

Cenzura v literatuře a umění střední Evropy

Jiří Hrabal (ed.)

Recenzovali: prof. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.
prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc.

Publikace vznikla v rámci projektu

Inovace bohemistických studií v mezioborových kontextech.

Tento projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem
a státním rozpočtem České republiky.

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat
občanskoprávní, správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

Ed. © Jiří Hrabal, 2014

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2014

ISBN 978-80-244-4389-8

Obsah

Předmluva.....	5
----------------	---

I. CENZURA A INSTITUCE

Richard Müller: Ti, kteří milují umění jako Anna Grigorjevna, aneb kritika „estetické obhajoby umění“ v kontextu kulturního materialismu.....	9
Viktor Velek: Česká Vídeň pod tlakem cenzury, zákazů a obstrukcí z pohledu hudební historie.....	26
Michal Charypar: Jaroslav Vrchlický a strategie obhajoby před tiskovým soudem	39
Alena Kokešová: Vyřazení neoficiálního umění ze Svazu československých výtvarných umělců v letech 1956–1970.....	51
Eva Kušnírová: Umenie a jeho „formovanie“ v nežičlivých časoch	61
Miron Pukan: Siločiarý cenzúry slovenskej a poľskej divadelnej i literárnej kultúry v období socializmu	71
Jiří Hrabal: „Knihocida“ jako prostředek separacionismu v Evropě na konci dvacátého století	83

II. VLIV (AUTO-)CENZURY NA GENEZI A TEXTOVOU PODOBU DÍLA

Ivona Kollárová: Autocenzúra jozefínskeho spisovateľa.....	91
Michal Kosák: Cenzura a autocenzura <i>Slezských písní</i> Petra Bezruč. Editologické poznámky.....	104
Petr Komenda: Akt zveřejnění ve sbírce <i>Morový sloup</i> Jaroslava Seiferta	118
Ewa Stępowaska: Duchové nezotročení aneb jak si polští autoři hráli s cenzurou.....	131
Slávka Kopčáková: Vedecký text, literární text a hudební text ako objekty (auto)cenzúry v slovenskej hudobnej kultúre druhej polovice 20. storočia.....	143
Lucie Zimová: Zaplňování fikčního světa jako druh autocenzury?	156

III. VLIV CENZURY NA PODOBU A VÝVOJ ŽÁNRU

Kateřina Smyčková: Vliv cenzury na hymnografický kánon v pobělohorských rukopisných kancionálech.....	171
Petra Čáslavová: Cenzura vězeňské korespondence v Československu v letech 1948–1955.....	186
Małgorzata Kalita: Polské a české eseje v době cenzury a nyní – několik poznámek.....	205
Michaela Mojžíšová: Zápas o dušu slovenskej opery	215
Radek Malý, Josef Nešpor: Působení cenzury v české literatuře pro děti a mládež v období normalizace s přihlédnutím ke skautské dobrodružné literatuře	228
Alexandra Debnárová: Cenzúra v detskej literatúre pre deti a mládež na Slovensku (s prihliadnutím na švédsku literatúru pre deti a mládež).....	235

IV. REDAKČNÍ PRÁCE JAKO CENZURA?

Zdeněk Brdek: Cenzura v meziválečném Československu: kauza Soumagnova <i>Příštího Mesiáše</i>	253
Olga Pavlova: „Děkuji, pane překladateli, posvětil jste na mé dílo světlem, o kterém jsem neměl ani tušení.“ Román <i>My</i> a jeho klikatá cesta k čtenáři.....	266
Lukáš Holeček: Kniha na venkově v předvečer Mnichova.....	276
Michal Sýkora: Vladimír Nabokov a cenzura v tisku ruského meziválečného exilu.....	292
Blanka Hemelíková: Redaktor jako cenzor? (Aféry s redaktorskou cenzurou v 90. letech 19. století).....	301
Zuzana Haraštová: Vliv cenzury (nejen) na román <i>Kladivo na čarodějnice</i> Václava Kaplického.....	317
Summary	329
Rejstřík	343

Předmluva

Knižní publikace *Cenzura v literatuře a umění ve střední Evropě* navazuje na publikaci editorů Tomáše Kubíčka a Jana Wiendla *Moderna/Moderny* (2013) a pokračuje tak ve zpřítomňování odborných debat vedených na olomouckých sympoziích pro širší badatelský okruh. Na olomouckých sympoziích Umění a kultury střední Evropy se každoročně setkávají odborníci z humanitních věd a věnují se literárněvědným, umělecko-historickým či kulturně-společenským fenoménům. Tato knižní monografie sestává z dvaceti pěti vybraných textů, které vznikly na základě příspěvků, jež byly prosloveny a o nichž se diskutovalo v průběhu 3. ročníku sympozia zaměřeného na fenomén cenzury v kontextu střední Evropy. Tohoto sympozia, konaného v roce 2013, se zúčastnilo čtyřicet devět přednášejících, z toho dvacet ze zahraničí.

Výzkum cenzury se v poslední době dostal do centra pozornosti badatelů jak v oblasti literatury, tak i v oblastech dalších druhů umění. Společným rysem novějších přístupů k cenzuře, ať se jedná o práce představitelů tzv. nové cenzury (R. Burt, R. C. Post ad.), či o bádání rozvíjející podněty kulturní antropologie (*Kanon und Zensur*, 1987), je začlenění cenzury do širších kulturních a sociálních procesů a zpochybnění jejího vnějšího vztahu vzhledem k literatuře a umění. Zájem o otázky cenzury se v současné době rozvíjí i ve střední Evropě. Německá badatelka Beate Müllerová se zamýšlí nad využitelností novějších teoretických přístupů v souvislosti s výzkumem cenzury v Německé demokratické republice (*Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, 2004), ve Slovinsku vychází v roce 2010 rozsáhlá publikace *Cenzurirano: zgodovina cenzure na Slovenskem od 19. stoletja do danes* (ed. Mateja Režek), v Rakousku zkoumají cenzuru v rámci projektu *Österreichische Listen verbotener Bücher von 1750–1848*, Ústav pro českou literaturu AV ČR realizoval velký grantový projekt *Literární cenzura v obrysech. Administrativní kontrola a regulace literární komunikace v české kultuře 19. a 20. století*, jehož knižním výstupem se stal mimo jiné soubor studií připravených editory Tomášem Pavlíčkem, Petrem Píšou a Michaellem Wögerbauerem *Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenzuře* (2013).

Cenzura jako omezení a kontrola umělecké (i mimoumělecké) komunikace byla v našem středoevropském prostoru po roce 1989 nejčastěji předmětem zkoumání v souvislosti s obdobím komunistické diktatury. Záměrem sympozia však bylo pojmout fenomén cenzury v širších souvislostech, tedy nejen jako omezení svobody psát a publikovat státní či politickou diktaturou; pozornost byla věnována rovněž „produktivní“ roli cenzury, tedy tomu, jaké specifické důsledky mělo její působení na jednotlivá umělecká díla či literární proces. Stranou nezůstala ani otázka autocenzury a jejího vlivu na textovou či žánrovou podobu díla. Badatele zajímala také cenzura náboženská či eticky motivovaná nebo nové podoby omezení umělecké komunikace, které přinesla postkomunistická konzumní společnost. Společnou snahou badatelů bylo zamyslet se nad otázkou cenzury napříč dějinami.

Publikaci jsme strukturovali do čtyř oddílů: první sleduje možné podoby institucionálních cenzurních restrikcí, druhému dominuje otázka týkající se různých typů autocenzury a jejich konsekvencí, třetí se primárně zabývá vlivem cenzury na žánrové formy a čtvrtý se soustřeďuje na cenzurní povahu redakční práce. Každý z oddílů je svébytným celkem přispívajícím k poznání cenzury v jejích rozmanitých variantách. Domníváme se, že srovnání podob cenzury v jednotlivých zemích střední Evropy přináší zajímavé poznatky jak pro bádání o cenzuře jako takové, tak i pro dějiny středoevropských literatur a umění obecně.

Tuto publikaci věnujeme našemu předčasně zemřelému kolegovi doc. PhDr. Petru Horovi, Ph.D., který působil na univerzitách v Ostravě, Olomouci a Lublani a který se v posledních letech života věnoval právě tématu literární cenzury.

Jiří Hrabal

I. CENZURA A INSTITUCE



Ti, kteří milují umění jako Anna Grigorjevna, aneb kritika „estetické obhajoby umění“ v kontextu kulturního materialismu

RICHARD MÜLLER

Ústav pro českou literaturu AV ČR

Jednu ze zápletek sedmé kapitoly Škvoreckého románu *Mirákl* s názvem „Zmatení muži na létajících hrazdách“ tvoří pozoruhodný fiktivní případ literární cenzury. Kapitola začíná tím, že vypravěč Danny Smiřický odjíždí na konferenci o novém románu do Vídně, aby unikl před jednou z přechodných krizí Pražského jara. Ve Vídni se stává svědkem setkání sovětského spisovatele Maxima Gavrilče Arašidova a britského literáta Alana W. Crazyhanda, při němž Arašidov vyličí Britovi peripetie taktik předběžné cenzury, které umožnily vydání překladu Crazyhandovy novely v Sovětském svazu. Mým záměrem je rozvinout následující argumentaci a srovnání: Zaprvé: ukázat, jak hluboká ironie vídeňské epizody spočívá v opakovaných momentech nečekaného křížení mezi estetickými a ideologickými opozity, především historicko-materialistické a idealisticko-humanistické koncepce umění. (V tomto křížení hraje klíčovou úlohu právě titulní hrdinka tohoto příspěvku Anna Grigorjevna, vlnadná baletní hvězdička Bolšoj těatru.) Zadruhé: představit kulturně-materialistické pojetí cenzury britského kulturního a literárního badatele Jonathana Dollimora a jeho kritiku zmíněné idealisticko-humanistické estetické koncepce (jejímž představitelem je v anglosaském kontextu například F. R. Leavis). Zatřetí: ukázat překvapivé shody mezi Dollimorovou koncepcí cenzury a pojetím, které Dollimore nachází v Platónově *Ústavě*. A začtvrté: naznačit, co série těchto „nebezpečných“ konvergencí a shod vypovídají o vztahu umění a cenzury a o koncepci umění, jak ji nacházíme v kulturním materialismu na jedné straně a jak se promítá do románového diskurzu Josefa Škvoreckého na straně druhé. Konfrontaci kulturně-materialistické estetické teorie a textu Škvoreckého románu v našem výkladu umožňuje osvětlující srovnání Dollimorova pojetí a Škvoreckého literárního tématu „touhy“.

Příběh vydání Crazyhandovy novely zachycuje snad všechny myslitelné formy předběžné knižní cenzury. Arašidov a Danny nejprve složitou intrikou (v níž hraje roli jistá zpěvačka Suzi Kajetánová, románová verze Evy Pilarové) odsunou fyzický policejní dozor sovětského agenta Antona Pavloviče, aby se oba mohli nerušeně setkat s Crazyhandem a jeho ženou Molly. Arašidov svému anglickému protějšku představí (kontra)cenzurní plán, který jeho novelu o *hooligans* z prostředí polepšovny vykládá z „pokrokového“ hlediska marxleninské ideologie a socialistického realismu. Mezi „plusy“ románu tak patří otřesné zobrazení kapitalismu, prohnílosti, vykořisťování, imperialismu a náboženství, mezi „minusy“ argotický jazyk, erotika, scéna s homosexuály nebo zmínky o sovětských koncentračních táborech a mezi „řešení“ patří mj. vytržení stránky z výtisku pro lektory s vysvětlením, že ji roztrhl kocour. Je však třeba, jak ukazuje Arašidovo vyprávění, vyjednávat především prakticky. A tak Arašidova spojenkyně Anna Grigorjevna dostane řadu náročných úkolů: je třeba naklonit si režimního lektora („proslul[ou] kritick[ou] kurv[u]“, ŠKVORECKÝ 2009: 270) Josipa Iljiče, dále získat laueráta Michaila Antonoviče k autorství ideologicky nezávadného doslovu a bajkaře Leonida Nikolajeviče k sepsání příznivého lektorského posudku. Předcenzurní vyjednávání přesvědčivé baletky zahrnuje též interakci s ředitelem Moskevské polepšovny, který ovšem „měl takový strach o svou reputaci u předsednictva, že když si tvou novelu přečet, Alane Williamoviči,“ vypráví Arašidov Angličanovi, „Aňušku už na půl do postele vlezlou vyhodil! Páteř křívá! [...] Zrádce Rossije!“ (TAMTÉŽ: 272). Přes „selhání“ ředitele Moskevské polepšovny dospěje „několika redaktory [...] přečtené, opoznámkované a odoslovované, upravené, proškrtané, prointerpretované, a zkrátka ze všemožných aspektů zredigované, osvětlené, zasichrované, podpis[y] opatřené dílo“ (TAMTÉŽ: 273) až na redakční sekretariát, kde se rukopis opět zasekne. Člence Svazu sovětských žen padne zrak na slovo „lifčiky“ a následně na „výraz kozy, užitý nikoli v zoologickém smyslu“ (TAMTÉŽ: 274). Následují náročné strategické porady na stranických schůzích stále vyšší úrovně, Anna Grigorjevna na doporučení ministryně kultury „vyjedná“ nové posudky a po konzultacích se sovětským velvyslancem v Londýně, tajemníkem Komunistické strany Velké Británie a po „otūkání“ nejbližší pravděpodobné

linie sovětské zahraniční politiky na předsednictvu ÚV KSSS se schválí neveřejné vydání v nákladu pěti set výtisků, které jsou určeny polepšováním. „Zanedlouho,“ zakončuje vypravěč-svědék Danny, „kolovalo od Moskvy po Vladivostok velké množství opisů [...] *samizdatu* [...]. Některé opisy obsahovaly scény z oficiálního vydání vypuštěné a jejich jazyk byl vrácen k původní zprzněnosti“ (TAMTÉŽ: 275). Konferenční cenzurní epizoda se zřetelnými rysy parodické nadsázky se postupně odchyluje od souřadnic pravděpodobnosti až do podoby bajky o moci plné trhlin, moci, která je všude o krok později než skutečnost a která vždy nakonec kapituluje před libidinální energií, již se marně snažila svými fosilizovanými formami potlačit. Sedmá kapitola románu *Mirákl* tak demonstruje cenzurní mechanismy dokonalé kooperace, kde se jednotliví aktéři „automaticky“ podílejí na nejrůznějších formách anticipující cenzury, autocenzura je delegována na osobu překladatele a kde všichni v rámci své předem vymezené pozice spolupracují. Zúčastněné postavy přitom jako v mondénní detektivce zahrnují i prostředníka (Danny), agenta (fyzický dozor), falešnou prostitutku (Suzi Kajetánovou) i skutečnou prostitutku Annu Grigorjevnu (sloužící vyšším kulturním zájmům krásného i sociálně angažovaného písemnictví). Anna Grigorjevna tak hraje paradoxní úlohu libidinálního svedení represivních složek, takže erotický instinkt vítězí nad instinktem smrti a literární komunikace (byť v okleštěné podobě) nad literárním zákazem.

Něco však v tomto narativu přece neseď. Celá epizoda je budována na principu ironických identifikací, které nejsou systematické, nýbrž představují spíše prchavá zjevení zakázaných shod. Co tím mám na mysli? Tak ironický obraz nového románu, jak jej poznáváme z vídeňské konference, kreslí paralelu mezi „novou realitou“ postmoderny a vylhanou, konstruovanou utopickou realitou socialistického realismu; pragmatický Rus líčí zmatenému Britovi složité cenzurní negociace s „klidem Angličana“ (TAMTÉŽ: 272); kritickou křivku Josipa Iljiče svádí skutečná křivka Anna Grigorjevna. Především se však utopismus materialistické estetické koncepce ironicky propojuje s materialismem idealistické koncepce umění. Epizoda v kontextu vztahu mezi humanistickým pojetím umění a politickou, kulturně-materialistickou kritikou zachycuje paradoxní pnutí mezi oběma pojetími. Anna Grigorjevna přináší na oltář

umění (byť možná pouze toho svého) vlastní tělo; tento obětní akt vykazuje teoretickou shodu s koncepcí humanistické kritiky, prakticky se však shoduje s postuláty historického materialismu. Literatura je totiž (ve shodě s prvně zmíněnou koncepcí) nejvyšší formou lidské verbální a myšlenkové kultury a osobní oběť je přes svou vnějšně nehumánní povahu nesena humanistickým étosem, neboť jejím vnitřním významem je vyšší dobro lidského kolektivu (nebo jedince). Teoretickým předpokladem historického materialismu je naopak to, že pro změnu podmínek produkce je třeba materiálního efektu v základně, a teprve pak se může změnit kulturní nadstavba. Škvoreckého ironie zasahuje tiše až tam, kde se zjevují dva společné momenty. Ty spočívají v tom, že prostřednictvím transformace v hmotném světě se dospívá k vyšší realitě (nebo její vyšší fázi), a kde tedy obě koncepce staví na motivech křesťanské nauky. Ty mají samozřejmě nikoli náhodou na prakticky všech formálních i obsahových rovinách románu výsadní a rozporuplné postavení. Románový diskurz mezi řádky nastoluje nestabilní hodnotová křížení, nebezpečné konvergence toho, co má stát jakoby „na opačné straně“. Tyto konvergence či prchavé identifikace tvoří jeden ze strukturních principů celého textu *Miráklů*: takto se k sobě mají vztah mezi ateismem a vírou, katolickým a komunistickým přesvědčením nebo státní policií dirigovaný „zázrak“ pod Kobylí hlavou (tj. skutečný čihošťský zázrak) a politický zázrak Pražského jara.

Když mluví představitel britského kulturního materialismu Jonathan Dollimore v knize *Sex, Literature and Censorship* (DOLLIMORE 2001) o cenzuře, nemá na mysli předběžnou ani následnou, jakož rozptýlenou ani centralizovanou cenzuru. V kapitole nazvané „Ti, kteří milují umění nejvíce, jsou jeho nejlepšími cenzory“¹ nachází opakované restriktivní interpretační strategie v „estetické obhajobě“ uměleckých děl, jejichž zákazy se v anglosaském světě ve 20. století staly milníky „boje“ umění s institucí cenzury (Dollimore se věnuje třem: *Odyseovi* Jamese Joyce,

1 V následujících řádcích využívám pracovního překladu této kapitoly, jehož autorem je Jan Matonoha; text je součástí antologie studií nového historismu, kulturních studií a kulturního materialismu s názvem *Texty v oběhu: Reprezentace, ideologie, cirkulace* (eds. Richard Müller, Josef Šebek), která se v současnosti připravuje k vydání v nakladatelství Academia. Text antologie vznikl v rámci výzkumného projektu GAUK č. 432011.

Studně osamění Radclyffe Hallové a *Milenci Lady Chatterleyové* D. H. Lawrence). Avšak ve chvíli, kdy uchopíme samo umění jako svého druhu kulturní a společenskou instituci, nelze již interakci umění s cenzurou chápat jako souboj progresivních a represivních sil. S jakými předpoklady přistupuje k této otázce onen směr literární a sociální kritiky, který sám sebe nazývá kulturním materialismem?

