně exponované, spjaté například s činností Tigridova čtvrtletníku *Svědectví*, nebo s tehdejšími působeními institucí jako například *Opus bonum*, nýbrž na ty veskrze obyčejné, jakoby tuctové, nicméně i v zásadě nemálo romantické – spojené s přirozenými tužbami lidí tvořit a publikovat.

Křesadlo se přitom zaměřuje povytce na ty psaním postižené a psaním obdařené lidičky, kteří se stejně jako předtím ve své vlasti, tak i nyní v exilu pohybovali a pohybují kdesi „na okraji“ společnosti, jsou tedy i v dobách exulantských pořád jakýmsi kulturními outsidersy, tehdy stejně jako teď, pouze s tím (podstatným či nepodstatným?) rozdílem, že v domácích poměrech po roce 1948 vesměs publikovat odmítali, poněvadž se jim to jednoduše přičilo, jak Křesadlo nejménou zdůrazňuje v mnoha svých knížkách, ani nemluvě o politické cenzuře a nedobrovolné autocenzuře – a v exilových poměrech zase tito píšící lidičkové zpravidla nenalezali pro své literární ambice ani u tehdejších a tamějších arbitřů valného porozumění.

Proto se osou některých spisovatelových próz (zvláště dějové struktury *Obětiny*) stává latentní rozpor mezi tzv. velkými dějinami exilu a jeho malými dějinami, neboli mezi dějinami veřejnými a skrytými, jakož i autorem značně zdůrazňovaná kontradikce mezi renomovanými exilovými literáty a kulturními činiteli na straně jedné, a na druhé straně mezi těmi nerenomovanými, takřečenými ostatními, ne-li prachobyčejnými, kteří jsou i nadále odsouváni, eventuálně dokonce odsuzováni na vedlejší kolej – a nikoli náhodou se pak za to těm šťastnějším nebo vyvolenějším (hravě!) mstí štiplavou satirou, blasfemickou karikaturou či kupříkladu bezuzdnou groteskou. V Křesadlových textech se poté dostává i na nevyhnutelný akt literární revanše, odehrávající se zejména v rovině mravní difamace, poznovu úzce spjaté s rozličnými fenomény sexuálních (rozuměj i společenských) úchylek.

Autorovu *Obětinu* sice můžeme pokládat za „románový triptych“, jak koneckonců stojí psáno i v podtitulu knížky, sám autor však čtenáře vybízí, aby texty z této beletristické knihy vnímali jako „rudimentární tetralogii“, kterážto má u něho ovšem, vyjdeme-li z jednoduché aritmetiky, celkem pět částí (!). Jenomže dvě části z této pěti představují vložené příběhy, resp. svým způsobem, zvláště z žánrového hlediska samostatné literární texty, sepsané dvojicí spisovatelů, kteří mají roli protagonistů ústředního příběhu, jsou však navzájem spjati pouze svým druhořadým postavením v exilovém literárním světě. Jedna postava je podle autora „vágně autobiografická“² a sepsala mj. knihu s názvem *Vransupové* (jistěže jde o *Mrchopěv-*

ce), druhá je nápadně, až postmodernisticky modelová – a jako taková se stává svérázným symbolem života v exilu. Leč v tomto případě života smolařského, hudlařského, zbaveného jakékoli jiné identity než sluhovské či šaškovské. Tomuto Křesadlovu exulantovi jménem Jindřich Henry, podle autorových ironických slov člověku „s duší, jejíž průhledná zadnice bolela od kopanců“,³ totiž přála štěstěna jedině v tom, že se mu po srpnu 1968 podařilo odejít do exilu.

Jenomže v exilu se Henry, ač hudební umělec, musí žít potupně a žít posupně: vydělává si sice na holou existenci v maďarském nočním podniku v profesním přestrojení za cikánského primáše, daleko víc sil ho ale stojí jařmo sexuálního otročení ve vztahu k notně vášnivému majitelce klubu (která ho zaměstnává především z tohoto důvodu) – a k tomu si pořád sni sen o tom, že přece jen jednou uspěje i ve světě literatury. Zároveň ovšem platí, že celý tenhle ten poněkud skurilní exilový prostor literární – jenž tvoří významnou součást moderních českých kulturních a společenských dějin – připadá Jindřichovi Henrymu nesrovnatelně nemravnější a oplzlejší než jeho dlouholetá, ale v jeho očích „poctivější“ role žigola, kterou fatalisticky akceptuje jako zvláštní případ sociálního údělu uvrženého na chudého našince v cizině.

Také proto Křesadlův umělec, žigolo a tajný literát Jindřich Henry zahrnuje tak notným opovržením exilové knihy věhlasného mistra pera jménem Richard Menturela a pošklebuje se i kultu spjatému s působením tohoto kumštýře v cizině. Právě v Menturelově tvorbě totiž Henry rozpoznává přinejmenším celé přehršle do módy přicházejících sexuálních deviací (v životě i v literatuře) – a má pro to jediné vysvětlení: tvrdí, že je to zcela jednoduše dáno tím, že zmíněný exulant Menturela „je vlastně pořád svazák, tedy carská bytost z minulého století, a ten naturalismus vlastně jen předstírá, kdežto v podstatě je to furt vylízanej socialistickej realista“.⁴

Onen obdivovaný spisovatelský zvrhlík a úchylník Richard Menturela není pochopitelně nikdo jiný než Milan Kundera, tvůrce, s nímž se Jan Křesadlo ostatně pustil do vášnivě etické polemiky ještě v posledním exilovém čísle *Svědectví* a který mu nyní coby zakamuflovanému vypravěči *Obětiny* poskytuje vítanou příležitost k posměšné desakralizaci de facto veškerých moderních dějin a zvláště jedné kapitoly českého literárního exilu. O poznání vlídněji, leč přece jenom v jedné hierarchické řadě po boku Menturelově zde jsou pak spisovatelem ironicky zesměšňováni též známí tehdejší exiloví nakladatelé Alois Škovranský (tj. Josef Škvorecký) a zejména Xaver Tocheský (čili Alexandr Tomský): ten první je v knize vypodobněn coby naprostý, téměř beznadějný chaotik, který všechny doručené rukopisy honem odklízí do sklepa, aby je vůbec neměl na očích, druhý není z pohledu nepravého primáše Henryho ničím jiným než toliko nevzdělaným obchodníkem, který pro samé kšefty a kšeftíky nemá čas na jakékoli sebevzdělávání – a literatuře? Té nerozumí ani trochu.

Křesadlo si ovšem tropí analogicky kousavé šprýmy i z mnoha dalších aktérů českého exilu, resp. tuzemského disentu, kteří u něho v *Obětině* figurují pod humornými pseudonymy – jako například Igor Pudiš, Irma Trtkalá, Pogon Bumby, Selenie Rytrová, Josafat Hrádek, Jan Zátarasa nebo pouze příjmením označovaný Bukalík či třeba Vrabčák a další (rozuměj Ivan Diviš, Iva Kotrlá, Egon Bondy, Sylvie Richterová, Josef Hradec neboli Josef Mlejnek, Jan Zábrana, Ludvík Vaculík, Jiří Brabec). V závěru knihy dokonce spisovatel stanoví a definuje módní umělecký směr pojmenovaný menturelismus (rozuměj: kunderismus) – a právě v souvislosti s touto tvůrčí tendencí rozhorlený Křesadlův alter ego v *Obětině* prohlašuje:

„Donedávna panovala temnota zevnitřní a ten Menturela se v ní tyčil jako velikán – třeba hnusnej, ale velikán – zdálo se, že ta jeho filozofie naprosté nezávaznosti – i s tou hnusnou hovnovou erotikou – že je sice odporná, ale správná, protože takovej, bohužel je svět – a von mu rozumí, protože, podívejte se, jak v něm plave.“⁵

Obraz tuzemských dějin prosvítající v kontextu českého posrpnového exilu se Křesadlovi stává záminkou ke skeptické filosofii světa i umění. Jejich fundamentální desakralizace, k níž autor svým satirickým vyličením přispívá, potvrzuje jeho vlastní primární přesvědčení (podotkněme, že přesvědčení hodné pozdně osvícenského teisty) jak o mravní zkaženosti veškerenstva a lidstva celičkého, tak o jeho genetické absurdnosti – a kromě toho, nepochybně v neposlední řadě, rovněž o jeho plebejskosti nebo profánnosti se všemi důsledky, které z toho vyplývají, včetně vrozené nemravnosti duchovní i tělesné. Těž v *Obětíně* tento svůj hlubinný životní pocit Jan Křesadlo tlumočí prostřednictvím pestré mozaiky metatextů, jakož i využíváním své mimořádné jazykové hravosti a fabulační invence. Zároveň ale spisovatel svým čtenářům, ať už poznali z vlastní zkušenosti poměry v exilu či nikoli, nabízí učiněný rej metamorfóz, jeho postavy tíhnou k ustavičnému přestrojování duší i myslí, jako by pouze taková schopnost proměn a převleků nebo způsoblost k společenské a sociální travestii jim umožňovala větší poznání sebe sama a přispívala i k jejich případnému porozumění vůči druhým (byť leckdy nelichotivému).

Nicméně i v *Obětíně* najdeme určité pozitivní vyústění, v němž křesadlovská osvícenská skepse jako by načas odstoupila stranou: „Teď je každému dneska jasné, kdo má nakonec pravdu!“ prohlašuje v závěru knihy jeden postmoderní literát. „Že základní lidskou ctností je právě zodpovědnost vůči řádu bytí. Jak říkali středověcí scholastikové, že *bonum, verum, pulchrum*, dobro, pravda, krása jsou vlastnosti bytí, vlastnosti jsoucna, reality, a jejich nedostatek, zlo, ohybnost a lež jsou té reality nedostatek, karence dobra – a taky, že *bonum habet vim quasi attractivam* – dobro má sílu nebo moc jakoby přitažlivou – takže je každému jasný, kdo z těch dvou má pravdu – bez argumentace, prostě na základě faktů a jakéhosi nazírání věcí.“⁶

Ve své filosofii dějin tak skeptik a sardonik Jan Křesadlo směřuje k zesměšňování a nactiutraháčnému pranýřování (mj. prostřednictvím sexuálních excesů) jakékoli falešné identity včetně nejrůznějších exilových mýtů a mnohdy tolik nesnášenlivých legend, zrozených v českém dějinném regionu. Zároveň ale právě v Křesadlově pojetí humoru, ať černého, ať košilatého, ať výstředního, a to nepochybně i v *Obětíně*, pokaždé nakonec vyvstává určitá finální tolerance, chápaná jako kýžená rovnováha emocionálního a rozumového principu lidského bytí. Proto se také spisovatelův obraz dějin a jeho pojetí dějin v „románovém triptychu“ *Obětina* posléze identifikují se zásadou, již bychom mohli ve stopách kritika Vladimíra Piší, jednoho z prvních posuzovatelů *Obětiny*, pregnantně charakterizovat jako „smysluplná tragikomičnost“.⁷

POZNÁMKY

- 1 Srov. náš pokus o interpretaci autorovy prózy „Přičilo se mu říkat nám lidé...“ In V. N.: *Problémy a příběhy. Od Puchmajera k Páralovi*. Cherm, Praha 2001, s. 259–268.
- 2 J. Křesadlo: *Obětina*. Ivo Železný, Praha 1994, úvodní poznámka (nepaginováno).
- 3 Tamtéž, s. 133.
- 4 Tamtéž, s. 299.
- 5 Tamtéž, s. 317.

6 Tamtéž, s. 317.

7 V. Piša: „Téma oběti“. *Tvar* 5, 1994, č. 16, s. 19.

Summary

Vladimír Novotný: Reverse side and obverse of exile in “Oběťina” /”The Sacrifice”/ by Jan Křesadlo

The study concentrates especially on quite unusual aspect of the life of the Czech exile, which is the way of life of some minor writers. Namely it concerns the literati that were not personalities, however they in the 70s and 80s of the 20th century helped to create the base of the Czech exile literary culture. This microworld attracted especially Jan Křesadlo, among others in his book “Oběťina” /”The Sacrifice”/. The presented study analyzes this prosaic work from the point of view of theme and style and at the same time it reminds us of Křesadlo long-term journalistic and prosaic controversy with Milan Kundera in which Křesadlo stressed the high degree of writer decency as a crucial criterion of the value of a literary work.

ROMÁN TISÍCROČNÁ VČELA AKO SLOVENSKÝ OBRAZ „FIN DE SIÈCLE“

PETER KÁŠA

Román Petra Jaroša *Tisícročná včela*¹ vyšiel prvýkrát v roku 1979 a dnes ho už možno považovať za slovenskú románovú klasiku. Najmä v osemdesiatych rokoch to bol jeden z najčítanejších, najprekladanejších a najdiskutovanejších slovenských románov. Prirodzene, že k popularizácii, a to nielen v slovensko-českom kultúrnom prostredí, výrazne prispela aj úspešná filmová adaptácia v réžii Juraja Jakubiska.

Bohato štrukturovaný text je historicky rámcovaný rokmi 1875–1918 a koncipovaný ako rodinná sága troch generácií Pichandovcov. Je to obdobie vyhocovania slovensko-maďarského etnického konfliktu a hľadanie optimálneho modelu slovenskej národnej (kultúrnej i politickej) existencie aj v rámci silnejúcich česko-slovenských vzťahov. Román sa symbolicky končí rozpadom Rakúsko-Uhorskej monarchie a vznikom Československa. Literárna kritika v súvislosti s románom často pripomína, že je to ambiciózny pokus o vytvorenie prijateľného, ale aj „dialogického a dynamického“ obrazu slovenskej kultúry a slovenskej mentality v modernizačnom chaose strednej Európy na prelome 19. a 20. storočia. Jarošova umelecká metóda bola v čase vzniku vnímaná v mnohých smeroch ako novátorská, ale postupne stále väčšie diskusie vyvolával „spôsob“ jeho balansovania medzi „normalizačným socialistickým realizmom“ a postmodernou grotesknosťou. Eva Jenčíková píše o „relativizácii všetkých javov a hodnôt, čo sa prejavuje v celej románovej narácii ako jemné karnevalizovanie dejín a človeka“.² Intenzívnejšie diskusie a polemiky však stále vyvolávajú ideové a ideologické súvislosti románu, ktoré tento text dávajú do rozličných vzťahov a súvislostí so štúrovsko-mináčovským obrazom slovenských národných dejín. Autor sa priamo i nepriamo hlási k tejto národnej paradigme postavenej na mýte plebejskosti, tisícročnej poroby, ale aj slovenskej vitality, duchovnej sily a túžby po slobode. „Tradicionizmus v diele Petra Jaroša má aj historizujúci rozmer [...]. V týchto súvislostiach však nie je adekvátne hovoriť o historickej próze či o historickom románe. Historizujúci rozmer je len v tom, že ich autor rámcuje určitými fragmentmi či prelomovými obdobiami histórie [...] do popredia sa dostávajú implicitne vyjadrené sujetové konflikty medzi vonkajšími historickými skutočnosťami a tradičným archaickým étosom postáv“, píše Viktor Timura.³ Zatiaľ v ostatnej fundovanej štúdií o *Tisícročnej včele* prichádza Peter Zajac k sumarizujúcemu záveru, že: „Základom a jadrom *Tisícročnej včely* a jej filmovej podoby je a ostáva osobitné mýtické prepojenie slovanského (a národného) mýtu

s komunistickou utópiou. Robí aj z nej súčasť dejinného mýtu, rovnako ako robí z národného mýtu predstupeň komunistickej utópie.⁶⁴

Kľúčom k románu je historická koncepcia Vladimíra Mináča skoncentrovaná v tejto téze: „Ak aj nemáme svoju históriu v konvenčnom slova zmysle (vlastná štátnosť a vlastných kráľov, sídelné mesto a insígnie moci, víťazné bitky a mierové zmluvy), ak teda nemáme svoje feudálne dejiny, predsa len máme svoju minulosť, svojich predkov, svoju kontinuitu. Nositelia tejto kontinuity nie sú, ako si to myslel Paulíny-Tóth, králi a kniežatá a veľmoži, ale ‚nedejnotvorná masa‘, misera plebs contribuens.“⁶⁵ Túto marxisticky kanonizovanú tézu prvý zrelativizoval Ladislav Kováč, keď napísal, že: „Sami sme sa zriekli histórie svojej krajiny, odriekli sme sa histórie uhorských kráľov, ktorí boli tak našimi kráľmi, ako kráľmi Maďarov.“⁶⁶ Vznikla diskusia, ktorú symbolicky ukončil krátko pred vznikom samostatnej Slovenskej republiky mladý postmoderný filozof Peter Sýkora: „Oba naše národné mýty [Mináčov i Kováčov, pozn. PK] sú povrchnou výpoveďou o slovenskom národe a snažia sa predovšetkým zbaviť tento národ komplexu menejcennosti“ a pokračuje, že: „kráľovstvo nie je iba určité miesto v homogénnom priestore, ale aj priestor určitého zmyslu, významu [...] kráľovstvo a kráľ sú symboly hlboko vkorenené do ľudskej psychiky“.⁶⁷

* * *

Otcovský (mužský) princíp je postavený na zásadách práva, poriadku, rozvahy a hierarchie. Z nich vyplývajúce zákony formujú tzv. patriarchálnu spoločenskú štruktúru, s dominantným Otcom – Kráľom, symbolom organizovanej mocenskej štruktúry na všetkých úrovniach sociálnych vzťahov. Aj vzdelanci a myslitelia slovenského pôvodu hľadali v dejinách „svojich otcov“. Bola to prirodzená túžba po „paternalistickej ochrane“, zákonnej i symbolickej. Dlhé stáročia to garantovalo uhorské kráľovstvo (vlast') – „Patria Hungariae“, ale so vznikom idey moderného národa sa v herderovských intenciách hľadajú iné aktuálne a populárnejšie dimenzie „ochrany kolektívneho vedomia“. Mináčovsky povedané – skutoční králi prichádzali a odchádzali, ale „ľud ostával“ a s ním aj legendárni a fiktívni „slovenskí“ králi – Pribina, Svätopluk a Matúš Čák Trenčiansky. Vytváralo sa teda alternatívne, často iba snové a fiktívne kráľovstvo, či skôr malé slovenské kráľovstvá: rodiny, rody, spolky a formujúce sa národné spoločenstvo na báze spoločného jazyka a kultúrnych tradícií.

V Jarošovom románe ochrancami ľudu už nie sú legendárni vládcovia, ale aj (najmä) mýtická matka kráľovná, tisícročná včela. Kráľovský mocenský princíp je iba elementom, ktorý parciálne rámcuje historický príbeh. Odkaz na „otca uhorskej štátnosti“ sa objavuje už na začiatku románu počas rozhovoru národne uvedomelého slovenského učiteľa Orfanidesa a slovenského odrodilca a maďaróna Pála Szokolíka, ktorý schvaľuje a podporuje silnejúcu maďarizáciu aj v slovenskom prostredí Uhorska. Učiteľ pripomína svojmu bývalému žiakovi známú štátnickú zásadu sv. Štefana, že: „Kráľovstvo jednej reči a jedných mravov je slabé a krehké“ (s. 99). V tom čase, so vznikom opozície: uhorský štát – slovenský národ, však už svätoštefanský kult jasne strácal svoju popularitu. Do popredia sa dostávajú slovanskí svätci Cyril a Metod spolu s mýtickým „prvým slovenským kráľom“ Svätoplukom, ale aj s kultúrnou inštitúciou Maticou slovenskou a cirkevno-katolíckym mariánskym kultom. Formuje sa alternatívny model slovenskej národnej existencie, kde reálneho, ale cudzieho, inštitucionálneho otca – kráľa zamedia fiktívna, ale vlastná matka – kráľovná. V týchto intenciách

„napätia a sporu“ sa objavuje aj František Jozef I., ako starnúci a odchádzajúci panovník stále labilnejšej monarchie, ktorý sa objavuje v sne hlavnej postavy Sama Pichandu na konci 1. svetovej vojny v čase chaosu, vraždenia a všeobecnej dekadencie. Samo fiktívne zavraždí kráľa a definitívne zúctuje s „kráľovským komplexom“ Slovákov. Túto epizódu opisuje P. Jaroš ako grotesknú anekdotu, návod na originálny a štýlový atentát. Pichanda vkladá granáty do syrových oštiepkov, symbolického jedla pokojných, mierumilovných a cisárovi pánovi vždy pokorne oddaných Slovákov: „Samo odovzdal dar so slovami: ‚Nech žije večne cisár náš !‘ Cisár, ktovie prečo, pohrozil Samovi prstom, zobral oštiepky plnené granátmi a vyčítavo povedal: ‚Občan, občan, dobre vieme, že večne sa žiť nedá.‘ [...] Cisár sa vystatovačne zašklľabil, vytiahol z ruksaka oštiepok, zhltol ho a okamžite explodoval.“ (s. 414) Po prebudení nasleduje správa o skutočnej smrti cisára: „Istý čas mal Samo nepríjemný pocit, akoby mal aj on podiel na jeho smrti. Potom sa upokojil.“ (s. 414) Kým v iných častiach Európy anarchisti skutočne konajú, Slovákov Samovi zostáva iba „romantický sen o veľkom čine“. V týchto súvislostiach Petr Příhoda píše, že: „Mnohé novodobé evropské národy majú ve své historii událost, kterou lze vyložit jako symbolickou otcovraždu. Někdy to byla skutečná poprava krále, jindy se národové spokojili s jeho vyhnáním (symbolickou kastrací).“⁸

Samo predstavuje románový prototyp najmladšieho rozprávkového syna Popolvára, ktorý je predurčený na záchranu slovenského rodu a Pichadovskej rodiny. Najprv však musí prekonať prekážky a práve monarchia symbolizuje nebezpečný tmavý les a labyrint, kde na nevinného, čistého a detinského Slováka/Popolvára číhajú nástrahy a odvekí nepriatelia. Na konci je symbolický vládca – tmavý kráľ, ktorého smrť znamená prebudenie podtatranskej krajiny z tisícročného spánku. Hrdina Popolvár sa vracia domov ako „Vykupiteľ“ a Svetský víťaz“, budúci vládca v „oživenej“ krajine.

Naznačená rituálna „kráľovražda“ je vlastne „otcovraždou“ a vzburou proti moci rozumu, štátu a jeho politickej hierarchii, ktorú kráľ symbolizuje. Tento akt schvaľuje aj Veľká Matka – včelia Kráľovná, s ktorou sa Samo trikrát podvedome (v sne) rozpráva. Monarchia a najmä jej uhorská časť sa stala pre veľkú časť Slovákov nepriateľskou inštitúciou a „stará vlasť“ sa im odcudzila, preto hľadali nový spravodlivejší svet bez pánov a panovníkov. Myšlienku P. Příhodu, že: „Moderní revoluce, zvané též měšťanské či buržoazní, lze vnímat i jako oidiopovskou vzpuru ve srozumění s Matkou“,⁹ možno plne aplikovať aj na Jarošovu predstavu socialistickej revolúcie. Celý román je totiž preniknutý oslavou práce a symbiózy človeka a prírody, čo je vlastne základ marxistickej koncepcie človeka a spoločnosti, ktorej cieľom je búranie monarchií a budovanie beztriednej spoločnosti. Tento moment *Tisícročnej včely* výstižne pomenoval aj P. Zajac slovami o „prepojení slovanského (národného) mýtu s komunistickou utópiou“.¹⁰

* * *

Vražda „otca-kráľa“ je činom, ktorý podľa psychoanalytikov možno rozumovo pochopiť a ospravedlniť ako krok k oslobodeniu vlastného JA. Oproti tomu sú biopsychologické vzťahy k matke oveľa zložitejšie a komplikovanejšie. S ňou sa treba vedieť dohodnúť vždy a za každých okolností. Matka je večným pocitom istoty, k nej sa možno kedykoľvek vrátiť a žiadať o ochranu. Predčasná strata matky často vedie k poruchám identity a stavom existenciálnej úzkosti: „Vlastná matka nás ovplyvňuje najmä v začiatkoch života, v detstve a s nadobúda-

ním dospelosti sa od obrazu odpútavame, ale v čase stresu a núdze, životných útrap sa tento obraz znovu objavuje.¹¹ Archetypálny vzťah Matky a Syna je aj v *Tisícročnej včele* jedným z kľúčových kódov, cez ktorý možno dešifrovať zmysel a podstatu národného bytia Slovákov v prelomovom období na konci 19. storočia. Vzťah Sama Pichandu a včelej Matky nie je harmonický, ale ambivalentný a komplikovaný, ba v istom momente až nepriateľský, keď zvädzajú boj na život a na smrť. Ide o kľúčové momenty románu, ktoré sú zakódované v troch stretnutiach, snových zjaveniach a rozhovoroch.

Začína sa to erotickým zväznaním: „Podť, podť, ľahni si ku mne, ľahni si so mnou! – prihovorila sa včelia matka Samovi a zvodne sa na neho usmiala“, na ktoré Samo reaguje negatívne: „Nie, nie, bojím sa, bojím sa!“, vzápätí sa mení stratégia, slová získavajú vážnosť: „Ja som ti, Samko môj, tisícročná včelia matka. Ja jediná nikdy nezomieram a zostávam i prebývam v úli, súc večná. Viem všetko o твоjich predkoch, o tebe, o vás všetkých a budem vedieť všetko o твоjich deťoch, vnukoch, pravnukoch...“ (s. 15). Samov sen je nepokojný a prerušovaný, zľakne sa svojej ochrankyne, čo možno odčítať aj ako prvý signál nehody s nevedomými materskými väzbami, a rozlíšenie vlastné JA od Matky, ktorý Jolanda Jacobi interpretuje ako „vznik individuálneho vedomia“.¹² Zo sna sa však preberá zatiaľ iba individuálny hrdina, možný spasiteľ slovenského spoločenstva, ktoré ešte stále spí v zakliatej krajine. Historicky je to čas tzv. „hluchoty a nemoty“ ako dôsledok stupňujúcej sa maďarizácie, ale aj národnej pasivity, letargie a pokory väčšiny Slovákov, pre ktorých je „návyk byť sluhom zakódovaný v dedičnom obraze“, ako prísne a presne skonštatoval V. Mináč.¹³ Tento obraz je vlastne vyústením príbehu „slovenského intelektuála 19. storočia, kde veľké vzopätia strieda radikálny pád, ktorý má neraz sebazničujúcu podobu“.¹⁴ P. Zajac tu naznačuje zlyhanie veľkej časti slovenskej inteligencie, najmä duchovných a učiteľov, ktorí sa málokedy zmohli k pragmatickým činom, svoje vlastné traumy často riešili alibizmom, konformizmom a tým, že národ iba „kolísali a uspávali“. Výnimkou bol Ján Lajčiak (1875–1918) – večný „outsider“ a jeden z prvých moderných slovenských intelektuálov dvadsiateho storočia, ktorý nekompromisne kritizoval slovenský klerikalizmus a mesianistický konzervativizmus. Upozorňoval na absenciu moderného liberalizmu, feminizmu i socializmu, ktoré mohli „vývin na Slovensku hodne potisnúť dopredu“.¹⁵

Túto uspávaciu metódu skúša so Samom Pichandom aj „slovenská včelia kráľovná“, ale tento „prebúdzajúci sa Slováčok – socialista“, veľmi rýchlo odhalí zámer falošnej materskej lásky. Neprijíma kráľovnine ponuky a chce sa od nej odpútať, postupne si formuje vlastné sebavedomé JA a racionálne princípy bytia. Otvára tak dlhý a nekonečný zápas odpútavania sa od materského lona a prebývanie sa z pratemna podvedomých pocitov. Celý román je vlastne zápasom Sama s vlastným nevedomím a sociálnym prostredím, ktoré on nie vždy chápe, a ktoré nie vždy chápe jeho.

Už pri prvom stretnutí s kráľovnou „vošiel doňho hnev“, pri druhom sa napätie stupňuje a syn sa dokonca chce zbaviť svojej matky: „Vidíš, som tu, oslovil ju v duchu. Vedela som, že prídeš, akoby mu odpovedala. A vieš, čo teraz urobím, spýtal sa jej. Chceš ma zabiť, povedala. Hej napichnem ťa na túto rybiu kosť, prepichnem tvoje včelie srdce a dám ťa zožrať hladnej kure. Skús to, povedala včelia matka. Skúsim! Samo sa priblížil ostrým hrotom rybej kosti k včelej matke a jemne pichol do jej mäkkého tela.“ (s. 136) Táto Samova reakcia prichádza po rozhovore s učiteľom Orfanidesom, ktorý rozvíja plebejskú teóriu slovenského národa: „Robotu nás vždy spasila. Tisíc rokov sme vydržali len preto, že vieme robiť. Ako včely, ako

včely [...]! [...] len nemáme v zadku žihadlá“ (s. 136), reaguje nazlostný Samo. Jeho rebélia sa stupňuje v treťom stretnutí s kráľovnou, ktorému opäť predchádza idylická záhradná atmosféra a známe učiteľove myšlienky o pracovitosti a pokore. „Včelín bol tichý a pokojný [...]“ (s. 202) Samo si sadol na lavičku a príjemne sníval o „sladkom a voňavom“ kráľovstve včiel, kde sa všetci pripravovali na jeho sobáš s Kráľovnou. Svadba má však nečakaný a prekvapivý priebeh: „Včelia kráľovná práve prichádzala a bola oveľa väčšia ako ženich. Uklonil sa jej a ona si ho len zrazu vyhodila na chrbát a vyletela s ním z úľa. [...] Lietala, skákala, jazdila s ním po lúke, až ho napokon stratila. Padol z vysoka, bolestivo sa udrel. Včelia papuľa sa naklonila nad neho a revala mu do tváre. „Nechcem ťa, nechcem ťa, nechcem ťa!‘ A keď sa mu už včelia čeľusť už – už chcela zahryznúť do krku, zreval od strachu a prudko kopol nohou. Chcel žiť [...]!“ (s. 203) Dôležitým a kľúčovým momentom tejto snovej epizódy je však Samovo sexuálne zlyhanie, výsmech a poníženie: „[...] a včely okolo bzučali a spievali: Ženilo sa motovidlo / malo zlomené ženidlo [...]“ (s. 203) Po tejto scéne chce Samo nielen zabiť kráľovnú, ale podpáliť a zničiť celý úl, uvedomujúc si svoju malosť, pasivitu a neschopnosť vykonať čin: „Blúznim o tom, čo je nedosiahnuteľné a čo je na dosah ruky, o to sa nestarám! Čo inšie som, len hlupák?!“ (s. 203) Od tejto chvíle sa Samo stáva realistickejšie mysliacim a konajúcim človekom. Stále viac mu imponujú idey liberalizmu a socializmu, búri sa proti viere otcov a tradíciám pasivity a poroby: „Neznášam takúto pokoru! Podporuje zlo, plieni v človeku všetku nádej a seje beznádej! Trestal by som pokorných!“ (s. 260) Túžba po radikálnych riešeniach postupne a stále intenzívnejšie preniká do Samovho života. Vrcholí symbolickou „kráľovraždou“ a definitívnym rozpadom a zánikom tisícročného Uhorského kráľovstva päťstoročnej „stredoeurópsko-podunajskej“ ríše.

Jarošova sága rodu Pichandovcov končí mýtus o holubičej povahe Slovákov ako pokorného „ovčieho“ národa. Je to príbeh o konci jednej snovej ilúzie, o deštrukcii tisícročnej tradície, o postupnom prenikaní zla a revolučných myšlienok do konzervatívnych spoločenských štruktúr. Je to postmoderný román o peripetiách zrodu moderného slovenského národa, ktorý v mnohých znakoch napĺňa aj požadované dobové kritériá „socialistického realizmu a internacionalizmu“. Rovnako je to text otvorený, problémový a inšpiratívny, ktorý v dobe vzniku rozšíril v prvom rade poetologické možnosti modernej slovenskej románovej tvorby.

POZNÁMKY

- 1 Všetky citáty z románu uvádzame z vydania: P. Jaroš: *Tisícročná včela*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1984, s. 443.
- 2 E. Jenčíková: „Tisícročná včela“, *Slovenská literatúra* 45, 1998, č. 5, s. 187.
- 3 V. Timura: *Peter Jaroš*. LIC, Bratislava 1999, s. 68–69.
- 4 P. Zajac: „Tisícročná včela ako mýtus prežitia“, *Slovenská literatúra* 48, 2001, č. 6, s. 499.
- 5 V. Mináč: *Dúchanie do pahrieb*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1970, s. 66.
- 6 L. Kováč: „Premýšľanie o vede v našich dejinách“, *Slovenské pohľady* 105, 1989, č. 3, s. 13.
- 7 P. Sýkora: „Boj s drakom“. *Fragment*, Bratislava 1992, s. 78 a 89.
- 8 P. Příhoda: „Slovenský prúžkum slovenské mytológie“, *Prítomnosť* 1992, č. 4, citované podľa P. Sýkora: c. d., s. 120.
- 9 Tamtiež.
- 10 P. Zajac: c. d., s. 499.
- 11 J. Jacobi: *Psychologie C. G. Junga*. Psychoanalytické vydavateľství, Praha 1992, s. 25.

12 Tamtiež, s. 21.

13 V. Mináč – V. Moravčík: „Rozhovory pod čerešňou“, *Extra*, 1996, č. 5, s. 6.

14 P. Zajac: *Krajina bez sna*. Kalligram, Bratislava 2004, s. 31–32.

15 J. Lajčiak: *Slovensko a Slováci*. Q 111, Bratislava 1994, s. 46.

Summary

Peter Káša: Novel *Tisícročná včela* (*The Millennial Bee*) as a Slovak reflection of „fin de siècle“

This paper analyses a novel *Tisícročná včela* (*The Millennial Bee*, 1979) by a Slovak writer Peter Jaroš. This novel was one of the most read, discussed and translated Slovak literary texts of the 1980s. The novel's popularity was enhanced by its film version directed by Juraj Jakubisko. In this paper, the novel is understood as a cultural text which, through the use of various encoded signs, gives an image of the Slovak life during the times of Central European “fin de siècle”. The main emphasis is on the analysis of the main character, Samo Pichanda, who seeks his identity and social status not only in the official structures of the decaying Austro-Hungarian Monarchy, but also in the mythical environment of his family and its history. The novel is an open, problematizing and inspirational postmodern text that significantly enriched thematic and poetical potential of the modern Slovak novel during the period of its publication.

SE SEKEROU NA TO NEŠLI, TO NE, SPÍŠ SE ŠVINDLEM... INTELIGENCE V NORMALIZAČNÍCH OBRAZECH POVÁLEČNÝCH DĚJIN

ALENA FIALOVÁ-ŠPORKOVÁ

„Ale jak lidem vysvětlit, že to sice vezmou sobě, ale zas sobě dají? Že to jen bude přiměřeně rozdělený podle takový starý pravdy: jak budeš dělat!?“

Podivil jsem se tehdy poměrně precizní interpretaci této zásadní politicko-spoločenské myšlenky. Je to fráze? Je to schéma? A Jakub asi uhodl mé podezření.

„Vono se teď z moc věci dělá věda, a přitom je to tolikrát prostý.“¹

Ukázka z románu *Šumavský deník* Petra Pavlíka z roku 1976 představuje prostého pracujícího, který postupuje podle svého vrozeného třídního instinktu a předává prostou a „samozřejmou“ komunistickou pravdu příslušníku pracující inteligence. Tedy vrstvy, která, oproti dělníkům, rolníkům či buržoazii, neměla místo v komunistické společnosti předem určené a patřila tedy k těm, „o které se vedl boj“, které bylo třeba získat na svou stranu.

Problematickému postavení inteligence odpovídaly i specifické způsoby jejího zobrazování ve společensko-historických prózách, zejména těch, jejichž cílem bylo vytvořit ideologicky vhodný obraz dějin, nabídnout „správnou“ interpretaci historie, podílet se na jejím přijetí většinou společnosti, a tím také čtenářům nabídnout návodná řešení pro „kritické“ situace. (Samozřejmě lze s úspěchem pochybovat o tom, zda byla tato díla masově čtena a jak velký reálný vliv na formování obecného povědomí o novodobých dějinách mohla mít.)

V poválečné literatuře se obraz dějin a role inteligence v nich v jednotlivých kulturně-spoločenských vývojových etapách samozřejmě proměňoval. Zatímco v prvních, budovatelských dílech byli příslušníci inteligence – a to skoro výhradně technické – přiřazováni na „správnou“ či „špatnou“ stranu podle jednoduchého schématu, v druhé polovině padesátých let se próza zaměřila zejména na jejich postupný myšlenkový přerod. V šedesátých letech společenské prózy (jejichž hlavním hrdinou byl nyní v naprosté většině právě intelektuál, rekapitulující svůj život) přestávaly plnit služebnou funkci a vyjadřovaly deziluzi ze společenského vývoje do té míry, že byly vnímány jako útok na principy samotného socialistického státu.

Předmětem našeho zájmu bude zobrazení intelektuála ve společensko-historických prózách v etapě následující, v oficiální normalizační literatuře, a to především v dílech, která si kladla za úkol zachytit poválečný vývoj Československa, jeho historické mezníky i „problematické“

etapy poúnorového vývoje. Tato díla se přitom musela vyrovnat se schematickým dědictvím let padesátých, aniž by ovšem navázala na ostře kritické vidění let šedesátých.

Představovat tuto cestu poválečných národních dějin právě na prózách, jejichž hlavními hrdiny jsou příslušníci inteligence, se jevílo celkem výhodné: cílem bylo stvořit takový typ společensko-historické prózy, který by přesvědčivě a neschematicky, případně s příslušnou dávkou „konstruktivní“ kritiky, poskytl hrdinu, jenž přes veškeré peripetie nakonec dojde k souhlasu a ztotožnění se se stávajícím režimem. A byla to inteligence, která nejspíše implikovala představu přemýšlení a hledání, a tedy i možnost postupného, neschematického a – alespoň v ideálních představách – věrohodného psychologického přerodu a následné identifikace s komunistickou myšlenkou, a tím i souhlasu s vládnoucím režimem. Na intelektuálovi bylo možné ukázat proměny společnosti i složité formování nového, „socialistického“ člověka, slovy Hany Hrzalové vyjádřit „jednotu tzv. soukromého a společenského člověka, nové rysy socialistické osobnosti, jednotu minulosti a přítomnosti“.²

Normalizační prózy, jež zobrazovaly významné poválečné historické mezníky a etapy, lze rozdělit na několik typů. Prvním z nich byly romány historizující, jež na rozsáhlém reprezentativním vzorku postav-zástupců různých tříd podrobně zachycovaly konkrétní historické události, zejména únor 1948. Tyto prózy však poetikou, způsobem zobrazení historických událostí i klasifikací postav jen opakovaly schémata budovatelské literatury let padesátých let, a proto je ponechávám stranou. Zajímavější je ten typ normalizační společenské prózy, který se pokusil starší schémata inovovat a představit i poněkud odlišný model a způsob hodnocení poválečné historie a společenského vývoje.

O tom, že se normalizační společensko-historické prózy nevydávaly pouze cestou přímého kopírování jednoduchého budovatelského schématu, vypovídá již fakt, že za vzorový román, jímž byla nově vznikající díla poměřována, byl považován Otčenáškův *Občan Brych*. Ideálem byl tedy román, vnímaný v polovině padesátých let jako projev jistého politického uvolnění, próza s postavou váhajícího intelektuála, který, ač zpočátku nerozhodný a apolitický, se přes četné peripetie ztotožňuje s vládnoucím režimem a nachází nový smysl života.

Přirovnání k Otčenáškovu dílu v dobovém kontextu představovalo nejvyšší kritické ocenění. Z normalizační produkce se ho dočkala zejména próza *Můj chlapec a já* Jaromíry Kolářové z roku 1974, prohlášená Vladimírem Dostálem za „nejlepší český román posledních let“.³ Za dalšího reprezentanta „správného“ směru a za „román desetiletí“ pak byla kritikou považována rozsáhlá próza Zdeňka Pluhaře *V šest večer v Astorii* (1982).

Obě jmenovaná díla sice shodně zachycovala poválečné dějiny očima intelektuála, každé z nich však reprezentovalo jiný typ společenské prózy: román Pluhařův, příběh středoškolského profesora a skupiny jeho studentů, kteří během dvaceti poválečných let procházejí krizemi osobními i společenskými, reprezentuje typ Bildungsromanu, zachycujícího vývoj postavy a její formování na pozadí historických událostí. Naopak dílo Kolářové představuje retrospektivní prózu, v níž vypravěčka rekapituluje své životní názory a postoje a jejich prizmatem nahlíží problémy soudobé. Podobně postupovaly např. romány Karla Houby *Postel s nebesy a Protokol*, *Periférie* Karla Misaře, *Čekání* Petra Kléna, *Komu patří čas* Františka Stavinohy, *Červená rozeta* Ladislava Pecháčka a další. Příznačné bylo, že tato díla se od klasických schematických románů z padesátých let či jejich dědiců z let sedmdesátých a osmdesátých odlišovala i důrazem na jiné historické události.

Do pozadí například ustoupil únor 1948, dříve vnímaný jako zásadní mezník a vyvrcholení předchozích bojů. Ten je ve zmiňovaných vývojových a retrospektivních prózách sice představen jako samozřejmá věc, která přirozeně vyplývá z předchozích, zejména válečných událostí, ale změna je zřetelná v časovém záběru: únorové události již nejsou popisované po dnech a hodinách, ale jsou reflektované pouze letmo a retrospektivně („Zaplaťpánbůh, že skončilo to stupňující se napětí, deprimující ochromení celé státní mašinérie. Že je po tom nejhorším riziku, aby po třech letech svobody znovu netekla krev, tentokrát bez účasti nepřítel zvenčí“; *V šest večer v Astorii*).⁴

Velkou pozornost zato přitahovaly proměny společnosti na počátku padesátých let, nazývaných obdobím „dogmatismu“ či „kultu osobnosti“. Příslušníci inteligence (a to leckdy i včetně samotných autorů zmiňovaných próz) totiž často patřili k té části obyvatelstva, jež byla v tomto období postižena perzekucí z politických a ideologických důvodů. Vytvoření „věrohodnějšího“ díla „o vítězství socialismu v lidech“ proto předpokládalo reflektovat historické události nejen z perspektivy vítězů, ale i z pozice těch, kteří se v padesátých letech zdáli být poraženými a pro něž vítězství nového režimu nepředstavovalo životní cíl. Na druhou stranu bylo ovšem nutné v těchto prózách sdělit, že nepřízeň nového zřízení byla jen zdánlivá a dočasná. Po překonání všech překážek totiž hrdinové konečně mohou vstoupit na cestu, která je dovede „do správného tábora“, aniž by propadli rezignaci a pasivitě, anebo naopak nezdravému fanatismu a konjunkturalismu, jak se to stalo mnohým z těch, kteří měli cestu zpočátku jasnou a bezproblémovou. Padesátá léta tak v tomto pojetí představují etapu, jež byla – právě kvůli zdolávání překážek a problémů – nezbytně nutná k nalezení správné orientace v současnosti, vedla k jakémusi „zocelení“ hrdiny v prožitých nesnázích a tím i paradoxně k upevnění jeho věrnosti režimu („tato stigmata [...] nosím hrdě dodnes“, říká hrdina Pecháčkovy knihy *Červená rozeta*).⁵ V normalizační ideologizované próze se proto tematizují i takové skutečnosti, jako bylo kádrování, vylučování ze škol a propouštění ze zaměstnání z politických důvodů, naivní budovatelské nadšení a černobílý radikalismus, stigmata v podobě špatného třídního původu či věznění z politických důvodů.

V prózách se tak objevují dva možné syžetové vzorce: v prvním hrdina přijímá roli vítěze, který je ve středu dění a jeho povinností je „prokádovat“ své kolegy, přičemž musí bojovat s nebezpečím fanatismu a radikalismu – rozhodující podíl na nespravedlivých politických rozhodnutích totiž takřka vždy nesou fanatičtí jednotlivci. Například v románu Petra Kléna *Čekání* je mladickým radikalismem „postižen“ hlavní hrdina-student, který se však nakonec poučí a na názor komunisty-fanatika, že „ideologie se musí lidem vnutit [...] a člověk se s ní musí umět prosadit, někdy i se švindlem“, může ve svých úvahách dospět k myšlence: „Se švindlem jsem na to nešel, to ne, spíš se sekerou, a i tu jsem brzy odhodil, ona taky většinou vadí.“⁶

Druhý syžetový vzorec utvářel osud těch druhých, novým režimem postižených. Tito protagonisté normalizačních próz zpravidla neemigrují, ohrožuje je však rezignace, skepse, zatrpknutí a odvrácení se od společnosti. Bylo proto potřeba jejich osud vysvětlit či zmírnit poukázáním na okolnosti, které restrikcí provázely: příkladem může být Kamil Herold z románu *V šest večer v Astorii*, který je sice vyloučen z vysoké školy pro svůj třídní původ, ale významnou roli tu sehrává osobní msta jednoho z jeho spolužáků. Po mnoha ústřech a odmítnutích však dostává novou šanci a z boje vychází silnější než ostatní. Cestou určitého „změkčování“ reality jde Karel Houba v próze *Protokol*; hrdinův nucený odchod ze zaměst-

nání a pocity křivdy vysvětluje tím, že podnik stejně čekala likvidace a jeho propuštění bylo motivováno spíše nechutí vedení shánět mu nové místo. Protagonistova manželka, která je kvůli svému původu vyloučena ze studií, si najde dobré zaměstnání a nakonec profesním i osobním životem prochází spokojeně a bez pocitů křivdy.

Dalším typem hrdiny v normalizační próze je inteligence dělnická, rekrutující se buď z dálkově vystudovaných dělníků, či z chlapců-studentů z dělnických rodin. Tyto postavy se objevují v tzv. románech třídní věrnosti,⁷ v nichž je základní postoj k historickým událostem určen právě původem protagonisty: ať už je hrdina v centru dění nebo na okraji, se společenskými převraty a peripetiemi se vyrovnává tak, že prostě pevně a věrně stojí na straně dělnické třídy, a tím i celého komunistického režimu. Třídní věrnost se například v románu Jaromíry Kolářové *Můj chlapec a já* projevuje vypravěččiným postojem k uvěznění manžela z politických důvodů: nejprve situaci vysvětluje přirovnáním „to máš jako v rodině, hned hádka, třeba i pár facek, k večeři zbytky od oběda, ale hostům se podstrojuje, s hosty se jedná v rukavičkách“ a posléze klidně konstatuje: „My jsme halt jenom starý inventář, který je nutný, ale moc se na něj nedbá, poškrábe se, odře, ulomí se roh, urazí noha, poláme zámek.“⁸ Mladí dělníci většinou dálkově vystudují, aby se z nich stali – navzdory jejich touze pracovat manuálně – moudří a rozvášní ředitelé. Jejich věrnosti a pevného, neměnného postoje je poté využito v kontrastu k „blouznění“ osmašedesátého roku.

Tzv. pražské jaro bylo dalším obdobím, které autory normalizačních próz přitahovalo, neboť po relativně klidné druhé polovině let padesátých a počátku šedesátých let bylo výrazným neuralgickým bodem české poválečné historie. Vzhledem k úloze, jakou v osmašedesátém roce obecně sehrála inteligence, potažmo umělci a spisovatelé, musel být obraz inteligence v této etapě reflektován specifickým způsobem.

Jeho významným rysem bylo záměrné a pevné propojení událostí pražského jara s počátkem padesátých let, k jejichž budovatelským ideálům se „znormalizovaná“ společnost sice chtěla hlásit, jejichž praxi však nemohla bezvýhradně přijmout. Prozaici tento rozpor řešili vytvořením dvou protikladných modelů.

Jeden přinášel obraz hrdinského období, byť s někdy poněkud radikálními, leč úspěšnými budovateli socialismu v čele. Tito lidé, nejčastěji příslušníci technické, nové „dělnické“ inteligence, pak v následující zkoušce pražského jara stále setrvávají na svých pozicích, věrní marxistické, „konzervativní“ linii komunistické strany.

Druhý model dával dobu „poblouznění“ konce let šedesátých do příčinné souvislosti s „poblouzněním kultem osobnosti“. Podle něj totiž obě období tvořila analogickou „úchylku“, levou a pravou deformaci v socialistickém vývoji, na níž se příznačně podíleli stále titíž lidé, nejčastěji intelektuálové humanitně a umělecky orientovaní. Tento výklad tak přinesl mnohem praktičtější možnosti: zdiskreditovat velkou část reformních komunistů, kteří se v mládí výrazně angažovali právě v období padesátých let. V těchto prózách je proto často použito metody klíčování – v mnohých postavách lze snadno rozeznat reálné protagonisty tzv. pražského jara, nejčastěji Pavla Kohouta. V románu *Postel s nebesy* se zase Karel Houba pokusil inovovat klasické třídní schéma: hrdina věrný komunistické straně je nestraník maloburžoazního původu a fanatikem se tu stává hrdinova manželka, která pochází z dělnické rodiny a od mládí se horlivě angažuje ve straně. Přirozeným vyústěním jejího dřívějšího fanatismu je její energická účast v událostech pražského jara a následná emigrace.⁹

Úryvek z rozhovoru studenta Petra z románu *Čekání* „Se švindlem jsem na to nešel, to ne, spíš se sekerou“, jenž jsem parafrázovala v názvu svého příspěvku, tak výstižně charakterizuje většinu pokusů o normalizační inovaci původních budovatelských schémat: namísto sekery, sekyrníků a potažmo katů se uplatnila jemnější taktika, spočívající v namíchání koktejlu kritické a zároveň oslavné reflexe minulosti a charakteristiky osudů nového, socialistického člověka. V normalizačních společensko-historických prózách tato bytost kolo dějin buď sama roztáčí, nebo si v nich alespoň postupem času dokáže přes všechny přemety najít to „správné“ místo.

Citovaná úvaha hlavního hrdiny-komunisty v románu *Čekání* paradoxně ústí v nezáměrné, leč výstižné konstatování: „Každá partaj, když vsadí na švindl, dřívě či později zkrachne“.¹⁰

POZNÁMKY

1 Pavlík, Petr: *Šumavský deník*. Růže, České Budějovice 1976, s. 63.

2 Hrzalová, Hana: *Spoluvytvářet skutečnost*. Čs. spisovatel, Praha 1976, s. 159.

3 Dostál, Vladimír: *Zrcadla podél cesty*. Čs. spisovatel, Praha 1987, s. 153.

4 Pluhař, Zdeněk: *V šest večer v Astorii*. Čs. spisovatel, Praha 1982, s. 145.

5 Pecháček, Ladislav: *Červená rozeta*. Melantrich, Praha 1981, s. 43.

6 Klen, Petr: *Čekání*. Profil, Ostrava 1980, s. 226.

7 blíže viz Dokoupil, Blahoslav: „K vývojovým proměnám prózy s tematikou Února“, *Česká literatura* 30, 1982, č. 2, s. 148–162.

8 Kolářová, Jaromíra: *Můj chlapec a já*. Čs. spisovatel, Praha 1974, s. 279.

9 blíže viz Šporková, Alena: „Poučena z krizového vývoje. Obraz ‚pražského jara‘ v ‚normalizační‘ próze“, *Soudobé dějiny* 12, 2005, č. 2, s. 309–333.

10 Viz poznámka 6.

Summary

Alena Šporková: The Normalization Image of Intellectuals in the Post-war History

The status of intellectuals was very problematic in the ideological concept of communist society – they were neither the victors nor the defeated. The image of intellectuals in literature of the period 1948–89 changed alongside the course of time. The paper deals with the problem of depicting intellectuals in so-called “normalization” prose, with special regard to the way the protagonists coped with the problematic period called Stalinism. The core of the analyzed material are social-historical novels describing the post-war political and social development. Although many Normalization writers (or their families) were persecuted in this period, the events of the 50’s could not be criticized or denounced in the official production. This was a reason why a new model of protagonist was created. The overcoming of doubts and complicated troubles lead this “new” protagonist eventually to the side of the “victors”, loyal to the new, neostalinistic regime. On the contrary, the characters that on the one hand participated enthusiastically in “the construction of society”, but then shared in the events of the Prague Spring with same enthusiasm were represented as the “traitors”.

NESOUSTAVNÉ POZNÁMKY K FUKSOVU ROMÁNU VÉVODKYNĚ A KUČAŘKA

ERIK GILK

„[...] vše, co je vědní, je nutně omezené a úzké.“¹

Tento citát vévodkyně budiž vetknut jako motto následujícího příspěvku, který se v několika bodech zamýšlí nad posledním Fuksovým románem a chce především nabídnout materiál k diskusi. V případě románu *Vévodkyně a kuchařka* (1983), jehož třetí vydání uzavřelo letos odeonskou edici sedmisvazkových Spisů Ladislava Fukse vedenou Milošem Pohorským, to vlastně ani jinak není možné, nechceme-li reprodukovat, sumarizovat, kompilovat. Tento „román jako muzeum“², „román jako hroznýš na šalvěji“³ či „kniha pro všechny smysly“⁴, abychom parafrázovali některé z četných dobových recenzí, se těší poměrně velké přízni literárních vědců a jeho místo v kontextu prózy osmdesátých let je dostatečně známo. Proto nebudeme zdržovat převyprávěním děje ani rozsáhlým dokládáním toho, že Fuksova poetika v tomto prozaickém monumentu vskutku dosahuje svého završení či přímo bilance. Nebudeme ani neoriginálně rozvádět přesvědčení o geniální symbióze námětu a formy románu, který zobrazuje dobu secese ornamentálními prostředky jí vlastními, a začneme poznámkou první.

1. Kontext autorova díla

Zdaleka nejrozsáhlejší text Fuksovy tvorby představuje zároveň poslední autorův literární počín, nepočítáme-li vzpomínkovou knihu *Moje zrcadlo & Co bylo za zrcadlem* (1995, spoluautor Jiří Tušl) a torzo nejspíše posledního románu *Podivné manželství paní Lucy Fehrové*, jehož jediná dochovaná kapitola byla vydána jako zvláštní tisk k autorovým pětadesátinám v Československém spisovateli v roce 1988. Vzhledem k Fuksově literární plodnosti předchozího dvacetiletí, v němž vydal na půldruhé desítky prozaických knih, se tento fakt může jevit jako přinejmenším překvapující. Zvláště uvědomíme-li si, že jako prozaik debutoval až ve čtyřiceti letech a že po vydání *Vévodkyně* bylo Fuksovi k životu vyměřeno ještě poměrně dlouhých jedenáct let.

2. Žánrové souvislosti

Vévodkyně a Kuchařka je dnes zcela jednoznačně řazena k žánru historické prózy a v jejím rámci patří k vrcholným dílům normalizačního dvacetiletí. Je také jediným historickým románem, který Fuks napsal, jediným, který Blahoslav Dokoupil ve svém dvoudílném pojednání

o české historické próze zmiňuje.⁵ Na druhou stranu můžeme konstatovat, že s výjimkou nepříliš známé detektivky *Mrtvý v podchodu* (1976), jejímž spoluautorem byl Oldřich Kosek, nenapsal Fuks žádnou prózu ze současnosti. Většina jeho próz je zasazena do doby druhé světové války (autor ostatně patří k jádru tzv. druhé vlny válečné prózy), což na jednu stranu nebyla tehdejší Fuksova současnost, na druhou stranu byl časový odstup mezi aktem psaní a časem vyprávění příliš krátký, než abychom je mohli označit za historické, a to i v případě nejpozdějšího díla tohoto charakteru, novely *Obraz Martina Blaskowitze* (1980). *Myši Natálie Mooshabrové* (1970) a *Oslovení z tmy* (1972) zase patří k žánru sci-fi v nejširším slova smyslu a jsou situovány do budoucnosti. Pomineme-li některé texty z povídkového souboru *Smrt morčete* (1969), jmenovitě cyklus tří povídek o paní Allerheiligové zasazený na počátek dvacátého století, pak jen jedinou prózu můžeme vedle *Vévodkyně a kuchářky* považovat za historickou. Jedná se o novelu *Nebožtíci na bále* (1972), jež se sice odehrává v Praze v několika červencových dnech osudového roku 1914, běžně je u ní ovšem uváděno jiná než časové vymezení žánru. Bývá označována jako fraška nebo v intencích autora podtitulu (*Malá humoreska*) jako humoreska.

Přes výše řečené autor několikrát relativizoval zařazení *Vévodkyně* mezi historické prózy a zdůrazňoval spojitost s aktuální dobou. V rozhovoru pro časopis *O knihách a autorech* prozaik svůj román dokonce označil za historickou sci-fi⁶ a toto žánrové sousloví následně přejal Miloš Pohorský do své recenze v tomtéž časopise.⁷ Fuks měl tímto nezvyklým označením, které se obzvláště ve srovnání s dnešním boomem tzv. historické fantasy, tedy naprosto odlišným žánrem, musí nutně jevit jako absurdní, na mysli nejspíše dva aspekty.

Tím prvním je akcent na konotaci fin de siècle 19. století a očekávaného konce 20. století a vlastně i tisíciletí, který autor předjímá. Tuto skutečnost, opět autorem a následně v kritice (především v recenzi Vítězslava Ržounka v *Rudém Právu*⁸) zmiňovanou, považujeme za další paradox: autor, který na románu začal intenzivně pracovat již na konci sedmdesátých let, myslel na příchod nového století dvacet let před jeho koncem! Snad jedině Jan Lukeš v recenzi ve *Svobodném slově* poukázal na nepatřičnost takové aktualizace, i když z jiného důvodu, když napsal, že je otázka, „chce-li toto dílo sklenout symbolický oblouk minulostí a přítomností, zda si může dovolit nerespektovat zcela rozdílnosti životního pocitu dvou období...“⁹ Zvláštní naopak je, že Fuks nikde neuvedl onu zjevnou nadčasovost románu, která jej činí aktuálním kdykoliv, ne-li přímo existenciální problematiku, totiž ono hledání smyslu lidského života a místa člověka v dějinách, které souvisí se zdůrazňovanou pomíjivostí času a vyúsťuje v zjevnou dějinnou skepsi.

Druhý důvod autorova zpochybnění příslušnosti románu k žánru historické prózy najdeme v prolínání fakt a fikce,¹⁰ reality a fantaskna, které zde Fuks stejně jako v dalších svých prózách uplatnil, ale které se pravděpodobně neslučovalo s jeho představou dokumentárnější či objektivnější pojetého historického psaní. Na jedné straně autor o popisované době prostudoval kdeco, včetně společenského protokolu, jímž se v rozhovorech bez výjimky zařikal, či tehdejších slavnostních jídelníčků. Na druhé straně zaplnil svůj román mnoha fiktivními postavami a rovněž dvěma smyšlenými texty. Prvním je kniha o zrcadlech od domnělého Demetria Facia, k jehož autorství se Fuks přiznal, druhým pak divadelní hra o zániku římské říše, kterou píše sama vévodkyně. Ta sice několikrát cituje Tacitovy *Letopisy a Hovory k sobě* Marka Aurelia, ale co je mnohem zajímavější: Dana Slabochová ve vynikající studii¹¹ identifikovala některé pasáže vévodkynina dílka jako citáty z poslední kapitoly českého překladu

známého Sienkiewiczova románu *Quo vadis*. Toto zjištění je dokladem Fuksovy pověstné hravosti, neboť Sienkiewiczův román byl vydán o rok dříve (1896), než začíná děj *Vévodkyně a Kuchařky*. Utajenost Fuksova mystifikačního záměru je zpečetěna faktem, že Sienkiewiczovo jméno se mezi početnými aluzemi na vévodkyni studované či kupované literáty v celém románě vůbec neobjeví.

3. Potíže s názvem

Přes svoji „přehlednost“ nenabízí dvojčlenný název románu zcela jednoznačný výklad, že jsou jím míněny dvě románové postavy. Už proto ne, že kuchařka Betty Barbellová v žádném případě nepředstavuje postavu ústřední, objeví se ostatně až v poslední pětině textu. Měly-li být v názvu zdůrazněny sociální rozdíly tehdejší společnosti, o nichž vévodkyně nejednou uvažuje, anebo v něm mělo být vedle sebe postaveno vysoké a nízké,¹² pak je s podivem, že se román nejmenuje *Vévodkyně a komorná*. Neboť je to právě postava vévodkyniny komorné Justiny, které se dostává vypravěčovy nemalé pozornosti již z toho důvodu, že vévodkyně s ní má namnoze přátelské, a nikoliv zaměstnanecké vztahy. Je to totiž Justina, již vévodkyně vypráví o nejedné společenské akci, již byla účastna, a ocitá se tak ne stejné informační úrovni jako čtenář, neboť děj některých klíčových momentů je vypravěčem podán až retrospektivně právě při tomto výkladu komorné. Je to Justina, která vévodkyni doprovází do pohřebního ústavu pana Globetrottera jako utajená anonymní „průvodkyně“, je to Justina, která vévodkyni pomáhá ze tří uchazeček vybrat kuchařku do hotelu v Aspernu a vlastně tím spolurozhodne o budoucnosti Barbellové. Je to zase Justina, kdo plní úlohu naivního čtenáře spisů, jež čte posléze vévodkyně a potvrzuje tím funkci šlechtičtina zrcadla.

Na druhou stranu Barbellová poskytne důležité vysvětlení nevraživosti zesnulého strýce vůči Sophiin bratrance Adalbertovi, také ona má být zrcadlem, symbolem doby, ovšem na jiné úrovni. Má být s to připravit všechna jídla, která se podávala v uplynulém století, a její umění kuchařky má tedy být svým způsobem „muzeální“. Ovšem stěžejní důvod pro uvedení kulinářské profese přímo v názvu je třeba hledat v samotném charakteru románu, který je dokonalým průvodcem dobovým jídelníčkem vybraných pokrmů podávaných na šlechtických hostinách. Právě skutečnost, že v textu nalezneme rovněž několik receptů na přípravu kuchařských specialit, což ovšem v kontextu Fuksova díla není ojedinělé, nás znovu vrací k názvu románu. Ten se v tomto světle jeví jako záměrně mnohoznačný a mystifikující, neboť homonymní slovo „kuchařka“ má dvojí význam: vedle ženské osoby označuje též knihu receptů a návodů na přípravu jídel, tedy knihu, za jakou můžeme Fuksův román taktéž považovat.¹³

Odlišné řešení nabízí v citované recenzi Jan Lukeš, který v názvu vidí dvojí označení jedné postavy, tedy vévodkyně, „neboť hlavní hrdinka je nejen šlechtičnou, leč také výtečnou znalčyní jídelníčků bezmála celého světa“.¹⁴ Slabochová kulinářskou zálibu vévodkyně interpretuje jako další mystifikační moment: „[...] s rozvíjením textu je očekávání druhé osoby navozené titulem, tedy kuchařky, stále znejist'ováno, takže se čtenář postupně může domnívat, že jde díky vévodkynině zálibě o dvojedinost ústřední hrdinky, a je téměř zklamán, když na s. 622, tedy až v závěru románu, konečně vstoupí na scénu Betty Barbellová.“¹⁵

Můžeme nabídnout ještě jiné, provokativní vysvětlení názvu. Fuks do něj totiž mohl zakódovat sám sebe, mohli bychom jej chápat jako autostylizační masku, včetně transmutace do ženského pohlaví, jejíž souvislost s autorovu sexuální orientací nelze vyloučit. Toto vysvětlení

vypadá již méně přitažená za vlasy ve světle nedopsaného románu *Podivné manželství pani Lucy Fehrové*, kde už je podobná stylizace zcela zjevná, zejména díky shodným iniciálám.¹⁶

4. Paparazzi ve Fuksově pozůstalosti v Literárním archivu PNP

Jeden ze čtyřiceti kartonů Fuksovy pozůstalosti na Strahově obsahuje písemnosti vztahující se k románu. Naneštěstí zde není uložen rukopis románu, který by vysvětloval některé nejasnosti a doložil případné posuny v textu. Máme tím na mysli především Fuksovu nedatovanou zprávu pro nakladatelství Československý spisovatel nejspíš z podzimu 1981,¹⁷ kde se zmiňuje o tom, že román bude končit kolem roku 1902 nebo 1903. Příběh se totiž odehrává v mnohem kratším časovém horizontu: od ledna 1897 do září 1898 a končí otevřením hotelu, v den ženevského atentátu na rakouskou císařovnu Alžbětu (10. září 1898).

Z vlastního textu jsou zde uloženy pouze kompletní sloupkový strojopis k druhému vydání a strojopis některých pasáží k prvnímu vydání, které se až na jednu nevýznamnou výjimku shodují s vydaným textem. Ve velké míře jsou naopak zastoupeny autorské poznámky k románu, vesměs roztroušené na obrovském množství povětšinou malých lístečků, přičemž nejvíce zápisků je zachyceno na ubrousku z jedné vídeňské restaurace. Poznámky obsahují poměrně přesnou fabuli zobrazenou v tabulce, včetně přípisků, co čtenář má a nemá vědět. Zbývající papírové útržky se týkají tří oblastí, vedle reálií a jazykových poznámek jsou to především gastronomické údaje, mezi nimiž zaujme soupis vín a k nim vhodných jídel a slovníček francouzských gastronomických výrazů.

Na mnoha místech, včetně Fuksových zápisků ze čtenářských besed, se vyskytují iniciály RT, osoby, která s autorem konzultovala text jak při jeho vzniku, tak v jeho definitivní podobě. Naše podezření, že se jedná o jednoho z Fuksových přátel a zároveň dědiců autorských práv Radko Tobičička, se potvrdilo v samotném textu románu. Jeden z vysokých šlechticů, sympatický princ z Monte Carla, jehož oblek se na strýcově pohřební hostině honosí světélkujícím mexickým broučkem, pochází totiž z rodu Radkoberg-Tobiczků.¹⁸

Další doklad Fuksovy hravosti, tentokrát v podobě zašifrování jeho přátel do textu románu, jistě nebude v tomto případě ojedinělé (v próze *Nebožtíci na bále* jsme na stopě dalších dvou). Dekódování je ovšem mnohem obtížnější než kupříkladu v *Komandantovi* (1994) Vladimíra Macury, neboť u Fukse nejde o osobnosti literární. V případě Radko Tobičička to ovšem není tak úplně pravda: v roce 1990 totiž v mladofrontovní edici Ladění vyšla jeho novela *Zítřka zapikají Emily*.¹⁹

Příspěvek vznikl za finanční podpory GA ČR 405/06/0972 „Osobnosti české literatury sedesátých let 20. století“.

POZNÁMKY

- 1 Fuks, Ladislav: *Vévodkyně a kuchařka*. Praha, ČS 1983, s. 184.
- 2 Lukeš, Jan: „Román jako muzeum“, *Svobodné slovo* 39, 1983, 16. 7., s. 11.
- 3 Novotný, Vladimír: „Román jako hroznýš na šalvěji“, *Zemědělské noviny* 39, 1983, 4. 6., s. 5.
- 4 Heřman, Zdeněk: „Kniha pro všechny smysly“, *Mladá fronta* 39, 1983, 27. 7., s. 4.
- 5 Dokoupil, Blahoslav: *Čas člověka, čas dějin. Poznámky k vývoji české historické prózy 1966–1986*. Praha, ČS 1988, s. 72–77. Studie chronologicky navazuje na autorovu monografii *Český historický román 1945–1965*. Praha, ČS 1987.

- 6 Nejtek, Vilém: „Se zasloužilým umělcem Ladislavem Fuksem nad jeho připravovanou knihou *Vévodkyně a kuchařka*“, *O knihách a autorech* 1982, podzim, s. 21.
- 7 Pohorský, Miloš: „Pani vévodkyně a stará Vídeň“, *O knihách a autorech* 1983, jaro, s. 14.
- 8 Rzounek, Vítězslav: „Historie a současnost. Nad novým románem Ladislava Fukse“, *Rudé právo* 64, 1983, 23. 9., s. 5.
- 9 Viz poznámka 2.
- 10 Symptomatické je v tomto aspektu hned uvedení dvou mott, jehož autory jsou Solón a kuchařka. První autor byl historickou osobností a jde tedy o citaci reálného člověka, autorkou druhého citátu je jedna z titulních postav románu, tedy postava fiktivní. Řečeno terminologií Lubomíra Doležela, první citát má charakter zobrazující odbočky, druhý se podílí na konstrukci fikčního světa románu.
- 11 Slabochová, Dana: „K autorské strategii mezitextového navazování na antickou literaturu aneb ‚cisařští‘ prozaikové ve Fuksově ‚c. k.‘ románu“, *Listy filologické* 117, 1994, s. 292–305.
- 12 V této souvislosti lze znovu poukázat na autory úvodních citátů. Vedle proslulé osobnosti athénské archonta a autora politických básní Solóna se ocitá obyčejná (a zde navíc bezejmenná) kuchařka. Téměř se chce dodat, že vedle jedinečnosti velkého lidského ducha je postavena lidová (anonymní) moudrost selského rozumu.
- 13 Za tento postřeh vděčím Dobravě Moldanové.
- 14 Viz poznámka 2.
- 15 Viz poznámka 11, s. 302.
- 16 Odhlížíme přitom od zvukové podoby hrdinčina jména v genitivu tak, jak je uveden v titulu, který při doslovném čtení připomíná pekelné bytosti (Lucy Fehrové – Luciferové).
- 17 *Fond literární pozůstalosti Ladislav Fukse*. LA PNP Praha, inv. č. 05/89/13536, s. 2.
- 18 Poprvé se postava prince vyskytne na s. 284 citovaného vydání Fuksova románu.
- 19 Na tuto skutečnost mě upozornil Lubomír Machala.