Spojení „kulturní materialismus“² používá poprvé v kontextu literární a sociální teorie Raymond Williams v roce 1973, aby popsal vlastní kritické a literárněvědné myšlení a praxi, jež se rozvíjely od roku 1958 a od doby vydání jeho knihy *Culture and Society 1780–1950* a které se odpoutávaly jak od klasického britského marxistického myšlení, tak od leavisovské humanistické tradice. Na počátky této trasy Williams odmítá klasickou marxistickou dichotomii ekonomické základny a kulturní nadstavby a rozšiřuje pojem kultury; tím nyní označuje dynamický, historicky podmíněný a vnitřně rozporuplný celek (WILLIAMS 1961 [1958]). Spojení „kulturní materialismus“ tak vyplývá z proměny obou částí pojmu: kultura nezahrnuje pouze umění a tradici, ale i očekávání, praxe, způsoby vnímání, každodenní komunikaci; označuje „celkový způsob života“ (WILLIAMS 1961: 311). Naopak materialismus neodkazuje pouze k ekonomickému způsobu produkce, ale zahrnuje materialitu umělecké produkce (performance, tisk, distribuce atd.), formy jeho médií i vtělenost lidských praxí. V knihách *Literature and Marxism* (1977) a *Problems in Materialism and Culture* (1980) zní jedna z Williamsových základních tezí jednoduše tak, že „nemůžeme oddělit literaturu a umění od ostatních druhů sociální praxe, jako by podléhaly zcela zvláštním a rozdílným zákonům“ (WILLIAMS 1980: 43).

Tento rámec značí nikoli redukci literárního diskurzu na diskurz společenský a sociální, nýbrž rozšíření a specifikaci pojmu sociální praxe jako součásti širšího historického stavu kultury, takže se instituce literatury jeví jako zvláštní a historicky podmíněný typ sociální praxe. Heterogenní povahu historického momentu kulturních praxí činí svým východiskem britští kulturní materialisté Jonathan Dollimore a Alan

2 V jiném významu spojení označuje marxistickou antropologii Marvinu Harrise (*The Rise of Anthropological Theory*, 1968).

Sinfield, když vydají v roce 1985 sborník *Political Shakespeare* a název kulturní materialismus využijí pro svůj vlastní program (k dalšímu odlišitelnému směru kulturního materialismu lze řadit práce Catherine Belseyové a Antonyho Easthopea; viz COLEBROOK 1997). Nemohu zde sledovat vývoj trendů v rámci kulturního materialismu ani jeho spojitost s novým historismem, s nímž je dosti blízkce příbuzný. Mohu však alespoň poznamenat, že Williamsovo pojetí literatury jako specifického typu sociální praxe a jeho poukazování na rozporuplný charakter historického kulturního procesu (v němž rozeznává formace dominantní, reziduální, emergentní)³ ústí v Dollimorové a Sinfieldově pojetí díla jako vždy ideologicky konfliktního. Tak jako nelze žádné dílo, žánr nebo literární skupinu či jakoukoli uměleckou formaci ztotožnit s ideologicky subverzivním impulsem, nelze je nikdy plně ztotožnit ani s momentem ideologické, případně mocenské absorpce (*containment*). Dollimore a Sinfield se nicméně plně přimykají především k možnosti reartikulace podmínek recepce, neboť ta je dána právě heterogenní povahou každého kulturního momentu daného specifickou formací dominantních, reziduálních a emergentních prvků. Kulturně, politicky, sociálně a historicky situované pojetí umění – tedy vždy umění v produkci nebo recepci – umožňuje Dollimorovi a Sinfieldovi sledovat jistý projekt angažované subverze stávajícího korpusu dominantních, zdánlivě univerzálně přijatelných interpretačních postupů tím, že objevují jejich „faultlines“, zlomové linie, pomocí konfrontace s postupy a formacemi reziduálními nebo emergentními. Pokud mocensko-ideologickou dimenzi textů (tedy výrazů sociální praxe) nelze oddělit od dimenze čistě

3 V rámci celku kultury v daném historickém okamžiku jsou prvky dominantní, reziduální a emergentní v neustálém napětí. Příkladem reziduální formy může být organizované náboženství ve formě oficiální morálky nebo reziduální feudální tendence v rámci dominantní buržoazní kultury. Avšak jako opozice vůči dominantní kultuře mohou podle Williamse fungovat pouze ty prvky reziduálních kulturních forem, které se nevčlenily do dominantních trendů: jako opoziční reziduum dříve dominantní náboženské kultury tak můžeme chápat „ideální bratrství“ nebo „službu druhým bez odměny“ (WILLIAMS 1977: 122). Jsou to však především emergentní formy, které jsou vystaveny nejsilnějšímu tlaku včlenit se do kultury dominantní, a je tak obtížné odlišit od sebe nové fáze dominantní kultury od skutečně opozičních forem emergentních kulturních praxí (TAMTĚŽ: 123, BRANNIGAN 1998: 40–41).

estetické v žádném momentě produkce nebo recepce literárního textu, stejně jako jakéhokoli jiného textu, znamená to též, že samotná kritika se může aktivně do podmínek vypovídání a vnímání vepisovat. Pokud moc nelze ztotožňovat s makropolitikou „velkých dějin“, neboť je produktem i účinkem mikropolitiky každodenního života (Gallagher in VEESER 1989: 43), neznamená to, že neexistují privilegovaná rozmístění moci. Oproti Foucaultovi, který v prvním díle *Dějiny sexuality* považuje moc za všudypřítomnou (a nikoli nejméně tam, kde je vázána na produkci a zažívání potěšení a rozkoše), zastávají kulturní materialisté opačné stanovisko: totiž že některé instituce koncentrují nepoměrně větší moc než jiné a že ideologii, byť ji společenský řád produkuje vždy a všude, lze ve strukturovaném poli sil lokalizovat (SINFIELD 1992: 33). To lze zpětně demonstrovat na příkladech ze Škvoreckého. I u Škvoreckého vidíme ironická zrcadlení rozptýlené moci: represivní moc sovětského režimu, ztělesněná agentem Antonem Pavlovičem, se odchyluje působením erotické moci americké černošské spisovatelky (agenta rozptýlí obsah spisovatelčiny průhledné blůzy); stoupenec nového románu čerpá moc z pozornosti publika a masových médií; moc Anny Grigorjevny spočívá v heteronormativní libidinální energii. Je však zároveň zřejmé, že moc je zde distribuována nerovnoměrně a – řečeno williamsovsky – v závislosti na „podmínkách sociální praxe“. Moc agenta je umenšena v kontextu západní metropole Vídně, ve svém domácím prostředí je pak striktně relativní vůči hierarchii moci stranické. Představitel nového románu, jakkoli mocný v kontextu literární konference, by se zbaven mediální pozornosti stal bezmocným a veškerá potenciální moc Anny Grigorjevny je svázána s její podřízenou politickou, uměleckou, sociální a genderovou pozicí.

Vraťme se nyní k Dollimorovu pojetí cenzury (DOLLIMORE 2001). Co je tedy nejprve estetická obrana umění a jak souvisí s cenzurou? Dollimore sleduje tuto obranu na třech případech, které označuje liberálně humanistický narativ literární historie 20. století za střetnutí konzervativních proudů s proudy progresivními. V roce 1933 soudce John M. Woolsey ukončil třináct let trvající zákaz vydávání Joycova *Odyssea*, který byl v roce 1920 prohlášen po vydání 13. epizody „Nausikaa“ v časopise *Little Review* za obscénní. Dollimora ale nezajímá původní cenzorský akt zákazu, nýbrž jiná, neviditelná forma cenzury, jejímž původcem je sama

liberálně humanistická „obrana“ románu: cenzura pomocí interpretace („censorship-by-interpretation“). Ta vřazuje *Odyseu* do projektu neutrálního estetična, které lze podle obhajoby vyjádřit slovy Štěpána Dedaluse z románu *Portét umělce v jinošských letech*: „City, které probouzí nepravé umění, jsou kinetické, touha nebo hnus. Touha nás nutká něco mít, něčeho se zmocnit; hnus nás nutká od něčeho upustit, něčeho se vzdát. Jsou to umění kinetická. Umění, která je vzbuzují, pornografická nebo didaktická, jsou umění nepravá. Estetický cit [...] je tedy statický. Jímá mysl a povznáší ji nad touhu a hnus“ (JOYCE 2012b [1916]: 171). Estetická teorie, která neutralizuje „kinetické“ účinky umění a literatury v transcendentní, statické doméně pozdrženého vnímání, funguje podle Dollimora jako specifická a (jak ukazuje následný vývoj) úporná forma cenzurující anticenzury. Jejím projevem je systematická pacifikace účinků literárních a uměleckých děl, jejich uzavření do bezzájmového světa čiré estetické distance. Můžeme dodat, že v tomto případě je mlčky vyznačena i jistou hranicí: citát z *Portrétu* se v soudní síni musí zastavit na určitém místě. Scéna pokračuje v románu následovně: „Podle tebe umění nesmí vzbuzovat touhu,“ řekl Lynch. „Řekl jsem ti, že jsem se jednou v muzeu tužkou podepsal na zadnici Praxitelovy Venuše. Copak to nebyla touha?“ „Mluví o normálních povahách,“ řekl Štěpán.“ Je to právě estetická obhajoba umění a její varianty (např. Štěpánova verze ještě předtím, než ji nevhodně naruší tragikomická postava Lynche), která zajišťuje *Odyseovi* pevné a bezpečné místo v „ochočeném“ modernistickém literárním kánonu.⁴

Analogický případ představuje zákaz dnes již kanonického lesbického románu *Studna osamění* Radclyffe Hallové v Británii v roce 1928. To, co dráždilo odpůrce románu, jako byli ve své době soudce nejvyššího soudu Sir Chartes Biron nebo redaktor listu *Sunday Express* James Douglas, byla kombinace křesťanských motivů oběti, kterou podstoupí

4 Dodejme ještě, že estetická obrana umění přehlédne též to, že Štěpánova definice umění je v *Portrétu* včleněna do (sebe)ironického vypravěčského diskurzu. Symetrickým způsobem je pak možné dokonale vstřebat i pornografickou dimenzi např. právě 13. kapitoly *Odyseu* ideou čirého estetična. Estetickou obranu umění tak definují dva principy: 1. umění z podstaty nemůže být obscénní nebo pornografické, 2. jeho účinky jsou vždy estetické.

protagonistka románu Štěpa, její romantická vyvrženecká póza a lesbická erotika textu. Obavy, které román vzbuzoval, byly spojeny s představou, že *Studna osamění* je sice esteticky zdařilé dílo (v tom se odpůrci i obhájci románu Radclyffe Hallové shodovali), ale též dílo, které je implicitně nabádavé a hodnotu lesbické lásky kradmo navyšuje. Dollimore dovozuje, že estetická obrana díla, která popírala, že by dílo mohlo ze své podstaty k čemukoli podněcovat, lze sama sobě stejným způsobem, jakým si o třicet let později lhalo hnutí za práva homosexuálů: totiž že homosexualita nemůže být „naučená“, podnícená kulturou či výchovou. Není náhoda, že se *Studna osamění* stala skutečně kanonickým, až výchovným textem lesbických subkultur (včetně té české); její kanoničnost posiluje fakt původního zákazu a její působnost je zajedno s její koncepcí.

Třetím příkladem estetické obhajoby umění je soudní pře týkající se románu *Milenec Lady Chatterleyové* D. H. Lawrence. V roce 1960 je již patrný narůstající vliv liberalizující koncepce, který se promítl i do novelizace zákona o obscénnosti; jádro legislativního zdůvodnění pojmu obscénnosti („obscenty“) tvořil tzv. Hicklinův test z roku 1868: „Rozhodujícím kritériem obscénnosti je to, [...] zda má dílo sklon k tomu mravně kazit a poškozovat osoby, jejichž mysl je takovým nemravným vlivům přístupna a v jejichž rukou by se daná kniha mohla ocitnout“ (cit. dle DOLLIMORE 2001: 181). Novelizace z roku 1959 ustanovila, že dopady díla musí být posuzovány „v celém úhrnu“ a soudně stíhána nemůže být taková publikace, u níž lze prokázat, že má „význam v oblastech vědy, literatury, umění či vzdělanosti“ (TAMTĚŽ). Dollimore ukazuje, jak liberální obrana esteticky a eticky sterilizuje Lawrencovo biologicko-duchovní (kosmické) pojetí sexuality (takže pro některé dokonce román implicitně kritizuje promiskuitu). Estetická obrana především musí – společně s konzervativní kritikou románu – vytěsnit ze zřetele scénu sodomitského (análního) sexu; obě strany tuto scénu (LAWRENCE 1987 [1928]: 289–290) jakoby přehlédnou. Homosexualita, jak připomíná Dollimore, má u Lawrence ambivalentní povahu: na jedné straně představuje symptom touhy po smrti a rozkladu, na straně druhé formu transgresivního hledání života v jeho nejpalčivější podobě.

Shrňme-li tři klasické případy progresivní, liberálně-humanistické estetické obhajoby umění: v případě *Odyseje* jsou kinetické „démonické“

aspekty textu, včetně těch explicitně erotických, případně pornografických, neutralizovány koncepcí estetické autonomie; v případě *Studny osamění* je estetickou koncepcí popřena možnost působnosti díla v kontextu lesbických komunit (což se ukázalo být heteronormativní „humanistickou“ projekcí); v případě *Milence Lady Chatterleyové* dezinterpretací cenzuruje jak estetická obhajoba, tak konzervativní obžaloba scény „extatické sodomie“ tak, že ji vytěsňuje (přičemž sám Lawrence „povznáší“ homosexualitu do oblasti homoerotiky).

V předposlední kapitole své knihy připomíná Dollimore platónskou koncepci umění ve spisu *Ústava* (kapitoly 2–3 a 10). Z Platónova ideálního společenství jsou, jak známo, básníci vyloučeni, neboť: 1. neříkají pravdu; 2. zabývají se napodobeninami, nikoli skutečností; 3. působí na emoce tak, že podřívají rozum; 4. kazí „i lidi řádné“ (PLATÓN 2005: 381; 605c). V tomto pojetí se předmětem ozdravné, společensky produktivní cenzury stávají Homér, Hésiodos, Pindarus, Sofoklés, Aischylos a na několika místech textu tragičtí básníci jako celek. Obvyklou strategií, zvláště v kontextu dominantního humanisticko-liberálního přístupu, je, říká Dollimore, uctivé odmítnutí a vyvrácení premis tohoto projektu. Dollimore však ukazuje, že premisy jsou v pořádku. Všechny zmíněné body „jsou rozumné vzhledem k tomu, jaký druh společnosti si Platón představoval. [...] Platón chtěl zakazovat umění nikoli proto, že by lhalo o skutečnosti, nýbrž proto, že odmítlo jeho vlastní cenzurování reálna. Tato cenzura měla dvě související podoby, metafyzickou a racionální“ (DOLLIMORE 2001: 150). Platónská skutečnost, tedy svět ideálních forem, je metafyzická v tom smyslu, že transcenduje a vynahrazuje nedokonalý svět napodobenin; forma je tak skutečnější než zdání a propůjčuje tomuto zdání význam. V kulturně-materialistickém obratu termínů pak Dollimore dodává: „Pokud ale hluboká, ideální skutečnost slouží, podobně jako Bůh, k represivnímu uspořádání světské reality, pak umění, které si tuto realitu volí za předmět, je přímo, byť bez záruk na straně pravdy – nepřijímá totiž filozoficko-náboženskou mystifikaci reálna“ (TAMTĚŽ). Racionální cenzura je pak ochranou rozumu před iracionalitou a vášní, zneužívanou podle Platóna řeckým dramatem: „[Básník stejně jako malíř] ničí stránku rozumovou, jako když někdo v obci, čině mocnými lidmi špatné, odevzdává jim do rukou obec,

lepší pak lidi hubí. Právě tak řekneme, že i napodobující básník vkládá jednotlivě do duše každého špatnou ústavu“ (PLATÓN 2005: 381; 605b). Platónské a kulturně-materialistické pojetí umění tak sdílí podstatné premisy: umění je schopno iniciovat sociální pohyb; je schopno působit destruktivně na psychickou integritu jedince; umění stojí na straně zdání a povrchu, a v tom smyslu reprezentuje příliš mnoho skutečnosti (spíše než příliš málo; z postmoderního pohledu se povrch jeví jako skutečná skutečnost – tj. všední realita, zatímco hluboká skutečnost platónských forem je metafyzickou iluzí).

Dollimorovo pojetí cenzury vychází z proudu rozšířených pojetí cenzury (kontextu „new censorship“), ale otevírá i problém přespříliš širokého použití slova cenzura.⁵ Vystává nejen otázka užitečnosti takto aplikovaného pojmu, ale především otázka, zda nařčení z cenzurování pomocí interpretace nemůže být – nejen teoreticky – užito a zneužito libovolně. To, co Dollimorovi umožňuje kritizovat interpretační cenzuru, je představa dominantních a privilegovaných pozic: jedinců, institucí i diskurzů. S touto představou se kulturní materialismus ve své post-williamsové podobě obrací postupně od kritiky „buržoazních“ představ o identitě, subjektivitě a humanismu a věnuje pozornost formám subjektivity, které jsou označeny jako „jiné“ nebo deviantní; těmto formám subjektivity říká Dollimore sexuální disidence. Podobně jako subverzivní momenty renesančního dramatu, kterým se kulturní materialisté věnovali v knize *Political Shakespeare*, ale ani sexuálně disidentní formy subjektivity nejsou transgresivní samy o sobě. Dollimore tak v jedné konkrétní interpretaci (Shakespearovy temné komedie *Něco za něco*) ukazuje, jak na jedné straně moc legitimizuje sebe sama v opozici k deviantní touze (takže ji takříkajíc drží na uzdě), jak je ale tato touha také na druhé straně diskurzivní legitimizací moci produkována a přichází jakoby z vnějšku své vlastní normalizace. Jednoduše řečeno, bez zákazu by nebylo touhy. Jak píše Claire Colebrooková: „Neexistuje touha obecně, pouze řada zákazů, omezení a vyloučení touhy“ (COLEBROOK 1997: 183). Kulturní materialismus začal tím, že se snažil o popis historického ustavení kanonických textů a hodnot (především Shakespeara)

5 K tomu srov. BURT 1994 a MÜLLEROVÁ 2009.

a snažil se o subverzivní využití momentů rozporů a trhlin, implicitně obsažených v situacích jejich kulturní produkce nebo opakované recepce (proto se podobně jako nový historismus obracel opět k Shakespeareovi). Kulturní materialisté však zároveň nikdy nedisponovali vírou v pozitivitu této subverze. Podobně je tomu s transgresivní touhou, které Dollimore začne říkat démonická (v knize *Death, Desire, and Loss in Western Culture*, DOLLIMORE 1998). Takto pojatá touha, zřetelně inspirovaná spekulativním freudovským pojmem pudu smrti, vyzývá k sebe-rozkladným identifikacím, které z žádných estetických, politických, ideologických nebo jakýchkoli jiných hledisek nemají pozitivní hodnotu. Rozkladnost démonické touhy přitom, a to je pro sociální i individuální dimenzi hybnosti umění důležité, nelze reflektovat zvenčí, neboť každá touha má „špatnou“ historii, která určuje tuto touhu jako touhu tuto historii nevědomě přepsat. Tato touha podprahově vybízí k opakovaným reakcím, které mají destruktivní nebo sebedestruktivní povahu.