Summary

Erik Gilk: Unsystematic remarks on novel *Vévodkyně a kuchařka* (The Duchess and the Cook) of Ladislav Fuks

Paper deals with last prose of famous post-war novelist Ladislav Fuks, extensive historical novel *Vévodkyně a kuchařka* (The Duchess and the Cook) published in 1983. The study evaluates contemporary critical reflection, and especially analyses title of the novel that is sign of Fuks' favourite play with a reader and mystification.

TELEVIZNÍ SERIÁL SYNOVÉ A DCERY JAKUBA SKLÁŘE A JEHO ZACHYCENÍ VÍCE NEŽ 50 LET NAŠICH DĚJIN

PETR BEDNAŘÍK

Televizní seriál *Synové a dcery Jakuba skláře* byl posledním seriálem Jaroslava Dietla, který byl natáčen za scenáristova života (zemřel na infarkt 29. června 1985).¹ Seriál byl premiérově uveden v Československé televizi v roce 1986, tedy několik měsíců po Dietlově smrti. Z tohoto důvodu se v době premiéry nemohly v tisku objevovat rozhovory s Dietlem, kde by se autor vyjadřoval k natočenému seriálu. Tisk publikoval rozhovory, které Dietl poskytl ještě v čase přípravy seriálu. Z těchto rozhovorů ale můžeme získat základní informace o vzniku tohoto seriálu.

Československá televize každý rok připravovala jeden nový Dietlův seriál. Vedle toho byl Dietl autorem řady televizních inscenací. Podílel se také na přípravě *Bakalářů*, cyklu televizních povídek podle diváckých námětů. Dietl byl v Československu velmi populární. Většina televizních scenáristů byla v 70. a 80. letech v podstatě pro diváka anonymní. Diváci si přečetli jejich jména v titulcích, ale těžko se dá říci, že by televizní scenárista byl člověkem, kterého lidé poznávali na ulici. Dietlovi se podařilo tohoto postavení dosáhnout. Poskytoval rozhovory pro tisk, jeho tvář se objevovala na televizní obrazovce. Zvláště po úspěchu *Nemocnice na kraji města* se pro řadu diváků jeho jméno stalo synonymem kvality. Jakmile Československá televize oznámila přípravu nového televizního seriálu podle Dietlova scénáře, diváci se těšili na jeho premiéru a očekávali, že uvidí kvalitní televizní seriál. Dietl byl autorem, kterému popularita nebyla nepřijemná. V médiích vystupoval rád. Současně velmi bedlivě sledoval ohlas svých seriálů mezi diváky a zajímal se o čísla sledovanosti, jak lze zjistit z textu v deníku *Večerní Praha*. „Při našem posledním rozhovoru s Jaroslavem Dietlem se projekt o tomto sklářském seriálu teprve rodil. Už tehdy však tvrdil, že musí zaujmout co nejvíce lidí, jinak že nebude spokojen. Seznámil nás i se svým měřítkem úspěšnosti. Když prý jednotlivé díly sleduje méně než osm milionů, jde o totální krach, když více než osm milionů, je to dobře, a teprve nad devět milionů diváků výborné. Mimochodem pečlivým výzkumem bylo zjištěno, že seriál *Nemocnice na kraji města* sledovalo pravidelně kolem devíti milionů diváků.“² O takové sledovanosti se dnešním televizním autorům může jen zdát. Československo mělo v Dietlově době 15 milionů obyvatel, kteří si mohli vybírat mezi vysíláním 1. a 2. televizního programu. Jakmile se objevil pořad se známými herci, většina diváků mu dávala přednost. Dnes jsou televizní tvůrci hodnoceni jako veleúspěšní, když má jejich dílo sledovanost přes dva miliony diváků. Máme sice výběr z většího počtu programů, ale stále platí, že české tele-

vizní seriály patří k divácky nejoblíbenějším žánrům. Bylo by velmi zajímavé vědět, jak by se Jaroslav Dietl adaptoval na nové televizní podmínky, pokud by se dožil 90. let.

Seriál *Synové a dcery Jakuba skláře* vznikl na tzv. společenskou objednávku. Československá televize každoročně připravovala ideově-tematický plán, v němž podávala přehled, které pořady bude v nejbližším období natáčet. Tento plán pak byl předán k posouzení aparátu ÚV KSČ. Pokud jde o hranou tvorbu, ta často vznikala ve výkladu ideově-tematického plánu jako příspěvek Československé televize k nějakému výročí, ať již historické události nebo významné osobnosti. Dalším motivem vzniku díla mohlo být označení, že se jedná o příspěvek televize k nějaké významné vnitropolitické události. Jaroslav Dietl měl s tímto vymezením své zkušenosti, protože některé jeho seriály vznikaly právě tímto způsobem. Například seriál *Muž na radnici* o předsedovi městského národního výboru Bavorovi natočila Československá televize v roce 1976 jako svůj příspěvek k volbám do zastupitelských sborů. Velmi politicky exponovaný seriál *Okres na severu* o předsedovi okresního výboru KSČ Pláteníkovi televize prezentovala v roce 1981 jako svůj příspěvek k XVI. sjezdu KSČ. Na seriály, které vznikaly s tímto zdůvodněním, byly kladeny příslušné ideologické požadavky. Přitom je zajímavý vztah Dietl – KSČ. Dietl na začátku normalizace neprošel v Československé televizi stranicovými prověrkami. Jako se zaměstnancem, který byl vyloučen z KSČ, s ním Československá televize ukončila trvalý pracovní poměr. V roce 1974 jej ale oslovil 1. náměstek ústředního ředitele Vladimír Diviš, aby pro televizi napsal seriál ze zemědělského prostředí.³ Dietl začal pracovat na seriálu *Nejmladší z rodu Hamrů*. Seriál měl úspěch u diváků i normalizačního vedení Československé televize. Po *Hamrovi* začal Dietl dostávat za úkol přípravu dalších seriálů. Kritici v současnosti Dietlovi vyčítají, že jeho seriály pomáhaly normalizačnímu režimu, přitom Dietl je paradoxně psal jako člověk vyloučený ze strany, který mohl pro televizi pracovat pouze jako externista.⁴

K úplnému počátku vzniku seriálu Dietl řekl: „Televize mě požádala o dělnický seriál, nic konkrétnějšího nebylo řečeno. Mě to zprvu vyděsilo, marně jsem přemýšlel, jak do toho. Pak se mi připomněla moje dávná touha udělat generační seriál. To byl první krok: když dělnický, tak generační. A když řeknete generační, musíte vyjít od řemesla.“⁵ Jaroslav Dietl si udělal seznam českých řemesel. Procházel jej s režisérem Jaroslavem Dudkem, který měl chalupu u Nového Boru v oblasti sklářských hutí.⁶ Dudek vzal Dietla k sobě na chalupu, kde jej seznámil se svými sousedy – skláři různých generací. Dietl pak týden objížděl hutě v okolí a seznamoval se s prací sklářů. Poté se pustil do psaní scénáře. Na tuto etapu přípravy seriálu v době jeho premiéry vzpomínal v novinách režisér Jaroslav Dudek: „Jaroslav Dietl se původně rozhlížel po látce ze strojírenství, ale nakonec to vyhráli skláři. Líbilo se mu, že je to typicky české řemeslo i umění s velkými možnostmi obrazově poetického vyjádření.“⁷ Prostředí sklářské huti se líbilo i režiséru Jaroslavu Dudkovi: „Je poetické, křehké a navíc nádherně a typicky české. Sklo jako materiál v sobě nese jistou symboliku, básnivost a krásu. Přál bych si, aby se nám právě tento moment podařilo v seriálu vyjádřit.“⁸

Samotné natáčení probíhalo od 3. září 1984 do 30. dubna 1985. Nejdříve televizní štáb pracoval ve sklárně v Tasicích (tehdejší závod národního podniku Sázavské sklárny), kde byly v průběhu dvou měsíců realizovány všechny záběry ze sklářské huti. Od listopadu 1984 do ledna 1985 probíhalo natáčení interiérů v televizním studiu na Kavčích horách. Od února do dubna 1985 pokračovala práce v exteriérech. V seriálu vystoupilo 200 herců. Československá televize natáčení označovala za jeden z nejnáročnějších projektů své historie. Seriál vyžadoval

větší počet exteriérů, než bylo obvyklé. Televizní tvůrci měli dost problém najít exteriéry, které by odpovídaly době, v níž se měl děj odehrávat. Poprvé na přípravě nějakého seriálu pracovaly současně dva televizní štáby. Jeden natáčel a druhý již připravoval dekorace a kostýmy pro další záběry. Jaroslav Dietl se účastnil prací ve střížně a v nahrávacím studiu. Byl přítomen i pracovním projekcím. Československá televize prezentovala seriál jako dílo, které pracovníci Hlavní redakce dramatických pořadů Čs. televize věnují nadcházejícímu 40. výročí osvobození Československa, a proto se snaží, aby mohl být uveden ještě v jubilejním roce 1985. Původně televize plánovala, že premiéra proběhne na podzim 1985. Tento záměr se ale nezdařil a 1. díl seriálu byl uveden až 9. února 1986, tedy již po jubilejním roce. Seriálu byl vyhrazen vysílací čas v neděli večer po *Nedělní chvilce poezie*. Každý díl tohoto třináctidílného seriálu měl stopáž 55–60 minut. Vysílání seriálu tedy zabralo v televizním programu tři měsíce. Poslední díl byl odvysílán 3. května – překvapivě v sobotu. V tisku jsem nenalezl zdůvodnění, proč došlo k přesunu posledního dílu na sobotu. Nabízelo by se vysvětlení, pokud by v neděli byl vysílán pořad, který by se nějak týkal květnového výročí osvobození Československa. Tento důvod zde ale nebyl. Československá televize vysílala v neděli 4. května dánský film *Tukuma* o životě v zemi ledovců.

Seriál byl v době přípravy označován za televizní román či dělnickou ságu. Zde lze uvést Dietlovo vyjádření k tématu seriálu: „Historie dělnického hnutí u nás je téma obrovské a jako základní zdroj neobyčejně rozsáhlé a bohaté. Především je to však velký kus života lidí, směřující k určitému cíli. Je to cesta vymezená určitými historickými mezníky, ale také cesta vytvořená tisíci osudy dělnických rodů, života každého jedince a jeho práce.“ Dietl současně charakterizoval tento seriál jako dílo, kde nejvíce využil vzpomínky ze svého života i vzpomínky své rodiny. „Aby bylo možné postihnout lidský osud, je vždycky třeba jít ke kořenům, odjinud se stavět nedá. U Jakuba skláře jsem ze všech svých dosavadních prací šel nejvíce ke svým vlastním kořenům, do své rodiny, k životním osudům svých předků.“⁹

Velmi pochvalně se o scénáři seriálu v době premiéry vyslovil režisér Jaroslav Dudek: „Jaroslav Dietl si tu vytkl veleúkol – do osudu jedné dělnické rodiny promítnout naše dějiny v šedesátiletém oblouku se všemi pohnutými i radostnými událostmi, které životy lidí tak výrazně ovlivňovaly. Budiž mi výjimečně dovoleno vyslovit to, co už jsem nestačil říci autorovi. Pokládám tento sklářský seriál za jeho mistrovské dílo. Napsal ho neobyčejně inspirujícím způsobem a ze společenských konfliktů a dějů vytěžil napětí, které už dávno nemá nic společného s obligátními spekulacemi, kdo si kdy koho vezme.“¹⁰

Jaroslav Dietl zvolil pro svůj seriál vděčnou formu rodinné ságy. Titulní figurou byl Jakub Cirkl v podání Ludka Munzara, který jako devatenáctiletý v roce 1899 přišel do albrechtických skláren, kde rychle získal pozici respektovaného vynikajícího skláře. Seriál zachycoval život Jakuba Cirkla až do jeho smrti v roce 1957. Současně televizní diváci sledovali osudy Cirklových sedmi dětí, v jejichž životech se odrážely naše národní dějiny. Počet dětí Jaroslav Dietl zdůvodnil v jednom ze svých posledních rozhovorů: „Shodou okolností jsem si v té době sepsal postavy, které se mi už léta toulaly hlavou, konkrétní lidské příběhy, které jsem ve svém dětství a mládí poznal, už dávno je chtěl napsat, jejich osudy mě přitahovaly, ale nikam se nehodily. Když jsem je spočítal, bylo jich sedm. A teprve dodatečně mě napadlo, že by to všechno mohly být děti Jakuba skláře. Že je to příležitost, na kterou jsem dlouho čekal, protože mi umožní splatit můj vnitřní autorský dluh, vrátit se k zážitkům z dětství, k těm šťastným a bolavým, včetně vztahu k otci, k nesplněným touhám a snům.“¹¹ Dietlův vztah k otci se

v seriálu odráží ve vztahu Jakuba k nejstaršímu synovi, taktéž Jakobovi. Očekává, že syn se stane dobrým sklářem a bude pokračovat v jeho díle. Jakub ale zjišťuje, že syn nemá k této profesi vztah. Musí si těžce přiznat, že nejstarší syn nepůjde v jeho šlépějích. Nejdříve se mu snaží najít ve sklárně jiné místo než u sklářské pece. Mladý Jakub ale pak odchází ze sklárny úplně, stává se poštovním doručovatelem, protože jeho budoucí tchán chce, aby zeť pracoval ve státní službě, což se ale Jakobovi Cirklovi vůbec nelíbí. Celým seriálem prostupuje motiv Jakobovy nespokojenosti s pracovním i osobním životem svého nejstaršího syna.

Jaroslav Dietl byl v podobné situaci. Jeho otec pracoval jako zinkograf – mistr barvoletář, který chtěl, aby syn pokračoval v profesi. Denně synovi ukládal, co má namalovat. Jaroslavovi malování vůbec nešlo a nechával za sebe tyto úkoly vypracovávat výtvarně nadané spolužáky. Otec se v synovi vzhlížel a byl zklamán, když viděl, že Jaroslav nemá o jeho řemeslo zájem. K tomu se syn špatně učil ve škole a neměl žádný vážný zájem. Otec také nesouhlasil se synovými aktivitami na vysoké škole, kdy v době studia začal psát písňové texty a estrádní výstupy. Mezi muži došlo k velké roztržce a jejich vzájemné odcizení trvalo až do doby, kdy bylo Jaroslavu Dietlovi 35 let. Sblížili se, když otec, který syna nikdy nepochválil, zjistil, že synova hra je uváděna ve velkém pražském divadle (konkrétně *Nepokojné hody svaté Kateřiny* v Divadle s. K. Neumanna).¹² Tyto nenaplněné představy o profesi svých synů napsal Dietl do scénáře hned dvakrát. Stejný vztah ke sklářství má syn Josef. Začíná ve sklárně jako učedník, ale raději zajišťuje ostatním sklářům svačinu. Vypomáhá v hospodě, ale bojí se otcova hněvu, a proto odjíždí do Ameriky, odkud se vrací po sedmi letech. Josef se pak stává úspěšným hostinským. U druhého syna již Dietl vztah otce a syna trochu pozměnil. Jakub chválí Josefa (v celém seriálu je osloven Pepa) jako dobrého hostinského, kterému jeho podnik prosperuje. Ve sklárně pak ale pracují mladší děti Antonín a Anna. Skutečným otcovým následovníkem se stává až nejmladší Cirkl – Vojtěch, který si již v mladém věku vydobude ve sklářské huti uznání ostatních huťských jako vynikající sklář.

Dietl si vytkl smělý úkol postihnout ve svém seriálu časové období od roku 1899 do roku 1957, přičemž mu k tomu mělo stačit pouhých 13 dílů, což byl v době vzniku obvyklý počet dílů každého seriálu. Dietl tedy musel přistoupit k časovým skokům, které byly výrazné hlavně v první polovině seriálu, kdy po roce 1899 hned následoval rok 1914, pak 1918, 1924, 1931 a 1938. Druhá polovina seriálu byla již výrazně sevřenější, časové skoky byly jen v délce 2–3 let (1942, 1945, 1947, 1949, 1952, 1954, 1957). K výběru jednotlivých roků – 1914, 1918, 1938, 1945 jsou zlomové roky v československých dějinách. Rok 1924 byl spíše vymezen samotným dějem seriálu, protože předchozí díl končil tím, že Jakub Cirkl se sám pustil do stavby rodinného domu. Rok 1931 zahrnoval období hospodářské krize. Rok 1942 byl prostředním rokem 2. světové války. K výběru let poválečných se dostaneme později. K první části seriálu měli recenzenti značné výhrady. Recenze seriálu vznikaly ve zvláštní situaci. Recenzenti se zabývali dílem autora, který na kritiky nemohl reagovat, protože byl již skoro rok po smrti. Zároveň to byl v myslích diváků autor velmi respektovaný, kterého měli spojeného s oblíbenými televizními seriály a inscenacemi. Recenzent ovšem nemusel mít pohled diváka, což se v recenzích uveřejněných v květnu 1986 projevilo. Současně musíme brát v úvahu, že recenze vznikaly již v době, kdy se k nám dostávaly myšlenky Gorbačovovy perestrojky. Recenzent si již nemusel říkat, že není dobré kritizovat seriál od autora, jehož některé seriály byly dříve vyzdvihovány jako příspěvek televize k významným vnitropolitickým událostem.

Zpět k záležitosti roztržitého první části seriálu. Recenzenti vytýkali Dietlovi v těchto dílech předlidnost seriálu, kdy divák měl problém zorientovat se v postavách. Zvláště si musel dávat pozor, jak se měnili herečtí představitelé Cirklových dětí. Děj i osoby byly jen načrtnuty. Například Jiří Blahota v *Mladé frontě* napsal: „Zákonitě proto především první polovina scénáře trpěla torzovitostí vývoje postav, roztržitostí děje a tudíž nedostatkem potřebného dramatického napětí. Divák se najednou ptal sám sebe nebo svých blízkých, odkud že se vzala ta a ta postava a kam vlastně směřuje. Desítky postav a postavíček neměly totiž ze začátku prostor pro svůj vývoj a divák se v jejich peripetiích jen těžko orientoval.“¹³ Vůbec vývoj Cirklových dětí představoval po stránce hereckého obsazení komplikovanou záležitost, zvláště u dvou nejstarších synů – Jakuba a Josefa. V díle z roku 1914 je hráli dětské herci, v díle z roku 1918 se objevili herci ve věku náctiletých mladíků, aby divák najednou viděl v díle z roku 1924 Petra Kostku a Jiřího Krampola, kteří zde přitom měli představovat mladé muže ve věku 24 a 21 let. V době natáčení se však oběma hercům již blížila padesátka. Maskéři se skutečně hodně snažili, ale zázraky dělat nemohli. Podobná situace ale nastala již v úvodním díle, kdy Luděk Munzar hrál devatenáctiletého mladíka, i když ve skutečném životě již měl za sebou 50. narozeniny. Maskéři zakrývali hercovy vrásky, ale přesto diváka moc nepřesvědčili o věku postavy. Mezi Munzarem, Kostkou a Krampolem nebyl velký věkový rozdíl, což vzhledem k popularitě této trojice herců všichni diváci věděli. Na tento rušivý moment upozorňovali i recenzenti. Věra Poppová v deníku *Práce* uvedla: „V 1. třetině seriálu bylo slyšet kritické připomínky k velké zalidněnosti seriálu a také orientaci v postavách, dokud děti nedospěly, některým divákům vadilo, že herci z generace představitele ústřední postavy ztělesňovali její syny a dcery.“¹⁴ Na tento nevěrohodný věkový rozdíl mezi herci a jejich postavami nebyli diváci zvyklí. Podíváme-li se totiž na další Dietlovy seriály, pak delší časové období zahrnovaly i seriály *Nejmladší z rodu Hamrů* a *Inženýrská odysea*. V prvním seriálu ovšem hrdina vystupoval jako bezdětný. V druhém seriálu zase děti nehrály pro děj žádnou významnou úlohu, takže nebylo nutné zabývat se jejich růstem. První seriál, kde se tento problém výrazně projevil, byli tedy až *Synové a dcery Jakuba skláře*. K problému věku hereckých představitelů můžeme ještě citovat z recenze *Lidové demokracie*: „U Jakobových dětí se ne vždy zcela optimálně podařilo vyřešit jejich stárnutí, především však přesvědčit o relativním mládí oproti Jakobovi v prvních částech díla, než bylo evidentní, že jim těžký život a starosti přidaly na věku i vráskách.“¹⁵ Děti Jakuba Cirkla v dospělém věku hráli Petr Kostka – Jakub, Jana Preissová – Tereška, Jiří Krampol – Josef, Daniela Kolářová – Vilemína, Svatopluk Skopal – Antonín, Marta Vančurová – Anna, Jaromír Hanzlík – Vojtěch.

Recenzenti měli výhrady i k zachycení historických událostí v prvních dílech seriálu. Vladimír Procházka v *Rudém právu* napsal: „Nejprve máme pocit, jako by šlo o naučnou exkurzi do dějin dělnického hnutí.“¹⁶ Stejný pohled zastávala Danica Kozlová v *Tvorbě*: „První díly představovaly spíše žánrovou historizující ilustraci včetně sociálně demokratického oportunismu, kterou však šlo přijmout, neboť současně seznamovala diváky s hrdiny seriálu a s prostředím, v němž se jeho děj bude odehrávat.“¹⁷ První díly se skutečně příliš neodchylují od výkladu úlohy sociální demokracie uplatňované v tehdejších učebnicích dějepisu. Postavy aktivních členů sociální demokracie v prvních dílech zastupují sklářský mistr Florián (v hereckém podání Zdeňka Martínka) a obecní kronikář Pertold (hrál jej Jiří Holý). V 1. díle je Jakub Cirkel ukázán jako mladý člen sociální demokracie, který má ale konflikt s ostatními skláři, protože je nechce naučit výrobu skleněných pohárů, aby měl sám nejvyšší výděly. Právě

Florián jej ale přesvědčí, že je sobecké nepodělit se o své schopnosti, když tak může pomoci zajistit dobrou obživu ostatním. V díle z roku 1914 se Florián jako člen sociální demokracie účastní demonstrací proti válce a je zatčen. Zazní zde kritika levicových stran v Německu a Francii za to, že hlasovaly v parlamentu pro válku. Pak následuje časový skok do roku 1918, kdy kronikář Pertold agituje pro účast na 12. sjezdu Čs. sociální demokracie. Charakterizuje vedení strany jako úctyhodné muže. Cirkel ale odmítá být nadále členem sociální demokracie kvůli podpoře socialistů válce v roce 1914. Florián se vrací z války, kde byl jako politický vězeň nasazený na nejhorších bojištích. Pak nastává skok do roku 1924, kdy již Floriána vidíme jako aktivního člena KSČ. Dietl se tedy šikovně vyhnul období vzniku komunistické strany. Florián přesvědčuje Jakuba Cirkla, aby vstoupil do strany, ale ten odmítá. Další díl se odehrává až v roce 1931, kdy je Jakubův syn Antonín aktivním členem KSČ. Ani ten otce nepřesvědčí, aby vstoupil do strany. V tomto díle z doby hospodářské krize bojuje Florián v čele závodní rady proti majitelce vily Krahulíkové, když po ní požaduje, aby nezavírala sklárnu. Dojde sice ke snížení platů i propouštění, ale akce závodní rady má výsledek, protože hut' funguje i nadále.

Vidíme tedy, že politická aktivita samotného Jakuba Cirkla je velmi malá, což ale bude platit i pro díly další. Kronikář Pertold je představen jako sociální demokrat, který má o straně řadu iluzí, které vzhledem ke svému vysokému věku nedokáže opustit. Florián je ukázán jako sociální demokrat, který se ale rozejde s politikou sociální demokracie, a proto se stává členem KSČ, přičemž do strany získá Jakubova syna Tonda.

Mohli bychom v této první polovině seriálu uvést pouze dva prvky odlišné od normalizačního výkladu dělnických dějin. Jakub Cirkel si vydělá jako šikovný sklář takové peníze, že může postavit v 1. polovině 20. let velký dům pro celou rodinu. Je tu sice zmíněno, že si na dům vzal hypotéku. V žádném díle se ale nemluví o tom, že by se kvůli jejímu splácení někdy dostal do existenčních potíží. Nevidíme zde tedy postavu skláře, který těžce bojuje o své živobytí. Majitelka huti Krahulíková (hrála ji Jana Štěpánková) není v seriálu zobrazena jako negativní figura, což naopak ale platí pro jejího syna Emila (v hereckém podání Bronislava Poloczka), který je charakterizován jako rozmazlený synek. Pohrdá dělníky, rozhazuje peníze a o sklárnu se nezajímá. Krahulíková je naopak žena, která není představena jako nějaká vykořisťovatelka. Má starost o životní úroveň svých zaměstnanců. Dělníci si jí váží, což je patrné ve scéně loučení s hutí v roce 1938. Dietl si dokonce dovolil dát do scénáře krátký milostný románek mezi Jakubem a Krahulíkovou v díle z roku 1931. Když vidí negativní reakce své rodiny i sklářů, Jakub tento vztah ukončí. Recenzenti ale zrovna romanci s Krahulíkovou Dietlovi vyčítali. Například Jiří Blahota ji v *Mladé frontě* označoval za pozlátko falešného sentimentu. Pavel Melounek ji zařadil do širšího kontextu charakteristiky titulní postavy: „Autorův záměr byl poháněn dvěma sympatickými momenty – pokusil se překlenout více než půlstoletí tolik neklidného času našeho století, ale i ukázat hrdinu znovu ‚ryzího‘, i když programově tentokrát ‚nedokonalého‘, který ne vždy stál v čele neuvědomělejších vření, dokonce dlouhá léta udržoval milostný poměr s vykořisťovatelkou.“¹⁸ Přesné je tedy říci, že tento poměr měl Cirkel pouze v roce 1931 a nejednalo se tedy o léta, ale takových nepřesností v recenzích z roku 1986 můžeme nalézt více.

Volba místa děje Dietlovi umožnila, aby se v seriále zabýval tématem česko-německých vztahů. Albrechtice jsou charakterizovány jako městečko v pohraničí, i když chybí přesnější lokalizace. Česko-německé vztahy jsou ukázány značně zkratkovitě a zrovna na jejich příkladu

Lze ukázat, jak vzhledem k širokému časovému záběru seriálu musel Dietl zjednodušovat. Při příchodu Jakuba do Albrechtic se v seriálu objevuje jenom jedna německá postava – hostinský Schwalbe (hrál jej Josef Větrovec), který i v následujících dílech je modelován spíše jako tragikomická figura. Hodně poslouchá pokyny své české manželky, která ho přitom podvádí (v prvním díle i s Jakubem Cirklem). V druhém díle se objevuje ve sklárně brusič Gerhard Schlapcke (v hereckém podání Borise Rösnera), na němž Dietl dost šablonovitě následně ukazuje vývoj česko-německých vztahů. V roce 1914 se Schlapcke jako dobrovolník hlásí do války. V roce 1918 jej vidíme kulhajícího a mluví o zatracené válce. V tomto díle je v roce 1919 také zmíněno, že do pohraničí nastupuje československá armáda, aby uklidnila protičeskoslovenské nálady. V seriálu se tuto skutečnost dozvídáme ovšem pouze z rozhovoru sklářů v hospodě. V díle z roku 1924 se Schlapcke svěřuje Jakobovi, že chce, aby celá jeho rodina mluvila česky, protože už o Čechách hodně pochopili. V roce 1931 Schlapcke vystupuje jako jeden ze členů závodní rady proti majitelce huti Krahulíkové. Pak nastane skok a v roce 1938 jej vidíme v čele henleinovců, když se snaží narušit akci Lidové fronty, na níž mluví Antonín Círk. I recenzenti ironicky poznamenávali, že v prvních dílech nic neukazovalo na sílu německého žilvu v Albrechticích. Danica Kozlová uvedla: „...jestliže v prvních pěti dílech seriálu (1899–1931) se v celých Albrechticích objevilo pouze 1,5 Němce (brusič Schlapcke a Hugo Hamršmíd, jehož dědeček byl Němec), zíral překvapený divák u šestého dílu (1938), jak v tomto městečku henleinovci tyranizují českou menšinu!“¹⁹

Také tady platí, že recenzentka není úplně přesná. Ve svém výčtu zapoměla na hostinského Schwalbeho, takže správně měla uvést 2,5 Němce. Nic to ale nemění na faktu, že Albrechtice do roku 1938 působí jako výrazně české městečko. V hospodě vidíme jako jediného Němce samotného hostinského Schwalbeho. Mezi hosty nikdy němčina nezazní. Ve sklářské huti jsou pouze brusič Schlapcke a malíř skla Hammerschmied, který má německého předka. U samotných sklářských pecí, mezi mistry a skláři – foukači skla, jediného Němce nezaznamenáme, což je dost zvláštní. Pokud by Němci měli mít v Albrechticích silné zastoupení, pak by je divák očekával ve větším počtu mezi zaměstnanci sklárny. Je pak otázka, kde všichni ti Němci do roku 1938 byli. Nenávist k Čechům u Schlapckeho Dietl vystupňuje v době 2. světové války, kdy z něj udělá komisaře gestapa, který zatýká Floriána a Jakuba Cirkla mladšího. Postava Schlapckeho je tedy dost schematická. Vzhledem k časovému skoku chybí jakékoliv zdůvodnění, proč zrovna Schlapcke se v letech 1931–1938 stal z kamaráda Čechů jejich nepřitelem. Zajímavější je v tomto směru postava malíře skla Hugo Hammerschmieda (hrál jej Ladislav Frej), který přichází do Albrechtic v roce 1918. Stává se manželem Terezky Cirklové. V roce 1924 přesvědčí ostatní Cirkly, aby mu půjčili peníze na rozjezd vlastní huti. V roce 1931 jej ale vidíme jako podnikatele, který za hospodářské krize zkrachoval. V díle z roku 1938 pak Schlapcke Huga vyzve, aby si vzpomněl na své německé předky, pokud chce v Albrechticích zůstat a získat nějakou funkci. Hugo začne vystupovat jako Němec. U něj tedy vidíme nějakou motivaci, proč se dává k henleinovcům – zkrachovalý podnikatel, kterému Němci nabízejí možnost dostat se kariérně nahoru. Hugo s Terezkou zůstávají v Albrechticích. Jakub s dětmi opouští pohraničí. Na začátku dílu z roku 1942 se ale do Albrechtic vrací, protože huť potřebuje dělníky pro výrobu skel do světlometů. Za války je Hugo ve sklárně treuhänderem. S rodinou Cirků se ale snaží mít dobré vztahy. Když za ním přijde Jakub Círk, zakrývá nacistický odznak. Jakub ale odmítne přijmout jeho podanou ruku. Hugo ovšem nepomůže

Nanynce, která se snaží zachránit českého vězně. Za přihlášení se k Němcům Hugo zaplatí ztrátou syna, který umírá jako německý voják na východní frontě.

V díle z roku 1945 Dietl dostal do seriálu i téma odsunu. Jakub Cirkl přemlouvá Terezku, aby jako Češka zůstala v Albrechticích. Ta ovšem odmítá opustit Huga a oba jsou odsunuti. Němce čekající na odsun režisér Jaroslav Dudek zachytil v záběru na mlčící postavy, které nepřítomně hledí před sebe. V díle je zmíněno, že o tábor se starají Revoluční gardy, ale nic více. Druhým prvkem spojeným s odsunem je naopak rychlý sňatek nejmladšího syna Vojtěcha s dívkou Lízou (hrála ji Hana Maciuchová), která je sice českého původu, ale kvůli otčimovi měla německé občanství. Rychlý sňatek zajistí Lízino vyjmutí z odsunu.

Postava Schlapkeho se objevuje i v poválečných dílech. V roce 1952 se o něm mluví, když vedení albrechtické hutě zjišťuje, že Schlapcke koupil německou továrnu Emila Krahulíka (v roce 1949 emigroval) a snaží se nekalým způsobem (porušování ochranné známky) konkurovat albrechtickým sklárnám. S Hugem i Schlapckem se Jakub Cirkl setkává v posledním dílu, kdy odjíždí do Německa na Terezčín pohřeb. Schlapcke zde přichází jako úspěšný podnikatel, který zaměstnává Huga. Jakub se na pohřbu po několika Schlapkeho protičeských invektivách od něj dozvídá, že gestapo mělo za války v Albrechticích udavače, který způsobil smrt Tondy Cirkla a Floriána i zatčení Jakuba Cirkla mladšího.

Ve válečném dílu je ukázán komunistický odboj, i když také pouze dost náčrtkovitě. Florián je zapojen do ilegální činnosti, ale divák se nedozví žádné podrobnosti. Nejistí, zda do odboje byli zapojeni někteří další zaměstnanci sklárny. Jakubovi Florián odmítá povědět, kde je Tonda, který odešel do ilegality. Pro činnost v odboji získává jako kurýra Jakuba Cirkla mladšího. Oba jsou zatčeni. Tonda Cirkl se objevuje nemocný v Albrechticích. Jeho rodina a kamarádi jej ukrývají ve skladišti sklárny, odkud pak musí utéci, ale je zastřelen, když se snaží ochránit svoji rodinu. Zastoupení komunistického odboje ale nemusíme v seriálu vnímat jako úlitbu schvalovatelům. Nekomunistický odboj vzhledem k výraznému zastoupení bývalých důstojníků armády byl hodně napojen na města. V dělnických oblastech existoval silný komunistický odboj. Dietl ale ukázal i zastoupení dalších politických stran. Tondovi pomáhají jeho kamarádi Filip (sociální demokrat) a Rost'a (lidovec).