Dollimore pak chápe součinnost cenzury s kánónem takto: existující kanonické interpretace se kanonickými staly proto, že opakovaně odsouvají a vytěsňují jisté (opětovně se manifestující) destruktivní a sebedestruktivní impulsy, nezdravá tíhnutí touhy a smrti, která se vymykají jak reakčním, tak progresivním politickým projektům; a přesto je nelze označit za „nepolitická“ (odtud „sexual politics“). Dollimorovo pojetí touhy se chce zároveň odlišit od směrů queer i gender studies, které podle něj obsahují moment „wishful theory“, toužebné teorie. „Wishful theory“, teorie, která zaměňuje přání za premisy, říká, že dominantní diskurz obsahuje zdánlivě okrajové kontradikce a tenze, které subverzivní diskurz soustředí a odhaluje jako celý systém zakládající: např. heterosexuality svou neustálou performancí sebe sama nevědomě potlačuje inherentní pozici, kterou pro ni představuje homosexualita (jako její abjekt, vyvržená část). Queerová kultura má například tendenci vymezovat se převážně vůči heterosexuality (a to převážně mužské) způsobem, který ukazuje, že heteronormativita na vyloučeném a potlačeném subverzivním prvku queeru závisí a formuje se na jeho podkladě. Dollimore mj. ukazuje, že i queerová kultura cosi potlačuje: její abjektovaná touha na heteronormativní touze dialekticky závisí a zdánlivě subverzivní, resp. transgresivní hravost, ludičnost queerové kultury nemusí ve své

podstatě značit subverzivitu, nýbrž rezignaci na politično. Dollimorovým cílem je zkrátka nepřisuzovat destruktivitě automaticky pozitivní nebo „konstruktivní“ hodnotu, ale ukazovat, jak „parazituje“ na konstruktivním, že bez něho není myslitelná a zároveň podrývá čistou imanentnost estetická nebo textuality.⁶

Shody mezi kulturně-materialistickými a platónskými premisami pojetí umění (a funkce cenzury) nevyplývají ze skrytého idealismu kulturně-materialistické teorie (nebo skrytého materialismu teorie Platónovy), byť vztahy mezi materialismem a idealismem zřetelně nelze označit jednoduše za opozitní. Tyto shody premis nevyplývají ani z prostého gnozeologického a hodnotového převrácení pojmů: zdání a podstaty, rozumu a vášně. Jsou spíše výrazem společného sociálního fundamentu koncepce umění a zároveň epistemického zlomu, který zásadně komplikuje vzájemný přenos pojmů jako „rozum“, „forma“ nebo „vášeň“. V Dollimorově sociální teorii umění zaujímá jaksi průhledně, nikoli však pozitivně, subverzivní roli pojem touhy; tato subverzivita není pozitivní, protože není kontrolovaná a kontrolovatelná, a disponuje čirě rozkladným potenciálem (být v tomto smyslu i potenciálem radikální sociální změny; tento náboj však nelze jednoduše využít v nějaké formulovatelné koncepci revoluce nebo reformy). I Škvoreckého román obsahuje zcizující nebezpečné momenty, které jsem popsal jako prchavé identifikace ideologických a estetických antonym. To, co činí Škvoreckého text z hlediska jeho sociálně-politické dimenze nespolehlivým, není Škvoreckého teorie umění (ani zobrazení touhy), nýbrž narativní reprezentace jakési

6 Nabízí se zde srovnání s Mukařovského pojetím estetické distance, resp. funkce, které se v konfrontaci s komplikovaně angažovaným myšlením o literatuře v pojetí kulturního materialismu a nového historismu neukazuje jako překonané. Jan Mukařovský, jak známo, neupírá literatuře politický rozměr; v něm a přes něj, stejně jako přes všechny ostatní rozměry (umělecké, společenské, praktické atd.) i uprostřed nich se rozepíná ještě jiná dimenze, neredukovatelně cizí, nepohodlná a znepokojující. Tě dává Mukařovský název estetická funkce; v ní se žádná z ostatních funkcí nerozplývá, naopak právě estetická funkce je transparentní a pozitivně nevyčlenitelná; přesto právě tato neviditelně zabarvující funkce způsobuje, že se dílo nevyčerpává v přímočarém sociálním, morálním atd. vlivu a působí účinkem problematizace, znejištění a rozkolísání všech ostatních dimenzí díla (MUKAŘOVSKÝ 2007 [1942]). Estetická distance nebo estetická funkce tak jako by získávala nebezpečně „pozitivní“ hodnotu, když umožňuje přimknout se k sebe-rozkladné, démonické touze.

nemožné politické neutrality vypravěče Dannyho Smiřického. Tato nemožná politická neutralita, kterou lze též označit za čirý sebezáchovný cynismus, zasahuje všechny implicitní autoritativní zdroje hodnotové orientace (metafyzické, estetické, politické).

Tváří v tvář této dvojí „nebezpečnosti“ literatury se lze zeptat, jakou roli v ní hrají a jak se k sobě vztahují Škvoreckého implicitní chápání touhy a Dollimorova teorie touhy démonické. Z hlediska genderové kritiky⁷ by totiž bylo možné nařknout Škvoreckého z elidující cenzury, totiž z toho, že touhu chápe výsadně jako mužsky heterosexuální, že narativní perspektiva se přimyká k mužskému voyerskému pohledu („male gaze“) a že ženské postavy jsou redukovány na úroveň erotických návnad a pokušení nebo jsou systematicky zneprítomňovány. Tak role pomocnic Suzi Kajetánové a Anny Grigorjevny jsou čistě erotizované a konspirační setkání Arašidova s Crazyhandovými umožní neplánované chvilkové odvedení pozornosti ruského agenta pohledem na průhlednou blůzu americké černošské spisovatelky a její „fantastick[é] bradavk[y], které žlutý nylon proměnil v plastické černé terče“ (ŠKVORECKÝ 2009: 245). Říkat, že homosexuální, bisexuální nebo queerová touha je ve Škvoreckého fikčním univerzu nereprezentovatelná a nepředstavitelná, je ovšem projevem nereflektované politické korektnosti. Možná že queerová identita je ve Škvoreckém reprezentovatelná pouze v komickém modu (mám zde na mysli povídku „Feminine Mystique“); je možné i to, že se zde setkáváme se světem výlučně genderově mužsky „heterosexuálním“. To, že se tato hypotetická sexuální politická kritika z hlediska queerové a genderové teorie dle mého názoru jeví být zavádějící, lze však doložit právě srovnáním konceptů touhy. Ve Škvoreckém jako by touha byla na první pohled prokreativní, čiře libidinální, s účinky komična, destruktivnosti či stagnace, ve své podstatě však čirou manifestací Erotu a pudu k žití. Dollimorova démonická touha je manifestací pudu smrti a zasahuje jakoukoli genderově kódovanou touhu, neboť se nevražuje do

7 Feministická a genderová kritika se ve vztahu k Josefu Škvoreckému nezaměřuje, pokud je mi známo, na jeho literární řeč a univerzum (jinak je tomu v případě Milana Kundery), asociuje jej však často s prvními mediálními obrazy feminismu v první polovině 90. let minulého století u nás a též s překladem anglického „sexual harassment“ znevažujícím spojením „sexuální harašení“ namísto „sexuální obtěžování“.

modelu binárních opozic, chápaných jako univerzální hloubkové vztahy (ani se netrivializuje mimobinární indifferenci „nové bisexuality“; DOLLIMORE 2001: 22–36). Je ovšem nutno dodat něco podstatného: totiž že genderově mužská heterosexuální touha u Škvoreckého je opakovaně zpodobena v polohách nezdaru, odchýlení a nenaplnění; tato touha je démonickým libidinálním pokušením, jeho prvotním i konečným subjektem je ale ironicky nespolehlivá a selhávající postava muže (nebo subjekt patriarchálního řádu?). Takto např. Anton Pavlovič ztrácí ostražitost a cenzurní dohled dostává první trhlinu. Obsahuje-li touha u Škvoreckého pozitivní náboj (prokreativní libidinální energie), je nicméně vždy znovu ironizována a distancována a jedním z jejích ironických účinků je i destruktivita vůči formálním sociálním institucím. Je-li naopak touha u Dollimora nabita negativně (jako energie pudu smrti), jejím pozitivním odrazem je silný, avšak neorganizovatelný potenciál sociální hybnosti a změny.

Príspevek vznikl s podporou Grantové agentury Univerzity Karlovy v rámci výzkumného projektu č. 432011.

Literatura

BRANNIGAN, John

1998 *New Historicism and Cultural Materialism* (Basingstoke: Macmillan)

BURT, Richard (ed.)

1994 *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism and the Public Sphere* (Minneapolis: University of Minnesota Press)

COLEBROOK, Claire

1997 *New Literary Histories: New Historicism and Contemporary Criticism* (Manchester – New York: Manchester University Press)

DOLLIMORE, Jonathan

1998 *Death, Desire, and Loss in Western Culture* (New York: Routledge)

2001 *Sex, Literature and Censorship* (Cambridge: Polity Press)

DOLLIMORE, Jonathan – SINFIELD, Jonathan
1985 *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester: Manchester University Press)

HALLOVÁ, Radclyffe
2002 [1928] *Studna osamění*, přel. Vladimír Vendyš (Praha: Ikar)

JOYCE, James
2012a [1922] *Odysseus*, přel. Aloys Skoumal (Praha: Argo)
2012b [1916] *Portrét umělce v jinošských letech*, přel. Aloys Skoumal (Praha: Argo)

LAWRENCE, David Herbert
1987 [1928] *Milenec Lady Chatterleyové*, přel. František Vrba (Praha: Odeon)

MUKAŘOVSKÝ, Jan
2007 [1942] „Místo estetické funkce mezi ostatními“, in týž: *Studie I* (Brno: Host), s. 169–184

MÜLLEROVÁ, Beate
2009 [2004] „Cenzura a kulturní regulace: Mapování terénu“, přel. Pavel Janáček, *Česká literatura* 57, č. 4, s. 503–530

PLATÓN
2005 *Ústava*, přel. František Novotný (Praha: OIKOYMENH)

SINFIELD, Alan
1992 *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading* (Oxford: Oxford University Press)

ŠKVORECKÝ, Josef
2009 [1972] *Mirákl* (Praha: Albatros)

VEESER, Harold Aram (ed.)
1989 *The New Historicism* (New York: Routledge)

WILLIAMS, Raymond
1961 [1958] *Culture and Society 1780–1950* (Harmondsworth: Penguin)

1977 *Literature and Marxism* (Oxford: Oxford University Press)
1980 *Problems in Materialism and Culture* (London: Verso)

Česká Vídeň pod tlakem cenzury, zákazů a obstrukcí z pohledu hudební historie

VIKTOR VELEK

Fakulta umění Ostravské univerzity

Kulturní a politické dějiny vídeňských Čechů „v dlouhém 19. století“ vykazují již při zběžném seznámení se s tématem nápadně vysoký výskyt jevů s přívlastkem omezující, bránící, zakázaný, nedovolující či nepovolující, nesouhlasný, mařící apod. Budeme-li chápat cenzuru právě takto šířeji, dějiny tzv. české Vídně se stanou bohatým badatelským polem s mnoha příklady. Na úvod jen stručná charakteristika tématu vídeňští Češi: do hlavního centra monarchie mířili Češi a Moravané v podstatě od nepaměti, ovšem až migrační vlny po roce 1840 lze popsat důkladněji a charakterizovat je jako masové. V důsledku vývoje národního obrození se stávaly čím dál méně „böhmisch“ a čím dál více „tschechisch“. Noví příchozí byli v německé Vídni vždy nápadní a snadno rozpoznatelní už od pohledu, podobně jako většina jiných menšin. Ty se ve Vídni vůči sobě navzájem vymezovaly a současně se stávaly terčem posměchu („hetzu“) a perzekuce německé Vídně. Po roce 1848 se obrázek přihlouplého, ale hodného Vaška začal rychle měnit v karikaturu nebezpečného Vencla, který brzy změnil německý charakter Vídně na slovanský. V některých okresech počet Čechů v letní sezóně dosahoval i čtvrtiny obyvatelstva, přičemž paralela k dnešní berlínské turecké menšině je na místě. Strach z poslovanštění Vídně, iredenty a ztráty pozic vedl německou část Vídně k tomu, aby tlumila požadavky vídeňských Čechů na svobodné používání českého jazyka ve školství, v kultuře, víře; restrikce se dotkly i spolkového života, pořádání akcí apod.

První doklady o zákazech veřejného předčítání a nabízení českých periodik a českých knih ve vídeňských kavárnách a hospodách spadají už do tzv. předbřeznového období. Takový zákaz zmiňuje v souvislosti se slavnou Gerlovičovou kavárnou lékař a spisovatel Josef Podlipský v dopise Františku Ladislavu Riegerovi z 21. 2. 1841. Přímo na cenzuru narazil Vojta Náprstek, když poslal do *Wiener Zeitung* zprávu o smrti Josefa Jung-

man. V tzv. *Kostře k deníku Vojty Náprstka* (výpisky Julia Zeyera) stojí zmínka o nekrologu nejprve u data 20. 12. 1847, pak u 28. 12. 1847 („Můj nekrolog o Jungmannovi přišel až k Sedlnickému do censury“) a nakonec s datem 22. 1. 1848 („U Nádherných. Četl jsem jim nekrolog Jungmanna pro *Wien*. Zt. určený [...]“).¹ Není patrné, zda byl nekrolog skutečně otištěn, nebo zda zůstal jen jako nepřijatý rukopis. Samotné velké rekviem vídeňských Slovanů na památku Jungmanna bylo povoleno až po pětítýdenním vyjednávání a konalo se 20. 1. 1848!

Policejnímu vyšetřování neušly Havlíckovy *Epistoly kutnohorské*, o které byl v prostředí uvědomělých vídeňských Čechů velký zájem. Důsledkem vyšetřování, mj. popsaného v korespondenci mezi filologem Aloisem Vojtěchem Šemberou a Františkem Palackým z léta a podzimu roku 1851, byl útlum českého národního života ve Vídni. V korespondenci obou národovců lze nalézt i zmínky o sbírce mezi vídeňskými Čechy ve prospěch Národního divadla. Šembera psal na přelomu července a srpna roku 1851 Palackému o tom, že českovídeňskému advokátu Janu Dvořáčkovi byl městským hejtmanstvím z nařízení místodržitelství sdělen rozkaz, aby zastavil divadelní sbírku a aby na místodržitelství vyjednal zvláštní povolení. Na základě policejního vyšetřování bylo na podzim roku 1867 načas přerušeno vydávání časopisu *Novi Pozor*. Tento federalistický orgán chorvatské opozice vydávaný ve Vídni Františkem Ptačovským byl oblíbený i u vídeňských Čechů.

V typologii perzekuce pokračujeme u divadla. Nebyl to nikdo méně kontroverzní než Uffo Horn, kdo inicioval již před březnem 1848 vznik českých divadelních představení ve Vídni. V plánu byla veselohra, v níž měl vedle něj hrát např. František Ladislav Rieger. Kvůli zákazu policejního ministra hraběte Josefa von Sedlnitzkého (prezident Polizei- und Zensurhofstelle) však k provedení nedošlo. Překvapivé to určitě nebylo, kvůli podobným rozhodnutím byl von Sedlnitzky u umělců velmi neoblíben. V roce 1845 dokonce vznikla petice za česká představení, praktický význam však neměla. Do studentského prostředí spadají i pokusy o divadelní produkce (ve stylu bytového divadla) spojené s hudebními skla-

1 *Kostrá k deníku Vojty Náprstka* se nachází ve fondech Náprstkova muzea (Národní muzeum) v Praze.

dateli Hynkem Vojáčkem a Františkem Pivodou. Je třeba podotknout, že tyto iniciativy spadající do vrcholícího „předbřeznového období“ je nutno chápat jako jasný důkaz ztotožnění se s ideou české národní identity.

Tzv. hanácké opery (Hanakische Opern), importované do vídeňských paláců české šlechty v 18. století, neměly s českým národním programem nic společného. Jejich cílem bylo povrchně představit exotický kolorit, např. na plesu v roce 1724 se objevil „český sedlák“ (hrabě z Khevenhüller), „česká selka“ (slečna z Khuen/Khün), „hanácký sedlák“ (hrabě z Hamiltonu), „hanácká selka“ (slečna z Kounic). Jistým přechodovým stupněm ke snahám Horna, Vojáčka a Pivody byla „bytová divadla“, která v letech 1815–1824 ve svém bytě pořádal advokát Ignaz von Sonnleithner.

Dodržme chronologii a odbočme nakrátko od divadla k slovanským besedám a bálům. Ty vysoce reprezentativní a s velkým rozpočtem byly pořádány vysokými úředníky ve spolupráci s českou šlechtou. Ty menší, pořádané třeba studenty a řemeslníky, narážely nezřídka na neochotu úřadů. Ve Vídni působící profesor František Bedřich Ševčík-Jedovnický vrchol předbřeznové doby popsal takto: „Nyní, když počet Slovanů ve Vídni dosti velice vzrost, byla již poněkud cesta, na kteréž se dál a dále, až namáhavě, kráčetí mělo, přece již jaksi urovnána; pronásledování a týrání vlasteneckých Slovanů se strany police nebylo již tak urputné, a povolení ke konání besed nekladly se tak veliké překážky; nabytí policie i vláda toho přesvědčení, že my Slované, kteří besedy ve Vídni zařizujeme, jsme nejloajlnější občané této říše. Nicméně musela se přece po povolení ke každé besedě, ano i sebemenší zábavě písemná žádost podati“ (ŠEVČÍK 1895: 20).

Pro příklad nechodme daleko: Slavný první veřejný český (českoslovanský) koncert ve Vídni, konaný 20. 5. 1845 v sále konzervatoře (Musikverein Saal), byl vlastně koncertní besedou s výnosem 900 zlatých ve prospěch Oravců postižených březnovou povodní. Přestože pořádající komitét tvořili především lépe situovaní čeští úředníci, policie zdržovala udělení povolení až do 17. května, plakáty byly vylepeny 18. května a koncert se konal 20. května. Koncertu se zúčastnila matka císaře Ferdinanda Dobrotivého. Když v průběhu produkce přišla do sálu, byla vítána velmi vřele. Sama tleskala jako první a pochválila organizátory. Její účast

a reakce odstranila zmíněné překážky u druhého veřejného českého (českoslovanského) koncertu ve Vídni, který se konal během adventu 1845.

O revoluci ve Vídni v roce 1848 se tradičně píše jako o momentu, který negativně poznamenal předbřeznovou progresi. Objektivní prostudování pramenů však dokazuje, že doba „temná“ nebyla tak temná, jak se líčí. Perzekuce se dotkla v podstatě celého společenského života, nikoliv jen toho slovanského. Po několika měsících po porážce revoluce se ustálily nové české organizační skupiny, které se soustředily na hudební, deklamační, taneční a divadelní produkce a které pokračovaly v trendu započatém před revolucí. Pravdou je, že řada akcí ze strachu před policií spíše preferovala zábavu před vlasteneckou kulturou.

Čekání na povolení – to byla noční můra pořadatelů českých divadelních představení. Často došlo k posunu termínu či odvolání hry. Jako příklad uveďme Tylovu hru *Marjánka matka/dcera pluku* z cyklu her uváděných v roce 1851 v divadle Na Vídeňce. K zajímavé situaci došlo na konci roku 1883. Tehdy „bylo českým spolkům úředně zapovězeno pořádání divadelních představení, protože k tomu nevlastnily koncesí“ (ERTL 1999: 62–63).² Spolky se bránily nekomerčním charakterem své činnosti a kvůli zachování tradice přistoupily na podmínku, že nebudou vybírat vstupné. Tento výpadek příjmů nahradily navýšením poplatků za šatnu a členské příspěvky. Vstupné mohly vybírat opět až v 90. letech 19. století.

Po úspěchu souboru Národního divadla na Mezinárodní hudební a divadelní výstavě 1892 ve Vídni se objevilo několik nápadů, jak opět dostat tento soubor do Vídně s operním programem. Oslovená Dvorní opera oficiálně odmítla s odvoláním na naplánované stavební úpravy a prázdniny, neoficiálně se spekovalo nad vytvořením nebezpečného precedentu – to samé by mohli chtít i Poláci, Maďari atd. Přímo v *Daliboru* stojí: „Proč nemají být Smetanovy opery *Prodaná nevěsta* a *Dalibor* ve dv. opěře provedeny? Za onu nabízí prý dv. opera méně nežli divadlo Na Vídeňce, ač dv. opera více si podmiňuje. O *Daliboru* vyslovil prý se ředitel, že nemůže dávat operu, v níž na trůně sedí český král. Opera

2 „[...] wurde den tschechischen Vereinen das Aufführen von Theaterstücken jedoch behördlich untersagt, da sie keine Konzession dafür besäßen“ [překlad V. V.].

měla prý mimo to v divadle výstavním jen relativně slabý úspěch, jsouc psána ve všeobecném operním slohu, a proto netřeba s ní spěchat do dv. opery!“ (RŮZNÉ ZPRÁVY 1893: 163). Proto se další jednání vedla s divadlem Na Vídeňce. Vynechme detaily jednání a uzavřeme tuto kapitolu tím, že 2. 4. 1893 byla provedena Smetanova *Prodaná nevěsta*, přičemž Národní divadlo zapůjčilo kostýmy a dekorace, tance nacvičil Augustin Berger z Národního divadla, jehož ředitel František Adolf Šubert byl pozván. Za necelý měsíc byla opera uvedena celkem třiatřicetkrát v němčině, v některých provedeních zazněla i čeština v podání zpěvačky Anny Veselé. Zajímavá je také cenzura opačná, tedy česká: Vilému Hešovi zakázalo Národní divadlo zpívat v opeře německy! Bylo to jen naplnění zákazu, který členům Národního divadla zakazoval při hostování zpěv v němčině.

Přesuňme se na přelom dubna a května 1908. Tehdy měla v divadle Na Vídeňce hostovat činohra pražského Národního divadla. Ze zájezdu však sešlo: byla to odplata za to, že vídeňští Češi bojkotovali holdovací průvod pořádaný k šedesátému výročí císařovy vlády. Ve druhé polovině září téhož roku uspěla lépe činohra Městského divadla Královské Vinohrady v čele s F. A. Šubertem. Přijela i přes velké protesty – např. 18. 9. 1908 se konala velká protestní schůze ve Wimbergerových sálech. Jeden z letáků šířených Vídní vyzýval k odporu takto: „Projevte nepokrytě, že nestrpíte žádných českých škol a žádných výnosů, kterými se dovolují na škole ‚Komenského‘ české zkoušky a že nepovažujete česká divadelní představení ve Vídni za kulturní potřebu, nýbrž za českou provokaci!“ (VÍCE SEBEVĚDOMÍ 1908: 2).

Zákazy se nevyhnuly ani konání divadelních představení menších českovídeňských spolků. Spolky Slavoj a Komenský XV. připravily na 11. a 12. 4. 1909 velkou výpravnou pohádkovou komedii se zpěvy *Byl jednou jeden král*, ale kvůli zákazu magistrátu se hrálo až později (někdy se uvádí 17. a 18. 4. 1909, jindy 9. a 10. 5. 1909). V dějinách nejvýznamnějšího českovídeňského divadelního spolku Pokrok se zákaz objevil víceskrát. Spolek uspořádal 15. 10. 1911 v Českém domě úspěšné české veřejné divadelní představení, ale poté přišel zákaz pořádat další podobné akce. Spolek se proto uchýlil k pořádání veselých kabaretních večerů. Pripomeňme ještě, že spolek Pokrok vznikl už v roce 1863, ale ještě

v lednu 1865 neměl úřední povolení činnosti a byl policejně zakázán. U divadla je třeba zmínit i fakt, že ne vždy úřady trpěly zesměšňování Čechů v německých hrách. Takovým případem byl příkaz policejního ředitelství, aby byla ze hry *Nevinnost z venkova* (hráno v létě 1909 v Josefovském divadle) vypuštěna sloka tupící Čechy.

Velmi často se zákazy vztahovaly na akce pořádané slovanskými studenty. Ti byli považováni za nejnebezpečnější skupinu:

- ▶ Pro uctění památky sněmu v Turčanském Sv. Martinu (6. 6. 1861, Memorandum) se slovenští studenti rozhodli uspořádat „slovenskou besedu“ v červnu 1865 v lokále U Velkého čížka. Velká slavnost vídeňských slovenských studentů byla povolena až po návštěvě deputace u státního ministra (Anton Ritter von Schmerling) v den konání! I tak byla účast hojná.
- ▶ 11. 9. 1876 nedostal Slovanský zpěvácký spolek povolení pořádat besedu pro Srby/Jihoslovany, kteří byli raněni v bojích s Turky.
- ▶ Trochu nyní přeskočme v čase dopředu a uvedme podobný příklad z 22. 2. 1903. Tehdy se měla v Ronacherově sále konat akademie pro postižené Makedonce, ale byla zrušena s odkazem na skrytý panslavismus.
- ▶ K policií zrušeným slavnostem patří i ta na počest Janeze Bleiweise, kterou na 18. 11. 1878 plánoval slovinský akademický spolek Slovenije.
- ▶ Zákaz postihl i odpolední koncert a večerní zábavu: obě akce společně připravovaly na 26. 8. 1888 spolky Havlíček a Občanská beseda v Leopoldově.

Se zákazy si dost „užily“ i české nestudentské spolky. Společnou tradiční akcí spolků z centra Vídně bývala tzv. slavnost Českého domu. Ta z roku 1899 musela být přeložena a konala se 7. a 8. 12. 1899. Podobný osud potkal i slavnost konanou v listopadu 1909. Hostinský Kadrman zprvu souhlasil s poskytnutím sálu ve svém lokálu v Prateru, ale pak dané slovo zrušil. Jednak kvůli vyhrožování nacionálními výtržnostmi, ale i kvůli kolegům hospodským, neboť ti na něj tlačili, protože se báli, že

kvůli avizovaným výtržnostem budou zakázány všechny akce v Prateru. Slavnost se konala v jiný den na jiném místě.

Ustoupení tlaku německých nacionálů bylo poměrně časté. Nebýt toho, že spolek Slovánská beseda poskytl své prostory, tak by periodikum *Ostdeutsche Rundschau* dosáhlo zrušení tzv. Heydukova večera pořádaného 14. 2. 1900 Českým spolkem pro šíření lidové osvěty ve Vídni (= Lidová osvěta).

Omezující vyšší moc se dotkla také posledního rozloučení s advokátem Janem Dvořáčkem, který byl po mnoho let nespornou autoritou slovánské Vídne a vůdčí silou Slovánského zpěváckého spolku a Slovánské besedy. Zemřel v roce 1865, pohřeb proběhl na Matzleinsdorfském hřbitově a spolu s kostelní celebrací v chrámu sv. Michala se stal významnou společensko-politickou událostí. Bohoslužba v češtině nebyla povolena, po dlouhém rozvažování byla vybrána česká skladba s apolitickým a náboženským obsahem, tj. smuteční sbor *K hvězdnatému nebi* českovídeňského skladatele Arnošta Förchgotta-Tovačovského. Nad rodinným hrobem držel jeden z proslovů i člen Slovánské besedy Ignác Jindřich Loebel,³ který však povolení k proslovu neměl a byl za to stíhán policií, která ho sledovala jako nebezpečného rusofila. Loebel mluvil i na závěrečné schůzi v Dreherově lokálu na Landstraße, která se konala po pohřbu.

„Konzistoř nepovolila český zpěv v kostele“ či „Konzistoř zakázala český zpěv slavnostní mše“ – to jsou jen dvě namátkou vybrané pasáže z novin, výročních zpráv, dopisů apod. Zákazy se týkaly kostelních slavností samostatných, ale i těch slavností, při nichž část uskutečněná v kostele byla jen součástí. Příkladem druhého typu je např. koncertní beseda spolku Lumír z 2. 5. 1866 či slavnostní beseda téhož spolku z 27. 5. 1867. Dalším příkladem může být svěcení praporu spolku Slavoj dne 27. 7. 1868: zamýšlenou zpívanou mši v Reindorfském kostele nakonec konzistoř nepovolila. Jinou formou restrikce byly zákazy českého zpěvu při sňatcích, např. členky spolku Lumír Marie Farské, která se provdala 6. 2. 1898 za Dr. Klapala, nebo při sňatku slečny Milličevičovy

3 Někdy též Löbl.

31. 10. 1890: tehdy sešlo kvůli zákazu arcikněze z produkce Slovanského zpěváckého spolku.

V XV. okrese působila odbočka spolku Jednota sv. Metoděje. Její zástupci byli 20. 5. 1910 povoláni papežským kaplanem a farářem Raabem ke schůzce. Bylo jim naznačeno, že pokud budou při své prezentaci na tradiční slavnosti Božího těla s průvodem a slavností trvat na českém zpěvu a českých modlitbách, tak nedorazí německé katolické spolky z okresu. Spolek si stěžoval u arcibiskupské konzistoře, ale ta mu zakázala vše české a také nošení spolkových symbolů a národních praporů. Spolek nepovolil a slavnosti se nezúčastnil.

Přejdeme z církevního prostředí do prostředí světského, konkrétně k zásahům cenzury do deklamací a písní. Zákaz deklamace připadl na 28. 12. 1871, tedy na silvestrovskou zábavu Slovanského zpěváckého spolku. Z programu zakázala policie blíže neznámou deklamaci „Kmotru Brázdovi“.

Zajímavý komentář vyšel v listopadu 1862 v *Národních listech*. Týkal se řemeslnické besedy pořádané 27. 9. 1862 harmonikářem Vojtěchem Suchanem v lokále U Zelené brány ve prospěch výzdoby Karlínského chrámu: „Podnikatel besedy zadal Jahnův proslov (k slavnostem Cyrillo-Methodějským) z *Besedníka* opsaný zároveň s ostatními čísly programu sl. c. kr. policii k potvrzení. Ale pan vrchní komisař nechťel proslov povolit, protože prý zní asi v ten smysl, jako slova ‚Vyžeň Němce, cizozemce!‘ Hle, gusto může býti rozličné!“ (Z VÍDNĚ 1862: 2). Nakonec byl po předložení *Besedníka* proslov povolen, přičemž si komisař neodpustil poznámku „o smělém počínání si a roztahování se Čechů“.

Předešlá zmínka „Vyžeň Němce, cizozemce!“ je parafrází na slova svatováclavského chorálu, kterého se cenzura také dotkla. Na konci srpna 1867 byly převáženy české korunovační klenoty z Vídně do Prahy. Spolky Slovanská beseda, Slovanský zpěvácký spolek, Lumír, Sokol a Pokrok požádaly policejní direkcí, aby jejich zástupci mohli při transportu klenotů do vagónu na nástupišti Severního nádraží zazpívat zmíněný chorál. Kolem žádosti bylo nejprve ticho, pak si zástupce spolků pozval k jednání na policejní direkcí nejvyšší komoří, vládní rada Wagner. Zajímalo ho, zda o žádosti ví český výbor zemský a zjistil, že ne. Zástupci dostali 26. srpna předvolání k policejnímu nadkomisaři Hübschovi a ten jim

sdělil, že žádost spolků zamítla Severní dráha kvůli možnému vzniku zmatku na nádraží. Zazpívat chorál a píseň „Kde domov můj?“ na setkání mimo nádraží jim však povolil. Spolky se nakonec rozhodly provolat „Sláva!“ v místnostech Slovanské besedy.

Jsme-li u nádražních prostor, uveďme příklad bránící masové manifestaci slovanství, tentokrát z počátku srpna 1884. Tehdy projížděla Vídní velká skupina Chorvatů mířících do pražského Národního divadla. Ve Vídni ji 2. 8. 1884 chtěly přivítat slovanské spolky, ale aby bylo zabráněno hromadnému vítání Slovanů Slovany na nádraží, tak vlak s Chorvaty přijel o hodinu dříve! Večerní slavnostní zábavě pořádané Slovanským zpěváckým spolkem již žádné překážky kladeny nebyly.

Zákaz zpěvu budoucí české hymny a staročeských písní nepřekvapí, podobně tomu bylo i v Čechách a na Moravě. Další zakazovanou písní byla romantická pseudohusitská bojovná píseň Josefa Theodora Krova „Těšme se blahou nadějí“ (synonymní název „Husitská“). Tu cenzura vyškrtla z programu koncertní besedy k oslavě J. A. Komenského, kterou 5. 12. 1871 pořádaly spolky Slovanský zpěvácký spolek a Slovanská beseda. Do programu anenského plesu spolku Pokrok pořádaného 28. 7. 1878 cenzura však zasáhla tak, že zbyly de facto jen kusy pro citeru a kytaru. V únoru roku 1910 pořádal spolek Slovanská beseda tryznu za zemřelého protektora spolku hraběte Jana Harracha. Při tryzně zazněl sbor „Památce zasloužilého muže“, který však nesměl zaznít při Harrachově pohřbu.

Nejvíce zákazů a omezení bezesporu zažil školský spolek Komenský. Téma „Komenský a perzekuce“ je však příliš široké pro tento příspěvek, podobně jako perzekuce aktivit českovídeňského Sokolstva např. formou zákazů veřejných cvičení či průvodů v sokolských krojích. Proto v případě Komenského jen stručný vhled a dva příklady: Oficiálně působil spolek se jménem věhlasného pedagoga až od roku 1872, ale již v předchozích letech se postupně konstituoval. Zákazy se týkaly hlavně otevírání vlastních škol s českou výukou.

Dlouze by bylo možno popisovat i restriktivní politiku, kterou vůči vídeňským Čechům uplatňoval starosta Vídně Karl Lueger. Za jeho působení vyvrcholily násilnosti vůči vídeňským Čechům v podobě útoku na české školy, místnosti českých spolků a restaurace, v nichž se vídeňští

Češi scházeli. Řadě spolků majitelé domů pod tlakem shora i zdola vypovídali smlouvy, divadelnímu spolku Pokrok nebyl např. prodloužen pronájem menšího sálu Hudební společnosti, kde předtím několik let uváděl svá představení. Protičeské nálady bývaly tak silné, že musela zasahovat policie.

Zákazy písní, básní, deklamací, proslovů apod. už byly zmíněny. Zastavme se ale u zákazů cílených na konkrétní osoby. Už jednou byl zmíněn slavný tzv. první veřejný český (československý) koncert ve Vídni konaný 20. 5. 1845. U ředitelství dvorního divadla muselo být dále vyžádáno povolení pro deklamaci členky Terezie Pechové, která měla recitovat „Pocestného“ od F. L. Čelakovského. Nakonec nevystoupila. Někdy se uvádí, že odstoupila z důvodu nemoci, ale např. hudební časopis *Dalibor* napsal, že „[...] jí v tom z rozhodujících vyšších kruhů správy dvorního divadla bráněno bylo“ (VÁCLAVÍK 1887: 87).

O zákazu vystoupit se hodně mluvilo i v případě operního pěvce Františka Broulíka. Odřekl účast na besedě Slovanského zpěváckého spolku konané 1. 3. 1883 s tím, že mu to ředitel opery zakázal. Objevila se i zpráva, že mu ve zpěvu bránil chrapot, ale na přelomu února a března Broulík běžně vystupoval, mj. na nečeské akci Deutschösterreichische akad. Verein ve prospěch Schutzverein s wagnerovským repertoárem a též ve Dvorní opeře. Jak je zřejmé, je třeba ke zprávám o zákazu shora přistupovat kriticky a objektivně. Jasný zákaz shora byl uplatněn vůči Vladimíru Šamberkovi, jemuž ředitelství Deutsches Volkstheater zakázalo výstup na prvním českém koncertu spolku Lumír dne 21. 3. 1893. Z programu tak vypadl Fibichův melodram *Hakon*. Na konci roku 1910 ve Vídni vystoupila zpěvačka Ema Destiniová. Pořadatel koncertu nepovolil spolku Slovanská beseda předání kytice se slovanskými stuhami. Na to Ema reagovala tak, že „na oplátku“ zakázala jakékoliv květinové dary po koncertu.

Vedle různých forem omezování zahájení činností spolků lze narazit i na případy, kdy byly spolky z moci úřední rušeny. Např. v roce 1881 byla zrušena po osmi letech činnosti Dělnická jednota, v roce 1884 byl po čtrnácti letech činnosti zrušen dělnický spolek Slovan ve XII. okrese. Zajímavou historii má slovenskovídeňský spolek Tatran – s odkazem na závažný článek o spolkové oslavě v *Amerikánsko-Slovenských novinách*

byl spolek na začátku roku 1892 zrušen, ovšem po obhajobě vedené českovídeňským právníkem Janem Lenochem na konci roku opět povolen.

Někdy zákazy neměly úřední ráz, ale vycházely z rozkolu iniciátorů. Příkladem budiž rozkol vídeňské české a německé sociální demokracie. Žurnalista Rudolf Jeníček popsal v rubrice „Česká Vídeň“ v *Hudební revue* případ, kdy německá sociální demokracie odepřela spolku Máj, aby v Dělnickém domě v XVI. okrese uspořádal hostování operního souboru z Moravy. Vídeňskými Čechy oblíbený Dělnický dům v XVI. okrese byl odepřen i pro první pěveckou slavnost Sdružených pěveckých jednot dělnických, kterou nakonec pořádající českovídeňská sociální demokracie uspořádala 21. 4. 1912 v Beethovenově sále.

Někdy za zákazy stály i zájmy jiné než německé skupiny obyvatel Vídně. Např. maďarský vliv stál za zákazem slavnostní hostiny, která se měla konat při příležitosti padesátiletého kněžského jubilea biskupa Josipa Juraje Strossmayera 18. 3. 1888. Konala se tak jen kostelní slavnost u sv. Anny, na níž pěl Slovanský zpěvácký spolek staroslověnsky, chorvatsky a česky.

Významně se do dějin slovanské Vídně zapsala i oslava stého výročí narození Jana Kollára, kterou spolky pořádaly 29. 5. 1893 v Ronacherově sále a o den později formou slavnostního komersu v lokále U Zlaté hrušky. Program doznal během příprav vícera změn plynoucích jak z nesvornosti slovanské, tak i ze zásahů zvenčí: velitelství zakázalo vystoupit kapele IR 81 s kapelníkem Janem Žižkou (Johann Zizka), proto hrála Schützenkapelle (hudba střelců) s německým kapelníkem Kopetzky (s největší pravděpodobností Wendelin Kopetzky).