Dostáváme se k hlavní záporné figuře celého seriálu – k Bořivoji Boškovi v podání Petra Haničince. Bošek je od počátku prezentován výrazně negativně. Již v roce 1914 svojí nezodpovědností málem způsobí výhas pece. V roce 1919 v hospodě vykřikuje, že by se s Němci mělo tvrdě zatočit. V díle z roku 1931 se s ním Tonda Cirkl dostane do konfliktu, protože Bošek jako sklářský mistr okrádá svého pomocníka. Za 2. světové války si zajistí, aby v huti pracoval jako Werkschutz, který v uniformě s hákovým křížem hlídá hut'. Říká dělníkům, že konečně musel být udělán pořádek. V souvislosti s gestapáckým pátráním po Tondovi je ale zatčen. Po válce se objevuje v čele Revolučních gard a požaduje rychlý odsun Němců. Stává se členem KSČ a získává post předsedy místního národního výboru. Bere úplatky za jmenování do funkcí národních správců. Ve funkci je i v 50. letech, kdy si intrikami zajistí místo ředitele sklářské huti. V samotném závěru Jakub Cirkl odhalí, že Bošek byl konfidentem gestapa, který za války způsobil zatčení Floriána a Jakuba Cirkla ml.

Pokládám za zajímavé, že Dietlovi se podařilo do scénáře prosadit postavu, která ukázala, že do KSČ se v roce 1945 dostali kariériste s temnou válečnou minulostí, kteří si udrželi své funkce i po roce 1948. Dnes již historici publikovali řadu případů lidí, kteří měli podobný životopis jako Bořivoj Bošek. Ovšem v roce 1985 se o těchto záležitostech ještě

příliš nemluvílo, a proto si myslím, že zastoupení takové postavy v českém televizním seriálu v době normalizace je velmi neobvyklé.

Stojí také za pozornost, jak se na tuto postavu dívali recenzenti seriálu. Zaznamenali, že zachycení této figury je poněkud zjednodušené. Zde můžeme citovat z recenze, v níž Danica Kozlová napsala: „Existovali takoví lidé, nebo ne? Asi ano, byli naštěstí vždy v zoufalé menšině. Těžko však právě lidé typu Boška budovali svou kariéru po celý život na jednom místě, kde je všichni dobře znali a měli dávno prokouknuté, jenomže autor samozřejmě nemohl Boška nadhánět po celé republice, a tak zlého muže zakořenil v Albrechticích (to již ponecháváme stranou určité kouzlení s Boškovým věkem v závěrečných dílech – vždyť to byl přece vrstevník Jakuba Cirkla, se kterým se v seriálu loučíme v 76 letech!).“²⁰ Můžeme sice polemizovat s autorkou, zda tito lidé byli v zoufalé menšině, ale jistě je pozoruhodné, že by celou svoji kariéru Bošek dělal v městečku, kde jeden člověk zná výborně druhého.

Podstatu problému vystihla ve své recenzi v deníku *Práce* Věra Poppová. Dietl potřeboval, aby Jakub Cirkel měl v seriálu silného protihráče. Bošek ve zhutněném obrazu symbolizuje politické kariéristy, kterým jde hlavně o osobní prospěch, ale zaštitují se zájmy dělnické třídy. Podle Poppové byla chyba, že Dietl připustil zploštění Boškovy postavy, když ji vytrhnul ze souvislosti, protože nevidíme, jak se projevoval ve své rodině. Nevíme, jak reagovala na jeho chování stranická organizace, jejímž byl členem. Poppová kritizuje celý závěr, kdy Jakub Cirkel odhalí Boškovo válečné konfidantství. „A na pohled efektní rozuzlení při slavnosti albrechtické sklárny, jehož hlavním aktérem je krátce před svou smrtí Jakub Cirkel, ve skutečnosti jen rozmnožuje pochybnosti o správném ideovém východisku při ztvárňování záporné postavy, bereme-li v úvahu, jak nedozírné následky plynuly z jejího počínání pro všechny ostatní. Než Jakub vykřičel do světa svůj oprávněný hněv, byli všichni kolem docela lhostejní, jako by se jim nic z toho netýkalo. A demonstrace na veřejnosti tu situaci jedním rázem změnila?“²¹ Na Boškově postavě se opět ukazuje, jak Dietl musel vše zjednodušovat. Skutečně se ze seriálu zdá, že po celou dobu měl konflikty hlavně s rodinou Cirkelů. Ostatní skláři působí dojmem, že se jim celá léta nechce jakýmkoliv způsobem proti Boškovi zasáhnout, což platí pro celý seriál, ne pouze pro léta po roce 1945. Kolikrát sice mezi sebou v rozhovoru řeknou, že o Boškovi nemají vysoké mínění, ale tím to končí. Nějaký čin nenásleduje. Pouze Vojtěch Cirkel bojuje v roce 1947 proti Boškovi kvůli úplatkům za udělování národních správ. Jakub Cirkel mladší (v té době za KSČ předseda okresního národního výboru) mu ale vynadá, že Vojtěch nesmí jako komunista jít proti Boškovi, protože tak oslabuje pozici celé strany. Bošek je pojímán jako samovládce, přitom bychom očekávali, že bude mít kolem sebe v Albrechticích lidi, kteří mu budou pomáhat. V seriálu je to v 50. letech pouze sekretářka ze sklárny, kterou ale Bošek donutí ke spolupráci vydíráním. Nevidíme ale jinak žádného pomocníka na národním výboru nebo mezi huťskými. Skláři jsou v celém seriálu prezentováni jako skupina čestných nebojácných chlapů, ale přesto nikdo z nich celá léta proti Boškovi nevystoupí. Bošek tak úspěšně prochází jako negativní figura celým seriálem, kdy se na jeho odhalení a odvolání z funkce musí čekat až do roku 1957.

Poppová se ptá, proč nic nedělala stranická organizace. V této souvislosti můžeme položit otázku, proč v rámci ní Jakub Cirkel již dříve nevystoupil proti Boškovu chování. Od roku 1945 je totiž Jakub členem Komunistické strany Československa. Vstupuje do ní po osvobození a tento krok zdůvodňuje památkou Floriána a svého syna Tondy. Měl tedy možnost promluvit o Boškovi na schůzi strany. Od svých dětí dostával dost svědectví o Boškově bezcharakterním

chování. Dietl ovšem Cirkla jako aktivního člena strany zrovna neukazuje. Nevidíme Jakuba Cirkla na jediné stranické schůzi. Ani v kruhu rodiny o politice KSČ nemluví.

Dietl vše vygradoval v posledním díle. Do scénáře se mu ale vloudil prvek, který recenzenti dost kritizovali. Na začátku 13. dílu se na Terezčíně pohřbu Jakub od Schlapckeho dozví, že Floriána udal člověk, který s ním bydlel ve stejné ulici. Dietl pak Jakuba nechává pátrat po Albrechticích. V domě naproti zjišťuje, že všichni nájemníci se vyměnili a ze současných nájemníků tam za války nikdo nebydlel. Syna Pepu zaangažuje, aby pátral na národním výboru, kde přes známé Pepa zjistí, že zmizely písemnosti z války. Celé to vypadá, že Jakub hledá v nějakém státnicovém městě, a ne v městečku, kde se dá předpokládat, že se všichni dobře znají. Proto je dost nepravděpodobné, že by si nikdo v Albrechticích nevzpomněl, že naproti Floriánovi bydlel právě Bošek, kterého přitom mají v roce 1957 všichni na očích jako ředitele hutí. Absurdní je vyřešení celé zápletky, kdy se Jakub Cirkla mladší logicky obrátí na otce, proč se nezeptá jeho – bývalého pošťáka. Po složitém pátrání v celých Albrechticích se Jakub dozví doma u stolu, že naproti bydlel Bořivoj Bošek. Proč se nezeptal syna hned? Poslední díl působí poněkud dojmem, že Dietl potřeboval natáhnout stopáž dílu, a proto nechal Jakuba tak složitě hledat. Jedna z kritik tohoto momentu: „Abychom se stali svědky toho, že je odhalen udavač, který má na svědomí smrt dvou komunistů, je třeba vyvinout div ne detektivní pátrání, aby vyšlo najevo, že to je Bošek, to je školácká chyba, spadající nejen na vrub autora.“²²

V době Jakubova důchodového věku vůbec Dietl několikrát opakuje prvek, kdy si Jakub vezme sváteční oblek a odjíždí řešit místo svých dětí nějakou závažnou situaci. V roce 1945 v Praze řeší, když si student Jiří odmítne vzít Nanyňku, která s ním čeká dítě. V roce 1952 jede zase za synem Jakubem, aby udobřil své děti. V závěrečném díle odchází na slavnost k výročí albrechtické sklárny, aby před všemi skláři odhalil Boškovo konfidentství.

Jakub Cirkla se snaží pomáhat i své dceři Vilemíně, jejímž prostřednictvím Dietl dostal do seriálu i prostředí vesnice. Zrovna jeho zachycení je ale dost schematické – zlí bohatí sedláci x hodné chudé děvče. Vilemína se zamiluje do sedláka Krupky (hrál jej Petr Čepek), ale jako nevěsta by měla přinést do stavení věno. Vilemína si vše tvrdě odpracuje. Její tchyně (v hereckém podání Stelly Zázvorkové) ji nesnáší, protože chtěla pro syna bohatou nevěstu. Lakotný Krupka je na Vilemínu hrubý a celý život na statku je pro ni očistcem. Když nastane doba 50. let, po smrti manžela sama vše odevzdá do Jednotného zemědělského družstva. V posledním díle ji vidíme jako předsedkyni prosperujícího družstva.

Je zajímavé, že Jaroslav Dietl se v seriálu vyhnul letům, která jsou pro dějiny Komunistické strany Československa zcela zásadní. Vynechal rok 1946, kdy KSČ zvítězila ve volbách. Ještě větší pozornost si zasluhuje, že seriál nezahrnuje rok 1948, 9. díl se odehrává v roce 1947 a další až v roce 1949, kdy do sklářské hutí nastupuje nový ředitel. Pokud seriál vznikl jako společenská objednávka dělnické ságy, dalo by se čekat, že zrovna rok 1948 bude muset seriál obsahovat a některý člen rodiny Cirklov se zúčastní manifestací v Praze. Únorové události jsou ale zcela vynechány. Dietl se zřejmě chtěl vyhnout situaci, že by tak do seriálu musel zahrnout dialogy, v nichž se Cirklovci budou radovat z převzetí moci Komunistickou stranu Československa. Rozhodl se tedy asi tento rok vynechat a u dramaturgie mu to prošlo. Pohybujeme se tady ale v oblasti spekulací – hlavní autoři scenárista Dietl a režisér Dudek jsou mrtví, proto lze těžko zcela přesně zjistit, jak celá časová kompozice seriálu vznikala.

Myslím si ale, že si zaslouží pozornost ještě další postavy, pomocí nichž Dietl upozornil na jevy z našich dějin, které se v době normalizace zrovna často v hrané tvorbě neobjevovaly.

Spíše lze říci, že jejich zahrnutí do televizního seriálu patřilo mezi prvky neobvyklé. V této souvislosti je dobré upozornit na dobu vzniku seriálu. Dietl jej psal v roce 1984, ještě před obdobím tzv. perestrojky v Sovětském svazu. Vzhledem k délce přípravy každého seriálu v tehdejší Československé televizi nelze tedy říci, že by se jednalo o seriál vznikající již pod vlivem Gorbačovovy glasnosti. Celé natáčení skončilo v dubnu 1985 a nebylo tedy ani možné, aby Dietl dopisoval scény podle vývoje politické situace v SSSR, kdy se mohlo začít otevřeněji mluvit o některých historických událostech.

V díle z roku 1949 nastupuje do albrechtické huti nový ředitel Rudolf Hajný (tuto postavu hrál Radoslav Brzobohatý). Zde je v seriálu zachycena skutečnost, že do funkcí ředitelů se dostávali lidé, kteří pro ni neměli patřičnou kvalifikaci. Dělník z ostravské huti se stává ředitelem sklářské huti podle logiky huť jako huť. Právě postava tohoto ředitele následně v seriálu upozorňuje na nezákonnosti 50. let. Kvůli intrikám Bořivoje Boška je ředitel Rudolf Hajný v roce 1952 neoprávněně obžalován z průmyslové špionáže a odsouzen k osmi letům vězení. Vojtěch a Anna Cirklovi bezúspěšně bojují proti této nespravedlnosti. Pro 80. léta asi představovalo maximum, že Dietl dostal do scénáře nespravedlivě odsouzeného komunistu. Chtěli bychom asi moc, pokud bychom očekávali, že v roce 1984 bude mít ve scénáři i stejně postiženého nekomunistu.

Vojtěch a Anna očekávají pomoc od bratra Jakuba, který je v té době předsedou krajského národního výboru. Ten jim ale odmítá pomoci, protože se obává o svůj post. V rámci Cirklových dětí patří Jakub mladší k postavám nejzajímavějším. Nejdříve nesplní otcovy představy, že bude pokračovatelem Cirklova sklářského rodu. Stává se pošťákem. Má panovačnou ženu, která mu stále říká, že je k ničemu. Spíše ve snaze ukázat, že není zbabělec, se za války zapojí do odboje. Svoji nezodpovědností ale způsobí zatčení komunisty Floriána. Po válce jako člen KSČ jde z funkce do funkce – nejdříve je předsedou místního národního výboru, pak okresního a posléze krajského, čímž stoupá v očích své ženy, které velmi vyhovuje, že jako předseda KNV má k dispozici vilu se služebnou. V době zatčení s Hajným Jakub tedy váhá, zda má pomoci sourozencům ve snaze odhalit pravdu. Obává se o post, a proto odmítá. Po rozhovoru s otcem ovšem mění svůj postoj a alespoň prosadí, aby se ředitelem huti nestal Bošek, ale Vojtěch. Bošek ale intrikami způsobí konec Jakubovy kariéry a stejně se do funkce ředitele albrechtické huti dostane. Jakubova žena od něj po ztrátě důležitého postu spojeného s životními výhodami odchází. Jakub pak odmítne nabízené ředitelské funkce a vrací se jako poštovní mistr do Albrechtic, aby zde žil s otcem a sourozenci. Najde také sílu nezačít nový život se svou panovačnou ženou. V rámci seriálu je Jakub ml. postavou, u níž lze zaznamenat psychologický vývoj. Lze ovšem namítnout, že je z Dietlovy strany poněkud nadsazené, když se zrovna Jakub ml. dostane na nejvyšší posty v okrese a kraji. Tady bylo spíše scénáristovým přáním, aby Jakub ml. se svojí neprůbojnou povahou takto stoupal ve funkcích. Tento postup bychom čekali spíše u Boška, ale jak již bylo uvedeno, toho zase scénáristicky nebylo možné nechat odejít z Albrechtic.

Dalším zajímavým prvkem je v seriálu rehabilitace českého živnostníka. Divácky nejpoulnější postavou seriálu se stal hostinský Pepa v podání Jiřího Krampola. Pepa je ukázán jako člověk, který svojí tvrdou prací vybudoval prosperující restauraci a hotel, kdy mu šlo v první řadě o vysokou úroveň služeb a spokojenost zákazníka. V seriálu vidíme, jak Pepa těžce prožívá, když je nucen své celoživotní dílo v roce 1952 odevzdat do správy MNV. Dietl pak elegantně zachycuje, jak ale tímto okamžikem jde úroveň služeb výrazně dolů. Místo Pepy

nastupuje do restaurace i hotelu bývalý vedoucí nádražního bufetu, který prosazuje místo talířů používání papírových tácků. Dietl tak na příkladě Pepy ukazuje, jak byli svých živností zbaveni lidé, kteří se majetku dobrali tvrdou prací.

Recenzenti se dotkli postižení let 40. a 50. let, přičemž je možné zaznamenat rozdílné názory. Mirka Spáčilová napsala: „Bývá údělem velkých kronik, že někdy opomíjejí ‚malé‘ příběhy. Autoři Jakuba skláře ve snaze obě polohy sjednotit občas inklinovali spíše k opačnému extrému, nicméně ani zmíněná zjednodušení nic neubírají na upřímnosti a odvaze, s níž zobrazili nelehká období naší historie.“²³ Pavel Melounek taková slova uznání pro Dietla neměl. „Nepřeceňujme však názory, které autorovi přisoudily nekonvenční postoj k některým uzlovým okamžikům, zejména let protektorátních a poválečných. Řekl bych, že o tohle nestál ani samotný scenárista: vzhledem k širokému časovému rozmezí usiloval spíše o znakové postižení jen některých charakteristických jevů určitých epoch, které by především korespondovaly s děním kolem albrechtické hutě.“²⁴ Vladimír Procházka ve své recenzi uvedl, že diváci si kladou otázku, zda dějinné události byly autorem vylíčeny historicky přesně. „Zcela přesně určitě ne. To také není úkolem uměleckého díla. Ale ti, kteří to vše, řekněme alespoň od třicátých let, sami prožili, musí doznat, že věrně a umělecky pravdivě. Víme, že Dietl se na svoji práci připravoval studiem četných materiálů a dokumentů. K tomu, aby celé období Jakuba skláře prožil sám na vlastním těle, by mu muselo být nejméně sto pět let. To znamená, že ta starší období zpracovával za pomoci historického studia, tu novější zčásti sám zažil, procítil a s historiky konzultoval. Všechno však samostatně umělecky zpracoval. Nevyhnul se ani vážným politickým zlomům a osobním tragédiím let padesátých. Nikdy však, stejně jako jeho hrdina Jakub sklář, neviděl autor události, ani ty nejtěžší, jako bezvýchodné. Tím se dostáváme k další Dietlově umělecké vlastnosti, kterou byl jeho bytostný historický optimismus.“²⁵

Recenzenti i diváci se v dopisových ohlasech shodovali ve velké chvále hereckých výkonů. Režisér Jaroslav Dudek dal dohromady vynikající hereckou sestavu. Na prvním místě všichni chválili výkon Luďka Munzara v hlavní roli, který musel obsáhnout postavu od jejích 19 do 76 let. „Luděk Munzar jej zahrál s důrazem na lidské vlastnosti i jednotu myšlení, citění a jednání. Překonat obtížný problém stárnutí svého hrdiny, udržet postavu jednotnou v celku i detailem a vyzrálým přesvědčivým výkonem zobrazil postavu českého dělníka s nejlepšími vlastnostmi.“²⁶ Diváky na postavě Jakuba Cirkla oslovovalo jeho úsilí o zachování soudržné rodiny, v níž si sourozenci vzájemně pomáhají. Jakub po celý seriál chce, aby se jeho děti chovaly jako čestní lidé. Zastává názor, že práce se má dělat s láskou a poctivě. Podle tohoto přesvědčení se také celý život řídí. Z dalších hereckých výkonů zaznělo nejvíce chvály na adresu Jiřího Krampola (Pepa Cirkel), Petra Kostky (Jakub Cirkel ml.), Petra Haničince (Bořivoj Bošek) a Daniely Kolářové (Vilemína Krupková).

Spíše pozitivní názory se objevovaly ohledně režie Jaroslava Dudka. V *Mladé frontě* si čtenář mohl přečíst: „Právě herci a režisér to byli, kteří dovedli zaplnit hluchá místa Dietlova scénáře a vytvořit tak televizní fresku, na kterou se hned tak nezapomíná.“ Obdobné ladění mělo hodnocení v *Lidové demokracii*: „Režisér Jaroslav Dudek se většinou úspěšně vyrovnal s nároky scénáře, přiblížil zobrazovanou dobu i krásné umění sklářů, včetně vděčných a poutavých záběrů z výroby skla v autentickém prostředí staré huti.“²⁷ Najdeme ale i názory kritičtější. Pavel Melounek v *Zemědělských novinách* napsal: „Atmosféru jednotlivých období se snažila precizovat režie Jaroslava Dudka, která někde pak přivedla na obrazovku nefunkční porci expresivnosti, snad ještě více se mohla opřít o některé herecké kreace.“²⁸ Danica Kozlo-

vá v *Tvorbě* přímo hodnotila režii jednotlivých dílů: „Nastudování režiséra Jaroslava Dudka bylo poměrně standardní, ztrácelo v realizaci šestého, sedmého a devátého dílu (Stěhování, Skryš, Voda), kde poučenější divák musel maně vzpomínat na tematicky obdobné režijní práce O. Vávry (*Dny zrady*) či J. Sequense (filmový přepis Řezáčovy *Bitvy*), vzestupnou tendenci naopak dostalo v posledních třech čtyřech pokračováních seriálu.“²⁹

Podíváme-li se na celkové hodnocení seriálu v dobových recenzích, pak jej lze shrnout ve smyslu: seriál má své chyby, ale ve výsledku je profesionálně odvedeným dílem, kterému se podařilo dosáhnout vytyčeného cíle. Taková byla třeba recenze v *Lidové demokracii*: „I přes některé chyby poutal seriál tematikou i zpracováním. Přiblížil krásnou profesi českého skláře, vyznal se z obdivu k poctivě prožitému životu a dělnosti.“³⁰ V celkovém hodnocení byl asi nekritičtější Pavel Melounek v *Zemědělských novinách*: „Přespříliš značný časový rozměr ale tak trochu Dietlovi vyrazil eso z rukávu – Jakub sklář se stal spíše lepoprelem s prolákninami nejen časovými, ale bohužel i dramatickými.“³¹ Jiří Blahota v *Mladé frontě* napsal, že Dietl i tentokrát povýšil faktografickou materii na výsostně umělecký tvar, historickou fresku, která nestojí a nepadá navršením fakt, ale staví na jednání dramatických postav i dramatických situacích.³² I Mirka Spáčilová ve výsledku hodnotila seriál kladně: „Občasný sentiment či nadbytečná poetizace závěru nemohly příliš poznamenat čistou oslavu lidské tvořivosti a síly – stejně jako dílčí výhrady nic nemění na tom, že řemeslný um Jaroslava Dietla si i tentokrát našel své okouzlené diváky.“³³ Také Danica Kozlová uvedla, že seriál byl uměleckou výpovědí o lidech různých společenských epoch. „Z celého seriálu na diváky dýchá oslava lidí, o nichž jsme si zvykli říkat, že jsou solí země. Nepatetická a lidová v nejlepším slova smyslu oslava tvořivému fortelu českých dělníků, které zde zastupovala obrazově vděčná sklářská profese.“³⁴ Věra Poppová v recenzi ocenila profesionalitu celého štábu: „Neboť po realizační stránce byl Jakub sklář vskutku dosud nejnáročnějším televizním projektem, zvládnutým s vysokou profesionalitou, stal se doslova seriálem mimořádných hereckých příležitostí.“³⁵ Jako poslední názor lze uvést závěr recenze Vladimíra Procházky v *Rudém právu*. Podle recenzenta měl seriál ve společnosti velký ohlas, což by Jaroslava Dietla jistě uspokojilo. „O seriálu mluvily jak nejširší vrstvy diváků, tak i lidé umělecky nároční a teoretizující kritičtí intelektuálové. Nad naprostou většinou však Dietl opět zvitězil, protože všichni se zájmem a v závěru s napětím se dívali až do konce.“³⁶

Jaroslav Dietl ve svých seriálech vždy preferoval celkové smířlivé vyznění závěrečného dílu seriálu. Seriál *Synové a dcery Jakuba skláře* nebyl výjimkou. Bošek je odhalen a zatčen. Bývalý ředitel Hajný se vrací z vězení a Pepa Cirkel může v restauraci pracovat alespoň jako brigádník. Přesto se domnívám, že seriál *Synové a dcery Jakuba skláře* představoval v době normalizace zajímavý pokus podívat se na dějiny netendenčním pohledem, i když řada historických jevů byla načrtnuta jen povrchně. Jaroslav Dietl zřejmě přecenil možnosti televizního seriálu, když si vytkl zachytit skoro celých 60 let života hlavní postavy v pouhých třinácti dílech, což představovalo velmi smělý plán, který ale Dietla nutil zvláště v první části seriálu k velkým časovým skokům a zjednodušením historické problematiky. Paradoxně ovšem v době gorbačovovské glasnosti Československá televize od snahy o pravdivější pohled na dějiny výrazně ustoupila. Komunistický historik Jaroslav Matějka v druhé polovině 80. let napsal scénáře televizních seriálů *Gottwald* (1986, režie Evžen Sokolovský) a *Rodáci* (1988, režie Jiří Adamec), které jsou naopak ukázkovým příkladem komunistického tendenčního výkladu našich dějin.

Seriál *Synové a dcery Jakuba skláře* měl zvláštní osud po roce 1989. Česká televize jej reprizovala v roce 1993. Poslanec Igor Němec z ODS tehdy ovšem v Poslanecké sněmovně Parlamentu ČR řekl, že je ostudné, když televize uvádí seriál, který dle jeho názoru výrazně zkresluje naši minulost. Česká televize se nijak k tomuto hodnocení nevyjádřila. Skutečností je, že od té doby Česká televize tento seriál nikdy nereprizovala, i když diváci si psali o jeho nové uvedení. Na televizní obrazovky se vrátil až v roce 2005, kdy jej uvedla komerční televize Prima, která zaplatila České televizi za možnost dvakrát tento seriál odvysílat. Při prvním uvedení na podzim roku 2005 nasadila Prima seriál do vysílání v neděli večer. Lze říci, že i tentokrát měl seriál u diváků úspěch, protože sledovanost většiny dílů se přehoupala přes hranici jednoho milionu diváků.

POZNÁMKY

- 1 Jaroslav Dietl (22. 5. 1929 Záhřeb – 29. 6. 1985 Praha). S televizí začal spolupracovat již v roce 1953 a po skončení studia na FAMU v roce 1955 se stal jejím scenáristou a dramaturgem. Nejdříve psal hlavně skeče a mikrokomedie, ale již od počátku 60. let byl autorem i původních televizních her a adaptací literárních děl. Dietl byl dramaturgem prvního televizního seriálu *Rodina Bláhova* (1959–1960) a v 60. letech autorem populárních seriálů *Tři chlapi v chalupě* (1961–1963) a *Eliška a její rod* (1966). V 70. a 80. letech pracoval pro Československou televizi jako externista. Napsal scénáře řady seriálů, které měly u diváků velký ohlas. Seriálu *Nemocnice na kraji města* (1978 a 1981) se na začátku 80. let podařilo uspět i v tehdejší Spolkové republice Německo, což byl neobvyklý jev, kdy zde velké popularity dosáhl seriál z komunistické země. Vedle seriálů se Dietl věnoval tvorbě televizních inscenací a zábavných pořadů. Dietl psal také divadelní hry a filmové scénáře. Dietlově seriálové tvorbě se věnuje Miloš Smetana v své knize *Televizní seriál a jeho paradoxy*. ISV, Praha 2000.
- 2 jr: „Šest desetiletí ve třinácti večerech“, *Večerní Praha* 32, 7. 2. 1986, č. 32, s. 5.
- 3 Vladimír Diviš pracoval v letech 1950–1956 na ministerstvu národní obrany. Poté se stal redaktorem a posléze šéfredaktorem časopisu *Lidová armáda*. V roce 1968 působil na ministerstvu kultury v odboru informací. V roce 1969 přešel do aparátu ÚV KSČ a stal se vedoucím oddělení stranické práce ve sdělovacích prostředcích. V roce 1972 jmenoval ústřední ředitel ČST Jan Zelenka Diviše svým 1. náměstkem, který zodpovídal za program. Diviš se pak v Československé televizi stal jedním z hlavních představitelů normalizace. Srov. Köpplová, Barbara a kol.: *Dějiny českých médií v datech – rozhlas, televize, mediální právo*. Karolinum, Praha 2003, s. 338.
- 4 Cysařová, Jarmila: *Televize a totalitní moc 1969 – 1975*. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Praha 1998, s. 80.
- 5 Janoušek, Jiří: „Vypravěč velkých příběhů“, *Mladý svět* 27, 20. 12. 1985, č. 51, s. 19–21.
- 6 Jaroslav Dudek (17. 1. 1932 Turnov – 31. 8. 2000 Praha). V letech 1954–1962 byl režisérem Divadla S. K. Neumannova, ale jeho jméno je spojeno hlavně s Divadlem na Vinohradech, kde působil v letech 1962–1992. S televizí spolupracoval již od konce 50. let. Režiroval řadu původních televizních inscenací. Z jeho seriálové tvorby jsou dodnes populární seriály *Nemocnice na kraji města* (1978 a 1981) a *Taková normální rodinka* (1971). Srov. Köpplová a kol., c. d., s. 339.
- 7 Poppová, Věra: „Historie v osudech prostých lidí“, *Práce* 42, 7. 2. 1986, č. 32, s. 5.
- 8 Spáčilová, Mirka: „Skleněná sága“, *Svobodné slovo* 40, 30. 12. 1984, č. 307, s. 5.
- 9 Nesg.: „Jubileum“, *Československá televize* 21, 28. 4. 1986, č. 18, s. 11.
- 10 Poppová, Věra, op. cit.
- 11 Janoušek, Jiří: „Vypravěč velkých příběhů“, *Mladý svět* 27, 20. 12. 1985, č. 51, s. 19–21.
- 12 Tamtéž.
- 13 Blahota, Jiří: „Kronika dělnického rodu“, *Mladá fronta* 42, 14. 5. 1986, č. 111, s. 4.
- 14 Poppová, Věra, op. cit.
- 15 mp: „Kronika sklářského rodu“, *Lidová demokracie* 42, 13. 5. 1986, č. 110, s. 4.
- 16 Procházka, Vladimír: „Synové a dcery Jakuba skláře“, *Rudé právo* 66, 8. 5. 1986, č. 107, s. 5.
- 17 Kozlová, Danica: „Oslava tvořivého fortelu“, *Tvorba* 58, 21. 5. 1986, č. 20, s. 8.
- 18 Melounek, Pavel: „Potíže televizního románu“, *Zemědělské noviny* 42, 15. 5. 1986, č. 112, s. 5.

- 19 Kozlová, Danica, op. cit.
- 20 Tamtéž.
- 21 Poppová, Věra, op. cit.
- 22 Poppová, Věra, op. cit.
- 23 Spáčilová, Mirka: „Řemeslo velkého vypravěče“, *Svobodné slovo* 42, 5. 5. 1986, č. 104, s. 5.
- 24 Melounek, Pavel, op. cit.
- 25 Procházka, Vladimír, op. cit.
- 26 mp, op. cit.
- 27 Blahota, Jiří, op. cit.
- 28 Melounek, Pavel, op. cit.
- 29 Kozlová, Danica, op. cit.
- 30 mp, op. cit.
- 31 Melounek, Pavel, op. cit.
- 32 Blahota, Jiří, op. cit.
- 33 Spáčilová, Mirka, op. cit.
- 34 Kozlová, Danica, op. cit.
- 35 Poppová, Věra, op. cit.
- 36 Procházka, Vladimír, op. cit.

Summary

Petr Bednařík: The television serial „Synové a dcery Jakuba skláře“ and its reflection of more than 50 years of our history

The author devotes to the serial story „Synové a dcery Jakuba skláře“ in his paper. This serial story was shot according to the script of Jaroslav Dietl in the years 1984–1985. The director was Jaroslav Dudek. The television serial presented the life of the glassmaker Jakub Cirkl and his seven children. The story took place in the period of years 1899–1957. It showed the influence of various historical events on the destinies of Cirkl’s family. The author describes the circumstances of the shooting. He analyses the story and the characters in the serial. Using the newspapers reviews he illustrates the way of evaluation by the contemporary reviewers.

HISTORIE A IMAGINACE

HELENA KOSKOVÁ

Ve svém referátu bych chtěla věnovat pozornost některým aspektům postupných proměn historického románu jako žánru a ilustrovat je na příkladech díla Vladimíra Kőrnera, Vladimíra Macury a Jáchyma Topola.

V průběhu dvacátého století ustupuje historický román jako neproblematizovaný beletristický záznam minulosti, doplněný poetickou licencí romanopisce, pozvolnému otvírání, rozbíjení tradičních forem románu a hledání výrazových prostředků k vyjádření nejistoty a mnohoznačnosti. Historie se stává látkou k položení existenciálních otázek, historická próza se otvírá na jedné straně směrem k filozofii (Musil, Broch) a na druhé straně k poezii (například u Vladislava Vančury, Jaroslava Durycha a Karla Schulze).

Výraznou vývojovou tendencí historické prózy je boření falešných mýtů a dekonstrukce tradičních žánrů. V české literatuře let 1948–1989 je inspirována také protestem proti marxistickému pojetí dějin a poetice socialistického realismu. Projevovala se snahou ironizovat a parodovat oficiální kulturní a historické stereotypy a kánony, stavět do protikladu velkou historii a osudy jedinců (například u Josefa Škvoreckého, Karla Michala, Oldřicha Daňka, Jiřího Šotoly). Paralelní tomuto vývoji bylo divadlo Jára Cimrmana a česká obdoba divadla absurdity (Ivan Vyskočil, Václav Havel, Milan Uhde a další).

Historická tematika se často stávala nástrojem hledání a utvrzování ohrožené národní identity. Dobrým příkladem je dílo Vladimíra Kőrnera, v jehož pojetí dějin dominuje tradice katolická a středoevropská. Historická látka je u něj důsledně transponována do poloh obecně existenciálních. Osamělost, vykořeněnost, odcizení je základní situací většiny jeho postav. Hledání kořenů vlastní i národní identity, sestup po časové vertikále je jedním z důvodů, proč se Kőrner už v polovině šedesátých let obrací k historické látce, která od osmdesátých let v jeho próze dominuje.

Jeho poetika je od počátku silně inspirována filmem a nepochybně také spoluprací s Vládičem na filmové podobě *Údolí včel* (1967). Kőrner pojímá historickou prózu jako umělecky sugestivní sled jednotlivých vizuálně vnímaných obrazů a scén. Tyto obrazy si nedělají nárok na historickou přesnost, vzdávají se jakéhokoliv ideologického přístupu, jsou záměrně mnohoznačné, evokují minulost, aby se snažily postihnout obecně lidské, existenciální problémy. Kőrner je důsledný individualista, verbálně racionální přístup ke skutečnosti je u něj nahrazen přístupem vizuálně imaginativním. Příběh je často povýšen do obecně platné, nadčasově mytické roviny, je svárem duše a těla, řádu Božího a lidského. Zaujetí konkrétními detaily

je jedním z prostředků básnické schopnosti vidět v detailu celé universum, celou kosmologii člověka a světa. Čas osobní, dějinný a mytický se prostupují, stírají se hranice mezi skutečností osobních příběhů, historických událostí a snem. Biblická symbolika i přímé aluze a citáty z Bible zdůrazňují tendenci vidět lidské osudy v jejich návratnosti a obecné platnosti. Motivy, témata i postavy jsou mytizovány, svým vztahem k biblickým příběhům a podobenstvím dostávají symbolickou platnost.