„Vnější vlivy politické“ byly důvodem, proč nakonec sešlo z plánu spojit síly Českého ochotnického orchestru a Filharmonického sboru (Der Philharmonische Chor) s Franzem Schrekerem. Spojené orchestrální těleso mělo doprovodit 27. 4. 1913 v Hudební společnosti vídeňskou premiéru Novákovy *Bouře*, která se stala symbolem pro šestadvacátý český koncert spolku Lumír. Ideou bylo dílo provést česky a německy, což by v případě uskutečnění byl skutečně milník v česko-německé hudební kooperaci ve Vídni. K tomu nakonec – kvůli vnějším politickým vlivům – nedošlo. Stejně vysvětlení důvodu zmaření snahy o české a německé provedení Rudolf Jeníček popsal i ve *Vídeňském*

deníku z 20. 4. 1913. Skladbu nakonec doprovodil narychlo získaný Tonkünstlerorchester řízený Oskarem Nedbalem.

Starostou Luegerem uplatňovaná antičeská a antislovanská doktrína nacházela dost pokračovatelů i po jeho smrti v roce 1910, a to především v podobě německých nacionálních spolků. Blížící se rozpad monarchie a válečný konflikt s sebou přinesly silnější tlak na české spolky ve Vídni. Za všechny projevy uvedme jako příklad jen zákaz pořádat akce ve velkém sále Hudební společnosti. Na to české spolky reagovaly pořádáním menších podniků.

Závěrem jen stručně nahlédněme do mezidobí 1914–1938. Ještě v únoru 1915 gratuloval Slovanský zpěvácký spolek k padesátému výročí činnosti bratrskému spolku Slovanská beseda. Zatímco tento spolek díky podpoře české šlechty válku přežil a formálně existuje dodnes, Slovanský zpěvácký spolek byl na začátku války zrušen a vůdčí roli mezi slovanskými zpěváckými spolky ve Vídni převzal spolek Lumír. Měla-li Slovanská beseda oporu ve svých aristokratech, Poláci ji našli ve svých poslancích. Ti se zasloužili o to, aby v lednu 1915 mohl ve Vídni vystupovat soubor Lvovského divadla. Hry byly dokonce přeloženy z Neue Wiener Bühne do Wiener Bürgertheater. Nerovný přístup samozřejmě rozlítl vídeňské Čechy, dost dokladů nabízí stránky *Vídeňského denníku* z této doby.

Ačkoliv se po roce 1918 postavení české menšiny ve Vídni změnilo, řada tradičních forem perzekuce z dob monarchie přežívala i v mladé rakouské republice. Perzekuce se dotkly činnosti sokolstva (např. zákaz krojů na veřejných akcích) či spolku Komenský (např. problémy s přidělením koncese na zvukové kino pro školu v X. okrese), samostatný prostor by si zasloužila protičeská doktrína rakouského rozhlasu. Ten se bránil požadavkům menšiny na vysílání v češtině, ale kritizován byl i za poměr, v jakém si vyměňoval pořady s českým rozhlasem. Např. jeden článek z konce září 1932 ve *Vídeňském deníku* bilancuje, že za poslední roky bylo z Vídně do Prahy vysíláno třicetkrát, ale z Prahy do Vídně jen patnáctkrát. Článek reaguje na problémy s přenosem Dvořákovy *Rusalky* z Prahy – přenos byl přesunut ze středy 28. září na dobu pozdější, prý z toho důvodu, aby vysílání na den sv. Václava nepůsobilo jako provokace. Přestože rakouský rozhlas české menšině dveře zavřel, stanice

v Československu své vlny vídeňským Čechům rády a opakovaně poskytovaly. Perzekuce se nevyhnula ani oblasti divadla, konkrétně zájezdům souborů z Československa do Vídně. Na různé formy perzekuce bylo bohaté i období, kdy docházelo po „anšlusu“ ke gleichšaltizaci spolkové základny, rušení spolků, školského systému atd. Ale i to by bylo na samostatný referát.

Literatura

ERTL, Ingrid

1999 *Tschechisches Theater in Wien: ein historischer Überblick* (Wien: Universität Wien, diplomová práce)

FIŠER, Zdeněk

2002 *Korespondence Aloise Vojtěcha Šembery. Svazek 1 – Listy Palackému* (Vysoké Mýto: Okresní muzeum Vysoké Mýto)

JENÍČEK, Rudolf

1911–1912 „Česká Vídeň“, *Hudební revue* 5, č. 5–6, s. 294–295

RŮZNÉ ZPRÁVY

1893 „Různé zprávy. Vídeň“, *Dalibor* 15, č. 20, 25. 3. 1893, s. 163

ŠEVČÍK, František Bedřich

1895 „Zpěv slovanský a pěstování společenského života ve Vídni od r. 1841 až do r. 1862“, in Josef Karásek (ed.): *Sborník Čechů dolnorakouských* (Viedeň: Národopisný odbor dolnorakouský)

VÁCLAVÍK, Antonín

1887 „První český koncert ve Vídni r. 1845“, *Dalibor* 9, č. 11, 12. 3. 1887, s. 87

VÍCE SEBEVĚDOMÍ

1908 „Více sebevědomí!“, *Česká Vídeň* 8/XI, č. 38, 19. 9. 1908, s. 1

Z VÍDNĚ

1862 „Z Vídně. (Původní dopis).“, *Národní listy* 2, č. 240, 11. 10. 1862, s. 2

Jaroslav Vrchlický a strategie obhajoby před tiskovým soudem

MICHAL CHARYPAR

Ústav pro českou literaturu AV ČR

Hodlám se v tomto příspěvku soustředit na případ konfiskace básnické skladby Jaroslava Vrchlického *Twardowski*, která vyšla knižně v nakladatelství Františka Šimáčka v lednu nebo v únoru 1885. Kniha byla na pokyn pražského státního návladnictví z 26. února 1885 zabavena pro urážku veřejné mravopoctnosti (§ 516 trestního zákoníku)¹ a bylo nařízeno zničení nerozprodáných výtisků. Proti konfiskaci však byla podána soudní námitka. Po přelíčení u zemského trestního soudu v Praze dne 27. března byl zákaz nečekaně odvolán, zabavený náklad v počtu 294 výtisků byl zaslán zpět nakladateli a *Twardowski* se mohl vrátit do prodeje.² Mnohem více než samo nařízení konfiskace mě dále bude zajímat její následné zrušení, k němuž v dané době, jak uvidíme, jinak docházelo zcela výjimečně.

I.

Zdrojem informací k danému případu jsou především zprávy a dokumenty v dobovém tisku. Časopis *Lumír* přetiskl plné znění písemného zpracování rozsudku zemského trestního soudu s datem 8. dubna 1885 (ROZSUDEK 1885: 191–192). Z něho lze vyčíst i obsah původního konfiskačního nálezu zpracovaného týměž soudem.³ Ve Vrchlic-

1 Srov. *Zákon trestní o zločinech, přečinech a přestupcích pro Císařství rakouské*, vydaný dne 27. května 1852, č. 117 říš. zák., Praha, Eduard Grégr, s. 394. Článek 516 trestního zákoníku postihoval mnohem širší oblast než pouze to, co dnes vnímáme jako pornografii, totiž jakýkoli nemravný skutek, který vzbudí veřejné pohoršení, mj. i tištěným textem nebo vyobrazením.

2 NA, f. Prezidium policejního ředitelství Praha, kart. 961, sig. P/13/9.

3 Pouze rámcový záznam o konfiskaci *Twardowského* registruje úřední věstník *Wiener Zeitung (Amtsblatt)* 106, 1885, č. 57, 11. 3., s. 395. Zde však nejsou uvedena závadná místa v textu.

kého básni bylo vyznačeno 15 žalovaných míst, někdy dlouhých pasáží, jindy zmínek na jediné straně, postihujících celkově 55 stran textu, tedy asi čtvrtinu rozsahu knihy. Verdikt uveřejněný v *Lumíru* reprodukuje rovněž odůvodnění závadnosti uvedených míst podle soudního nálezu a polemizuje s jednotlivými argumenty obžaloby. Máme tak možnost sledovat podrobně dobové uvažování o konfiskovaném díle.

Twardowského můžeme popsat jako rozsáhlou básnickou skladbu či dramatickou báseň na faustovský námět, vycházející zvláště z polských zpracování této tematiky. Roli primárního vlivu v ní zřejmě sehrála polská lidová balada, literárně pak adaptovaná Adamem Mickiewiczem, Józefem Ignacym Kraszewským a dalšími,⁴ v níž je podle textu osvo-
bozujícího rozsudku „poeticky provedena zvěst o člověku zkoušeném, hřešícím a konečně utrpením očištěném a vykoupeném“. Protagonistu Vrchlického básně *Twardowského* provází po celou dobu děje ďábel, který ho svádí k hříchu. Ke konfiskaci proto prý dala popud „některá místa, v nichž živými barvami a bujnou obrazností líčeny jsou svůdné nástrahy ducha zlého oproti *Twardowskému*“ (*TAMTĚŽ*: 191–192).

Pro přesnější charakteristiku úředně vyznačeného závadného textu uveďme následující ukázkou: „Tvá ňadra, paní světa, zalkal s rozechvěním, / ty hrozny plné, ty labutě snící, / ty květy lotosu, jež políbením / svit luny žehná, tak mne blahem zpily, / že touhou, žárem, bolem hnán v té chvíli / bych smrt svou chtěl z nich pítí jásající!“ (*VRCHLICKÝ* 1885: 88).

Ukázka pochází ze VI. zpěvu, který mohl být inspirován Flaubertovými *Pokoušeními svatého Antonína* a v němž ďábel ukazuje *Twardowskému* zjevy nahých mytologických hrdinek. Její lascivnost v dobovém vnímání jistě podtrhlo i to, že oslovená žena s výzvou muže symbolicky souhlasí a z číše, která kopíruje tvar jejího ňadra, mu dá napít omamného nápoje. Jasně patrný je důraz na poetickou stránku textu (formálně i metaforicky). Dominuje zde motiv ňader, který lze považovat za nejfrekventovanější erotický prvek u Jaroslava Vrchlického obecně (srov. *PYNSSENT* 1999: 160–171), jinde v *Twardowském* pak též motiv ženských boků. Oba jsou pro Vrchlického typické a básník zde

4 Srov. komentář Vítězslava Tichého in *VRCHLICKÝ* 1956: 569.

v jejich zpodobení v ničem nepřekročil svoji obvyklou míru. Z ukázky vidíme, že *Twardowski* je dílo odvážné spíše básnicky než v sexuálním smyslu. Ani vzdáleně se nejedná o pornografii, jak bývá dnes chápána, a také jde o něco docela jiného než eroticko-skatologické veršované skladby zařazené do nedávno vydaného svazku *Vrchlický erotický* (s dubiozním připsáním autorství některých z těchto skladeb Vrchlickému) (srov. KOPÁČ – SCHWARZ 2011). Pasáž se podle znění rozsudku vyznačuje „živou barvitostí a bujnou řečí“, ničím však hrubě neuráží „stydlivost nebo mravopověstnost“ (ROZSUDEK 1885: 191–192).

Je vůbec charakteristické, že v řeči soudu je zde výskyt erotických motivů zpravidla „situací úplně odůvodněn“ jako součást umělcova záměru, takže všechny domnělé poklesky jsou údajně podrobeny „ušlechtilé a mravné tendenci“ básně. Například u II. zpěvu „Studentská láska“, kde se líčí svedení chudé dívky mladým Twardowským, rozsudek zdůrazňuje, že se to stalo „způsobem šetrným, vší oplzlosti prostým, a končí zpěv tento projevem hořké lítosti provinilce“ – Twardowski se po svém činu rozpláče. Nejinak se děje u IV. zpěvu, kde se vysvětluje nemanželský původ hrdiny. Svůdce Twardowského matky zešílel (scéna se odehrává v blázinci) a pasáž, v níž je akt zplození tematizován, je proto údajně prodchnuta „pocitem politování“. Podobně je „více ponecháno domyslu soudného čtenáře než zřejmě vyřknuto“ v VIII. zpěvu, kde opět ďábel Twardowskému líčí sybaritské rozkoše a nabízí mu smyslný zjev hostinské jako erotický objekt, který ale Twardowski odmítá. Také žalovanými zpěvy IX a X „vane dech etický, morální“, a dokonce prý v celé básni „soudný čtenář s vděkem uzná šetrnost, s kterou básník přešel přes situace kluzké“. Jisté rozpaky může dokonce vzbuzovat shrnující výrok rozsudku o „morální tendenci“ básně, v níž „každé provinění stihne krutá pokuta“ a „každý skutek dobrý dochází odměny“ (TAMTÉŽ). Na tuto skutečnost ostatně po čase ironicky poukázal v odsudku *Twardowského* Leander Čech, podle něhož kniha „byla konfiskována pro nemravnost, ale konfiskace byla zrušena, když byl sám básník [...] výslovně se byl (*sic*) dokazovati jal, že právě naopak tendence básně této jest mravní a že právě ony některé nemravní scény jsou jen kvůli tomu zde, aby vlastní mravní tendence celé básně tím skvěleji vyšla najevo“ (ČECH 1886: 23–24).

Lze i proto říci, že obhajobná rétorika soudu se tu z pochopitelných důvodů ocitla v rozporu s pravděpodobným smyslem sporné básně, pokud ji ve svém důsledku vůbec nepopřela jako umělecké dílo. Ve svých mesaliancích se ženami, myšlených či dovedených do konce, Vrchlického Twardowski vždy podléhá vlivu ďábla našeptavače, který ho všude doprovází. Téma sexu se tak nutně přimyká k vlastnímu příběhu. Není také paradox, že v líčení hříchu si obvykle kdysi počínali nejexplicitnější autoři moralistních církevních traktátů, jejichž cílem bylo odhalovat ďábelská pokušení. *Twardowski* však není taková moralita, za jakou jej před soudem zřejmě vydával obhájce. Motiv sexu a především ženského těla („ňadra“, „boky“) bývá u Vrchlického často exponován jako ústřední estetická složka textu. Právě to, co zde pro básníka bylo krásou, však mohlo být jinak smýšlejícím čtenářem v dané době snadno vnímáno jako lascivnost. Pokládám za pozoruhodné, jak poměrně málo stačilo k tomu, aby umělecký text byl obviňován z oplzlosti nejen ze strany úřadů, ale také u prudérní kritiky, jak ještě uvidíme, a jistě též u části veřejnosti. Nad díly, která vyjadřovala sexualitu otevřeně,⁵ pak musela stejná konfiskační past zaklapnout zcela zákonitě. Příným a výmluvným odrazem těchto poměrů se tak přirozeně stalo i to, jakých argumentů byla u tiskového soudu v případě *Twardowského* nucena užívat obhajoba.

II.

Kauza *Twardowského* byla projednávána v tzv. objektivním řízení trestním. Šlo o specifický typ tiskového soudu,⁶ který umožňoval rakouský zákon o trestním řízení v tiskových věcech č. 7/1863,⁷ schválený vládou spolu se zákonem o tisku č. 6/1863 dne 17. prosince 1862. Masově se objektivní řízení rozšířilo přibližně o deset let později a stalo se zcela dominantním typem tiskového soudu až do první světové války, tedy zhruba na čtyřicet let (alternativou k němu, v osmdesátých letech

5 V rámci česky psané umělecké literatury mám především na mysli známý případ sbírky Jiřího Karáska ze Lvovic *Sodoma*, konfiskované roku 1895 (srov. HEMELÍKOVÁ 2010 [tam viz další literaturu k tématu]).

6 Široce k cenzurní praxi v druhé polovině 19. století srov. CHARYPAR 2014.

7 Článek 16 tohoto zákona později přešel do § 493 zákona č. 119 o tiskovém trestním řízení z 23. května 1873 (jeho znění viz RAŠÍN 1901: 46–47).

19. století však jen zřídka užívanou, byly porotní soudy). V objektivním řízení neexistovala žalovaná osoba, subjekt obžaloby, ale proces byl veden výhradně proti objektu, tzn. žalovanému textu. Pokud byla konfiskace soudem potvrzena, znamenalo to zpravidla zabavení a zničení celého dostupného nákladu. Ekonomická ztráta pak automaticky postihla ty, kdo byli v podniku finančně zainteresováni, totiž nakladatele a tiskaře, respektive majitele periodika. Ti se proti postihu nemohli účinně hájit. Mohli sice podat soudní námitku proti konfiskaci, ale nebyli pak připuštěni k líčení u soudu. Žádná obžalovaná osoba, jak řečeno, v objektivním řízení neexistovala a rovněž veřejnost se nemohla účastnit líčení, která se odbývala v tajných soudních sezeních. Soud proto zpravidla konfiskaci potvrdil, případně ji přenechal k potvrzení vrchnímu zemskému soudu jakožto vyšší instanci. Vládní soudní úřady tak mohly ve své činnosti postupovat vcelku libovolně a sotvakdo jim v ní mohl významněji bránit.

To dokládají i dobové statistiky konfiskací, uveřejňované v ročenkách *Österreichische Statistik*. V roce 1885 bylo v Předlitavsku potvrzeno celkem 1296 tiskových konfiskací a jen 52 jich bylo zrušeno. Z toho na Čechy připadá poměrně vysoký podíl 548 potvrzených a pouze deseti zrušených konfiskací. Širší průzkum přitom ukazuje, že odvolané konfiskace se týkaly zpravidla článků v novinách a časopisech, letáků apod. To, že byla zrušena konfiskace na knižní básnické dílo tak významného autora jako Jaroslav Vrchlický, lze označit za velmi řídký úkaz v kontextu celých čtyřiceti let trvání objektivního řízení. Ze známých kauz té doby připomeňme pro srovnání alespoň konfiskaci básnické skladby *Lešetínský kovář* Svatopluka Čecha, k níž došlo o pouhý rok dříve, v lednu 1884 (srov. mj. STREJČEK 1946). *Lešetínský kovář* byl bez odvolání úředně zabaven a v celém nákladu zničen. Básník pak přistoupil k novému vydání teprve v roce 1899, z opatrnosti v něm však stále ponechal část cenzurních škrťů z prvního vydání. Příklad *Twardowského* byl tak i podle soudního verdiktu otištěného v Lumíru „dosud zajisté nejzajímavějším zjevem v konfiskačních sporech“ a „památnou“ událostí (ROZSUDEK 1885: 191–192).

Ve světle těchto okolností vyvstává jako relevantní spíše otázka, jak je vůbec možné, že konfiskace na *Twardowského* byla zrušena. K pravděpodobné odpovědi nás přiblíží podrobnější výzkum průběhu soudního

líčení z 27. března 1885. Mimo zapisovačů se ho účastnil jen pozdější mladočeský politik Julius Nejedlý, zastupující jako obhájce žalovaného nakladatele Františka Šimáčka, dále státní žalobce Josef Hofmann a tříčlenný soudní senát, v němž vedle předsedy soudu Ludvíka Řipky zasedali dále Vilém Svoboda, nechvalně známý z tzv. protisocialistických procesů první poloviny osmdesátých let, a konečně dvorní rada Alois Müller, o němž bude ještě řeč. Jasnější vhled do průběhu procesu nám poskytnou dva prameny, totiž zpráva v *Národních listech* otištěná den po přelíčení (TWARDOWSKI 1885: 3) a nekrolog na Aloise Müllera, který napsal o třináct let později obhájce Nejedlý (NEJEDLÝ 1898: 1). Z obou textů, zvláště z nekrologu, jehož hlavní část se věnovala procesu *Twardowského*, vysvítá, že obhajovací řeč připravoval Nejedlý v přímé součinnosti s Vrchlickým, který se líčení sice nemohl osobně účastnit, ale poskytl obhájci řadu podpůrných argumentů. Nejedlý v nekrologu přímo píše, že básnickových údajů „v plné míře užil, příčiniv [...] toliko arabesky právnických vývodů“ (TAMTĚŽ). K námitkám podaným už 11. března se ovšem připojil i nakladatel Šimáček, nelze však udat, jak konkrétně a v jaké míře. K jeho výraznější účasti na přípravě obhajoby patrně nedošlo kvůli jeho dlouhodobé únavě z přepracování a také pro závažné rodinné starosti; Šimáček navíc pouhých několik týdnů po přelíčení nečekaně zemřel.⁸

Jedním z podstatných argumentů Nejedlého, který mu velmi pravděpodobně obstaral Vrchlický, bylo tvrzení, že spolu s *Twardowským* by cenzura při důsledném dodržování vlastních pravidel musela zakazovat i veledíla malířství, sochařství a také literatury, která se fakticky dopouštěla téhož přestupku jako *Twardowski*, jmenovitě např. Goethova *Fausta* nebo Boccacciův *Dekameron*. Poslední příklad je nicméně sporný. Lze doložit, že *Dekameron* byl v Předlitavsku dlouhodobě indexován a vícekrát konfiskován právě pro porušení § 516, mj. i v letech 1886 a 1889. V Praze byl v německém překladu zakázán dokonce ještě roku 1896 (srov. EINSLE 1896: 22; JUNKER 2001: 473).

8 Šimáčkova druhá žena Marie těžce onemocněla a skonala koncem dubna 1885. Šimáček na jejím pohřbu prochladl a po prudkém zápalu plic zemřel 5. května téhož roku (srov. SRB 1910: 217). Nakladatelství po něm převzal syn Bohuslav.

Jako druhý podstatný moment je třeba vnímat skutečnost, že na žádost obhájce bylo před soudem čteno celé dílo, nikoli jen konfiskovaná místa, jak bylo běžné, neboť uvedená místa prý dávala smysl jen v kontextu celé básně. I za tímto požadavkem tušíme intervenci Vrchlického. Věc je nicméně zvláštní, uvážíme-li rozsah knihy, který činil 206 stran. Jen samo předčítání, v němž se střídali všichni soudní zapisovači, proto zabralo víc než půl dne. Podle Nejedlého nekrologu však právě toto čtení mělo na rozhodování poroty bezpříkladný vliv. *Twardowski* prý nebyl pouze čten, „byl *deklamován*, se zápalem, s nadšením. [...] Čím dále báseň přednášena, tím více zaujímala pozornost posluchačů, takže když líčení skončeno, nevěděl nikdo, která vlastně místa byla závadná“ (NEJEDLÝ 1898: 1).

Následovala porada soudu, po níž byl ihned vynesен verdikt, který přednesl zřejmě Alois Müller. Právě Müller pak také podle Nejedlého podání v dalších dnech tento rozsudek zpracoval písemně, ač je pod rozsudkem podepsán pouze předseda soudu Řipka spolu s jedním z zapisovačů. Rozsudek, později otištěný v *Lumíru*, označil *Twardowského* za významné básnické dílo a potvrdil též argument obhajoby, že „nelze mluvit o trestním skutku, spáchaném z jednotlivých, porůznu vytržených míst“ (ROZSUDEK 1885: 191–192). Konfiskace byla tedy se všemi důsledky zrušena, a přestože státní zástupce Hofmann podal odvolání k vrchnímu zemskému soudu, žádný další postih pro Vrchlického knihu ani pro firmu F. Šimáček už nenásledoval. Nejedlý po letech ve zmiňovaném nekrologu uvedl, že památný osvobozující verdikt „roznese ještě téhož večera telegraf do nejčelnějších žurnálů téměř všech hlavních měst slovanského světa a také do Paříže“ (NEJEDLÝ 1898: 1). Ve své písemné podobě zpracované Müllerem byl podle Nejedlého rozsudek „prací značného významu“ i v ohledu literárním. Soudce kvůli němu neváhal konat „přímá literární studia“, takže výsledek údajně svou podrobností a věcností překonal dokonce posudky soudobých literárních kritiků (a skutečně téměř všechny dnes známé kritiky básně pocházejí až z doby po skončení procesu). Müller se prý i později o Vrchlického dílo intenzivně zajímal. Roku 1885 patřil už Jaroslav Vrchlický svými literárními zásluhami, ač rozhodně ne svým společenským postavením, k elitě českého národa, což mohlo v rozhodování soudního senátu sehrát určitou

roli. Podstatnější pro naši úvahu však je, že pro soud by zjevně nebylo nic snazšího než konfiskaci potvrdit a zamést celý případ pod koberec, a dokonce by to tak odpovídalo standardnímu postupu v dobových tiskových kauzách. Také v případě *Twardowského* nebyli c. k. soudci vázáni brát na podané námitky ohled a žádné ústupky ani takto věhlasnému básníkovi činit nemuseli – kdyby sami nechtěli.⁹

Nezvyklé rozhodnutí soud zjevně potřeboval věcně zdůvodnit. Rozsudek v písemném znění uvádí dva závažné argumenty pro zrušení konfiskace. Prvním z nich je okolnost, že *Twardowski* vyšel bez úhony už o čtyři roky dříve, roku 1881, časopisecky v *Lumíru*. V knižním vydání byl text oproti časopisu rozšířen, ale z porovnání obou znění vyplývá, že už v *Lumíru* se objevilo čtrnáct z patnácti později zakázaných míst. S tím souvisí i druhá okolnost, že totiž v uplynulých čtyřech letech od vydání básně v *Lumíru* prý „nebylo čisti úsudků časopiseckých, že by vzbudila jakéhos pohoršení“ (ROZSUDEK 1885: 191–192). Časopisecké vydání *Twardowského* skutečně proběhlo spíše bez povšimnutí dobové kritiky. Jediný nám známý ohlas je recenze Františka Chalupy z roku 1882, jejíž autor se k básni stavěl spíše kriticky, i když se sympatií k Vrchlickému. Zjevně v ní nenalezl nic nemravného, zato však upozornil na několik míst, kde básník odvážně a s patrnou tendencí psal o „poměru Poláků k Rusům“ (CHALUPA 1882: 286); možný politický kontext díla však tehdy i později nechal úřady chladnými. Po knižním vydání se však dostalo Vrchlického skladbě ze strany kritiky až mimořádné pozornosti. Jen

9 Na okraj naší úvahy se zmiňme ještě o Vrchlického milostné historické veselohře *Soud lásky*, jejíž první inscenace byla roku 1886 zakázána, avšak zákaz byl poté odvolán, takže premiéra hry v Národním divadle v Praze mohla proběhnout už 14. května téhož roku. Zákaz hry pro lascivnost i jeho odvolání mohly, jak hádáme, volně souviset s případem *Twardowského*. Následnému knižnímu vydání *Soudu lásky* nebyly čineny překážky. Patrně k této hře se také vztahuje dopis, v němž nakladatel Bohuslav Šimáček navrhl Vrchlickému využít dočasného zákazu hry jako reklamy na knihu (citujeme v úplnosti dochovaný závěr listu): „[...] ptáti, zda neráčíte míti nic proti tomu, aby se na titulním listě podotklo, že provozování této hry bylo zakázáno. Myslím, že by to mnohého k věci indiferentního lákalo a knížce samé nebylo k újmě. Pakli souhlasíte, račte laskavě řádku onu do korektury připsati. V hluboké úctě B. Šimáček“ (Literární archiv PNP, Praha, fond Vrchlický, Jaroslav). Žádné upozornění v tom smyslu se však na titulním listu neobjevilo (srov. VRCHLICKÝ 1886).

málo posudků se k ní přitom vyjádřilo převážně kladně,¹⁰ *Twardowski* byl naopak od počátku chápán spíše jako průměrné, ne-li až podprůměrné dílo svého autora, a zřejmě ani z dnešního pohledu nepatří k vrcholům Vrchlického tvorby. V několika případech se posudky k básni stavěly dokonce velmi kriticky. Uveďme tu jen tři významné příklady: Leander Čech ve výše citovaném obsáhlém referátu vytýkal skladbě umělecké nedostatky, zvláště nelogický děj a matnost hlavní ideje, a nesouhlasně též reagoval na skutečnost, že skladba byla zřejmě na popud samotného básníka před soudem prohlašována za dílo s „mravnou“ tendencí (ČECH 1889; podobně POHŮNEK 1885: 62; mírněji ČERMÁK 1885: 5). Pověstnou se později stala studie T. G. Masaryka z roku 1895, která právě na základě *Twardowského* odsoudila veškeré Vrchlického dílo jako plagiát kopírující zahraniční vzory (MASARYK 1895: 314–337 a 385–407).¹¹

Zmíněné ohlasy nicméně kritizovaly uměleckou stránku *Twardowského* a k obžalobě pro porušení § 516 se až na uvedenou výjimku nevyjadřovaly. Avšak jen půl roku po zrušení konfiskace, na podzim 1885, vyšla také v brněnském *Obzoru* zdrcující kritika, která stavěla Vrchlického text pod úroveň starší básně Jana Erazima Vocela *Labyrint slávy*, komponované rovněž na faustovském půdorysu (tento náhled následujícího roku přejal i L. Čech ve zmíněné stati). *Twardowského* označila kritika v *Obzoru* bez obalu za oplzlé a zavrženíhodné dílo: „Vrchlický nespokojí se nikdež, aby faktum nemravné jako faktum uvedl, nýbrž on výkony takové se zvláštní zálibou dopodrobna kreslí“, jako by „nemohl se obejít bez podobného hnusného líčení“. O kus dále čteme jakési shrnutí: „Hlavní [...] páskou celého děje jest bezuzdná vilnost a ‚demaskování‘ – nyní už dávno směšné – jistého stavu v kutnách i purpuru“ (STRAHOV-

10 Zvláště Emanuel Miřiovský (MIŘIOVSKÝ 1885: 1–2); později po novém vydání *Twardowského* ve Vrchlického spisech rovněž František Sekanina (SEKANINA 1901: 135–137).

11 Nutno dodat, že Masarykova studie byla součástí stranické kampaně s mladočechy a navazovala na známou macharovskou polemiku o Vítězslava Hálka, srov. nesouhlasnou reakci na ni (PO HÁLKOVÍ 1895). Příznivou zmínku o Masarykově stati uveřejnil v *Moderní revue* Arnošt Procházka (PROCHÁZKA 1895: 139).

SKÝ 1885: 270–271). Kdyby soudci v procesu *Twardowského* mohli tyto kritiky znát, výsledek celé kauzy by pravděpodobně vyzněl docela jinak.

Studie vychází v rámci grantu GA ČR P406/10/2127 („Literární cenzura v obrysech. Administrativní kontrola a regulace literární komunikace v české kultuře 19. a 20. století“) a s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné instituce 68378068.

Prameny

Literární archiv PNP, Praha, fond Vrchlický, Jaroslav
NA, fond Prezidium policejního ředitelství Praha, kart. 961

ČECH, Leander

1886 „Twardowski. Báseň Jaroslava Vrchlického“, *Hlídka literární* 3, č. 1, s. 23–26, č. 2, s. 55–57, č. 3, s. 88–92, č. 4, s. 115–118

ČERMÁK, Bohuslav

1885 „Twardowski“, *Národní listy* 25, č. 168, 20. 6. 1885, s. 5

EINSLE, Anton

1896 *Catalogus librorum in Austria Prohibitorum. Verzeichniss der in Oesterreich bis Ende 1895 Verbotenen Druckschriften mit Ausschluss der politischen Tages und der slavischen Literatur* (Wien: Verlag des Vereines der österr-ungar. Buchhändler)

CHALUPA, František

1882 „O básnictví našem za posledních let“, *Ruch* 4, č. 18, 1882, s. 286

JUNKER, Carl

2001 [1902] *Catalogus librorum in Austria prohibitorum. Supplementum I*, in týž: *Zum Buchwesen in Österreich (Gesammelte Schriften 1896–1927)*, ed. Murray G. Hall (Wien: Edition Praesens), s. 463–532

KOPÁČ, Radim – SCHWARZ, Josef (eds.)

2011 *Vrchlický erotický. Rytíř Smil a další erotika připisovaná Jaroslavu Vrchlickému* (Praha – Litomyšl: Paseka)

MASARYK, Tomáš Garrigue

1895 „Několik myšlenek o literárním eklekticismu (Twardowski pana J. Vrchlického)“, *Naše doba* 2, 1895, s. 314–337 a 385–407

MIŘIOVSKÝ, Emanuel

1885 „Naše nové knihy (Jaroslav Vrchlický: Twardowski)“, *Pokrok* 17, č. 219, 11. 8. 1885, s. 1–2

NEJEDLÝ, Julius

1898 „Za mrtvým soudcem (Z reminiscencí obhájcových)“, *Národní listy* 38, č. 145 (odpolední), 27. 5. 1898, s. 1

PO HÁLKOVÍ

1895 „Po Hálkovi – Vrchlický“, *Plzeňské listy* 32, č. 12, 26. 1. 1895, s. 1–2

[POHŮNEK, František]

1885 „O zabavené básni Vrchlického Twardowski“, *Hlídky literární* 2, Brno, č. 4, 1885, s. 62

PROCHÁZKA, Arnošt

1895 „Časopisy“, *Moderní revue*, sv. 1, s. 139

RAŠÍN, Alois (ed.)

1901 *Rakouský zákon o tisku se všemi novelami a s dodatkem o trestním řízení ve věcech tiskových a o sazbách poštovních pro tiskopisy* (Praha: Grosman a Svoboda)

ROZSUDEK

1885 „Rozsudek o Twardowském“, *Lumír* 13, č. 12, 20. 4. 1885, s. 191–192

SEKANINA, František

1901 „Základní faustovský motiv...“, *Obzor literární a umělecký* 3, č. 9, 1901, s. 135–137

STRAHOVSKÝ, N.

1885 „Twardowski“, *Obzor* 8, č. 18, 20. 9. 1885, s. 270–271

SRB, Adolf

1910 *František Šimáček, jeho život a působení. Příspěvek k nejnovějším dějinám národa českého* (Praha: F. Šimáček)

TWARDOWSKI

1885 „Twardowski před soudem“, *Národní listy* 25, č. 86, 28. 3. 1885, s. 3

VRCHLICKÝ, Jaroslav

1885 *Twardowski. Báseň* (Praha: F. Šimáček)

1886 *Dramatické spisy 2. Soud lásky* (Praha: F. Šimáček)

1956 *Básnické dílo* 8 (Praha: SNKLHU)

Literatura

HEMELÍKOVÁ, Blanka

2010 „Tělesnost jako mravní přečin: Sbírka Sodoma Jiřího Karáska ze Lvovic a literární cenzura“, in Taťána Petrasová – Pavla Machalíková (eds.): *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století* (Praha: Academia), s. 94–99

CHARYPAR, Michal

2014 „V zájmu širší a užší vlasti. Literární cenzura v éře měšťanského liberalismu a modernismu (1863–1918)“, in Michael Wögerbauer et al.: *V obecném zájmu. Literární cenzura v českých zemích (1749–2010)* (pracovní text)

PYNSENT, Robert Burton

1999 „Pokus o ňadra (Od ňadrománie k ňadrofobii se zmínkou o feministickém ňadromilství)“, in Václav Petrboš (ed.): *Sex a tabu v české kultuře 19. století* (Praha: Academia), s. 160–171

STREJČEK, Ferdinand

1946 *Lešetínský kovář Svatopluka Čecha* (Praha: Josef R. Vilímek)

Vyřazení neoficiálního umění ze Svazu československých výtvarných umělců v letech 1956–1970

ALENA KOKEŠOVÁ

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Úvod

Svaz československých výtvarných umělců byl po nástupu komunistické vlády v únoru 1948 profilován jako monopolní organizace ideologicky ovládající výtvarnou tvorbu. Patřil do rezortu Ministerstva školství a kultury, avšak v zásadních ideologických a politických otázkách na něj uplatňoval přímý vliv Ústřední výbor Komunistické strany Československa (dále ÚV KSČ). Ten také inicioval reorganizaci svazu, uskutečněnou na podzim roku 1956 a provedenou za účelem redukce členů. Ze svazu, a to zejména z vedoucích funkcí, byly vyloučeny osoby spjaté s bývalými uměleckými spolky a s abstraktní tvorbou. Svaz se tím dostal do těsnější závislosti na komunistické straně, čímž mělo být do budoucna zamezeno vlivu příznivců neoficiálních uměleckých proudů v jeho interních jednáních. Tento předpoklad však sami členové svazu nesplnili.

Cílem tohoto příspěvku je ukázat, jakými cestami výtvarní umělci narušovali jednotný cenzurní systém svazu. Hlavním podkladem jsou přitom archivní materiály uložené ve fondu Ústředního výboru Svazu československých výtvarných umělců v Národním archivu v Praze.

Monopolní organizace svazu a její slabá místa

Organizační základ svazu tvořil hierarchický systém, mocensky se sbíhající do ústředního výboru, který tvořil společně s předsednictvem tzv. vedení svazu, sídlící v Praze a zabývající se obecnými plány. Centrálně zpracované výstavní plány, schválené vedením svazu k realizaci, platily pro všechny pražské galerie, ve kterých svaz působil, takže ne nechávaly prostor pro alternativní výstavní činnost. Prostor, který zbyl v krajských galeriích, navíc „hlídaly“ národní výbory. Vzhledem k pozornosti upřené na Prahu bylo pro neoficiální umělce přesto snadnější

publikovat svá díla v menších městech. Páteří interního svazového cenzurního mechanismu byl pak systém komisí, z ideologického hlediska schvalující dílčí kroky v činnosti svazu. Přitom ideologickým východiskem byl, jednoduše řečeno, socialistický realismus, tedy figurálně ztvárněné umění znázorňující angažovaná politická témata. Po reorganizaci svazu roku 1956 se výtvarníkům otevřela jedna nová cesta, která umožňovala prezentaci názorově širšímu okruhu umělců. Nové stanovy totiž mluvily o možnosti jejich sloučení do menších sdružení v rámci svazu, do tzv. tvůrčích skupin (srov. STANOVY 1957: 5–9), ve kterých se začaly brzy koncentrovat umělci usilující o liberalizaci umělecké tvorby.

Přestože měl tedy svaz charakter totalitární organizace nepřipouštějící ideologické odchylky, někteří jeho členové začali tento systém narušovat. Viditelné úsilí o změny provázelo činnost obzvláště dvou výtvarníků, Adolfa Hoffmeistera a Jana Kotíka. Ačkoli oba ve svazu zastávali vedoucí funkce, podporovali také abstraktní výtvarný projev, který stál až do poloviny 60. let za hranicemi oficiálního umění. Na oba umělce byl také veden Státní bezpečností vyšetřovací spis.¹

Jan Kotík se zaměřil spíše na podporu jednotlivců. Poskytoval umělcům, odstraněným režimem za hranice výtvarné společnosti, a tudíž nepřijatým do svazu, kontakt s oficiálním světem.² Přestože nebyl těmito umělci vnímán jako „jeden z nich“, účastnil se některých jejich ateliérových setkání, při kterých se vedly rozhovory o umění a filozofii. Mohl pak díky přístupu k umělecké literatuře i možnosti cestovat ostatní informovat o vývoji západního umění.³ Osobně se také snažil představit tyto

1 Na Adolfa Hoffmeistera v letech 1954–1964 v souvislosti s tzv. akcí Snob. Zdroj: Archiv bezpečnostních složek (dále ABS), Historický fond H-714, akce Snob. Na Jana Kotíka od roku 1952 do roku 1956 v souvislosti s vyšetřováním skupiny kolem Karla Teigea a od roku 1957 opět, nyní v souvislosti s jeho členstvím v „surrealistické skupině“ sdružené kolem Vratislava Effenbergera. Akce, která měla „rozložit“ tuto skupinu, dostala název Mazalové. Zdroj: ABS, OB 1836 MV, I. zvláštní odbor MV, návrh z 26. listopadu 1960; ABS, OB 1836 MV, Kotík Jan, záznam z 18. 2. 1970.