Jevový svět je údolím klamu a marnosti, je pouhým povrchem, v Körnerově próze i filmových scénářích se mění v soubor znaků, šifer, kterými promlouvá lidským rozumem a řečí nevyjádřitelné tajemství bytí. Jeho prózy tak už v šedesátých letech předjímají návrat k metafyzice, otázkám lidské podstaty, transcendence a náboženství, charakteristický pro mnoho mladších autorů (Sidon, Hodrová, Ajvaz a další).

V sedmdesátých a osmdesátých letech Körner sdílí a osobitým způsobem rozvíjí motiv zapomnění, ohrožení základních duchovních hodnot národní i evropské kultury, který je jedním ze společných motivů české prózy (Hrabal, Škvorecký, Kundera, Kliment, Sidon, Hodrová). Pojímá českou historii jako nedílnou součást historie středoevropské (*Lékař umírajícího času*, 1984), evokuje minulost technikou paměti míst, která bývá úzce spjata se vzpomínkou na oběti četných historických zvrátů (*Post bellum*, 1986).

Zatímco Körner reprezentuje v české historické próze linii existencialistickou, dílo Vladimíra Macury má velice blízko k postmoderně. Základním rysem jeho umělecké imaginace je už od počátku intelektuální kombinační hra motivů, point a paradoxů. V Macurově poetice prózy je tato hra jedním ze základních nástrojů ironie a sebeironie, způsobu reflexe a analýzy jazykových znaků, literárních stylů a žánrů a zároveň pokusem se jejich poznáním osvobodit a vymanit z relativity a omezenosti nejen dobových, ale i svých vlastních kulturních kódů. Jako příslušník své generace je si současně vědom, že se člověk vždy pohybuje mezi řádem norem a oblastí nepředvídatelného, které stejnou měrou ovlivňují jeho jednání.

Tematizace složitého poměru a vzájemné interakce mezi historií a uměleckou imaginací, aktuálním a fikčním světem, zdůraznění rozdílu mezi diskursem vědeckým a literárním, mezi signifiant a signifié (znakem a označovaným), je jedním z klíčových motivů jeho tetralogie *Ten, který bude* (1999). Zdánlivě realistický záznam jednotlivých epizod formou historického románu či obrozenských literárních žánrů je částečně mystifikací. Historická a literárně historická látka je sice důsledně respektována všude tam, kde může být vědecky doložena, ale je pouze východiskem hravé intelektuální imaginace, která klade otázky o kořenech osobní i národní identity.

Ve *Znamení zrodu* (1983) charakterizuje Macura národní obrození jako dobu, kdy hrála důležitou roli mystifikace a hra, která měla filologický charakter. V tetralogii se velice šťastným způsobem spojuje sémiotik a literární historik s prozaikem, jehož fantazie je také především filologická, založená na hře s jazykem a literaturou. Jednotlivé motivy a zdánlivě realistické pasáže nabývají neustále nových významů ve vztahu k celku, proces hledání smyslu příběhu je dynamický, proměnlivý, mnohovýznamný a otevřený různým interpretacím.

Topos národního obrození má v tetralogii mnoho variací: reflexe o zrodu novodobého národa je zároveň reflexí o vzniku textu a zviditelňuje, jak je udělán. Každý ze čtyř dílů tetralogie odkazuje k jednomu z oblíbených žánrů obrozenské literatury. Už tento odkaz je však zároveň také trochu mystifikací. Macura respektuje pravidla žánru jenom velmi volně, snad mimo

jiné i proto, aby ukázal, že i pojetí literárních žánrů a forem je součástí dynamického procesu neustálých proměn. Literární žánr je v každém z dílů také jedním z prostředků odkazujících k faktu, že i nejosobnější výpověď je ovlivňována jazykovými a literárními formami, kterými k nám promlouvá tradice minulosti, často aniž si to uvědomujeme.

Opakované odkazy k žánru jsou jen jedním z vláken složitého přediva textu, ve kterém se protkávají historická fakta, osudy skutečných postav se smyšlenými, fabulovanými příběhy a postavami. Nastává tak literárně velmi zajímavé napětí mezi na jedné straně badatelsky pečlivou prací s historickými fakty, podrobným studiem pramenů, generačně novým, mezioborovým pohledem na obrození, a na druhé straně zvolenou poetikou antiiluzivní literární hry, do které je čtenář vtahován jako aktivní účastník. Především tím, že se Macura ve své fabuli opírá o fakta a mýty, které jsou součástí společného českého kulturního povědomí a tedy i asociačního pole a sémiotického horizontu českého čtenáře. Odkazy ke známým historickým faktům a postavám tvoří výchozí bod, ze kterého se odvíjejí příběhy jednotlivých dílů. Přes jejich zdánlivou samostatnost je celek velice úzce spjat a vytváří zajímavý experiment v oblasti historického románu svou polyfonní kompozicí, složenou ze čtyř různých žánrů: novely, živých obrazů, elegie a paměti.

Sakralizovaná část národní historie, která se stačila proměnit v soubor falešných mýtů a kýčovitě zjednodušených banalit, je stále výrazněji posunována do roviny musilovské a kunderovské ironie, zdůrazňující paradoxní vztah člověka a historie. Příběh není jen zobrazením historických událostí, ale především textem, jazykovou šifrou, jejíž smysl se kontextem neustále proměňuje a vymyká se tak jednoznačnému výkladu.

Tak jako Musil v *Muži bez vlastností* počítá autor s tím, že ve čtenářově konkretizaci díla budou spolupůsobit jeho znalosti historických faktů i tradovaných falešných mýtů. Macura činí čtenáře účastníkem své hry a zároveň předpokládá, že si bude vědom, že je recipientem postmoderně hravého, mnohoznačného textu.

Macura je výrazným představitelem obecné tendence historické prózy druhé poloviny dvacátého století, kterou Lubomír Machala výstižně charakterizuje jako „typické stálé usouvztažňování minulých dějů se současnými a v neposlední řadě žánrový synkretismus“.¹

Rozostřená hranice mezi historickou vědou a románem není pouze fenoménem českým. Například ve Francii se od sedmdesátých let mnoho historiků stalo autory bestsellerů:

„Pro velkou čtenářskou obec nahradili tyto noví historikové autory románů tím, že popisují život a představy lidí v minulosti... Zajímají se více ‚o to, co se odehrávalo v hlavách lidí‘ než o vnější politické události... Jejich představivost, způsob jakým laborují s kódy, perspektivami a interpretacemi, částečně vymazal hranici mezi vědou a uměním.“²

Jeden z významných francouzských historiků, Georges Duby, píše: „V poslední době používám stále častěji ve svých knihách slovo ‚já‘. Je to můj způsob jak upozornit čtenáře, že si nedělám nárok sdělit mu pravdu, ale popsat to, co je pravděpodobné, postavit do popředí obraz, který sám považuji za pravdivý.“³

V souvislosti s touto novou vlnou zájmu o historii se v druhé polovině dvacátého století objevil i nový žánr románu, který vytváří autentické románové světy, které zároveň pracují s pozměněnými, alternativními historickými událostmi. Lubomír Doležel ve své studii „Protifaktová imaginace“ hovoří o tom, že se tato imaginace objevuje ve všech oborech vědy a ve všech druzích umění. Protifaktové přetvoření minulosti, alternativní historii, konstruovanou jak

historiky, tak tvůrci fikcí, definuje Doležel následovně: „mění aktuální dějinnou událost v její opak... a potom předvádí, jak by se lidské dějiny mohly vyvíjet po takovém obratu.“⁴⁴ „Protifaktová historie je spuštěna převrácením nějaké důležité historické události a poté autorova imaginace konstruuje alternativní svět, který by mohl být důsledkem takového zvratu.“⁴⁵

Jáchym Topol ve svém novém románu *Kloktat dehet* (2005), především v jeho druhé části pod názvem „Tankové vojsko“, používá postupu blízkého protifaktové historie. Ve fikčním světě jeho románu se v roce 1968 česká armáda postaví na odpor sovětským okupantům a napadne dokonce Německou spolkovou republiku, aby vyprovokovala vojenský zásah NATO:

„Ohně dvacátého století se spekly, okovaná kladiva doby svištěla vzduchem a třískala do kovadlin všude kolem nás a já ve svém pelechu z hadrů na pancíři čelného tanku pochopil, že jsem jako tlumočník tankové kolony Veselá písnička vklouzl přímo do největší události dvacátého století, do česko-ruský války.“⁴⁶

Na rozdíl od historiků, kteří v protifaktovém přetváření minulosti hledají různé alternativy dějinných možností, aby pochopili hlubší souvislosti, u Topola je protifaktová historie jen jedním motivem v jeho bachtinovské karnevalizaci historických událostí v duchu blízkém soudobým trendům divadla krutosti, zastoupeného na české scéně díly například Maria von Mayenburga a Martina McDonagha.

Fikční svět románu je vnitřním světem vypravěče, který postrádá vlastní identitu i jméno. Úvodními slovy románu je představen následovně: „Říkali mi Ilja, všechny sestry, pěstounky a ochránkyňe naše, tehdy v Siřemi, protože jako malé dítě jsem na lidi volal: iá, iá, a protože iá je české slovo pro osla, říkaly mi Ilja.“ (s. 7)

Realita aktuálního světa a historie dvacátého století proniká do textu v pokřiveném, groteskním proudu vypravěčova vědomí, ve kterém se volně mísí s jeho sny a fantaziemi. Název románu *Kloktat dehet* akcentuje motiv pravdy a lži, morálky a její naprosté absence, dobra a zla. Řádové sestry, které se staraly o opuštěné děti, a které je trestaly za lež tím, že musely kloktat dehtovou vodu, byly brzy vystřídaný panem Vyžlatou, správcem, vychovatelem a velitelem, který své chovance označoval jako „syny syfilitiků, alkoholiků a vrahů, kurev a cizinců“ (s. 59) a převychovával je k obrazu svému:

„Velitel vyprávěl o synu palká, který byl nejen opuštěn, ale navíc byl i bit a odháněn a urážen vesničany i lidmi ve městech. Jeho rodiče, kurvy a cizinci, se na něj vysrali. Chlapec se vlekl světem na vlastní pěst a jednoho dne, kdy uprchl požáru, spatřil do požáru vjíždět tank a na tom stál vojín Fedotkin... s vojínem Fedotkinem nastaly [chlapci] skvělé časy.“ (s. 70)

Četné aluze na Katajevův román tvoří východisko opakovaných ironických variací příběhů syna pluku, ve kterých je patetická a sentimentální rétorika socialistického realismu kontrastována s krutostí reality. Synem pluku se stává po příjezdu sovětských tanků i sám vypravěč:

„...vzduch zasyčí a jeden z tanků projede hořícím stavením, tank s lomozem a skřípěním zastaví přímo přede mnou, na tanku se tyčí obrovitá postava muže v uniformě a taky proti mně zdvihne ruce, a já se smyknu přes pásy jak lasička a už jsem na tanku u svého tatínka, dupem proti sobě po pancíři tanku a smějem se radostí ve tmě a kouří a dunění výstřelů... žasnu údivem, že jsem svého tatínka našel přesně tak, jak nám to vykládal velitel Vyžlata. Kolem štekají výstřely, pořád je slyšet křik, ale můj tatínek mě drží pevně a mně hlavou bleskne, že i kdyby tenhle chlápek mým fotrem nebyl, určitě je lepší stát na tanku, než se jako rozstřílená mrtvola válet pod ním. To mi přijde jasný.“ (s. 134–135)

Citovaná pasáž je dobrou ilustrací typického narativního postupu románu, který zdůrazňuje kontrast mezi jazykem čerpaným z literárních zdrojů, jenž se dostává do kontrapozice s dějovými epizodami, osudy a činy postav. Hra s cizími texty i s reinterpetací historie je východiskem černého humoru. Pro Topola už od *Sestry* typický, neobyčejně bohatý jazyk, volně mísí různé stylové roviny a inspirační zdroje: katolickou dějepravu, pohádky, pověry a mýty, denní sny a fantazie, slang vojáků a lidí na dně společnosti. Vedle rétoriky socialistického realismu a politické propagandy jsou v konfrontaci s praxí zesměšněna i klišé vytvářející českou národní mytologii. Emblematická podoba malého českého člověka, která je jako postava Baarovy životopisné kroniky *Jan Cimbura* v *Lexikonu české literatury* charakterizována jako představitel „síly, statečnosti a odvahy, ale také životní moudrosti a bohobojnosti“ (díl I, s. 102), je u Topola důsledně obrácena naruby. Cimbura se vydatně podílel na vyhnání jeptišek, vraždě kněze i na tragickém osudu vypravěčovy rodiny. V roce 1968 v Sifěmi, která se „měla stát vzornou kolaborantskou obcí, ale stala se symbolem celonárodního odporu“ (s. 216), vystupuje v roli národního hrdiny ve scéně, která je dobrým příkladem Topolovy hry s literárními texty:

„Najednou na náves vjede Cimbura na kolečkovém křesle, tlačí ho nějaká babka, Cimbura mává berlí a zařve: Na Moskvu!... a Cimbura trošku poodjede od babky a poleje se hořlavinou a před všemi se zapálí a vjede přímo do tribuny.“ (s. 216) Po své hrdinské smrti se stává „velkým zvířetem“, zatímco skutečný organizátor povstání je popraven jako zrádce. (Jeho jméno Žinka, které jen změnou jedné souhlásky může být změněno na Žizka, je dalším z příkladů Topolovy jazykové vynalézavosti.) Cimbura svou hrdinskou smrt bez úhony přežil a nemá žádné výčitky svědomí, když jménem národa vítá vypravěče po jeho návratu do Sifěmi a současně odhaluje jeho identitu:

„Tak ty si chtěl svý obci, hochu, utýct na tanku, no, jako ten tvůj tatík, ten chtěl zase zdrhnout letadýlkem.“ (s. 242)

„No, hošku, nejvíc vochrany si potřeboval, když komunisti rudý zradili české lid a přimkli se k Moskalům, to by ti, jako vzrostlému šlechtickému sirotkovi, šlo o kejhák, bylo lepší být zavostalým klukem, dobře sme to měli vymyšlený! A lid dupnul na Moskala a teďka je naše vítězství rozdrcený, ale my všechno přečkáme. Takhle ve sklepích se příkrčíme a přečkáme to. Někdo dycky zůstane, to už je vyzkoušený. No, hochu, vyrost si v Jonáka Čechie, zdatnýho vojína český věci, daleko si z rodný Sifěmi na tanku neutek. A teď seš zase tady, vítej doma!“ (s. 243)

Je otázkou, zda je možno *Kloktat dehet* označit za historický román, Topolova básnická imaginace a velice osobitý humor nesporně překračují a rozbíjejí hranice tohoto žánru. Ve světové literatuře můžeme najít jeho obdobu u Garcii Márqueze v románu *Sto roků samoty* (1967), v *Satanských verších* (1988) Salmona Rushdieho či v románu Carlose Fuentesese *Christophe et son oeuf* („Kryštof a jeho vejce“; 1987). Mikrosvět románového fikčního světa je v povrchové rovině zábavným, v hlubších polohách mnohoznačným, ale velice působivým podobenstvím o makrosvětě historie dvacátého století. Topol má blízko k českým autorům, kteří bývají označováni za fantaskní či metafyzické (Kratochvil, Ajvaz, Hodrová), ale obnovuje epickou tradici příběhu, o které svědčí mimo jiné i pseudoepická záhloví jednotlivých kapitol. Hra s historií, s cizími texty a s vyprávěním je propojena bohatou básnickou imaginací, inspirovanou mytickými a pohádkovými rysy a symbolickou a metaforickou funkcí jednotlivých obrazů a epizod.

Ve čtenářské konkretizaci se tak, podobně jako v zážitkové sféře naší generace, tematizuje historie dvacátého století jako směsice reality a hrůzostrašné fantazie.

Závěrem můžeme tedy konstatovat, že český historický román ve dvacátém století nepodléhal nikdy zcela kulturně politickému tlaku, sledoval obdobné tendence jako román evropský a světový. Vztahoval historickou tematiku k obecným existenciálním otázkám, rozrušoval a překračoval hranice žánru a byl výrazně poznamenán uměleckými směry existencialismu a postmoderny.

POZNÁMKY

- 1 Lubomír Machala: *Literární bludiště*. Bilance polistopadové prózy. Nakladatelství Brána, Praha 2001, s. 124.
- 2 Åke Erlandsson: *Modern fransk prosa*. (Moderní francouzská próza). Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm 1993, s. 35.
- 3 Citováno podle: Åke Erlandsson: *Modern fransk prosa*, s. 35–36.
- 4 Lubomír Doležel: *Identita literárního díla*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno, Praha 2004, s. 30.
- 5 Tamtéž, s. 30.
- 6 Jáchym Topol: *Kloktat dehet*. Torst, Praha 2005, s. 142. Všechny citáty odkazují k tomuto vydání.

Summary

Helena Kosková: History and Imagination

The paper deals with the development of the Czech historical novel in the 20th century. The most important trends became the deconstruction of traditional genres and the search for expression of ambiguity, uncertainty and existential questions. The destruction of false myths formed sometimes part of the protest against the poetics of socialist realism.

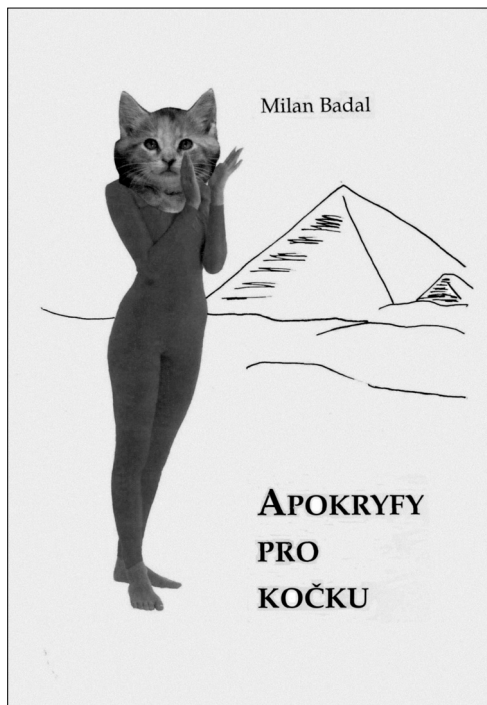
This process is illustrated by the work of Vladimír Körner, Vladimír Macura and Jáchym Topol. Körner represents the catholic, Central European tradition and the poetics of literary existentialism. Macura's never ending experiment with various forms and genres and his use of intertextuality are some of the typical features of postmodern art. Topol is part of the sceptical wave of world prose which is distinguished by its marked content and expressive originality. The grotesque effect of acutely intensified absurdity is achieved by ostentatious satirization of the pseudo-rhetoric phrasing mechanism.

APOKRYFNÍ OBRAZ MINULOSTI ČILI DĚJINY PRO KOČKU (MILAN BADAL: APOKRYFY PRO KOČKU)

PETR HRTÁNEK

Jednu ze specifických možností literární práce s historickou látkou představuje žánr apokryfu, zakládající se na prvcích a postupech zhusta využívaných v současné postmoderní próze: na demytizační hře s pretexty, na záměrném křížení a směšování fikce a faktu, na hyperbole, mezitextové a kontextové ironii atd.¹ Apokryfní parafráze předloh, jimiž jsou témata zpracovaná historiografií,² nabízejí obvykle jakoby autentičtější, odpatetizovaný pohled do všedního zákulisí velkolepých dějinných událostí, pohled, v němž se všeobecně známí hrdinové minulosti a jejich činy ukazují ve své obyčejné, neheroické podobě. Apokryfní alternativa obrazu dějin ovšem nebývá zamýšlena doslovně a seriózně, neboť podstatnou žánrotvornou úlohu hraje v apokryfu výše zmíněné „jakoby“. Pod prvoplánovým příběhem, který lze číst zjednodušeně jako spekulativní hříčku s historickou látkou, jako ludickou variaci na téma minulosti, se však mohou skrývat (a zpravidla se také skrývají) vážnější umělecké intence – kromě jinotajných kritických narážek na soudobou společenskou, politickou, kulturní aj. situaci³ je mohou naplňovat také úvahy, které problematizují objektivitu a věrohodnost verzí zprostředkovaných autoritou historické vědy, nebo úvahy o omezenosti našeho poznání, ba dokonce o úplné nemožnosti poznat spolehlivě naši minulost. Taková epistemologická relativizace, či dokonce popření je v příběhu nepřímou vyjádřeno často velmi provokativně, ironicky až sarkasticky, což sebereflexivním způsobem nakonec postihuje i samotný apokryfní text.

Autorské samoznevažující hodnocení obsahuje již název útlého prozaického souboru Milana Badala *Apokryfy pro kočku* (1996). Určení knihy zvířecímu adresátovi je ale záměrně dvojsmyslné, neboť vedle frazeologického významu poukazuje titul doslovně také na motivický spojovník sedmi nerozsáhlých textů, které se časoprostorovým umístěním děje pohybují v postupných chronologických skocích po oblouku klenoucím se od dob biblických, přes prehistorii lidstva až k době nedávno minulé. Na této nesouvislé cestě dějinami se můžeme setkat se známými mytologickými postavami (Noe), význačnými osobnostmi (Řehoř Veliký, císař Josef II.), ale i s „bezejmennými“ jedinci. V každém případě se ovšem ukazuje, že člověk coby domněle hlavní (a tak trochu zpupný) tvůrce dějin je odsunut v jejich průběhu do pozadí a že scéně vybraných dějinných dramát vévodí zdánlivě obyčejný, nevýznamný, ale též tajemný živočich. Role a pozice kočky se sice v různých kulturách různě obměňovaly, ale jak s humorem a nadsázkou ukazují nerozsáhlé Badalovy příběhy, kočka vždy dokáže svým chováním, ba pouhou svou přítomností nenápadně, leč docela zásadně míchat osudy jednot-



livec i celých národů (a lidstva vůbec), aniž by si to pán tvorstva uvědomoval a připouštěl. Například dle apokryfu *Luciano* vyřeší papež dlouholetý spor s císařem díky vřiskajícímu kocourovi, na jehož počest posléze vznikne gregoriánský chorál. Již z tohoto příkladu je zřejmé, že cyklus Milana Badala vůbec nechce nabízet vážně miněnou paralelu dějinných událostí a procesů, ale spíše postmoderní karikaturu jejich „skutečných“ příčin a důsledků. Tato karikatura je prodchnuta sympaticky rozpustilým rouháním (zvláště směrem k dějinám církve), opírá se o travestii náboženských pretextů, o profanaci posvátných témat, o jejich přenesení do nižších, nevážných, „světských“ žánrů.⁴ Biblické motivy a církevní tematika se zde setkává s prvky a schémata takových útvarů a žánrů, jako jsou aforismy, anekdoty, bajky, pověsti (jeden z apokryfů „odhaluje“, jak vznikl poddruh bezocasých koček), pohádky apod. Výsledek je však možná více pro dospělé než pro děti, třebaže se vypravěč snaží navodit opačný dojem, například přímým oslovením malých čtenářů: „Ale, milé děti...“ (s. 23) nebo žánrově příznakovou expozicí: „Bylo nebylo, jak už tomu bývá, spíš dávno než včera a o něco dál než za humny“ (s. 19).

Kromě žánrového synkretismu jsou *Apokryfy pro kočku* vystavěny dalšími typicky postmoderními postupy. Badalovy texty jsou většinou ztvárněny jako vypravování (respektive „ve“) vypravování, jejich motivickým rámcem jsou různé fáze produkce textu, ať už (kvazi)autentického nebo vyloženě fiktivního. V nevážných souvislostech je rozvíjen, všelijak shazován, snižován nebo s odstupem komentován zvláště motiv autorské inspirace. To je patrné již v okolnostech vzniku notace gregoriánského chorálu ve zmíněném apokryfu *Luciano*.

Pro změnu v povídce *Kterak kanovník vyzrál* zapříčiní kocour sepsání teologického traktátu o nepopíratelném vlivu koček na *zlepšení zdravotního stavu církevní hierarchie* (srov. s. 21). Věc se má následovně: titulní hrdina holduje toskánskému vínu do té míry, že jednoho dne musí ve svém příbytku čelit invazi bílých myšek. Vyprávěč to glosuje s ironií v hlase, kterou podporuje narážka na známé úsloví o chudobě kostelních hlodavců: „Zprvu se zdálo, a kanovníkova životní situace tomu napovídala, že se jedná o myš kostelní. Ale chyba lávky. Spíše by teolog zařadil tyhle myši mezi pokušení svatého Antonína, protože byly ryze negativní a přeludové“ (s. 21). Vášnivý milovník „božského nápoje“ si pořídí kocoura a ten jej opravdu zbaví imaginárních myšek, neboť kanovník přestane chodit pro džbánky vína, aby roztomilého hřejivého kocourka na svém klíně neprobudil. Vedle hyperboly, ironie, dvojsmyslů, hry s doslovnými a přenesenými významy slov a slovních spojení zabarvují humorné vyznění Badalových apokryfů také prostředky těžšího kalibru. Cynismus postihuje některé známé motivy kanonických pretextů (holubici přinášející olivovou ratolest sežere na střeše Noemovy archy kočka) a černý humor zasahuje též význačné, ctihodné historické postavy: výše jmenovaný Svatý otec přikáže mučit vězně až ve druhém sklepení, aby nebyl rušen jejich křikem, neboť, jak sám dodává, „humanismus se blíží“ (s. 16). Mnohem cizelovanější vtíp Badalových apokryfů se pak skrývá v tematizování a zpochybňování několika „nezpochybnitelných pravd“. Taková pravda může být lakována líbivými barvami mýtu, tradice nebo ideologického, náboženského či vědeckého dogmatu. Její kašírovanost a sebestřednost se ironicky vyjevuje při setkání navzájem neslučitelných diskurzů, míjejících se obsahově i časově. V první části *Pouštního* apokryfu přečtou dva archeologové právě odhalený hieroglyfický epitaf, v němž vzletně promlouvá k budoucím pokolením královna Hatšepsut. Vzápětí egyptologové objeví v okolí poničeného sarkofágu množství mumifikovaných koček, načež vedou odbornou diskusi o kultu tohoto zvířete a jeho roli v mytologii Egypta. Posléze se ale příběh časově lomí a díky skoku proti proudu času se čtenář stává přímým svědkem hádky mezi zuřícím žárlivým faraónem a jeho marnotratnou a rozmazlenou krásnou manželkou (ústřední motiv „kočky“ zde rezonuje ještě dalším, přeneseným významem), kterou vladař v afektu zaškrtní. Dialog a motiv rozepře je dalším navýsost vhodným rámcem apokryfu,⁵ neboť konflikt několika promluv se přesunuje i mimo děj, odkazuje k názorové konfrontaci, ke střetu různých hledisek a subjektivních pravd, k němuž dochází i „nad“ či „za“ příběhem. V *Pouštním* apokryfu se tak proti sobě staví promluva egyptologie (která se plete), promluva citovaného nápisu (který účelově manipuluje se skutečností) a promluva manželského sporu, která ukazuje, jak to „tenkrát doopravdy“ bylo. Nepřímý spor několika „pravd“ je nakonec vyřešen příznačně postmoderním paradoxem pluralismu – každý (faraón, královna, egyptologové, vyprávěč) má svou pravdu, ale čtenář si snadno vydedukuje, že ji vlastně nemá nikdo.

Spolu s věcnými paradoxy a kontrafaktuálním nakládáním s daty a původními reáliemi je součástí struktury apokryfu také stylový anachronismus projevující se v rovině jazyka. Pře starověkých manželů z *Pouštního* apokryfu se realizuje vyloženě současnou promluvou, podobně hned první věta v *Apokryfu archaickém* – „Táto, už toho nech a pojď k obědu, zvolala paní Noemová“ (s. 5) – stylisticky překlopí příběh o biblickém staviteli archy do fádni, domácí přítomnosti. Noe je dále ahistoricky vylíčen jako domácí kutil a podivínský chovatel zvířectva, který důvod svého jednání vysvětluje rodině slovy: „mám informace až z nejvyšších míst“ (s. 7). Taková nesourodost tématu a jazyka či stylu není jen zdrojem komiky, ale též náповědou faktu, že apokryf má mimočasové (metaforické, jinotajné) významy, že

„historický“ či pseudohistorický příběh skrývá myšlenkové přesahy nad rámec místa a doby prvoplánového děje: „Nehistorická historičnost látky je předpokladem toho, aby apokryfy parafrázující zvláštní danosti historické a kulturní hleděly k tomu, co je za nimi obsaženo z lidských obecnin individuálních i sociálních, co je v nich opakovatelné, modelově konstantní, achronní.“⁶ Součástí toho je i způsob využívání intertextových prostředků. Badalovi hrdinové coby „zloději“ citátů a okřídlených výroků opět neberou ohled na faktickou nemožnost své výpovědi, na časoprostorovou logiku děje, v němž takovou výpověď pronášejí. Noe tak navzdory chronologii biblických událostí klidně cituje proroka Izaiáše, aniž by si to byl schopen uvědomit: „Vlk a beránek se budou pást spolu a lev jako dobytek bude žrát slámu.“ Zazvil se. „Kde se to ve mně bere?“ (s. 7). V *Apokryfu o zbožné kočce* pro změnu titulní hrdinka parafrázuje v okamžiku Ježíšova narození známý Kantův výrok o hvězdném nebi a mravním zákonu. Tím je nabourán původní časový i významový rozměr evangelijního příběhu, který se nadto odehraje jen v pozadí, mimo zájem vypravěče i čtyřnohé filozofky. Kočka si sice na střeše betlémského chléva všimne andělů, kteří podobní účastníkům masových demonstrací rozvinují „transparent“ s nápisem: „SLÁVA NA VÝSOSTECH BOHU A NA ZEMI POKOJ LIDEM DOBRÉ VŮLE“ (s. 13), ale zajímá ji toliko otázka, proč není světodějný význam jejího druhu zvětšen Bohem v souhvězdích. Vzápětí je ze svých úvah vyrušena křikem právě narozeného dítěte a roztrpčeně odchází hledat nějaké klidnější místo na modlení. Na první pohled nezajímavá, banální kočičí etuda překrývající možná nejvýznamnější světodějnou událost je zakončena poselstvím obecnější platnosti: kočka reprezentuje povrchně učenou zbožnost, která si pro neustálé vzhlížení k nebi nevšímá boží přítomnosti kolem nás. Badal ale nechce ve svých apokryfech mnohomluvně a planě moralizovat, ve shodě se zásadami apokryfního žánru je ponaučení víceméně skryté, dávkováno je spíše homeopaticky. Kritické tóny jsou do toku vypravování buď nenápadně vpašovány, ukryty do dvojsmyslů (například do „biologického“ srovnání lidského a kočičího zraku: „Lidé už jsou takoví, že k tomu, aby uviděli, potřebují více světla. Kočky nikoliv“; s. 13), anebo jsou vyváženy sarkastickými poznámkami a anekdotickými pointami. K ní nakonec směřuje i vánoční apokryf, když finální dovětek není zřejmě určen výhradně kočce, která ve zbožné nevědomosti a povýšenosti opouští zrovna narozeného Spasitele: „Netušila ani, že od těch dob na obrázku Božího narození bude u jeslí kdejaký vůl a osel, ale nikdy žádná zbožná kočka“ (s. 15). U jiných příležitostech je morální resumé ironicky znehodnocováno nebo zcela převráceno situační komikou. V apokryfu *Reforma pro kočku* vypravuje dvorní kazatel císaře Josefa exemplum o ševci a jeho kočce, které zakončuje: „A tak dopadne každý, kdo chce přehytračit Pána Boha a jeho pořádky!“ (s. 23). Císař ovšem poslouchá jedním uchem, právě koncipuje své reformy, a tak si z kázání o kočce bere mimoděk úplně jiné ponaučení, než jaké kazatel na adresu císaře zamýšlel.

Počet i obsah Badalových *Apokryfů pro kočku* souzní se závěrem poslední povídky *O kocourovi, který se nezachoval*. V něm se mnišky vyznávají ze sedmi domněle spáchaných smrtelných hříchů,⁷ což zavinil kocour ukrytý do jejich kláštera před hladem lidí sužovaných krutou válkou. Motivy hříchů, drobných neřestí a nepravostí, ale i zla většího rozsahu pak tu více tu méně jasně probleskují i ostatními povídkami a potažmo celou historií člověka, který, jak vychází najevo, nepanuje a nikdy vlastně nepanoval nad světem ani nad sebou samým (anebo tak činil špatně), nýbrž je ovládán či přinejmenším ovlivňován tajemnými, unikavými silami, zhmotněnými protentokrát do podoby kočky domácí.

Kdybych chtěl uzavřít své letmé postřehy nad sbírkou apokryfů Milana Badala stejným způsobem, jakým on sám své kočičí mikropříběhy většinou završuje, pak bych upozornil na jistý mimotextový paradox, opírající se o známou slovní hříčku: autor *Apokryfů pro kočku* je člen dominikánského řádu, tedy „Domini canis“ neboli „pes Páně“.

PRAMENY A LITERATURA:

- Badal, M. (pod jménem M. Bodal): *Desatero nepovídek*. Rozrazil, s. 1, 1991.
Badal, M.: *Apokryfy pro kočku*. Sursum, Tišnov 1996.
Čapek, K.: *Kniha apokryfů*. Primus, Praha 2000.
Doležel, L.: „Fikční a historický narativ: setkání s postmoderní výzvou“, *Česká literatura* 4, 2002, s. 341–370.
Mocná, D. – Peterka, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka, Praha-Litomyšl 2004.
Otruba, M.: „Epická řeč drobných próz“. In: *Znaky a hodnoty*. Český spisovatel, Praha 1994, s. 94–124.
Steiner, P.: „Opomíjená sbírka: Čapkova Kniha apokryfů jako alegorie“, *Česká literatura* 4, 1990, s. 306–320.
Zeman, M.: „O umění (ne)být ateistou“. *Lidové noviny*, 16. 2. 2006, s. 19.