2 Jeho osobní angažovanost se koncentrovala zvláště do okruhu přátel Mikuláše Medka. Patřili sem například Vratislav Effenberger, Ota Janeček a Josef Istler. Zdroj: ABS, č. 11135 MV, červen 1959, protokol o výsledku Mikuláše Medka; ABS, Historický fond H-714, III. správa MV, 19. 12. 1961.

3 ABS, č. 11135 MV, I. 11. 1958.

umělce v zahraničí.⁴ Jméno Adolfa Hoffmeistera pak bylo ztotožňováno s liberalizací svazového vedení po roce 1964, tedy poté, co byl navzdory „pokynům“ ÚV KSČ zvolen do funkce předsedy svazu. Podporoval kontakty na Západ a účastnil se procesu oficiálního uznání abstraktního umění jako součásti socialistické kultury (více k tématu viz KOKEŠOVÁ 2012). Jak tedy trefně zhodnotil sociolog Josef Alan, dá se říct, že ve svazu výtvarných umělců byla neustále „testována“ hranice spojující oficiální a alternativní umění (srov. ALAN 2001a: 13).

Tvůrčí skupiny

Přeskupení výtvarníků do tzv. tvůrčích skupin mělo podle představ komunistické strany zamezit jejich případnému jednotnému postupu proti zásadám socialistického realismu (srov. PERNES 2000: 613), a pak také upevnit socialisticko-realistickou tvorbu v jejich práci, jelikož podporu by dostaly od svazu pouze skupiny hlásící se k tomuto směru. Realita byla ale oproti plánu silně odchýlená. Po XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu nastává období, v němž je obecně vyjadřována kritika tohoto směru a jeho nejasné definice, jež mluvila o znázornění života v revolučním vývoji.

Aby bylo zabezpečeno, že se tvůrčí skupiny nevymaní z oficiálního charakteru socialistické kultury, byla jejich činnost předem podchycena. Jako součást svazu byly skupiny podřízeny jeho vedení a oznámení o založení mu zasílaly společně se zněním svého ideologického programu, který musely povinně vypracovat. Samotné založení těchto skupin však bylo od roku 1956 v rámci svazu volné a nezáviselo na rozhodnutí žádné z jeho instancí (viz HLAVNÍ 1956: 10; STANOVY 1957: 6).

Již první tvůrčí skupiny tíhly k surrealismu a kubismu jako ke svým inspiračním vzorům, což bylo do jisté míry zapříčiněno jejich mladou členskou základnou, jako tomu bylo například u skupin Máj a Trasa, které jako jedny z prvních uskutečnily roku 1957 svou členskou výstavu

4 Podařilo se mu to například při příležitosti konání Světové výstavy v Bruselu roku 1958, na které představil díla některých v Československu zakázaných umělců, jako byl Vladimír Boudník, umělec, který se v letech 1956–1957 neúspěšně ucházel o členství ve Svazu československých výtvarných umělců (srov. BABÁK 2004: 91, 276).

v Praze.⁵ Přestože ve svých ustavujících dopisech volily umírněný tón a ztotožňovaly se s tzv. „dosavadním vývojem v umění“, jejich tvorba ani troufalé požadavky tomu neodpovídaly, například když po svazu žádaly k dispozici prestižní výstavní síně v Praze nebo možnost uspořádat svou výstavu v zahraničí.⁶ Na jejich novátorské aktivity následně reagovali také výtvarníci starší generace, kteří se v reminiscenci na dřívější členskou základnu uměleckých spolků sdružili do nových tvůrčích skupin, jako byly například skupiny Mánes nebo Aleš (srov. ŠMEJKAL 1996: 370).

Vedení svazu si uvědomovalo, že se život tvůrčích skupin již ve svých začátcích odchýlil od původního plánu. Přikročilo proto k omezování jejich činnosti, a to především odepřením materiální podpory. Diskriminace v podobě zamítnutí prezentace skupiny v některé z výstavních síní či třeba neochota k výtisku katalogů nebo publikování pozvánek byla odůvodňována špatnými ekonomickými podmínkami.⁷ Nové stanovy svazu z roku 1960 také přiřadily vedení svazu právo rozhodovat nejen o činnosti, ale nově také o vzniku těchto skupin. V první polovině 60. let se tak objevují tzv. oficiálně neuznané tvůrčí skupiny. Jednalo se především o ty, do jejichž řad se chtěli přihlásit někteří z ostrakizovaných výtvarníků, mezi něž patřili například Mikuláš Medek, Vladimír Boudník nebo Josef Istler.⁸

Postoj svazu k tvůrčím skupinám byl v základní rovině převzat z příkladu postoje strany ke kultuře. Jaký byl ale postoj tvůrčích skupin ke svazu? Dá se říci, že z velké míry účelový. Pozitivní názor na oficiální ideologii vyjadřovaly často jen v základacích programech. Jejich členové se prostřednictvím sdružení do větších celků snažili publikovat svá díla, která by pro svůj abstraktní charakter neměla možnost být vystavena pouze pod jménem autora nebo v rámci oficiální tematické výstavy

5 Z rozhovoru s Olbramem Zoubkem ze dne 14. 3. 2013. Dále srov. ŠMEJKAL 1996: 370.

6 Národní archiv (dále NA), fond SČSVU–ÚV, karton 79, zápis schůze ústředního výboru SČSVU 30. 3. 1957 a 19. 12. 1957.

7 NA, fond SČSVU–ÚV, karton 80, schůze ústředního výboru 1. 7. 1957.

8 ABS, historický fond H-714, III. správa MV, 19. 12. 1961; ŠEVČÍK – MORGANOVÁ – DUŠKOVÁ 2001: 442.

(srov. ŠMEJKAL 1996: 372). Společný ideový základ a společná práce uvnitř tvůrčí skupiny pro ně měla podružnou roli.

S cílem získat větší vliv na výtvarný život se některé liberální tvůrčí skupiny sloučily roku 1960 do tzv. Bloku tvůrčích skupin⁹ a o čtyři roky později se do jeho řad již hlásil značný počet vedoucích funkcionářů svazu, kteří v tisku a diskuzích předcházejících plánovanému sjezdu vyjadřovali kritické názory týkající se dosavadní organizace svazu a jeho působení na výtvarný život. Jejich požadavek na možnost prezentace různých ideologických koncepcí zneklidnil ÚV KSČ (srov. KAPLAN 2008: 357), který proto zadal stranické skupině svazu pokyny, jež měly vést k ovládnutí diskuzí a následně k zajištění kladného výsledku voleb nových funkcionářů na dalším sjezdu, což znamenalo, že v novém vedení měli ve většině zasednout angažovaní členové strany. Na sjezdu, který se konal se zpožděním až v prosinci 1964, však získal převahu Blok tvůrčích skupin a jeho příznivci. Společně zvolili do vedení osoby, které nebyly podporovány stranou,¹⁰ což mělo za následek budoucí liberalizaci svazu a uvolnění jeho cenzurních mechanismů ve druhé polovině 60. let. Politicky angažovaní výtvarníci se sice koncem roku 1966 pokusili v rámci svých tvůrčích skupin¹¹ také seskupit do jednotné organizace, jež měla stát v jakési protiváze k Bloku tvůrčích skupin,¹² jejich počet a vliv na chod svazu však nedosáhl jeho síly.

Cenzura tisku

Časopisy vydávané svazem byly věnované v celém svém obsahu výtvarnému umění. Komise teoretická a komise tisková pro ně sloužily jako primární cenzurní orgán. Větší vliv z nich ale vykazovala komise teoretiků, která nejen že dohlížela na obsah textů, ale také na složení členů tiskové komise. Nutno na druhou stranu podotknout, že teoretická

9 Skládal se z tvůrčích skupin: Etapa, Experiment, M, MS 61, Máj, Proměna, Trasa, UB 12 a brzy přibývaly další (srov. ŠMEJKAL 1996: 376).

10 NA, fond SČSVU–ÚV, karton 80, II. sjezd Svazu československých výtvarných umělců.

11 Tvůrčí skupiny: Moderní realismus, Jih, Skupina pěti. Dále zástupci skupin: UV, VU, Život SSVU.

12 NA, fond SČSVU–ÚV, karton č. 110.

komise byla pro svůj laxní přístup k cenzurní práci a slabou ideologickou angažovanost v uplatňování svého vlivu na redakční pracovníky kritizována ÚV KSČ.

Kromě cenzury interní podléhal svazový tisk také cenzuře uplatňované ze strany Hlavní správy tiskového dohledu. Mezi jakási klišé, která tento útvar cenzuroval, patřily například informace o západním abstraktním umění nebo o ruské avantgardě, alespoň pokud k nim nebyl přiřazen kritický komentář.¹³ Jako jedno z konkrétních cenzurovaných témat lze jmenovat například zákaz publikování informací o tvůrčí skupině D.¹⁴ Do jejích řad se hlásili mimo jiné výtvarníci Jan Koblasa, Mikuláš Medek, Karel Nepraš, Jiří Valenta a Aleš Veselý, tedy výtvarníci s abstraktním uměleckým vyjádřením, z nichž se někteří roku 1961 neúspěšně pokusili založit tvůrčí skupinu nazvanou Konfrontace (srov. ŠMEJKAL 1996: 615). Tvůrčí skupina D svazem sice uznána byla a v první polovině roku 1964 jí bylo umožněno také realizovat výstavu v Praze, avšak vydání katalogu již bylo zakázáno (srov. ŠEVČÍK – MORGANOVÁ – DUŠKOVÁ 2001: 259). Teoretik umění Bohumil Mráz v katalogu hovořil mimo jiné o tom, že po roce 1948 došlo k podobnému pronásledování moderně tvořících výtvarníků, jaké probíhalo za válečné okupace. Ústřední výbor svazu sice na svém jednání vyjádřil politování nad publikačním zákazem, zároveň však paradoxně vyjádřil tomuto zakazu podporu.¹⁵

Ačkoli svaz svůj cenzurní dohled ve druhé polovině 60. let značně utlumil, vnější cenzurní mechanismy pracovaly dál až do přelomu února

13 ABS, Hlavní správa tiskového dohledu, č. 318 – 9 – 12, informativní zpráva o některých nesprávných tendencích a názorech na publikačním úseku v době od 1. 1. do 20. 10. 1964.

14 Například z *Výtvarné práce* (č. 11–12, rok 1964) byl odstraněn článek Jindřicha Chalupického „Fašistické hmatové orgie“, který se vyjadřoval o práci Vladimíra Boudníka, člena skupiny D. Z *Lidových novin* (č. 15, rok 1964) byl odstraněn článek Miroslava Lamače, který kladně hodnotil výstavu obrazů skupiny D a Křižovatky. Zdroj: ABS, Hlavní správa tiskového dohledu, č. 318 – 137 – 1, denní zpráva 31. 7. 1964; č. 318 – 9 – 12, některé nesprávné tendence a názory v časopisech Svazu čs. spisovatelů vydávaných v době od 1. 1. do 20. 10. 1964.

15 ABS, Hlavní správa tiskového dohledu, č. 318 – 226 – 1, zpráva o výstavě D; ABS, Hlavní správa tiskového dohledu, č. 318 – 136 – 1, denní zpráva č. 40 z 26. 3. 1964.

a března 1968, kdy byl zrušen systém ústřední publikační správy. Poté začala média houfně informovat veřejnost o probíhajícím demokratiizačním vývoji (srov. CYSAŘOVÁ 2003: 18) a také časopisy svazu začaly tisknout série kritických zpráv o nesvobodné atmosféře ve výtvarném světě a odkrývat perzekuce alternativních výtvarných snah. Srpnové události však tento informační tok zastavily. Ačkoli redakce svazového časopisu Výtvarná práce, zaměřeného na aktuální komentáře, přerušila činnost jen relativně krátce (sovětská vojska opustila prostory redakce 17. září¹⁶), nemohla již otevřeně komentovat aktuální situaci v zemi. Do obsahu dalšího čísla zařadila starší články, připravené ještě před příchodem vojenských sil (viz JAK POKRAČOVAT 1968: 5). Podobně také obsah časopisu po celý rok 1969 zabíraly články připravované před okupací a nesoucí v sobě náboj umění současného západního světa, například v podobě témat sexuality a globalizace.

Ve stejném roce byl svaz federalizován. Nové vedení českého svazu usilovalo skrze politické ústupky o pokračování v „běžné“ práci. I přes svůj smířlivý postoj k nové politice komunistické strany však byli jeho čelní představitelé donuceni ústředním výborem KSČ složit v dubnu roku 1970 své funkce. Svaz byl nato rozpuštěn a znovu ustaven jako organizace již „normalizovaná“, tedy zcela pod stranickou kontrolou.¹⁷ Zakládání tvůrčích skupin bylo tímto zakázáno.

Závěr

Svaz československých výtvarných umělců vyvíjel svou cenzurou a demagogickou kritikou nátlak na výtvarníky, čímž z nich vychovával tvůrce poplatných děl. Systém, který měl ovládnout výtvarný projev, však reálně nefungoval tak efektivně, jak byl teoreticky nastaven, jelikož se s ním výtvarní umělci nesžili, naopak se snažili změnit ho ke své podobě. Na sjezdu svazu roku 1964 dosáhly liberální skupiny výtvarníků vedoucích pozic a roku 1968 již plánovaly svaz rozbít do menších uskupení a zrušit tím jeho monopolní moc. Pohnutý vývoj po srpnu 1968

16 NA, fond SČSVU–ÚV, karton č. 67, zápis ze schůze předsednictva.

17 NA, fond SČSVU–ÚV, karton č. 84, zpráva o výsledku prověrky ve Svazu čl. výtvarných umělců 28. 5. 1970.

tento slibný proces zastavil. Svaz byl roku 1970 přetvořen ve zbyrokratizovanou a lidský rozměr postrádající, takzvaně „normalizovanou“ organizaci.

Prameny

Archiv bezpečnostních složek [ABS], č. 11135 MV, 1. 11. 1958

Archiv bezpečnostních složek [ABS], č. 11135 MV, červen 1959, protokol o výslechu Mikuláše Medka

Archiv bezpečnostních složek [ABS], OB 1836 MV, I. zvláštní odbor MV, návrh z 26. listopadu 1960

Archiv bezpečnostních složek [ABS], Historický fond H-714, III. správa MV, 19. 12. 1961

Archiv bezpečnostních složek [ABS], Hlavní správa tiskového dohledu, č. 318 – 9 – 12, informativní zpráva o některých nesprávných tendencích a názorech na publikačním úseku v době od 1. 1. do 20. 10. 1964

Archiv bezpečnostních složek [ABS], Hlavní správa tiskového dohledu, č. 318 – 136 – 1, denní zpráva č. 40 z 26. 3. 1964

Archiv bezpečnostních složek [ABS], Hlavní správa tiskového dohledu, č. 318 – 137 – 1, denní zpráva 31. 7. 1964; č. 318 – 9 – 12, některé nesprávné tendence a názory v časopisech Svazu čs. spisovatelů vydávaných v době od 1. 1. do 20. 10. 1964

Archiv bezpečnostních složek [ABS], Hlavní správa tiskového dohledu, č. 318 – 226 – 1, zpráva o výstavě D

Archiv bezpečnostních složek [ABS], Hlavní správa tiskového dohledu, č. 318 – 136 – 1, denní zpráva č. 40 z 26. 4. 1964

Archiv bezpečnostních složek [ABS], OB 1836 MV, Kotík Jan, záznam z 18. 2. 1970

Archiv bezpečnostních složek [ABS], Historický fond H-714, akce Snob
Národní archiv [NA], fond SČSVU–ÚV, karton 79, zápis schůze ústředního výboru SČSVU 30. 3. 1957 a 19. 12. 1957

Národní archiv [NA], fond SČSVU–ÚV, karton 80, II. sjezd Svazu československých výtvarných umělců

Národní archiv [NA], fond SČSVU–ÚV, karton 80, schůze ústředního výboru 1. 7. 1957

NA, fond SČSVU–ÚV, karton č. 110
Národní archiv [NA], fond SČSVU–ÚV, karton č. 67, zápis ze schůze před-
sednictva
Národní archiv [NA], fond SČSVU–ÚV, karton č. 84, zpráva o výsledku
prověrky ve Svazu čsl. výtvarných umělců 28. 5. 1970

Literatura

- ALAN, Josef
2001 „Alternativní kultura jako sociologické téma“, in týž: *Alternativní kul-
tura: příběh české společnosti 1945–1989* (Praha: NLN), s. 9–59
- BABÁK, Petr
2004 *Vladimír Boudník: mezi avantgardou a undergroundem* (Praha: Sprá-
va Pražského hradu)
- CYSAŘOVÁ, Jarmila
2003 *Koordináční výbor, tvůrčí svazy a moc 1968–1972* (Praha: USD AV)
- HLAVNÍ
1956 „Hlavní referát přípravného výboru SČSVU“, *Výtvarná práce* 4,
č. 18–19, s. 10
- JAK POKRAČOVAT
1968 „Jak pokračovat?“, *Výtvarná práce* 16, č. 16–17, s. 5
- KAPLAN, Karel
2008 *Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956–1968*
(Brno: Barrister & Principal)
- KOKEŠOVÁ, Alena
2012 „Druhý sjezd Svazu československých výtvarných umělců v roce 1964
a jeho vliv na liberalizaci výtvarné tvorby“, in: *Historica Olomucensia.*
Sborník prací historických 42, 2012, s. 165–173
- PERNES, Jiří
2000 „Československý rok 1956“, *Soudobé dějiny* 7, č. 4, s. 594–618

STANOVY

1957 „Stanovy Svazu československých výtvarných umělců“, *Výtvarná práce* 5, č. 14, s. 5

ŠEVČÍK, Jiří – MORGANOVÁ, Pavlína – DUŠKOVÁ, Dagmar

2001 *České umění 1938–1989: programy, kritické texty, dokumenty* (Praha: Academia)

ŠMEJKAL, František

1996 *České imaginativní umění* (Praha: Galerie Rudolfinum)

Umenie a jeho „formovanie“ v nežičlivých časoch

EVA KUŠNÍROVÁ

Inštitút estetiky, vied o umení Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity

1

Slovo cenzúra nie je v kontexte slovenskej kultúry ostatného storočia neznámym pojmom. V období socializmu sme spoznali jeho podobu, ktorú si uvedomujeme ešte viac pri spätnom prehodnocovaní medzivojnovnej kultúry v minulom storočí. Máme na mysli napríklad cenzurovanie ľavicovo orientovanej tlače typu *Dav*, *Pravda chudoby* a pod., pričom vybielené miesta proscribovaných článkov alebo začiernené strany neschválených príspevkov pôsobili naozaj frapujúco. Pri podrobnejšej analýze tohto pojmu sme si mohli uvedomiť aj jeho ďalšie pôsobenie v prítomnom čase, respektíve v 70. rokoch 20. storočia, keď sme viaceré aktuálne skutočnosti a problémy prežívali na vlastnej koži.