POZNÁMKY

- 1 Podrobněji Mocná, D. – Peterka, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka, Praha-Litomyšl 2004, s. 22–23.
- 2 Předlohou apokryfů bývá často také látka, která je pevně usazená v obecném kulturním povědomí předešlou literární tradicí, mytologií apod.
- 3 K tomu (na příkladu apokryfů K. Čapka) více Steiner, P.: „Opomíjená sbírka: Čapkova Kniha apokryfů jako alegorie“, *Česká literatura* 4, 1990, s. 306–320.
- 4 Všechny charakteristiky Badalových apokryfů se projevují i v grafické úpravě knihy, v autorových vlastních kolážích, které text doprovázejí.
- 5 Připomínám kupř. *Svatou noc z Knihy apokryfů* K. Čapka, v níž je evangelijní příběh „překryt“ láteřením betlémské ženy, která vyčítá svému muži, že v jejich chlévě ubytoval jakéhosi potulného tesaře s těhotnou dívkou (srov. Čapek, K.: *Kniha apokryfů*. Primus, Praha 2000, s. 60–62).
- 6 Otruba, M.: „Epická řeč drobných próz“. In: *Znaky a hodnoty*. Český spisovatel, Praha 1994, s. 105.
- 7 Kompoziční princip čísla, které má náboženský rozměr, je evokován též titulem předcházející Badalovy knihy *Desatero nepovídek* (1991; pod jménem Milan Bodal).

Summary

Petr Hrtánek: Apocryphal reflection of the past or history for a cat (Milan Badal: Apokryfy pro kočku)

The article deals with the collection of seven short stories *Apokryfy pro kočku* (Apocrypha for Cat, 1996) by Milan Badal. The short stories transform chosen biblical themes and historical topics (mostly of church history) in apocryphal way. They show in humorous tone – usámy irony, sarcasm, hyperbole, mystification, paradox etc. – that the cats are maybe the most important figures of our history and the main causes of many events. Badal's apocrypha stories have also second, more serious meaning: they give hidden evidence of our sins, indulgences and imperfections.

STYLIZACE DĚTSKÉHO VYPRAVĚČE V PRÓZÁCH Z KONCE 20. STOLETÍ

JINDŘIŠKA SVOBODOVÁ

0. Předmětem našeho zájmu budou dvě prózy uveřejněné v relativně nedávné době (Dousková, Irena: *Hrdý Budžes*, 1998, Formánek, Jaroslav: *Dlouhá kakaová řasa*, 1999), pro obě je společný fakt, že zachycují jednu etapu 20. století, která je zlomová z hlediska dalšího vývoje české národní historie, obě navíc pohledem dětského vypravěče.

0.1 Podíváme-li se na datum narození obou autorů (1964, 1960) a srovnáme-li věk vypravěčů, zjistíme, že věk vypravěčů obou příběhů koresponduje s věkem autorského subjektu v čase literárního příběhu. Mohli bychom tedy v tomto kontextu uvažovat o pamětech svého druhu, pro oba texty je ale příznačné, že ani v jednom se neakcentuje historická faktografičnost. Vyprávějící subjekt pouze reflektuje prožité události, kterým ovšem nedokáže plně porozumět. Nevnímá ani širší souvislosti, ani důvody toho, co se kolem něj děje, zaznamenává pouze „symptomy“ doby.

1. Jestliže budeme i nadále styl chápat jako jednotící princip, který text sjednocuje a současně také diferencuje od textů jiných, pak se nám v obou případech jako nejzásadnější jeví snaha dosáhnout dojmu, že text produkuje dětský vypravěč, v případě Formánkové jde ovšem o snahu dosáhnout rázu psanosti, v případě Douskové pak rázu mlúvenosti. Oba tím úspěšně konstituují estetickou kategorii „komična“, každý ovšem svým specifickým způsobem.

1.1 Formánkùv vypravěč si píše deník, tato skutečnost je explicitně vyjádřena hned v úvodu textu:

Venku sněží. Tonda mně říkal, že si už dlouho píše deník. Prý už přes týden. Prý to psal i Robinson. Tak to budu psát taky. Když to psal i Robinson. (Formánek, s. 7)

Reflexe vlastní tvorby je pak v textu opětovně signalizována, autor tím dosahuje dojmu autentičnosti zprostředkované skutečnosti:

Píšu teď u dědy v posteli. Za chvíli jdeme spát. Děda si chtěl přečíst, co píšu. Říkal jsem mu, že je to moje tajemství. (Formánek, s. 42)

Ze stylizace psaného záznamu skutečnosti vypravěčem pak vyplývá převažující spisovnost ve všech jazykových rovinách, zejména pak na rovině morfologické. Větné struktury nejsou obvykle příliš komplikované (to by odpovídalo věku vypravěče), jejich konstrukce nesměřuje k zachycení složitých myšlenkových vztahů, spíše linearitu vyprávěného příběhu:

Včera ten hokej zase nedohráli. Dneska jsme naposled nacvičovali Pásmo. Už ty básničky umím. Jedna je o hornících a druhá o práci. Pepa je už konečně zdravý. Všichni si oddychli. (Formánek, s. 21)

Komičnost pak vyplývá spíše z překvapivých a nečekaných spojení anebo z bezděkého přejímání oficiální rétoriky zobrazované doby:

První máj se vydařil. Celý den svítilo sluničko a odpoledne bylo i dost teplo. V parku lidé při lidové veselici tančili s vyhrnutými rukávy a bez kabátů. Pan Novák, ten hasič, co vytáhl vloni tele, spal zase pod tribunou. (Formánek, s. 44)

Zobrazení skutečnosti očima dětského vypravěče jde tedy ruku v ruce s přímočarostí vyjadřování. Nemění se úhel pohledu, ale naopak názory druhých jsou tu prezentovány se stylizovaným nepochopením na straně vypravěče:

Ptal jsem se babičky, co je to horor. Tvrdila, že život s dědou. Ptal jsem se potom dědy, jestli je život s babičkou horor. Začal se smát, až mu tekly slzy. Tak nevím. (Formánek, s. 110)

Opouští se „hrátky“ postmoderní literatury, nenajdeme tu žádné časoprostorové smyčky, děj postupuje lineárně v čase a je omezen na velmi kompaktní a nerozsáhlý prostor.

„Sekundární“ zápis reality vypravěčem se pak odráží i na rovině vertikálního členění textu. Přímá řeč je z textu prakticky eliminována, až na několik výjimek, mnohem nápadnější a také působivější je reprodukce realizované komunikace formou nepřímé řeči:

Babička ale dneska říkala, že není moc ráda, když sem lezou Cikáni. Tvrdila, že něco ukradnou. Děda říkal, že jsou to slušní lidé, i když trochu zvláštní. Babička mu odpověděla, že proti nim nic nemá, jenom jí hrozně vadí. Děda začal kroutit hlavou, ona si toho všimla a vyčetla mu, že se zastává Cikánů, protože je mu fuk, kdyby tu něco ukradli. Ví prý moc dobře, že mu tu nic nepatří a celý barák je babiččín. Děda se jí zeptal, kdo ten barák po válce vystavěl z ruin a zadlužil se až po uši. (Formánek, s. 10)

1.2 Jednotčím rysem druhého textu je naopak stylizovaná mluvenost. To se projevuje ve výběru jazykových prostředků prakticky na všech rovinách, zvláště patrné je to v oblasti morfologie, užité výrazové prostředky bychom mohli zařadit do oblasti obecné češtiny. Ovšem i pro rovinu syntaktickou je příznačná snaha věrně napodobit mluvenou komunikaci, například nastavování výpovědi asociativním připojováním nových, v podstatě nesouvisejících informací:

*Oldřich a Božena napsal slavný spisovatel František Hrubín, který napsal **Kuřátko v obilí**, a Kačenka říkala, že to napsal proti Rusům. Jako třeba **Jan Hus**, toho taky proti nim hráli, ale toho nenapsal František Hrubín, ale Josef Kajetán Tyl, co napsal taky československou socialistickou hymnu. František Hrubín už vloni na podzim umřel a měli jsme ho na nástěnce. Ted' máme na jedný VŘSR a na druhý Vánoce.* (Dousková, s. 18)

Takovýto způsob práce s jazykovým materiálem pak autorce umožňuje dosáhnout komičnosti stylizovanou neobratností ve vyjadřování spolu s explicitně vyjadřovanými paradoxy mezi skutečností proklamovanou světem dospělých a tou, kterou reflektuje dětský vypravěč:

...a Kačenka mi nechce dovolit chodit do jiskřiček, protože jiskřičky a pionýři jsou prej malý komunisti. Tak já nevím, z naší třídy tam chodí celá třída a já bych tam taky chtěla chodit. (Dousková, s. 9)

Do Zákopů jezdíme každou sobotu a neděli a vždycky se tam strašně pohádáme, hlavně Kačenka s babičkou. Tak bych tam snad radši ani nejezdila, ale to nejde, protože se máme rádi. (Dousková, s. 17)

I na rovině vertikálního členění textu odlišuje pásmo vypravěče, který je identický s hlavní hrdinkou, a pásmo postav. Jejich repliky jsou zpravidla zaznamenávány formou přímé řeči. Užité způsoby jejich vyjadřování pak slouží jako jeden z nástrojů charakterizace postavy:

Ale pan Dusil vrtěl hlavou a dělal nám vedle sebe místo. „To nic, dámy, to nic. Promiňte mi tu chvilkovou slabost. Udělalo se mi blbě, tak jsem musel na vzduch.“ „Seženeme doktora. Já pro někoho dojdu,“ chtěla Kačenka. Pan Dusil nechtěl. „Ať vás to ani nenapadne, vážně. To byste mě naštvála. Ale děkuju vám, Kateřino, já vím, že jste hodná holka.“ (Dousková, s. 25–26)

„Zmlátily mě,“ řekla Berenčičová, „prostě mi trochu rozbily hubu.“

„Kdo?“

„Kroupová s Panýrkovou. Přišly za mnou po zkoušce až do garsonky kvůli SSM a já jsem je poslala do prdele. Řekla jsem jim, že jsem určitě nejmíň stejně velká kurva jako oni, ale ne taková svině. Zamkly, seřezaly mě a utekly.“ (Dousková, s. 68)

1.2. Užité jazyky je tak v obou případech klíčem pro poznání a pochopení postavy, posiluje autentičnost zobrazované prožité události a vyplývá z něj značná subjektivnost podání.

2. V kompozici obou textů hraje zásadní roli jejich název.

2.1 Ve Formánkově textu má charakter šifry, není popisný, a tak z něj čtenář prvoplánově nemůže vyvodit žádné informace týkající se obsahu nebo časoprostorové lokalizace textu. Koresponduje ovšem s paralelností několika světů, kterou si vypravěč velmi intenzivně uvědomuje, opakovaně ji zmiňuje, ale ne zcela chápe:

Je to zvláštní, kolik je na světě světů. Dřív jsem si myslel, že je jenom jeden. Pak nás paní učitelka učila, ještě když nebyla hodná a byla jiná doba, že jsou světy tři. Náš – nejlepší a nejspravedlivější, kde všichni pracují a zpívají si veselé písně. Potom svět nespravedlivý – kde jsou lidé bez práce, nezpívají a jejich vojáci nás chtějí napadnout. A nakonec svět osvobozující se pomalu od světa nespravedlivého – kde je ale hrozná bída, nemoci a záplavy. (Neříkala, jestli se tam zpívá. Možná že jenom písně táhlé.) (Formánek, s. 63)

Jsou to vojáci z nejspravedlivějšího a nejlepšího světa, kde všichni pracují a zpívají veselé písně. (Poznal jsem to podle jejich vlajky.) Tak nás to učila paní učitelka. Nevím, proč k nám ale přijeli, když k tomu světu patříme taky. [...] Se světy je to opravdu divné. (Formánek, s. 84)

Vypravěč příběhu si ale ve svých představách vytvořil světy dva. Jeden, ve kterém „jsou však zoufalá města, hádají se tam lidé, kteří strhávají ubrusy ze soch, poslouchají hudbu, uklízí, zvrací do plynových masek, chodí v průvodu, chodí na ryby, kouří, modlí se, hrají fotbal, jezdí do lázní, brečí před tanky, popíjí rum, presují šťávu z jablek, vyhlašují nové stavy a výbory, padají s popelnicemi a mění si kožichy za plátěné texasky.“ (Formánek, s. 129), a druhý, tajemný, nepochopitelný a neuchopitelný, do kterého náš vypravěč nahlédl, když se v létě při koupání potopil nečekaně hluboko, otevřel oči a spatřil svět dlouhé kakaové řasy. Uvědomění si existence tohoto paralelního světa vypravěči spíše nahání strach, je jím překvapen a zaskočen, myšlenka na něj mu vnuká novou optiku:

Trochu mně to připomíná jezero s mrtvou rybou a vlnící se řasou. Taky to vypadá jinak, než se člověk ponoří a otevře oči. (Formánek, s. 61)

Je to ale právě dlouhá kakaová řasa a touha poznat její tajemství, co nakonec vytrhne vypravěče „z ticha a klidu rozzářené krásy“ (Formánek, s. 129).

2.2 Situace je opět poněkud odlišná v případě druhého textu. Stylizované neporozumění textu básně Hrdý buď, žes... má v tomto případě charakter aluze a titul je informativní minimálně v tom smyslu, že vymezuje hranice literárního času. Odkaz na hrdého Budžese prostupuje celým textem, pro vypravěčku se stává oporou i vzorem v těžkých chvílích, i když se nedokáže ubránit pochybám o jeho „politické čistotě“:

Často přemejšlím, jestli byl komunista i Budžes. [...] Ale říkám si, že to třeba moh bejt nějakej statečnej indián jako Vinetú. „A Hrdý Budžes vytrval, že neposkvrnil ústa ani hrud' falešnou řečí!“ To je přece úplně indiánský. Von to asi spíš byl někdo takovej jako Julius Fučík nebo Maruška Kudeříková, ale to je jedno. Určitě to byl hrdina. (Dousková, s. 128–129)

Prozření přichází nečekaně, prakticky až v závěru celého textu, ale i v tomto případě pohled do budoucnosti vyloučí naprostý pesimizmus:

Byla tam básnička o Hrdým Budžesovi a bylo to moc smutný. Hrdý Budžes nebyl ani indián, ani partyzán. Hrdý Budžes nebyl vůbec. Hrdý Budžes je jen – hrdý buď, žes. To je ještě horší, než kdyby to byl komunista. Napřed čert s Mikulášem, pak Ježíšek a teď Hrdý Budžes. Ještě že se už stěhuju. (Dousková, s. 162)

3. Způsob uchopení a prezentace historické skutečnosti tak, jak se s ní setkáváme ve sledovaných textech, je možný pouze v minulosti nedávné. V obou případech je na straně autora/autorky velmi konkrétní předpoklad o čtenářském zkušenostním komplexu, který je často aktivizován. Dětská vypravěčí zprostředkovávají své osobní zážitky pouze jakoby mimochodem a až v druhé linii se ke čtenáři dostávají informace přesně vystihující charakter doby:

V poslední době se do kostela těším, protože jsem zvědavý, koho nového tam zase uvidím. Spousta těch nových to dřív kritizovala, ten kostel. Ted' zpívají s ostatními. Někteří hrozně nahlas. (Formánek, s. 45)

Když serenáda dohrála, mluvil nový prezident a vyhlásil stav normálnosti. Večer pak odjely tanky z křižovatky. (Formánek, s. 105)

Literární čas Hrdého Budžese následuje za obdobím ztvárněným v Dlouhé kakaové řase. I v tomto případě jsou „tuhnoucí“ společenské poměry zaznamenávány jaksi mimochodem, až v druhém plánu. Akcentováno je to, co představuje velkou událost nebo nečekaný zážitek právě v očích dětské vypravěčky:

Taky umřel pan Dusil. Voni měli s Kačenkou a s Lídou Ptáčkovou ten soud s divadlem, jestli tam můžou hrát dál, nebo jestli musej odejít, a prohráli to. Když to skončilo, přišel za nima ten soudce na chodbu a omluvil se jim, že nemoh nic dělat, že měl dopředu nařízeno, jak to musí dopadnout. Panu Dusilovi se udělalo špatně... (Dousková, s. 131)

To se stalo, ještě než Kačenka jela do Prahy. Kačenka jela na tři dni do Prahy na další soud s divadlem. Pepička jsme odvezli zákopecký babiče a zůstali jsme sami s Pepou. (Dousková, s. 137–138)

4. V kontextu naší literární tvorby, která zachycuje období Pražského jara a následné normalizace, hodnotím způsob prezentace historického materiálu optikou dětského vypravěče

jako velmi působivý. Stylizované nepochopení událostí zachycených dětským vypravěčem dává čtenáři dostatek prostoru pro aktivizaci vlastní zkušenosti, autorům pak pro dosažení komického účinku. Sporná ale možná bude v tomto kontextu časová platnost užitého postupu a možnost díla a adekvátně působit i na čtenáře bez odpovídajících zkušeností.

LITERATURA A PRAMENY

- Dousková, Irena: Hrdý Budžes. Brno 2002 (2. vydání).
Formánek, Jaroslav: Dlouhá kakaová řasa. Praha 1999.
Čechová, M. a kol.: Stylistika současné češtiny. Praha 1997.
Daneš, F. a kol: Český jazyk na přelomu tisíciletí. Praha 1997.

Summary

Jindřiška Svobodová: Stylistic imitation of an infant narrator in proses of the end of 20th century

Author of the study analyzes two czech proses (Hrdý Budžes by I. Dousková, 1998, and Dlouhá kakaová řasa by J. Formánek, 1999) to describe different possibilities of stylistic imitation of an infant narrator. Authors of prosaic texts either use language simulating common unprepared speech or intentionally choose correct and standard ways of expressing. Both methods – combined with pretended misinterpretation of historical events – lead to the same result: narrator's speech becomes comic.

JIŘÍ KRATOCHVIL: (NEJEN) POSTMODERNÍ POHLED (NEJEN) NA ČESKÉ DĚJINY

ANŽELINA PENČEVA

Žádný z románů Jiřího Kratochvila nelze nazvat historickým románem ani v tom nejširším smyslu slova. Nicméně jsou téměř všechny jeho romány, včetně tzv. „minutkových románů“ ze sborníku *Má láska, Postmoderno*, romány o dějinách a o dopadu dějin na život lidského jedince. Kratochvilův svět je světem naprosto podmíněným dějinami, přesyceným dějinami a jejich výplody – politikou a ideologiemi. Hrdinové tohoto světa jsou skrz naskrz determinováni dějinami, neexistují mimo dějiny, jejich osudy nejsou osobními osudy, nýbrž osudy lidí prožívajících určitý úsek dějin. Je to obvykle navozeno už první větou textu. Například román *Uprostřed noci zpěv* začíná takto: „Byl jsem počat pod oblohou rozzářenou světlicemi a za dávivého kašle kaťuší a narodil jsem se krátce před vánocemi ještě téhož posledního a zároveň prvního mírového roku.“ Anebo začátek románu *Nesmrtelný příběh*: „Narodila jsem se, pánové, jestli to opravdu chcete poslouchat, narodila jsem se v noci z 31. prosince 1899 na 1. ledna 1900 a můj tatínek byl syn ruského pravoslavného popa a maminka Němka.“

Postmodernost vztahu k dějinám u programového a zaníceného postmodernisty, jakým je Kratochvil, snad ani není třeba předesílat a dokládat, pro účely tohoto příspěvku jej stačí pouze ilustrovat. Dovolím si ocitovat syntetický popis hlavních rysů postmoderního (a zejména českého postmoderního) pohledu literatury na dějiny, který podává Aleš Haman: „Historická próza v postmoderním pojetí se stává esteticky stylizovanou mystifikační hrou s historickými reáliemi. Dějiny jsou pro postmodernisty repertoárem partikulárních motivů, s nimiž je možné si historicky pohrávat. Historická zkušenost je pro ně zastřena filtry diskursů, které mění fakta ve znaky, jejichž kódem je ideologický koncept. Obava z ideologizace vede k estetickému ‚překódování‘ historických motivů odhalujícímu jejich fikcionalizaci. S tím souvisí i rozklad dějového ‚vyprávění‘, jenž historickou prózu mění v groteskní labyrint; v něm dění ztrácí smysl a vědomý historický rozměr.“ (Haman 2001: 753) Bohuslav Hoffmann mluví o „desakralizaci, ironizaci velkých historických událostí a jejich aktérů“ (Hoffmann 1995: 149), Lubomír Machala o „šokující reinterpetaci tradičních historií a pověstí“ (Machala 2001: 788)

U Jiřího Kratochvila objevujeme všechny tyto znaky, a to v maximálně přeexponované podobě. V jeho románech a povídkách jsou dějiny předvedeny jako naprostá fikce, dílo šilenců, dvojníků (povídka *Z kalendářových historek*), herců, kteří nahradili „odklizené“ skutečné pro-

tagonisty událostí (*Smutná hra*), dále nastrčených figurek, „pubertálních spratků“; jsou výsledkem dětské hry; jsou stylizovány do apokryfů a pohádek (příkladem je *Pohádka o stigmatu*, kde je fikcionálnost akcentována nejen motivem o „nastrčenosti“ hrdinů, ale i jejich jmény – Edgar, Arthur, Agath). Promítá se i navýsost postmoderní představa o dnešní bezcennosti dějin, o tom, jak „dějiny odcházejí podivně přes bazary a všelijaké pokoutné prodejny, bleší trhy a kufry otevřené na mostech i v podchodech. Nikdy bych nevěřil, že půjdeme k čertu tak urážlivým způsobem.“ (*Povídka se strašlivým koncem*) Hlavní historické postavy 20. století jsou zbaveny jakékoliv lidské podstaty, jsou převtěleny do zvířat nebo bájeslovných netvorů (*Legenda o věčném návratu, Lekce ze sémiotiky*) nebo neustále mění svou podobu a podstatu. Asi vrcholem postmoderní představy fikcionálnosti dějin je povídka *Milostná píseň*. Dějiny jsou tu pouhou odvozeninou literárních pokusů mladého kluka, vedeného člověkem, „jehož jméno se nikdy nikde neobjevilo a už taky neobjeví [...] ale to on, jen on pohyboval loutkami Gottwaldů, Zápotockých, Reicinů [...] skryt hluboko pod prahem našeho vnímání.“ Text dějin, který kluk píše a který bývá ihned oním tajemným mužem obrácen ve skutečnost, je zas podřízen jeho probouzejícímu se sexuálnímu pudu a živočišné pustošivé chlipnosti, kterou v něm vzbuzuje ohyzdná zahrádka – to je groteskní „vysvětlení“ ubohosti, neutěšenosti a ničivosti historických osudů Čechů během 20. století. Povídka končí mračnou metaforou zplněného sadu-vlasti, kde panuje „do kořenů vyklučení čas“, a nic na tom nemění skutečnost, že podnětem pro tuto pohromu byla původně... láska.

K postmoderní stylistice u Kratochvila nutno bezesporu přiřadit také četné a utkvěle se opakující motivy masek, divadla, které pořád nahrazuje reálný život a bývá jím samo nahrazováno, motiv scénáře, který je primární vůči realitě, motiv karnevalu (i ve své antipodobě prvomájového průvodu), přestrojenosti, kulisovosti, motiv šachové hry, motiv zaměnitelnosti a neustávající záměny snu a skutečnosti. Velmi časté jsou též motivy tajemných prostorů, tradiční pohádkové motivy, ale s naruby obrácenou sémantikou, pak motivy šílenství a animistické podstaty reálných postav evropských dějin z druhé poloviny 20. století.

Nebudu se pouštět do popisování četných a velice sofistických a originálních intertextuálních postupů Jiřího Kratochvila, často ve spojení s postupy mystifikačními.

Na pozadí tohoto stručného přehledu snad nebude přehnané, když shrneme, že přinejmenším rané texty Jiřího Kratochvila nejenže vykazují postmoderní poetiku, nýbrž jsou přímo vzornou ukázkou postmoderního psaní vůbec a postmoderního *psaní o historii*. Jsou však stejně vzornou ukázkou postmoderního *vztahu k historii*? Jako výchozí bod pro další úvahy bych připomněla to nejzákladnější o tomto vztahu v interpretaci ruských teoretiků postmoderny (cituji podle Božankovová 2001: 95–107). Podle nich je právě vztah k historii tím, čímž se liší postmodernismus od modernismu. Modernismus je anti-historický, bojuje s historií, je ponořen do hledání nadčasových, respektive – nadhistorických forem. Postmodernismus je ahistorický, indiferentní vůči dějinám, před „historií“ preferuje „historie“ – v plurálu. Historie je pojímána jako text, jako narativ, tím pádem jako apriorně nepravdivá, redigovatelná, manipulovatelná, nepoznatelná, je para-historií, alt(alternativní)-historií. Připomeňme si dále, že postmodernismus vlastně vznikl v době relativního „nedostatku“ dějin anebo vyčerpání dějin.

Během přípravy svého textu jsem zjistila, že teze o anti-postmoderním vnímání dějin u Jiřího Kratochvila není cizí ani jiným badatelům v oblasti tvorby významného prozaika. Tak například podle Květoslava Chvatíka Kratochvil „poráží postmodernu jejími vlastními postupy a na jejím vlastním území. Otázky, které klade, jsou hlubší a vážnější, než jak připouští

většina postmoderny.“ (Chvatík 2004: 308) Právě v tom je i podle mne klíč ke chápání ne-postmodernosti, anebo přesněji nepostmoderní složky či vrstvy Kratochvilova podání českých a evropských dějin druhé poloviny minulého století. Už samotná zafixovanost jeho syžetů v dějinách, to, že se dějinám přikládá nesmírná moc a nesmírný význam, je anti-postmoderní. Navíc Kratochvilovi chybí postmoderní tolerance a lhostejnost vůči minulosti a dějinám. Naopak, u něho jsou dějiny všudypřítomné, neodvolatelné, jejich dosah je prakticky neomezený v čase, proniká do přítomnosti a do budoucnosti. Dějiny mají až iracionální moc, která je přirovnána třeba k sexuální vášni, ale i k romantické lásce (v *Romanci o černém šerifovi*), k synovské lásce (*Lehni, bestie!*) a k nadpřirozeným silám. Lidské dějiny jsou schopny měnit i nelidský svět – vzpomeňme si na vznik rysů-lidožroutů, kteří si zvykli na lidské maso, brodiče se ve válečných lesích plných mrtvol v románu *Uprostřed noci zpěv*; jsou schopny přetvářet prostor, čas, lidské smysly, přidávat jim nové charakteristiky, zmocňovat se jich totálně. Ano, dějiny na stránkách Kratochvilových knih jsou sice vykonstruovány, falešné, umělé, někdy pouhým textem, v doslovném smyslu, ale zároveň jsou pojímány smrtelně vážně. Ano, nelze nijak doložit, že dějiny, jak je známe, skutečně existovaly a smíme je tedy libovolně vykládat a zpřevracet („historické koncepty jsou vlastně také fikce svého druhu“ – Haman 2001: 747), ale zároveň dějiny zdárně odporují jakékoli relativizaci, nejdou odčinit, nejde se jim vyhnout. Dějinné vztahy vytlačují a zpřetrhávají i vztahy rodinné. Připomeňme si třeba román *Truchlivý Bůh*. Rodina Jordánů je zároveň odpuzujícím výplodem dějin a symbolem personifikace dějin, které jsou zas přirovnány k „fosilnímu netvorovi, který se dokázal kdykoliv znova probudit“. Hrdina se může odpoutat od své rodiny, to znamená i od dějin, pouze za cenu skoncování se vším lidským – vykonáním neslýchaně znesvěcujícího činu –, což však nepostačí, a nakonec tím, že se stane Bohem, tj. bytostí, přebývajícím ve věčné bezpříběhovosti, tj. bezdějinnosti. „Lidstvo nemůže utéct ze svého, jakkoliv hrůzného, příběhu“, odsekne rádo by sám tvůrce tohoto příběhu – Bůh.

Odtržení se od dějin může být pouze fantaskní či iluzivní. Je to sugerováno ještě mocněji v jednom ze zatím posledních románů Jiřího Kratochvila, *Lehni, bestie!* Je to román už zcela a pouze o dějinách a ideologii. Ovšem dá se uvažovat, že *Lehni, bestie!* vlastně postmoderním románem není, že je to dílo „pozdního Kratochvila“, který už má za sebou přemíru postmodernosti. To, co je tu relativizováno, nejsou samy dějiny, reálnost dějin, nýbrž fikčnost dějin. Příběh nelidského experimentu s nevinnými dětmi, jakkoli morbidní a ošesný, by se vlastně mohl odehrát naprosto reálně, tak jako je naprosto reálná strašlivá vize z románu *Kalki Gora Vidala*, kde jediný maniakální šílenec dokáže vyhladit celé lidstvo.

U Kratochvila jsou děti, totiž bytosti, které by měly přebývat do své dospělosti mimo dějiny, dokonce mimo sociálně, nemilosrdně vtaženy do víru dějin. Velice trefný je motiv krycích jmen, „historických“ jmen mučedníků různých revolucí. Jakkoli jsou tato jména absurdní, děti se s nimi velmi brzy ztotožní a mohou se od nich odpoutat pouze za cenu rozdvojení osobnosti, avšak i toto odpoutání, jak vidno z konce románu, je pouze iluzivní. I přes zázračnou záchranu Studna zůstane navždy v hrdinech a s nimi, uznává hořce hlavní protagonist, ničím ji nelze zasypat, její jedovatá voda se může každou chvíli prodat na povrch a také se prodírá. Ještě hrozivější než faktologická stránka toho, co se děje s dětmi, je okolnost, že ony nejsou pasivními oběťmi, vzplanou z duše a srdce pro šílenou myšlenku vzkřísit povadlé ideje komunismu svou nevinou krví jako živou vodou. Tím Kratochvil ještě jednou odhaluje krutou pravdu, že dějiny vlastně nejsou důsledkem náhody, hry, šílenství, nýbrž jsou takové, jaké jsou,

protože my, lidé, se snadno dáme vtáhnout do nich, děláme z nich své náboženství. A nejde jen o totalitarismus – úděl malých hrdinů je pouhým okopírováním údělu otců křesťanstva a údělu obětí dětských křižáckých výprav.

V jiných románech (*Lady Carneval* aj.) Kratochvil popisuje i tu nejnovější, demokratickou historii České republiky také jako traumatickou a traumatizující, převalující člověka. Vůbec, představa dějin u Kratochvila je ztotožněna vždy s traumatem. U něho nenajdeme žádné „nothing matters, anything goes“, nýbrž pravý opak – „everything matters, nothing goes“. Podnětem postmoderního psaní je u něj nikoliv pocit konce dějin nebo bezdějinnosti, nýbrž horlivé přání se od dějin osvobodit, „převrátit své trauma v příběh“. To je cílem jak hrdiny *Lehni, bestie!*, tak postmoderního psaní vůbec, jak je chápe Kratochvil v jednom ze svých polemických esejů: „[...] lidstvo se k nim [příběhům] upíná jako k šanci zorientovat se ve vlastní historii.“ (cit. dle Chvatík 2004: 307) Je však možné převrátit trauma v příběh nebo vyvolat dojem, že dějiny jsou pouhým příběhem či dokonce plagiátem příběhu? Kratochvilův Spartak krušně seznává, že to možné není. Nesmírná traumatická a bolestná dějin se vždy prodírá na povrch Kratochvilových textů a zahlcuje jakoukoliv postmoderní hedonističnost a ludističnost.

Konferenční časový limit nedovoluje doložit všestranně a plně odklon horlivého vyznače postmoderny, spisovatele, který prohlásil, že věří v jediného postmoderního Boha, od ortodoxní postmoderní poetiky. Svým referátem jsem se pokusila pouze poukázat na bytostnou neshodu literární reflexe dějin u Kratochvila s touto reflexí v postmoderní próze, pojaté všeobecně. Přitom se toto rozcházení netýká formální, technologické, instrumentální stránky (tzv. vnějších fenoménů dle výstižné formulace Vladimíra Novotného; Novotný 1995: 22), nýbrž samé podstaty postmoderní filosofie, postmoderní vize dějin a minulosti. Pokud se pokusíme vysvětlit tento rozpor, ihned vstoupíme do bezbřehé a do sebe zakousnuté debaty o tom, zda je „čistý“ postmodernismus vůbec možný v bývalých totalitních zemích (viz Pospíšil 2003), a obzvláště v Česku, kde se nevytvořila klasická postmoderní situace; zda napomáhal historickým cílům mladých středo- a východoevropských demokracií po roce 1989, kdy musely zavádět naprosto nový společenský pořádek a prosazovat nové hodnoty, tvořit své nové dějiny od nuly, nebo škodil svou „nezodpovědností“ a nevírou v jakékoliv velké hodnoty; zda jsou primární postmoderní principy ahistoričnosti, odmítání velkých společenských, myšlenkových a narativních projektů, relativizace autorství a autora slučitelné s českým syndromem „buditelství až mesianismu“, se „zbožňovanou symbiózou mezi literaturou, uměním a politickou mocí“, s „hyperbolizací mimoestetických funkcí literárních děl“ (Hoffmann 1995: 149). Ovšem pokud přihlídneme i k osobnímu osudu Jiřího Kratochvila a k osudu jeho rodiny, těžko bychom mohli očekávat typicky postmoderní přístup k dějinám všeobecně a k českým dějinám konkrétně.

Já bych však navrhla jiný výklad, který mi dohodila zase historie.

U příležitosti úmrtí Slobodana Miloševiče připomněly jedny bulharské noviny žalostně pravdivý výrok, že Balkán vždy produkoval více historie, než byl schopen unést. Myslela jsem si, že to platí i pro slovanský svět všeobecně, a zejména – pro Čechy, že Češi také po celou svou historickou existenci trpěli přemírou dějin. Pak jsem si však přečetla v českých novinách toto, zase u příležitosti smrti „balkánského řezníka“: „[...] bylo by naivní, kdyby se

Středoevropan pokoušel popsat hloubku a kontroverzi balkánské tragedie“. A napadla mne taková parafráze: Češi produkovali více historie, než je postmoderní poetika schopna znevážit, desakralizovat a zrelativizovat.

LITERATURA

- Božankovová 2001:** Renata Božankova. *Postmodernističnijat ruski text* (Postmoderní ruský text). Fabel, Sofia 2001.
- Haman 2001:** Aleš Haman. „Historické motivy a postmoderní próza“, *Česká literatura na konci tisíciletí. Příspěvky k 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Díl II*. Praha 2001, s. 747–755.
- Chvatík 2004:** Květoslav Chvatík. *Od avantgardy k druhé moderně (Cestami filozofie a literatury)*. Torst, Praha 2004.
- Machala 2001:** Lubomír Machala. „Česká próza na konci tisíciletí“, *Česká literatura na konci tisíciletí. Příspěvky k 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Díl II*. Praha, 2001, s. 785–791.
- Novotný 1995:** Vladimír Novotný. *Nová česká literatura. Díl I (1990–1995)*. České Budějovice 1995.
- Pospíšil 2003:** Ivo Pospíšil. „Postmodernismus a podstata slovanských literatur“, *Postmodernismus v české a slovenské próze. Sborník z mezinárodní konference Opava 11. – 12. září 2002*. Opava 2003, s. 27–37.
- Hoffmann 1995:** Bohuslav Hoffmann. „O postmoderní české próze a dramatu postmoderně“, *Přednášky z XXXVII. a XXXVIII. běhu LŠSS*. Praha, 1995, s. 149–167.

Summary

Anželina Penčeva: Jiří Kratochvíl: (Not only) Postmodern Reflection of (not only) Czech History

The report concerns the attitude towards history in Jiri Kratochvil's prose. Even though he is not strictly an author of historical novels, his works are before all novels about history and about its reflections upon an individual's destiny.

In Jiri Kratochvil's prose we can find many signs of postmodern writing, most of them strongly, even extremely expressed. Furthermore, his writings represent a bright example of postmodern writing as such, and particularly of postmodern writing about history. However, postmodern is only the formal side of Kratochvil's texts. The attitude towards history, the perception of history with him is anti-postmodern; it has nothing to do with classical postmodern lack of historical credibility and indifference about history.

To the contrary, Kratochvil attributes to and recognizes in history an endless stability, strength and meanings; an irrational power, comparable to the relationships of love and sex or even to the strength of family ties. The literary reflection of Czech and European history in Kratochvil is, therefore, truly different than the manifestations of this reflection in other examples of postmodern prose. The reasons for that can be sought in the author's personal fate, as well as in the peculiarities of the postmodern situation in all post-totalitarian countries, and particularly in the Czech Republic.

OBRAZ DĚJIN VE VÝKLADECH FUNKČNÍCH VLASTNOSTÍ NÁRODNÍHO JAZYKA

JAN KOŘENSKÝ

Výklady funkční stratifikace národního jazyka – v tomto našem případě češtiny – se zdají být subdisciplínou s omezenou historicitou, oborem, který řeší otázky týkající se způsobů využívání referenčně alternativních vyjadřovacích prostředků a způsobů v různých komunikačních situacích. Nechávám zde zcela stranou otázku jeho samostatnosti – vždyť lze říci, že to je problematika stylistická, a to v tom smyslu, že se v těchto souvislostech zabýváme funkční povahou, konzistencí, strukturní „úplností“ jednotlivých funkčních stylů a s nimi souvisejících stylových prostředků. Stejně tak můžeme namítnout, že to je záležitost jazykové kultury, která má v našem jazykovědném prostředí významná teoretická východiska v podobě teorémů Pražské jazykovědné školy a nepochybně i úctyhodnou tradici praktických aplikací. Ať už budeme tedy tuto oblast chápat jakkoli, je zřejmé, že má složku deskriptivní (taxonomickou), teoreticko-metodologickou, ale především také složku deziderativní a v návaznosti na ni i složku proskriptivně-preskriptivní. Jednoduše řečeno – dochází k tomu, že se způsoby mluvení a psaní v jednotlivých komunikačních situacích nejen pokud možno objektivně popisují, ale jde také o to, že se popisují na základě určitých – někdy ovšem i dosti vágních – teoreticko-metodologických východisek. Dovídáme se však také, jak bychom se v těch nebo oněch komunikačních situacích vyjadřovat měli nebo dokonce, jak se v těch nebo oněch situacích vyjadřovat nesmíme a musíme. Právě v teoreticko-metodologických východiscích je v naší novodobě – již dvě stě let trvajících – vývojové fázi uvažování o funkční stratifikaci češtiny přítomen jakýsi svár mezi historicitou a funkčním zřetelem kritérií, na jejichž základě se pak právě utváří složka deziderativní a preskriptivně-deskriptivní. Tento svár však nemůže být chápán absolutně: vždyť jádrem diskusí a sporů v této oblasti jsou komunikační situace mající charakter veřejné, polooficiální a oficiální komunikace. V těchto komunikačních oblastech se uplatňuje/má/musí uplatňovat spisovná čeština jako specifická existenční forma národního jazyka. Tato existenční forma se utvářela především v 19. a 20. stol. ve zcela určitých historických podmínkách zcela určitým způsobem. Onen připomenutý svár historismu a funkcionalismu se tedy „děje“ v rámci, jenž historický charakter nemůže nemít. Tento rámec je tak silný, že působí jaksi obousměrně: nejen, že spoluurčuje onen zmíněný „svár“, ale zároveň řešení tohoto sváru má nezanedbatelné rysy interpretace národních dějin.

Právě v roce 2005 výrazněji v českém prostředí opět ožily spory týkající se funkční stratifikace češtiny jako národního jazyka. Jde o složitý polemický proces, který v novodobě

podobě probíhá od padesátých let, má však svou historii „předstrukturalistickou“ i „postrukturalistickou“. V určitých obdobích je spíše latentní, v jiných naopak nabývá na intenzitě a explicitnosti. Obvykle to bývá formulováno jako spor týkající se vztahu spisovné češtiny a tzv. češtiny obecné, přičemž spory a diskuse se týkají jak stránky funkčně aktuální, tak i stránky historické a vývojové. Není snadné dosavadní průběh dostatečně hluboce a sdělně rezimovat: do jisté míry jej lze odvodit z literatury uvedené na konci této stati, která není zdaleka úplná – představuje pouze subjektivně viděný průřez.

Pokusím se proto o formulaci dvou základních pozic, která má pochopitelně zhrubující, schematizující charakter. Umožňuje to však základní orientaci v situaci, kdy mezi jednotlivými badatelskými stanovisky jsou často jen velmi jemné, spíše implicitně přítomné diference, jejichž zevrubné studium nedovoluje postihnout základní paradigmatické rozdíly, jsoucí nejen povahy jazykovědné, ale i historické, sociologické a kulturologické. Je pochopitelné, že stanoviska badatelů a jejich jednotlivých prací jdou velmi často i „napříč“ dále uvedenými pozicemi. Platí však zároveň, že v každé z významnějších prací lze najít znaky, které ji převážně zařazují do jedné z uvedených variant.

Dvě základní protikladné pozice:

a. Současná spisovná čeština jako v zásadě jednotný jazyk psané i mluvené komunikace je umělý útvar nemající přirozeného nositele, není prvním jazykem žádné sociální skupiny, jeho užívání je vynucováno ve škole, ve veřejné a oficiální komunikaci, rodilí mluvčí češtiny bez rozdílu se tomuto jazyku musejí učit. Tento jazyk je nedostatečně funkční, což dokazuje tzv. nenapsatelnost, tj. nemožnost užívat jej ve vztahu k některým komunikačním tématům. Je to tedy jazyk nedostatečně univerzální. – Příčina tohoto stavu tkví ve skutečnosti, že obnova češtiny jako jazyka oficiální a veřejné komunikace, jako jazyka literatury, vědy byla nastavena v době tzv. národního obrození (které je hodnoceno zcela nebo alespoň převážně jako negativní historický fakt, v jehož průběhu byla česká společnost uvržena do mýtu „národního údělu“, jenž zcela nesprávně interpretuje vrcholná a neúspěšná období českých národních dějin) se zřetelem k češtině období humanismu, zatímco jedině správný postup byl novodobou češtinu založit na bázi češtiny „barokní“, a to na základě jazyka protireformační, katolizační ideologie, jejímiž nositeli byli do značné míry, ne-li převážně, církevní ideologové a propagandisté nečeského původu, kteří ve velmi různé míře znali psanou češtinu předcházejícího období. V tomto historicky nesprávném nastavení vidí nositelé těchto stanovisek příčinu trvajícího rozporu mezi češtinou běžné komunikace a „vynucovanou“ češtinou oficiální a veřejné komunikace, což považují za jev negativní, u vyspělých národních společnostech se nevyskytující. – Tuto historickou chybu je třeba napravit systematickým přibližováním spisovné češtiny k obecné češtině. K tomuto účelu jsou pořizovány seznamy jevů – v zásadě jen tvaroslovných –, které je třeba do současné spisovné češtiny intervenčně inkorporovat. Zároveň se v těchto souvislostech ovšem argumentuje ideou svobodné společnosti, lidé přece chtějí mluvit a psát ve všech situacích svým prvním, mateřským jazykem, jímž je podle tohoto názoru obecná čeština. Veškeré jazykověkulturní požadavky prosazující současnou spisovnou češtinu ve škole, ve veřejné a oficiální komunikaci jsou tedy (pochopitelně, že na rozdíl od intervencí přibližujících spisovnou češtinu češtině obecné) projevem totalitarismu.

b. Současná spisovná čeština je především v základních rysech jednotný jazyk psané komunikace a oficiální i veřejné komunikace mluvené. V rámci národního a státního společenství plní funkci integrační (vzhledem k přirozené rozrůzněnosti jazyka běžného styku, která je důsledkem snadno dovoditelného historického vývoje češtiny v kontextu vývoje společenského uspořádání národních a státních společenství na jazykových územích češtiny) a reprezentační. Nejde o jazyk třídně determinovaný, což je opět snadno vyložitelné historickým vývojem společnosti od novověku k současnosti. Nejde a nemůže jít o jazyk funkčně univerzální, jeho integrační a kulturně reprezentativní funkce, skutečnost, že není mateřským jazykem žádné sociální skupiny, vede zákonitě k tomu, že je třeba si ho osvojit učením. – Skutečnost, že byl v procesu své funkční obnovy založen se zřetelem k češtině doby humanismu, je zdůvodněna tím, že právě v této době byla čeština jazykem se zcela rozvinutým funkčním spektrem (na rozdíl od češtiny baroka). Úspěšnost tohoto založení spočívá v tom, že spisovná čeština byla a je schopna plnit v oblasti psané komunikace i v oblastech oficiální a veřejné mluvené komunikace, v oblasti vědy, literatury a umění všechny funkce spjaté s obnovou české státnosti ve 20. století. Pluralita existenčních forem národního jazyka není tedy v žádném případě anomálie zapříčiněná nesprávným postupem jazykovědců v procesu ovlivňování vývoje a utváření psané češtiny a mluvené češtiny oficiální a veřejné komunikace, je to naopak jev univerzální. Navíc „komunikační problémy“, které motivují postoje vyložené v a. se týkají pouze češtiny mluvené, nikoli psané. Vědecky fundovaná a propracovaná teorie jazykové kultury spolu se správně pochopeným funkčním principem umožňuje „problémy spisovné češtiny“ kontinuálně řešit, bez dvojakého vztahu k intervenčním aktivitám a bez účelové ideologizace teorií svobody.

Jak je ze stručných rekapitulací obou základních postojů ke spisovné češtině zřejmé, mají oba tyto postoje ve vzájemných vztazích aspekty historické (odlišné pojetí českých dějin) a v souvislosti s tím ideologické (obecná čeština jako jazyk svobody, „nesprávně“ založená spisovná čeština jako jazyk totalizující). Je tedy zřejmé, že při řešení současných, aktuálních problémů funkční stratifikace češtiny hrají značnou úlohu názorové rozdíly týkající se smyslu, výkladu českých dějin, hodnocení jednotlivých fází vývoje české a vůbec středoevropské státnosti. Nejde přitom o difference marginální, ale o názorové rozdíly velmi podstatné.

Je možné namítnout, že výše uvedené shrnutí obou protikladných postojů je především založeno na zřeteli ke komunikaci „věcné“, přesněji řečeno ke komunikaci mimo rámec slovesné umělecké tvorby. To je ovšem námitka závažná, což platí nepochybně i obecně a v novodobých dějinách české národní společnosti a jí utvářených státností dvojnásob.

Je třeba začít od terminologických, pojmoslovných prostředků, jimiž je v naší lingvistické a stylistické tradici vztah „věcné“ a umělecké verbální komunikace řešen. Přes výrazný kriteriální a klasifikační rozptyl při lišení funkčních stylů přece jen převládá předpoklad, že slovesná umělecká tvorba se uskutečňuje v kontextu spisovné komunikace. Pro to lze uvádět řadu argumentů především se zřetelem k její prestižnosti, národněkulturní reprezentativnosti významné kohezivní funkci z hlediska etnotvorných procesů atd. Je ovšem třeba v tomto případě vzít na vědomí, že slovesná tvorba za těchto podmínek jaksí také podléhá jazykověkulturnímu „dohledu“. To může znamenat, že přicházejí v úvahu postoje typu česká slovesná tvorba „má/musí... mít takové nebo jiné jazykové vlastnosti“. Navíc je v tomto případě dotčena výše uvedenou polaritou přístupů k funkční stratifikaci češtiny. Mělo by v tom případě ovšem platit, že tyto postoje přihlédnou explicitně ke specifické úloze slovesné tvorby, což by znamenalo, že

zřetel ke slovesnému umění bude součástí jejich argumentačního instrumentária. Lze to ovšem chápat i tak, že stanovisko k tomuto problému je implicitně přítomno v postojích k veřejné, popř. oficiální komunikaci, které jsou v těchto postojích implicitně obsaženy.

Vedle těchto lingvostylistických postojů je tu však i stanovisko klasického literárněvědného strukturalismu reprezentované pojmem básnického jazyka,¹ jenž stojí právem mimo paradigma „věcné“ komunikace, a tedy i takto založené funkční stratifikace národního jazyka. Vývoj jazykové stránky slovesného umění – přinejmenším ve dvacátém století – i vývoj teoretických nástrojů, které na ose klasický strukturalismus, poststrukturalismus až po chápání slovesné tvorby jako dekonstruktivní vzpoury proti moci, limitám a pouhé instrumentalitě jazyka, prokazuje, že ona vyčleněnost básnického jazyka (řeči, uměleckého verbálního diskurzu apod.) je nejen oprávněná, ale nezbytná. Ne však jen proto, že by v opačném případě bylo slovesné umění ohroženo nebezpečím reglementací (nepochybně by se jim dovedlo ubránit, i ostatní komunikace se dovede ubránit reglementacím – i když ne hned a bezezbytku – pokud se ukáží jako nefunkční). Právým důvodem je jeho funkční a sémiotická jinakost.

Je tu však jeden zásadní problém: z historického hlediska – zůstanu pro tuto chvíli v dimenzi posledních dvou set let – je třeba vidět závažnost interakce a interdependence slovesného umění a „věcné“ komunikace. Najdeme jistě množství dokladů o tom, že slovesné umění bylo jazykově poučováno, voláno k odpovědnosti za stav a vývoj češtiny vůbec. Bylo to např. ve chvílích, kdy byl slovesné tvorbě připomínán historický ideál správnosti chápáný jako hodnota estetická, bylo to však i ve chvílích, kdy pokusy o aplikaci třídního přístupu k (spisovnému) jazyku ústily do požadavků lidovosti, neliterárnosti, neartistnosti atp. jazyka slovesné tvorby. Najdeme však také množství dokladů o tom, že se slovesné umění hodnotově rozvíjelo zpravidla právě tehdy, jestliže těchto reglementací příliš nedbalo.

Jde však i o to, že česky psané slovesné umění objektivně působilo na „ostatní“ psanou a mluvenou komunikaci. Celé generace českých mluvčích od počátku národního obrození až po období meziválečné, které programově dbaly o kvalitu svého jazyka nejen v psaných, ale i mluvených projevech, svou řeč kultivovaly právě pod vlivem české literární tvorby. Ostatně tady je patrně hlavní zdroj v různé míře stále trvajících nadřazování psané komunikace veřejné komunikaci mluvené. Je tu také klíč ke kritériu dobrého autora jako kritériu jazykové správnosti a spisovnosti. Lze snadno doložit, že představa dobrého autora byla po dlouhou dobu naplněna především „materiálem“ slovesného umění.

Je tu však další nesmírně závažný jev: můžeme mluvit o objektivní změně funkce nějakého textu v důsledku toho, že historicky pouze jakýkoli psaný text v současnosti z technických příčin i audiální či audiovizuální text, jenž je nebo může být předmětem recepce otevřenou množinou příjemců, jejíž otevřenost platí nejen v prostoru, ale především v čase, pozbývá své původní funkce dané autorskou intencí (a autorem anticipovaným způsobem rozumění ze strany příjemce) a nabývá funkce nové, determinované časovou vzdáleností, odlišným historickým, sociálním, kulturním kontextem. Lze to ilustrovat jednoduchým příkladem: jestliže dnes čteme věcnou rodinnou korespondenci rodičů a dětí z aristokratických rodin doby renesance nebo baroka, vnímáme funkčně nikoli „věcný obsah“, ale naopak velmi intenzivně její slovesnou formu. Smysl textu je náhle v jeho formě, jeho podobu vnímáme jako ozvláštněnost řeči, narůstající časová dimenze transformuje text s dominantní funkcí běžně sdělovací na text s funkcí estetickou. Z hlediska jazykového se může obdobný proces uskutečnit i při zachování základní funkční identity textu. Básnický text takto zůstane textem básnickým, pouze

časově vzdálený, „nepůvodní“ příjemce tohoto textu vnímá jazykovou formu původně pevněji zakotvenou v běžné řeči jako text výrazně ozvláštňený, s funkčním důrazem na aktualizovaný výraz. Právě toto ostatně rozpoznal Havránek na díle Máchově.

Řečeno souhrnně: i když slovesné umění ostatní komunikaci „nepotřebuje“ (stranou tu zůstává pochopitelně reflexe a stylizace „věcných“ diskurzů uměleckou tvorbou), ona ostatní komunikace byla po celá období pod jejím významným, i když proměňujícím se vlivem. Zdá se však, že vývoj jde opačným směrem: v přítomnosti lze vnímat velmi oslabené působení básnického jazyka na ostatní komunikaci. Příčin je velké množství: Některé jsou na straně umění (např. dynamická diferenciací jeho podob, včetně narůstající vůle ke svobodě výrazu, jeho multimedializace – oslabuje se druhdy dominantní postavení slovesného umění v kontextu umělecké tvorby atd.). Jiné příčiny jsou na straně příslušného jazykového společenství jako celku: dochází k oslabování vztahu k slovesnému umění v jeho klasické podobě, slovesné umění již není přijímáno jako „vzor“ řečového chování. Navíc časové a prostorové proměny recepce, procesy „vypojení“ recepce z původní autorské intencionality mohou transformovat funkčně text „věcný“ na text básnický (snad i naopak). Jestliže tedy v současných teoriích funkčního rozvrstvení národního jazyka není podstatným způsobem obsažen zřetel k básnickému jazyku, je to nejen důsledek vývoje hodnotových kritérií spisovnosti a jazykové kultury, ale i výsledek vývoje básnického jazyka samotného. Svěbytnost básnického jazyka, slovesné umělecké tvorby narůstá. Zároveň platí, že vztah teorií spisovnosti, jazykové kultury a hodnotových kritérií básnického jazyka má rovněž svou zvláštní historii.

LITERATURA

- Barnet, V.: „Diferenciacie národního jazyka a sociální komunikace“. In: *Govornite formi i slovenskite literaturni jazyci*. Skopje 1973.
- Bělič, J.: *Sedm kapitol o češtině*. Praha 1955.
- Bělič, J.: „Vznik hovorové češtiny a její poměr k češtině spisovné“. In: *Čs. přednášky pro IV. Mezinárodní sjezd slavistů v Moskvě*. Praha 1958.
- Bělič, J.: „Ne plně spisovná a nespisovná celonárodní slovní zásoba“, *SaS* 25, 1964.
- Bělič, J. – Havránek, B. – Jedlička, A.: „Problematika obecné češtiny a jejího poměru k jazyku spisovnému“, *SaS* 23, 1962.
- Čermák, F. – Sgall, P. – Vybíral, P.: „Od školské spisovnosti ke standardní češtině: výzva k diskusi“. *SaS* 66, 2005.
- Hausenblas, K.: „K pojetí ‚současného jazyka‘“, *SaS* 29, 1968.
- Havránek, B.: „Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura“. In: *Spisovná čeština a jazyková kultura 1932*.
- Havránek, B.: „Jazyk Máchův“. In: *Torzo a tajemství Máchova díla*. Praha 1938.
- Havránek, B.: „K funkčnímu rozvrstvení jazyka“, *ČMF* 28, 1942.
- Havránek, B.: *Studie o spisovném jazyce*. Praha 1963.
- Hronek, J.: *Obecná čeština*. Praha 1972.
- Chloupek, J.: „O sociální a územní rozrůzněnosti češtiny“, *NŘ* 52, 1969.
- Chloupek, J.: *Dichotomie spisovnosti a nespisovnosti*. Brno 1986.
- Jedlička, A.: „Vztah vývoje spisovného jazyka k vývoji společnosti“. In: *Problémy marxistické jazykovědy*. Praha 1962.
- Jedlička, A.: „Problematika mluveného jazyka v poměru k jazyku psanému“. In: *Govornite formi slovenskite literaturni jazyci*. Skopje 1973.
- Jedlička, A.: „Dynamika současného spisovného jazyka a jeho stylové diference“. In: *Čs. přednášky pro VII. Mezinárodní sjezd slavistů ve Varšavě*. Praha 1973.
- Jedlička, A.: *Spisovný jazyk v současné komunikaci*. Praha 1978.

- Kořenský, J.: „Poznámky k cílům, předpokladům a obsahům regulativních činností zaměřených na společenské fungování národního jazyka“. In: *Jazyková politika a jazyková kultura*. JÚLŠ SAV, Bratislava 1986.
- Kořenský, J.: „Poznámky k otázce zkoumání řečové činnosti“. In: *Dynamické tendencie v jazykovej komunikácii*. Bratislava 1990.
- Kořenský, J.: *Komunikace a čeština*. Jinočany 1992.
- Kořenský, J.: „O hodnotách pražského funkcionalismu, jazykové kultury a o češtině včera a dnes nekonvenčně“, *SaS* 53, 1992.
- Kořenský, J.: „K článku Od školské spisovnosti ke standardní češtině: reakce na výzvu k diskusi“, *SaS* 66, 2005.
- Koževniková, K.: „O podstatě hovorovosti“. In: *Slavica pragensia*. Praha 1973.
- Kraus, J – Kuchař, J. – Stich, A. – Štícha, F.: „Současný stav a vývojové perspektivy kodifikace spisovné češtiny“, *SaS* 42, 1981.
- Leeuwen-Turnovcová van J.: „Ještě jednou o diglosii v Čechách tentokrát i z genderového zorného úhlu“, *SaS* 63, 2002.
- Mathesius, V.: „O potřebě stability ve spisovném jazyce“. In: *Spisovná čeština a jazyková kultura*. Praha 1932.
- Mathesius, V.: *Problémy české kultury jazykové*. Praha 1933.
- Mukařovský, J.: „Jazyk spisovný a jazyk básnický“. In: *Studie z poetiky*. Odeon, Praha 1982, s. 34.
- Mukařovský, J.: „O jazyce básnickém“. In: *Studie z poetiky*. Odeon, Praha 1982, s. 39.
- Sgall, P.: „Znovu o obecné češtině“, *SaS* 23, 1962.
- Sgall, P.: „K některým otázkám naší jazykové kultury“, *SaS* 42, 1981.
- Sgall, P. – Hronek, J.: *Čeština bez příkras*. Praha 1992.
- Sgall, P. – Hronek, J. et al.: *Variation in Language – Code Switching in Czech as Challenge for Sociolinguistics*. Amsterdam/Philadelphia 1992.
- Sgall, P.: „Spisovnost a kultura vyjadřování“, *SaS* 55, 1994.
- Starý, Z.: *Psací soustavy a český pravopis*. Praha 1992.
- Starý, Z.: *Ve jménu funkce a intervence*. Praha 1995.
- Stich, A.: „On the Beginning of Modern Standard Czech“. In: *Explicite Beschreibung der Sprache und automatische Textbearbeitung*. Praha 1987.
- Stich, A.: „A co jazyk?“, *Přítomnost* 1991, č. 7.

POZNÁMKY

- 1 Mám tu na mysli nejen trvalou, ale v kontextu vývoje slovesného umění po celé 20. stol. nepochybně narůstající relevanci myšlenek J. Mukařovského, jenž již v podmínkách meziválečné avantgardy bezpečně rozpoznal i pro budoucnost platné vztahy jazyka slovesné tvorby a celonárodního jazyka vůbec i vztahy tohoto esteticky specifického funkčního jazyka a jazyka spisovného.

Summary

Jan Kořenský: Reflection of History in Interpretation of National Language

The author characterizes in a comprehensive way the current attitudes to the literary language in Czech Bohemistics. He finds out that the differences in relevant attitudes concern with the conception of Czech history. At the same time he pays attention to the development of the relation between the theory of literary language and the theory of poetic language.

CESTA AMERICKÉHO ROMÁNU K ROMANTICKÝM ASOCIACÍM A MÝTU

MICHAL PEPRNÍK

„Stůj, noho! Posvátné místa jsou kamkoliv kráčíš...“¹ Zahřmí na nás dobře známý hlas klasika.

Poutník ustrne, neboť se ocitá v situaci, kdy se nemá kam vrátit, kamkoliv by vstoupil, všude kolem samá posvátná místa našich předků – celá střední Evropa je jeden velký slovanský hřbitov, jedno velké muzeum, památka na památku. Zatímco náš poslušný poutník stojí v pohnutém usebrání, aby nepošlapal nějakou slavnou památku zašlých časů, americký poutník si může nohy ubíhat, než na nějaké místo posvátné narazí. První američtí spisovatelé se nacházeli dle vlastního mínění v žalostné situaci. Stěžoval si už Washington Irving, první americký spisovatel, který se prosadil v Evropě:

„Evropa byla obdařena kouzlem legendárních a poetických asociací. Tam bylo možno spatřit vrcholná umělecká díla, vytříbenost vysoce kultivované společnosti, podivné zvláštnosti starobyklých a místních obyčejů. Moje země byla plna mladistvého příslibu: Evropa byla bohatá nahromaděnými poklady věků. Její ruiny vyprávěly historii zašlých časů, a každý práchnivějící kámen byl kronikou. Toužil jsem se procházet po scénách slavných úspěchů – kráčet, doslova, po starodávných stopách – potloukat se po zříceninách hradů – dumat o padající věži – zkrátka uniknout obyčejným skutečnostem přítomnosti a ztratit se mezi stíny nádhery minulosti.“²

Z hlediska romantické estetiky američtí autoři sice měli k dispozici úchvatnou americkou scenérii, ale tato scenérie postrádala potřebné romantické asociace. Místa nebyla poznamenána historií. Na nedostatek dramatického materiálu pro spisovatele si stěžoval J. F. Cooper i Nathaniel Hawthorne, který strávil dlouhé dny studováním nudných analů puritánské společnosti, než se mu podařilo pořídit drobný použitelný úlovek. Děj svého posledního dokončeného románu, *Mramorový faun*, musel umístit do Itálie, neboť měl zřejmě pocit, že Ameriku už tematicky vyčerpal, jak potvrzují slova, která napsal čtyři roky před smrtí, v roce 1860: Je těžko psát o zemi „kde není žádný stín, žádná starobylost, žádné tajemství, žádné malebné, ponuré zlo, prostě nic než blahobyt v jasném a prostém denním světle, jak tomu naštěstí je v mé milé rodné zemi... Romance a poezie, břečťan, lišejník a netřesk potřebují k svému růstu zříceniny.“ Jak upozorňují Ruland a Bradbury, byl to jistý projev slepoty větší části americké společnosti, která na rozdíl od evropských turistů neviděla trám ve svém oku – o rok později totiž propukla Občanská válka a do popředí vystoupil jeden z největších stínů Ameriky, otroctví.³

Jestliže Washington Irving byl prvním americkým spisovatelem, který se proslavil v Evropě.

Tak prvním opravdu významným a ryze americkým spisovatelem byl J. F. Cooper. Nicméně i on byl soudobou kritikou až na malé výjimky považován za horšího amerického Waltera Scotta. Podobně jako Irving vstoupil do literatury s okem upřeným na úžasný svět Evropy, ale s větší sebedůvěrou. Jeho prvotina *Precaution* (1820) byla psána s úmyslem napsat lepší román mravů než Jane Austenová. Přestože si tento román našel své čtenáře, Cooper si brzy uvědomil, že tudy cesta amerického románu nevede, už také proto, že Američané ještě žádné mravy ani společenské třídy v pravém slova smyslu nemají, a tak vlastně není pořádně o čem psát. V druhém literárním pokusu si vyzkoušel jiný populární evropský žánr, historickou romanci, a to přesto že mnoho jeho současníků bylo přesvědčeno (do značné míry pod vlivem Angličanů), že Američané nemají nejenom mravy, ale ani žádnou historii, která by stále za řeč a natož za román. Cooper se nechal inspirovat příkladem Waltera Scotta a napsal román z období americké revoluce s názvem *Zvěd* (*The Spy: A Tale of the Neutral Ground*, 1821). Uplatnil tu oblíbený Scottův strukturální princip hranice, který se promítá do všech roviny románové kompozice (rozdělený kraj/rozdělená rodina/rozdělení milenci). Poprvé tu také vytvořil prototyp lidového demokratického hrdiny Natty Bumppa, prostého potulného obchodníka a amerického tajného agenta Harvey Birche. Birch jako obyvatel pomezí s důvěrnou znalostí okolní krajiny může vzdáleně připomínat Scottovy horaly, ale jinak je to prototyp nového amerického hrdiny historického románu, který se pohybuje na hranici mezi různými světy a slouží jako prostředník a smiřující prvek.

Tento román se dočkal velmi rozsáhlé recenze v předním kulturním časopise 19. století, *The North American Review*. O významu této recenze i románu samotného svědčí to, že to byla vůbec první literární recenze, která se kdy v tomto periodiku objevila. Autorem recenze byl W. H. Gardiner, kritik dnes už zapomenutý, ale jinak člověk širokého kulturního rozhledu. Jako bývalo zvykem v dobové kritice, recenze otevírala prostor i pro obecnější úvaze o americké literatuře a kultuře a Gardiner této příležitosti bohatě využil. Zaměřil se na nejčastější důvody stížností amerických autorů a postupně je všechny vyvracel: nedostatek romantických asociací co se týče země i obyvatel v Americe, studená uniformita a střízlivost amerického charakteru, smutná realita a utilitárnost amerických způsobů a institucí, krátkost americké historie.

Otázku malé rozmanitosti typů americké povahy, související s málo rozvinutou třídní skladbou společnosti ponechám stranou, stejně tak utilitárnost mravů a institucí. Pro naše účely se zaměřím na otázku historie a nedostatku romantických asociací, vyplývající z absence starobylých památek (Gardiner používá adjektiva gotický), tajemných zákoutí a míst zpusťovaných dobováčnými válkami. Co se týče krátkosti historie, Gardiner ji nepopírá, ale jak můžeme očekávat, tvrdí, že navzdory její krátkosti se v ní dá najít podnětný materiál. Tímto argumentem nás asi příliš nezaskočí, i u nás se říká, malý, ale náš. Daleko svéráznější je jeho tvrzení, že v Americe změny probíhají mnohem rychleji, na kratší časové ose. To, co v Evropě trvá celá staletí, v Americe se odehraje za jednu generaci!

Nejvíce však Gardinera trápí ona pověstná syrovost americké reality (její nevypečenost) oproti bohatosti a rafinovanosti evropské společenské reality a historie.

„Díváte se do tváře sličné země, ale ona vám nebude vyprávět příběh dnů dávno minulých. Vidíte dobře udržované farmy, úhledné vesnice, lidnatá města, plná zdraví, práce a štěstí. Kráčíte ulicemi bez strachu před půlnočními nájemnými vrahy, a v tichých a spořádaných

obyvatelích nevidíte nic, co by vám připomínalo bídu a zločin. Jak máte překonat tu důvěrnou známost věci, ještě svěžích v nejnovějším lesku? Jdete tedy k mocným jezerům, ohromujícím horám a nekonečným lesům. A tam skutečně naleznete přírodu v jejím nejdivočejším a nejnádhernejším hávu. Ale tato bezbřehá samota není hájemstvím zatvrzelých banditů; ještě jste nezabudli tyto lesy a vody imaginárními bytostmi; nejsou spojeny s žádnými legendárními příběhy dávného věku; před vašimi zraky se otevírá pohled napříč toliko dvěma stoletími, vidíte je tak, jak se jeví nyní, a dál není vidět. Kde jsou tedy ty romantické asociace, jež uvrhnou čtenáře, navzdory zdravému rozumu do hlubin imaginárních nářků a úžasu?⁴

Odpověď zní samozřejmě – nikde! V Americe dvacátých let 19. století se příroda nesnoubila s imaginativní historií, krajina byla bez příběhu. Malebno, pitoreskno a vznešeno obrazů v Americe často vzpomínaného malíře Salvátora Rosy se zdálo být nepřenositelné.

Jaké bylo řešení? Je patrné, že Gardiner, stejně jako další pisatelé tohoto období, má na mysli model gotického románu a historické romance Waltera Scotta. Jestliže nebylo možné použít kulis gotické architektury, to neznamenalo, že by americká literatura nemohla vytvořit svůj román hrůzy, jak ostatně už dokázal koncem 18. století Charles Brockden Brown (jeho čtyři romány figurovaly na seznamu šesti nejoblíbenějších románů Percy Bysshe Shelleyho). Americký spisovatel se měl spolehnout na ryze domácí zdroje hrůzy – nástrahy divočiny a indiánské nebezpečí (cesta, kterou se vydal J. F. Cooper), nebo na hrůzy univerzálního charakteru, temnoty lidského nitra – šílenství, abnormální stavy lidské mysli, morbidita (cesta, kterou také zkoušel už Ch. Brockden Brown a kterou se proslavil o čtyřicet let později E. A. Poe).

Tyto cesty však Gardiner nesleduje. Vyhlásil jiný ambiciózní program: nemínil se vzdát kouzla romantických asociací – jestliže země tyto asociace postrádala, úkolem amerického spisovatele bylo tyto romantické asociace vytvořit, popsat krajinu příběhu. Jelikož kouzlo romantických asociací vyžaduje jistý časový odstup, americký spisovatel se měl obrátit do historie. Přesněji řečeno, měl imaginativně rekonstruovat historii reálně existujícího místa, aby toto místo bylo opředeno romantickými asociacemi.

„Díváte se elegantní moderní stavbu s řadou komínů místo minaretů a s rozesmátým obilným polem místo nádvoří a nevnímáte nic víc než neromantický dojem poklidu a útěchy, jenž vládne uvnitř. Vraťte se proto do dne, kdy tyto zdi dřímaly v rodném lomu a dříví vzkvétalo v živoucím dubu, kdy udržovaná farma byla skučící divočinou, obývanou divochy a psanci a nic nebylo ke spatření na jeho hranicích než násilí a krveprolití“.⁵

Můžeme si povšimnout, že cesta americké literatury k romantickým asociacím vede až na kost archetypu. Pod malebným pláštěm romantických asociací se ukrývá touha po mytologickém návratu k počátku věcí. Nemělo by nám také uniknout, že tento návrat se odehrává ve znamení krvavého střetu a nabývá podob gesta archetypálního násilí, které se předává dál jako struktura chování a řešení konfliktů. D. H. Lawrence hovoří o temném napětí, o vzdoru a duchu anarchistické revolty proti společenské hierarchii a otcovské autoritě, Richard Slotkin nazval toto gesto „regenerace násilím“.⁶

Není známo, zda Cooper tento esej četl, nicméně příští román vypadá, jako by se řídil Gardinerovými představami. Román *Průkopníci* (The Pioneers, 1823) provádí imaginární rekonstrukci historie místa, kde Cooper vyrůstal – osady v pohraničí u jezera Otsego ve státu New York. Jde čistě o imaginární rekonstrukci, protože hlavní zápletka se nezakládá na skutečnosti. Umístění děje do období těsně po skončení americké revoluce a dějiště románu do

pohraničního městečka představuje návrat k již mýtickým počátkům tohoto místa, tj. doby před třiceti lety, kdy pod náporom evropských osadníků mizí starý svět a starý řád, který představuje v romantickém pohledu mytologický základ Ameriky, neboť v sobě zahrnuje model kulturní plurality (možnost spolupráce mezi dvěma kulturami, indiánskou a bělošskou), meritokratický model primitivního stupně demokracie a romantický ideál harmonie člověka a přírody. Svět, který zaniká, je americkou formou hrdinského věku, reprezentovaným starým zálesákem Natty Bumpem a jeho věrným druhem, posledním Mohykánem, náčelníkem Čingačgúkem. Jestliže nám připadá třicet let jako příliš krátký úsek na to, abychom tento román vůbec mohli označit za historický román, připomeňme si, že podle Gardinera se v Americe historie kondenzuje a třicet let odpovídá staletím v evropské historii.

Prostřednictvím historického románu Cooper obdařil konkrétní místo romantickými asociacemi – v naší paměti zůstane topos jezera a scéna nočního rybolovu, či osudný lov na jelena mimo loveckou sezonu. Díky Cooperovi se současný Američan již nebude dívat na jezero Otsego jen jako přírodní scenérii, ale může ho vnímat s romantickým pohnutím jako krajinu s příběhem, jako památné místo. Do budování romantických asociací Cooper dokonce zapojil i amerického Indiána, přesně jak mu to Gardiner doporučil. A protože šlo o skromné počátky, tak prozatím jen jednoho. Postava Čingačgúka navíc plní i jinou náhradní funkci, na niž upozornil jak Brown, tak i Gardiner. Je zdrojem napětí i vznešenosti v jejím děsivém aspektu. Čingačgúk přes veškerý náter bílé kultury zůstává v hloubi své duše divochem, nevypočítatelným jako přírodní živel. Do poslední chvíle si nemůžeme být jisti, jak se zachová.

Základní konflikt je sice skromnějšího rázu, ale za snahou budovat romantické asociace lze opět rozeznat archetypální gesto krvavého násilí. Konfrontace mezi starým a novým řádem vyústí k ozbrojenému střetu mezi starousedlíkem Nattym a nenechavými, obratným demagogem snadno manipulovatelnými osadníky. Střet tu má sice podobu spíše komickou, nikdo není zabit, ale rozuzlení jde za hranici společenské komedie – Natty je uvězněn, s pomocí přátel prchá z vězení, jeho věrný druh Čingačgúk umírá. V závěru románu Natty odchází navždy ze světa nového řádu dále na Západ, aby už nikdy neslyšel zvuky seker kácející jeho les.

V druhém svazku pentalogie Příběhů Kožené punčochy, v románu nejslavnějším, v *Posledním Mohykánovi* (The Last of the Mohicans, 1826) se kompozice románu dělí na dvě části a každá část sleduje jiný cíl. Zatímco první část pokračuje ve vytváření romantických asociací kolem geografických reálií, tj. jezera Hurikán a pevnosti William Henry, druhá část nás odvádí z místa lokální historie do prostoru mýtů a archetypů Ameriky, do hloubi indiánského území. Tady se potom odehrává takřka rituální drama americké kultury 19. století, jež obraznými prostředky umožňuje Američanům prožít svůj vytěsněný pocit viny dobyvatele a současně proces dobytí Ameriky ospravedlnit. Zkažený indián zabije dobrého indiána a zkažený indián zasažen kulkou neomylně dlouhé paže amerického zákona (prodloužené o tu nejdelší pušku na celém severozápadě) padá do propasti jako kníže temnot, Lucifer. Jako každý správný rituál má funkci očišťovací, jež zahrnuje identifikaci temných a světlých stránek, prožití a vyloučení temných stránek, přijetí či asimilaci světlých stránek prostřednictvím symbolizace. Ve fyzickém smyslu se Amerika zbavuje indiána coby aktéra dějin, toho zlého i toho dobrého. V popředí scény stane truchlící otec, poslední Mohykán a truchlící Američan, muž na hranici dvou světů, zálesák Natty Bumpo. Oba truchlící představují svět, který zaniká, hrdinský věk Ameriky, Leslie Fiedler nazývá takový typ mizejícím Američanem (Vanishing American).⁷

Román však nevytváří jen romantické historické asociace ke konkrétním místům, nenabízí jen imaginativní rekonstrukci historie místa, v románu se setkáme i s další důležitou tendencí americké kultury, retrospektivní **imaginární rekonstrukci osobní historie literární postavy** formou dílu, který předchází událostem dílu dříve vydaného. Jestliže v *Průkopnících* se Natty Bumppo objevil jako starý muž ve věku asi sedmdesáti let, v *Posledním Mohykánovi* se děj vrací do doby před třiceti lety, aby nám mohl předvést hrdinu v plné síle. A nejen to, aby ho vůbec mohl představit jako pravého amerického hrdinu, jehož pravzorem je skutečný lovec, průkopník, zálesák, průzkumník a účastník válek s indiány, Daniel Boone.

Imaginativní rekonstrukce a mytologizace místa je dovršena v posledním románu pentalogie *Lovci jelenů* (*The Deerslayer*, 1841). Všechny události fabule se váží opět na konkrétní místo, jezero Otsego a jeho okolí. Události mají čistě fiktivní ráz, nemají žádnou oporu v historii. Vydáváme se tak hluboko do minulosti, že tu vlastně historie ještě ani nezačala. Cooper se tu znovu vrací na místo, kde vyrůstal, do okolí jezera Otsego, vrací se do skutečného počátku, kdy na břehu jezera nestálo žádné obydlí a jediným obyvatelem byl bývalý pirát Hutter, který tu žil po smrti své ženy sám s dvěma krásnými, a jak se ukáže, nevlastními dcerami. Celé místo si však uchovává charakter panenské divočiny, nedotčené rukou člověka. V tomto nádherném prostředí se také vracíme nejhluběji do fiktivní minulosti Nattyho Bumppa, do okamžiku zrodu hrdiny, tj. do chvíle, kdy prochází svou první iniciací a stává se Sokolím okem, hrdinou, jak ho známe z *Posledního Mohykána*. A samozřejmě že i tento návrat se nese ve znamení gesta archetypálního násilí.

Iniciace Nattyho Bumppa proběhne formou prvního souboje, prvního zabítí nepřitele, teprve tehdy se stává dle nepsaného zákona pohraničí mužem. Tento násilný akt lze chápat jako potvrzení určujícího významu archetypálního gesta násilí, Slotkinovy regenerace násilím, jež se zdá být tak charakteristické pro americký způsob myšlení a jednání. Ve skutečnosti tato drsná ekonomie boje o holou existenci je konfrontována s novozákonným ethosem. Cooper se tu projevuje jako typicky dialogický autorský typ. Hrdina sahá po násilí až poté, co selhaly všechny pokusy o domluvu. Navíc po tomto činu sebeobranu následuje gesto smíření, pramenící z novozákonní etiky. Stojí tedy proti sobě, nebo vedle sebe, nebo ještě přesněji za sebou, smrtelné gesto archetypálního násilí, které je součástí procesu sebeutváření a gesto, kterým se hrdina s nepřitelem smiřuje, ať už z programového idealismu nebo pragmatismu. Tato gesta zakládají americkou národní identitu. Zjednodušit americkou identitu jen na jedno z nich, znamená neporozumět americké povaze, jak ukazuje např. chování Ameriky k Německu či Vietnamu.

Chování Natty Bumppa se tedy stává modelovým chováním, vytváří nedostižný hrdinský mytologický vzor na pozadí rané historie regionu, v němž diplomacie, násilí a smíření, pochopení odlišnosti a odpuštění jsou nosnými pilíři. Jeho příběh na jezeře Glimmerglass dodává skutečnému místu romantické asociace.

Američtí měli za úkol nejen vytvořit velký americký román, ale i místní pověsti, oživit syrovou krajinu příběhy a romantickými asociacemi, jež se měly vracet do imaginárního počátku historie místa. A to je rozdíl oproti naší literatuře, kde takovýto návrat byl obtížný, ne-li přímo nemožný, protože vzhledem k bohatosti naší historie bylo těžko vytvořit představu počátku. Nám zbýval vlastně jen projekt spřádání poetických asociací kolem památných

míst naší historie. Je otázkou, kolik našich spisovatelů skutečně uspělo – kdo z nich dokázal nabít místo takovou přitažlivostí, aby lákalo literární poutníky/turisty. Který román či báseň přispěl k vytvoření romantických asociací a který ještě pronikl na dřeň archetypu či nahé tělo mýtu?

Kde stane v posvátné bázni noha literárního poutníka?

Dovedu si vzpomenout jen na Babiččino údolí, Máchovo jezero a Nerudovu Malou Stranu.

V Americe literární turisté navštěvují Greenage Village v New Yorku, Caatskill Mountains, Cooper's town, San Francisco and Ashburry Heights, dokonce i v Muzeu přírodních věd nás straší postava Holdena Caulfielda, takže povědomě hledáme ty sprosté nápisy, které ho tak pobouřily. Sepětí příběhu s konkrétním místem se zdá být mnohem silnější. Schopnost spojit literaturu s mýtem větší.

POZNÁMKY

- 1 J. Kollár: *Slávy dcera*. J. Otto, Praha 1903.
- 2 W. Irving: „The Author's Account of Himself“, *The Legend of Sleepy Hollow and Other Stories*. Airmont, New York 1964, s. 12.
- 3 N. Hawthorne, cit. in. R. Ruland a M. Bradbury: *Od puritanismu k postmodernismu. Dějiny americké literatury*. Mladá fronta, Praha 1997, s. 151.
- 4 W. H. Gardiner: Review of *The Spy*, *North American Review* XV, July 1822, s. 250–82; in J. McWilliams (eds.): *Fenimore Cooper: The Critical Heritage*. Routledge & Kegan Paul, London and Boston 1973, s. 59.
- 5 Tamtéž, s. 59.
- 6 R. Slotkin: *Regeneration through Violence: the Mythology of the American Frontier 1600–1860*. University of Oklahoma Press, Norman 2000.
- 7 L. A. Fiedler: *The Return of the Vanishing American*. Stein and Day, New York 1968.

Summary

Michal Peprník: The Journey of the Early American Novel to the Romantic Associations and Myth

The paper is concerned with the search of American national literature for its new content and form. In spite of many obstacles that the American writers faced, one path of American literature daringly tried the genre of historical romance, made popular by Walter Scott. The raw material of American space, both urban and natural, was supposed to be transformed, and familiar places reimaged and defamiliarized into places with storied and poetic associations. The paper confronts the principles of the program for American literature laid out in reviews by an important American critic of the first half of the 19th century, W. H. Gardiner, with the literary practice of James Fenimore Cooper's novels *The Spy*, *The Pioneers*, *The Last of the Mohicans*, and *The Deerslayer*. The paper analyzes the connection between Gardiner's call for imaginative reconstruction of the history of a place and Cooper's application of this approach. It is concluded that this imaginative reconstruction of the geographical place into a topos is linked with the archetypal gesture of physical violence, which becomes an important structure in the process of constituting the American self.

MÝTUS GORALA A NEMÝTUS HORALA V LITERATÚRE O TATRÁCH

KATARÍNA LAUČÍKOVÁ

Životné podmienky od stredoveku až približne do druhej svetovej vojny boli na slovenskej aj poľskej strane Tatier veľmi podobné. Po obidvoch svahoch Tatier boli ľudia vystavený vrtochom horského počasia, bojovali so skalnatou pôdou, pásli stáda na vyprahnutej tráve. Zakúšali aj podobné ekonomické podmienky – od zdieľajúcich zemanov, cez rôzne vzbury až po následné zbojníctvo. Hory v tomto čase predstavovali vo vedomí ľudí nižín aj pánov miesto duchov a divej zvery, ktorému je lepšie sa vyhnúť. Okrem zbojníkov Tatry obývali a využívali prevažne pastieri, drevorubači, baníci a hľadači pokladov. V 19. storočí sa estetický ideál krajobrazu z pokojnej nižinnej krajiny zmenil na pôsobivé pohľady rozorvaných, do neba trčiacich skál. S ekonomickým rozvojom tatranských regiónov sa začal sa zosilňovať turistický ruch, ktorý sem zavial množstvo etnografov a umelcov. Tých fascinovala inakosť podhorského obyvateľstva.

Etnografov a umelcov predovšetkým zaujali podhalijski gorali na poľskej strane Tatier (oblasť Zakopaného) a obyvatelia dediny Važec a ich predchodcovia Šoldovania na strane slovenskej. Očarovali ich hlavne svojou jednoduchosťou a zároveň osobitosťou. Prvé umelecké (aj etnografické) opisy sú plné nadsádzky: poľskí gorali aj liptovskí horali sa vyznačovali odvahou, hrdosťou, cieľavedomosťou aj dôvtipnosťou. Ospevovali ich telesnú konštrukciu, fyzickú zdatnosť, obratnosť, rýchlosť, húževnatosť či krásu. Prevládal názor, že tieto vlastnosti v nich vybudovalo surové horské prostredie a každodenný boj o prežitie. Tatranskí obyvatelia boli považovaní za ľudí neskazených konvenciami a neovplyvnených mestským spôsobom života. Od obyčajných sedliakov aj od ľudí mesta sa odlišovali mentalitou aj temperamentnosťou. Určitý čas sa na nich hľadelo ako na vzor dokonalých ľudí.

Kto však boli obyvatelia žijúci na opačných stranách Tatier?

Gorali sú etnickou skupinou, ktorá pochádza z Balkánskeho polostrova a na Podhalie prišli počas tzv. valaskej kolonizácie medzi 14.–17. storočím. So sebou si priniesli svoju kultúru a architektúru, no prostredie hôr ich do istej miery izolovalo a preto sa ich kultúra vyvíjala iným spôsobom ako v okolitých poľských regiónoch. Gorali sa výrazne odlišovali od okolitého vidieckeho obyvateľstva a vďaka tomu sa dostali do literatúry. Etnografi aj spisovatelia ich od 19. storočia plný nadšenia opisovali veľmi exoticky, pateticky, priam akoby objavili zabudnutý africký kmeň. Z postavy gorala stvorili obraz ideálneho človeka. Stereotypom sa stal obraz gorala slobodne a bez strachu skáčuceho po skalách, ležúceho na nedostupné

šťitý a nebojáčne pozorujúceho krajinu pod sebou. Jedným z poňatí goralu bola koncepcia Stanisława Witkiewicza, ktorý tvoril na prelome 19. a 20. storočia a ktorý dopomohol vzniku goralského mýtu. Videl v nich niečo ako nadľuďi, vyššiu ľudskú rasu. Goralu vnímal ako dokonalú kombináciu tela i ducha s ohnivým temperamentom. Odvtedy bol goral hrdinom mnohých prozaických diel a stal sa symbolom dokonalosti.

V prvej polovici 20. storočia sa poľská inteligencia presýtila goralom a mnohí sa na neho začali dívať triezvymi očami. Výsledkom bolo satirizovanie a parodizovanie goralu. Dalo by sa povedať, že samotný goral navyiac prešiel psychickou zmenou v dôsledku neustáleho striedania sa návštevníkov na Podhalí, čím sa gorali naučili žiť z turistického ruchu. Po vzniku Poľska roku 1918 sa poľská literatúra začala sústreďovať na aktuálnejšie témy a postava goralu z literárnych diel takmer zmizla. Jediní, kto písali a ešte píšu o goraloch, sú sami podhalian-skí spisovatelia, ktorí sa nechceli vzdať svojho idolu; iní spisovatelia však postavu goralu odmietli úplne, ďalší ju len nahradili horalmi. No pojem goral už v celopoľskom vedomí mal istý význam. V bežných predstavách ľudí bol, a dodnes je, goral niečím výnimočným, niečím viac ako bežný človek.

Kandidátom na vznik podobného mýtu bolo slovenské podtatranské obyvateľstvo žijúce na hornom Liptove v oblasti Važca. Na začiatku 20. storočia začali Tatry navštevovať aj českí umelci – prišlo sem viac ako sto etnografov, folkloristov, maliarov či spisovateľov – a preto môžeme toto obdobie žartovne nazvať dobou českej invázie.

Medzi prvými do Važca zavítali Jaroslav Augusta a František Havránek, ktorí zapisovali zvyky a piesne važeckého folklóru a výtvarne zachytávali idylickosť podtatranskej dedinky. Okrem toho sa František Havránek zaslúžil o sprístupnenie a propagáciu Važeckej jaskyne a robil archeologický výskum tejto oblasti.

Vo Važci žil takmer nepretržite od roku 1923 až do svojej smrti (1959) maliar a spisovateľ Jan Hála z Blatnej v južných Čechách. Jeho najznámejšie prozaické dielo *Pod Tatrami* patrí medzi základnú literatúru o živote na Liptove.

Pod Tatrami by sa dalo chápať ako etnografický dokument zapísaný poetickým jazykom. Zachytáva každodenný život Važťanov, zvyky, folklór, ich životnú filozofiu, opisuje ich slobodu ducha i povery, ktorých sa držia, obdivuje ich tradičné spolužitie s prírodou. Títo podhorskí obyvatelia mu veľmi učarovali – videl v nich totiž „čistých“, spoločnosťou a konvenciami neskazených ľudí. Úplne zodpovedali jeho predstavám o ideálnom človeku.

Zarážajúci je spôsob jeho narácie: všetko je v naprostej harmónii, bez prekážok – ľudia, vzťahy, drina na poli, staroba i smrť. Idylickosť a malebnosť dedinky nenaruší ani malý požiar vo Važci, pri ktorom zhorí päť dreveničiek. Je to spôsobené patetickou štylizáciou Jana Hálu – celé jeho rozprávanie sa nesie v jednej úrovni, všetko ho nadchýňa, no zároveň si udržuje odstup od zobrazovaných udalostí. Jeho obraz Važca je zjavne zidealizovaný.

Rok 1931 sa niesol pre Važec v znamení katastrofy. Dedina úplne vyhorela a je to jediná udalosť, ktorá sa vymyká pokojnému opisnému štýlu Jana Hálu. Požiar sprevádzajú katastrofické obrazy horiacich tiel zvierat, ktoré sa snažia utiecť pred záhubou, a cítiť bezmocnosť ľudí, ktorí v tomto okamžiku prichádzajú o všetko.

Katastrofa Važec a Važťanov zreteľne poznačila. Obnovený Važec už nemal tú selankovitú atmosféru a zmeny bolo možné vidieť vo všetkom – od architektúry po správanie Važťanov a ich životné postoje. V histórii Važca sa začala nová éra. Jan Hála si však zmenu nechcel pripustiť a naďalej ospevoval idylickosť a čistotu dedinčanov. Neustále sa vo svojej literárnej

aj výtvarnej tvorbe vracal k starému Važcu a jeho hodnotám. Vytvoril si z neho akúsi ikonu, od ktorej nechcel upustiť.

Ďalšími českými spisovateľmi, ktorí spomenuli Važec vo svojej tvorbe už v odlišných kontextoch, sú Miloš Malý (*Jánošík a jeho horní chlapci*), Josef Knap (*Muži a hory*) a Karel Čapek. Fakt, že Važec sa nachádza v ich diele, môžeme považovať za dôkaz toho, že Važec naozaj bol vtedy akýmsi malým kultúrnym centrom pod Tatrami.

Oblasť Važca sa nachádza aj v historických románoch slovenských autorov Jána Kalinčiaka (*Knieža liptovské*) a v románe *Milost'* Štefana Rysuľu. Obaja sa vracajú do minulosti, keď na tomto území žili Šoldovania, slobodní sedliaci, strážcovia hraníc s osobitými privilégiami. Mali povest' statočných bojovníkov, a preto si ich panovníci najímali do vojen. Nikdy nemuseli pracovať na panskom a nepoznali pojem poddanstvo – presne ako gorali, s ktorými na tatranských svahoch bojovali o stáda. Na prelome 19. a 20. storočia sa liptovskí zemanovia snažili Šoldovanov skrotiť, no oni – starí bojovníci za svoju nedotknuteľnú slobodu – bojovali do posledného človeka a tak sa vlastne skončila ich história.

Podhalianski gorali, pradávni Šoldovania a prví Važťania majú niekoľko vecí spoločných. Umelci oživilí ich hrdinstvo, statočnosť a zašlú slávu a vytvorili o nich svoj vlastný obraz bez ohľadu na skutočnosť. Obdivovali jednoduchý spôsob života, spolužitie s prírodou, čistotu medziľudských vzťahov; opisovali ich folklór, zvyky a magické rituály; vyzdvihovali ich odvahu, hrdosť a silu, ktorá je v podstate charakteristická pre každé podhorské obyvateľstvo. Pre všetkých sú hory akoby posvätným priestorom, ktorého sú však súčasťou. Gorali a Šoldovania boli povestní tvrdohlavosťou a bojovnosťou. K pánom sa správali ako rovní k rovnému a za každú cenu si bránili svoju slobodu. Gorali aj Važťania prešli výraznou psychickou a sociálnou zmenou – u goralov ju spôsobil nával turistov na Podhalie, ktorý ovplyvnil ich spôsob života a u Važťanov to bolo vyhorenie obce. Umelci ich však aj naďalej zobrazovali idylicky ako vzor dokonalých ľudí s ideálnymi ľudskými vlastnosťami. Všetky tri skupiny teda boli v literatúre silne idealizované.

Keďže umelci vnímali goralov, Važťanov i Šoldovanov rovnako, môžeme si položiť otázku, čo spôsobilo, že v súvislosti s goralmi vznikol mýtus, ktorý ďalej existuje v poľskej kultúre, a prečo sa mýtus o hrdinských Šoldovanoch či Važťanoch, obdoba mýtu o goralovi, nevytvoril v slovenskej literatúre? Ako to, že nepomohol ani zvýšený záujem českých umelcov o túto oblasť, dokonca ani Hálova mýtizácia Važeckého obyvateľstva?

Odpoveď môžeme hľadať v minulosti tejto oblasti a možno tak trochu aj v mentalite jednotlivých národov.

Poliaci boli veční bojovníci za svoje územie a svoj štát – organizovali množstvo povstaní, hoci nie veľmi úspešných. V čase, keď Poľsko ako štát neexistovalo a jeho časti boli pod opresiami okupantských krajín, sa zhodou náhod na Podhalí vytvorili podmienky, kde mohla poľská kultúra ilegálne prežívať. Zakopané sa tak do vzniku Poľska stalo neoficiálnym centrom poľskej kultúry. V danej situácii gorali zohrali významnú rolu – pretože poľská inteligencia verila, že skrze nich príde obrodienie celého národa.

V prvej polovici 20. storočia sa vzťah poľskej spoločnosti ku goralovi zmenil. Spôsobila to zmena v charaktere goralov, ktorú možno považovať za dôsledok rýchleho ekonomického rozvoja Podhalia. Goral si uvedomil, že turizmus môže byť oveľa lepším spôsobom na živobytie ako pasenie oviec. Niektoré literárne diela nám túto zmenu detailne opisujú – goral už zrazu nieje taký priateľský, čistý a otvorený, ale je tým, kto pre peniaze turistov urobí všetko

a na všetkom sa snaží zarobiť. Mýtus o goralovi, tvrdom a statočnom človeku, môžeme na Podhalí zacítiť dodnes.

Na území Slovenska sa síce tiež rozprávalo o vlastnom štáte a národnej svojbytnosti, ale Važec sa nikdy nestal kultúrnym centrom celého Slovenska, len centrom podtatranského územia, ktoré paradoxne založili českí umelci: František Havránek s Jánom Háloom založili *Tovarišstvo výtvarných umelcov so sídlom vo Važci*, ktorého členovia boli aj ďalší českí a moravskí umelci – napríklad V. Hohaus, J. Kučera, J. Kobzán, a aj Otakar Štáfl prezývaný „Maliar Tatier“ a slovenskí maliari – Peter Kern, Gustáv Malý, Martin Benka. Myslím, že príčinu toho, že provincionálne Važecké ohnisko kultúry nezískalo mnoho pozornosti, musíme hľadať v období Štúrovcov. Ich Podtatransko sa rozpínalo od Tatier k Dunaju a preto slobodne všetky svoje aktivity koncentrovali do Bratislavy. Umeľcov, ktorí sa aktívne nepodieľali na ich snaženiach, ignorovali. Preto bol napríklad tatranský mystik Samo Bohdan Hroboň odsunutý do pozadia. Na druhej strane je pochopiteľné, že važecké umelecké centrum nemohlo pretrvať – ak sa totiž po vyhorení charakter Važca zmenil, nebolo tam už nič, čo by priťahovalo pozornosť umelcov či turistov.

Druhý rozdiel medzi vývojom a vplyvom mýtu o goralovi a „nemýtu“ o Važťanoch spočíva aj v otázke ľudskej a národnej identity.

Mýtus o goralovi zohral v spoločenskom vedomí goralov významnú úlohu – pomohol im uvedomiť si samých seba, prispel k ich povedomiu, jasne vymedzil ich identitu. Tam má korene taký fenomén ako hrdosť na goralský pôvod napriek tomu, že tie rodiny už niekoľko generácií žijú mimo podkarpatských regiónov. Mýtus gorala je vlastne súčasťou národnej mytológie. Stereotypný obraz ideálneho človeka hôr začali goralí využívať v svoj prospech ako lákadlo pre ďalších návštevníkov a založili si na ňom svoj turizmus, preto sa dodržiujú hlavne na Podhalí isté zvyky – od rôznych goralských slávností po taký detail, že bača si musí v isté (turisticky najfrekventovanejšie) dni obliekať goralský kroj a nosiť za pásom valašku.

Na slovenskej strane Tatier nenájdeme stopy po takejto príslušnosti k určitej spoločenskej skupine alebo k horskému obyvateľstvu, hoci zvýšený záujem českých a zahraničných umelcov ho mohol iniciovať. Bohužiaľ sa tak nestalo – keď Šoldovo zaniklo a Važec vyhorel, Važťania akoby stratili pôvodnú identitu i hrdosť na svoju kultúru, folklór, na seba. Zvláštne je, že označenie Važťan zmenilo aj svoj obsah: v súčasnom jazyku má skôr negatívny, dehonestujúci význam (približuje sa k nadávke). Statočné horské obyvateľstvo tohto typu je už len legendou.

Keď sa však celkovo pozrieme na horské regióny Slovenska, predsa môžeme nájsť obdobu goralov, a to v liptovskom, spišskom a oravskom obyvateľstve. Dokonca Oravci a Spišiaci majú taký istý pôvod ako podhalianski goralí (tiež sem prišli z Balkánu počas valaskej kolonizácie) a ich nárečie je podobné goralskému. V literatúre sa však vyskytujú len ojedinelé, ale keď už – tak nesú vlastnosti goralov a Šoldovanov (od silnej fyzickej stavby cez vytrvalosť po lásku ku slobode). Aj im však chýba isté vedomie príslušnosti k horskému obyvateľstvu.

Na záver treba dodať, že mýtus o goraloch je v poľskej literatúre súčasťou mýtu o horaloch. Napriek tomu, že v slovenskej literatúre nemáme obdobu mýtu o goralovi, máme tiež mýtus o horalovi, ktorý vychádza zo stereotypného ponímania ľudí hôr ako akýchsi výnimočných ľudí. Horali a Tatry sa objavujú aj v tvorbe českých spisovateľov – Jána Havlasa (*Tatranské povídky, Horské stíny*), Jaromíra Tomečku, Jiřího Mahena (*Požár Tater*), Vlasty Štáflovej, Václava Cibulu, Oty Pavla a iných. V slovenskej literatúre obraz horala upevňujú napr. Margita

Figuli, Belo Kapolka či Anton Marec. Mýtus o horaloch je z tohto pohľadu nesmrteľný – bude existovať dovtedy, kým hory budú v ľudskom vedomí predstavovať bránu do mimopriestoru a horal bude mostom medzi dvoma svetmi.

Summary

Katarína Laučíková: Myth of Goral and Non-myth of Mountain Men in Literature of Mountains

There have been similar life conditions on the both sides of the Tatry mountains till the beginning of the WW II. The people suffered under rough mountain weather, fought with rocky ground, even the socio-economic situation was very similar. Despite of it, conception of mountain people developed in two different ways. Both in the Polish and Slovak or Czech literatures they were strongly idealised. In the Polish social consciousness, the myth of courageous mountain dwellers, *Góral*, arose, while in the Slovak literature the myth of brave inhabitants of mountain village Važec and their ancestors Šoldovania, fell into oblivion. Why? How is it possible that mytization of Czech and Slovak artists did not help to create a Slovak version of the myth? The answers can be found in the past of the both nations as well as in various mentality.

The Polish folk fought for their own state deliberated from occupants. Zakopane was, till the beginning of the WWI, the only place where Polish culture could survive illegally. *Góral* of Podhale was seen as a redeeming and revivalist element and the myth of *góral* mountain people developed. Till now it can be experienced in Podhale.

In Važec Czech artists founded an artistic centre. People of Važec were considered to be unspoilt by social town relationships, were admired for braveness, simple way of life, etc. I think that the reason, that the myth was not created by Slovak literature, consist in era of Štúr movement, when strong centralisation started, and activities that weren't taking part in Bratislava were ignored. Other reason it that Važec people of first half of 20th century did not identified themselves with mountain inhabitants in general, lost pride of themselves, of their culture and habits. Absurd is that the meaning of word "Važťan" changed its original positive meaning to dishonesting one.

EDIČNÍ POZNÁMKA

Sborník obsahuje příspěvky přednesené ve dnech 14. a 15. března 2006 na druhém mezioborovém sympoziu *Česká kultura a umění ve 20. století* nazvaném *Obraz dějin v umění 20. století*, jež bylo uspořádáno Katedrou bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a Ústavem pro českou literaturu AV ČR. Texty příspěvků byly odevzdány autory k publikování a prošly autorskou korekturou. Sjednoceny, upraveny a doplněny byly po stránce citačního úzu a způsobu uvádění bibliografických údajů a odkazování na literaturu podle sborníku z prvního olomouckého sympozia (*Studia Moravica IV Symposiana*, ed. Petr Komenda, Univerzita Palackého, Olomouc 2006). Texty byly sjednoceny graficky (značení citací, titulů, zápis poznámek pod čarou), pravopisně (preferovány byly tvary uváděné *Pravidly českého pravopisu* z roku 1993, s možností dublet uváděných *Dodatkem* z roku 1994) a syntakticky. Ponechána byla gramatická specifika v případě cizojazyčných názvů a jmen. Slovenské příspěvky byly korigovány rodilým mluvčím. Za jazykovou úroveň cizojazyčných resumé nesou odpovědnost autoři příspěvků. Přednesené texty byly rozčleněny chronologicky, popřípadě v kombinaci s aspektem tematickým.

Erik Gilk

AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ

Petr Bednařík – Ústav pro soudobé dějiny AV ČR Praha
Hana Bednaříková – Filozofická fakulta UP Olomouc
Joanna Czaplińska – Štětínská univerzita Štětín, Polsko
Alena Fialová-Šporková – Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Eva Formánková – Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Lucie Fruhwirtová – Filozofická fakulta UP Olomouc
Erik Gilk – Filozofická fakulta UP Olomouc
Aleš Haman – Filozofická fakulta JU České Budějovice
Lenka Havelková – Filozofická fakulta UP Olomouc
Petr Hrtánek – Filozofická fakulta OU Ostrava
Roman Kanda – Filozofická fakulta UP Olomouc
Peter Káša – Filozofická fakulta PU Prešov, Slovensko
Jana Kolářová – Filozofická fakulta UP Olomouc
Petr Komenda – Filozofická fakulta UP Olomouc
Jan Kořenský – Filozofická fakulta UP Olomouc
Helena Kosková – Norrköping, Švédsko
Veronika Košnarová – Filozofická fakulta JU České Budějovice
Katarína Laučíková – Filozofická fakulta UP Olomouc
Jaroslav Med – Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Dobrava Moldanová – Pedagogická fakulta UJEP Ústí nad Labem
Vladimír Novotný – Pedagogická fakulta ZČU Plzeň
Jiří Pechar – Filozofický ústav AV ČR Praha
Anželina Penčeva – Jihozápadní univerzita Blagoevgrad, Bulharsko
Michal Peprník – Filozofická fakulta UP Olomouc
Lisa Peschel – Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Martin Pilař – Filozofická fakulta OU Ostrava
Nikola Richtrová – Praha
Jiří Svoboda – Filozofická fakulta OU Ostrava
Jindřiška Svobodová – Filozofická fakulta UP Olomouc
Martin Tomášek – Filozofická fakulta OU Ostrava
Libor Vodička – Ústav pro českou literaturu AV ČR Brno
Jana Vraťová – Filozofická fakulta UP Olomouc
Jan Zatloukal – Filozofická fakulta UP Olomouc

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA
MORAVICA 5

STUDIA MORAVICA
V

Hlavní redaktoři (uspořadatelé): Mgr. Erik Gilk, Ph.D. a Mgr. Lukáš Foldyna
Výkonný redaktor: prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.
Odborný redaktor: doc. PhDr. Lubomír Machala, CSc.
Technický redaktor: Mgr. Petr Jančík
Odpovědná redaktorka: Mgr. Jana Kreiselová

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.upol.cz/vup
e-mail: vup@upol.cz

Olomouc 2007
1. vydání
Ediční řada – AUPO
Za obsah prací a jejich jazykovou správnost odpovídají autoři

ISBN 978-80-244-1640-3