V našich nasledujúcich úvahách vychádzame z definície spomínaného pojmu, spätéj s jeho využívaním v spoločenskej praxi: „Štátna cenzúra je štátne skúmanie a kontrola informácií, a to najmä uverejňovaných v masmédiách, so zreteľom na štátne, menej často na spoločenské a mravné záujmy. Rozlišuje sa cenzúra predbežná (pred zverejnením) a následná (po zverejnení)“ (CENZÚRA 2013b). Cenzúra je však problémom trvajúcim do nedávneho obdobia: „V totalitných režimoch patrí cenzúra k základným mocenským nástrojom. Bolo tomu tak aj v socialistickom Československu, kde hoci oficiálne cenzúra zanikla v roku 1968, bola po pár mesiacoch fakticky obnovená a kontrola tlače pretrvala až do roku 1989. Existovali špecializované inštitúcie pre cenzúru: Hlavná správa tlačového dohľadu, Úrad pre tlač a informácie atď.“ (TAMTIEŽ). Z možností, ktoré sú v praxi stále aktuálne, by sme mohli vyzdvihnúť predovšetkým nasledujúcu charakteristiku daného pojmu: „Cenzúra môže byť oficiálna kontrola (a príp. následné obmedzenie či zákaz) verejne publikovaných či prezentovaných textov, televíznych a filmových

díel, divadelných hier a podobne z morálneho, politického či štátneho hľadiska“ (CENZÚRA 2013a).

Pre potreby našej štúdie sa žiada tiež dodať niekoľko poznámok na margo tohto pojmu v historických súvislostiach, a to najmä v stredo-európskom, resp. „československom“ kontexte: „Aj obdobie Habsburskej monarchie je späté s otvorenou cenzúrou. Nástrojom tejto cenzúry bolo napr. systémové sledovanie autorov, tlačiarov, vydavateľov a kníhkupcov, ich postih formou pokút či uväznenia v prípade neželanej činnosti. Obmedzovanie slobody slova sa uskutočňovalo aj metódami kontroly vydávania koncesíí, povolení spojených s novinárskou a tlačiarenskou činnosťou, či núteným vynechávaním či preformulovaním nevhodných pasáží z morálneho či politického hľadiska, alebo vynucovaním autocenzúry“ (CENZÚRA 2013b).

2

Od definovania cenzúry v spoločenskej praxi precizujeme naše úvahy prostredníctvom informácií o cenzúre v literatúre a kultúre: „Literárna cenzúra v užšom slova zmysle opisuje všetky štátne a cirkevné inštitucionalizované (t.j. formálne) opatrenia, ale tiež opatrenia presadzované nelegitímne (t.j. neformálne napr. prostredníctvom sociálneho, či ekonomického tlaku), ktoré zamýšľajú kontrolovať literárnu komunikáciu, zabraňovať jej a usmerňovať ju. Praktická realizácia týchto opatrení prebieha tak, že sa uskutočňujú rozsiahle kontroly literárnych procesov, produkcie, distribúcie s použitím legálnych, či nelegálnych právnych, politických, ekonomických, či iných donucovacích prostriedkov“ (HAUG 2006: 96).

3

Citované východiská možno aplikovať nielen na kontext slovenskej literatúry 70.–80. rokov 20. storočia, ale aj na oblasť slovenského divadla profesionálneho i alternatívneho typu. V našej štúdii sa bližšie zameriame na tvorivú činnosť vysokoškolských divadelných súborov a jej cenzurovanie v období normalizácie. Ako konštatuje v tejto súvislosti Karol Horák: „Vysokoškolské súbory museli mať presného zriaďovateľa, gestora, inštitúciu, ktorá bola zodpovedná za ich organizačnú, umeleckú, ale predovšetkým ideovú stránku činnosti“ (HORÁK 2006: 20).

Na prelome 60.–70. rokov 20. storočia začali na vysokých školách vznikať študentské súbory a práve tu sa divadlo stalo osobitým fórom ideovej a umeleckej konfrontácie mladých vysokoškolákov. „Viaceri umeleckí vedúci týchto súborov preformovali aj tvorivý proces v rámci svojich generačných skupín. Klasický reťazec autor – text – inscenácia – divák premodulovali na modifikovaný reťazec na pozadí svojej sociálnej a intelektuálnej orientácie: my autori (vysokoškoláci) – my herci (vysokoškoláci) – naši diváci (vysokoškoláci). [...] text aj inscenáciu vytváral niekedy kolektív súboru, pričom tieto produkcie boli spočiatku určené iba sociálnej skupine vysokoškolákov [...] postupne sa súbory umelecky profilovali a prekračovali rámec svojho amatérskeho pôsobiska [...] až sa stali súčasťou mestskej, regionálnej a neraz i celoslovenskej amatérskej divadelnej kultúry“ (TAMTIEŽ: 19). Jedným z prínosov daného typu divadla bolo tiež demonštrovanie generačných životných postojov. Na druhej strane, na začiatku 70. rokov bola spomínaná umelecká aktivita korigovaná a usmerňovaná v intenciách štátnej a straníckej politiky.

Osobitne zaujímavé je fungovanie cenzúry v období takzvanej normalizácie, v ktorej prezentácia študentských vysokoškolských divadiel prechádzala schvaľovacím konaním. Každý program klubového charakteru, inscenácie, ktoré mali charakter verejnej prezentácie, museli mať od zriaďovateľa povolenie, formulované schvaľovacou komisiou z radov pracovníkov ideologických inštitúcií. Viaceré programy študentských divadiel prezentovaných na podujatí Akademický Prešov (festival umeleckej tvorivosti vysokoškolákov, ktorý v roku 2013 bude mať už 47. ročník) boli odporúčené, alebo naopak neodporúčené práve z ideologických dôvodov či museli byť upravené podľa inštrukcií schvaľovateľov. Na základe aktivít schvaľovacích komisií bol ovplyvnený nielen inscenačný tvar, ale i celková činnosť študentských divadiel, ktorá mohla byť dokonca i zakázaná.

V ďalších poznámkach naznačíme, s akými problémami sa pri svojej činnosti a tvorbe inscenácií v spomínanom období potýkali študentské

divadlá na Slovensku. Študentský súbor Ex Lex¹ Bratislava vznikol na sklonku 60. rokov 20. storočia. Aj tento divadelný súbor sa v tvorbe niektorých svojich predstavení stretol s problémami ideovej dobovej „čistoty“. Napríklad v roku 1968 sa vďaka negatívnym lektorským posudkom a emigrácii niektorých členov súboru do zahraničia neuskutočnila ich premiéra *Grófov na barikádach* (paródie na rebéliu hipies). Podobne skončil ich skladačkový program *Výjavy z parkoviska pred rajskej záhradou*, keď súbor po lektorovaní musel úplne prepracovať scenár, ktorý stratil svoju umeleckú, ale aj generačnú sémantickú priereznosť. V roku 1969 uviedol Ex Lex prepracovanú verziu scenára *Kladkostroj* (1968) pod názvom *Z blata do kaluže* a toto predstavenie bolo po niekoľkých reprízach v Bratislave zakázané. „Častá kritika súboru pre oportunistické invekty a narážky v jeho predstaveniach zo strany zriaďovateľa OB Nivy rozhodla o tom, že sa súbor pričlenil k Fakultnému výboru SZM FF UK Bratislava, čo malo byť navonok zárukou ideologickej bezúhonnosti prezentovaných produkcií garantovaných mládežníckou organizáciou“ (HORÁK 2011: 182).

S podobnými problémami zápasil tiež Divadielko Faux pas v Nitre,² ktoré vzniklo v roku 1983. V inscenáciách súboru bol evidentný príklon k recesívnemu humoru mladej generácie, ostrej kritike dobových spoločenských nedostatkov, ako aj k preferovaniu hier so satirickou tonalitou. „Posledná inscenácia ‚rozprávky‘ *O hovniatku* (1986) [...] vyvolala kontroverzné názory i polemiku so schvaľovacími orgánmi, vznikli problémy s jej uvádzaním, súbor sa stal predmetom ideologických útokov“ (TAMTIEŽ: 192).

Divadielko Pegasník tvorili väčšinou vysokoškooláci Matematicko-fyzikálnej fakulty UK Bratislava. Vo svojich začiatkoch nadväzoval na dobový kontext českej alternatívy a neskôr preferovali typ autorského

1 V súbore Ex Lex pôsobili Eugen Korda, Ladislav Kočan, Peter Francisci, Ladislav Kňažko, Viliam Svätlovský, Peter Brhlovič, Beáta Steinová, Dana Medvedová, neskôr k nim pribudli Igor Brezina, Ján Topľanský, Dagmar Venzárová-Podmaková, Jana Biskupická a Dušan Babjak. Súbor dopĺňali aj hudobníci Cyril Kollár, Jaroslav Synáč, Vojtech Hrdina a Peter Suľovský.

2 Členmi Divadielka Faux pas boli: Michal Spišák, Ondrej Šulaj, M. Kiš ml., Peter Gábor, A. Miklíková, M. Šulajová, J. Ulický, I. Ďuriš, M. Uhrinčat, K. Melíšková a ďalší.

divadla. Po odchode Andreja Ferku sa súbor rozhodol inscenovať hru *Lichtenštajnsko – maličká zem* (1980). Uvedieme citát z nie veľmi lichotivého lektorského posudku k spomínanej hre: „Zmätený, ťažko pochopiteľný dej. Chcelo by to vari byť absurdné divadlo alebo sa len parafrázujú všetky autorom známe výroky z drám – od Hamleta až po strýca Majcichova – alebo z histórie vedy a súčasného bratislavského života až po výlet do kozmu. Miestami je dej okorenený nechutnými scénami, texty ‚songov‘ sú primitívne, obsahom i formou. Dielo sa podľa môjho názoru nehodí pre také fórum, ako je záujmovo-umelecká činnosť vysokoškolákov“ (JANOÚŠEK 1996: 61).

S ideovými problémami pri schvaľovaní inscenácií sa stretlo tiež amatérske divadlo bratislavských vysokoškolákov Divadlo Faust³ (neskôr Modré divadlo), ktoré svoju umeleckú činnosť vyvíjalo dvanásť rokov (1977–1989). Tieto problémy prinútili vedenie súboru zvoliť si zriaďovateľa, ktorým sa stala vysoká škola Univerzity Komenského v Bratislave. „Schvaľovanie scenárov bolo nočnou morou pre každé divadielko a maloformisti sa snažili vysporiadať sa s touto nepríjemnou záležitosťou podľa svojich možností a schopností. Uchyľovanie sa ku ľsti v tomto prípade nebolo nikdy považované za amorálne, pretože vo vojne sú povolené všetky prostriedky a boj malých divadielok proti ideologicko-administratívnej mašinérii bol skutočný boj. [...] Túto zákopovú vojnu Divadielko Faust riešilo obvykle existenciou dvoch verzií scenárov. Jedna ‚nezávadná‘, bola určená výhradne na schvaľovanie a druhá, s aktuálnymi narážkami a dvojzmyslami sa potom skutočne hrala“ (TAMTIEŽ: 87).

Podobné osudy stihli Divadlo Gesto v Bratislave, ktoré vzniklo z iniciatívy vysokoškolských pedagógov Filozofickej fakulty UK, ktoré po troch rokoch svojej činnosti muselo byť taktiež zastrešené Filozofickou fakultou.

Divadlo poézie pri Filozofickej fakulte UPJŠ Prešov malo pri svojej umeleckej činnosti podobné ťažkosti pri schvaľovaní a prerábaní inscenácií ako uvedené študentské divadlá. „Podobne ako na prelome

3 Divadlo Faust a jeho členovia: Václav Šuplata, Pavol Pribylský, Jana Kunová, Jana Belovičová, Eleonóra Nagyová, Zuzana Nehešová, Peter Chalachan, Miroslav Kaňa, Juraj Dillinger a ďalší.

60.–70. rokov (inscenácie *Džura*, *V ako Válek* a udalosti okolo festivalu v Hamburgu) aj pri spomínaných troch inscenáciách z rokov 1974–1976 sa vyskytli ťažkosti pri ich schvaľovaní, znova sa objavili útoky voči ideovo-umeleckej úrovni, znova bola zrejماً tendencia „prerábať“ inscenáciu i činnosť súboru v intenciách socialistickorealistického modelu, pričom väčšina akademických funkcionárov presne nevedela – na základe minimálnych praktických skúseností s divadlom –, ako to dosiahnuť. Kritika funkcionárov mierila na inklináciu súboru „k formalizmu“, iným prekážalo „kostýmovanie“ hercov (lacné elastické tepláky vraj neboli dôstojným odevom vysokoškolačky hrajúceho pod egidou fakulty; inému, mládežníckemu funkcionárovi zasa prekážala „morbidnosť“ niektorých tém *Tip-top biotopu*, napríklad „kanadský“ humor skeptika zo sekvencie *Samotár* a podobne)“ (HORÁK 2006: 77–78).

Vráťme sa ešte k spomínanej udalosti Divadla poézie, k Festivalu Eurodrama v Hamburgu (1972). Inscenácia *V ako Válek*,⁴ ktorú súbor vytvoril v roku 1970 v réžii Karola Horáka, zaznamenala úspech nielen v prešovskom vysokoškolskom prostredí, ale tiež mimo neho, získala množstvo ocenení na rôznych popredných súťažiach a festivaloch,⁵ ako aj pozitívny ohlas odbornej kritiky. Vďaka tomu bola inscenácia nominovaná Osvetovým ústavom v Bratislave na festival Eurodrama v Hamburgu (NSR) ako reprezentant vtedajšej slovenskej amatérskej scény. Po úspešnej prezentácii československej divadelnej kultúry na spomínanom festivale čakalo na súbor doma nemilé prekvapenie v podobe zastavenia umeleckej činnosti. „Hoci vycestovanie súboru do vtedajšieho západného Nemecka bolo podmienené množstvom potvrdení od štátnych i straníckych orgánov a inštitúcií (vrátane potvrdenia od samotného autora Miroslava Válka, vtedajšieho ministra kultúry), súbor bol na základe obvinení z oportunistických tendencií zašifrovaných do inscenácie, vrátane podobenstva o vstupe vojsk Varšavskej zmluvy do Československa v roku 1968, rozpustený. Rovnako bolo obviňované vedenie súboru z nelegálnej korešpondencie s hamburskými usporiadateľmi festivalu“ (TAMTIEŽ: 37).

4 Bližšie pozri HORÁK 2007/2008: 134–135.

5 Ako napr. Hviezdoslavov Kubín, Wolkrov Prostějov, Generace Ostrava.

Dlhodobé vyšetrovanie spomínaných deliktov vyústilo do radikálneho rozhodnutia, „súbor bol administratívne pričlenený k fakultnému výboru mládežníckej organizácie, ktorá mala byť zodpovedná za jeho ideovú a umeleckú činnosť. [...] Dramaturgický plán súboru mal byť konzultovaný s vedením fakulty – neskôr s Umeleckou radou nominovanou vedením fakulty, dekanstvom a fakultným výborom SZM“ (TAMTIEŽ: 37–38). Z toho dôvodu došlo aj k zmene názvu na Študentské divadlo SZM FF UPJŠ.

5

Vysokoškolské študentské divadlo v priebehu 60. rokov 20. storočia vzniklo ako spontánna vôľa formulovať svoj aktívny vzťah ku skutočnosti tvorbou svojbytných, často generačných umeleckých výpovedí. Neraz neboli v opozícii k dobovému umeniu, no väčšina mladých amatérskych tvorcov nadobúdala kontroverzný vzťah ku skutočnosti. Preto sa stala neraz predmetom analýz štátnych orgánov, ktoré bdeli nad ideovou „čistotou“ študentských produkcií, väčšinou realizovaných v klubových prostrediach vysokoškolákov. Faktom je, že väčšina týchto produkcií tendovala k divadlám dobovo označovaným ako malé javiskové formy, pričom pozadie tvorcov týchto produkcií, ale aj divákov – vysokoškolákov, intelektuálne prehodnocujúcich svet, budili a priori isté podozrenia v rešpektovaní jednotnej kultúrnej politiky obdobia od 60. rokov po rok 1989.

Počiatočnú koordináciu a usmerňovanie vhodnosti či nevhodnosti čiastkových formulácií konkrétnych inscenátorov vystriedala administratívna direktíva predkladať scenáre budúcich predstavení schvaľovacej komisii, ktorá mohla realizáciu celého projektu zamietnuť. Špecifickú podobu nadobudlo administratívne riadenie mimoškolských aktivít vysokoškolákov v období po roku 1968. Napríklad vo vzťahu k spomínanému festivalu Akademický Prešov došlo „prepracovanejšiemu“ systému schvaľovania divadelných produkcií vysokoškolákov. „Festival sa stal administratívne riadeným podujatím, jeho organizačný štáb tvorili pedagógovia (členovia strany), z ktorých väčšina mala minimálny vzťah k umeleckej tvorivosti vysokoškolákov. Členovia schvaľovacích komisií boli nominovaní vedením fakulty s presnou náplňou práce“ (TAMTIEŽ: 78).

Po viacerých kolíziách súborov s prešovskými organizátormi – presnejšie s členmi ideovo-umeleckej komisie (mimobratislavské súbory sa neraz sťažovali na odlišnosť bratislavských kritérií od tých prešovských) sa presadila direktíva, podľa ktorej bol za ideovú bezúhonnosť programu zodpovedný zriaďovateľ/vysielateľ súboru na festival Akademický Prešov. Tým odpadli neraz búrlivé konfrontácie vysokoškolských umelcov s členmi prešovskej komisie. Úlohou danej komisie bolo skontrolovať príslušné administratívne povolenia vysielateľa a počas festivalu a sledovať odlišnosti inscenačnej podoby od jej textovej verzie. Tento systém bol bytostne proti duchu tvorivého, alternatívneho a nonkonformného divadelného typu, ktorý predstavovali študentské divadlá.

„Ideovú stránku v komisiách kontrolovali či prehodnocovali neraz členovia Ústavu marxizmu-leninizmu. Spočiatku išlo o nomenklátúrne kádre profilujúce sa predovšetkým na ideách a ideáloch povojnového obdobia a obdobia kultu osobnosti. Tí boli v čase normalizácie rigoróznymi zástancami ‚ideovej čistoty‘ literárnych, prednesových, ale hlavne divadelných produkcií. Až neskôr nastupovala na posty tejto staršej pedagogickej generácie mladšia. Mnohí z nich boli absolventi študijných aspirantských pobytov v ZSSR a ich ideová orientácia sa niesla už v znamení perestrojky. Postoje týchto mladých kádrov po návrate na Slovensko [...] boli liberálnejšie, hlavne od 2. tretiny 80. rokov“ (TAMTIEŽ: 79).

Členmi schvaľovacích komisií sa stávali aj vysokoškolskí pedagógovia, pre ktorých vzťah k umeniu a problematike študentského divadla nebol formálny, a tí „neraz v pozitívnom slova zmysle ovplyvnili svojimi postojmi schválenie konkrétnej inscenácie i činnosť súboru, prípadne profiláciu podujatia typu AP“ (TAMTIEŽ: 78).

Paradoxom cenzúrnych zásahov do textu bola skutočnosť, že napriek nim boli mnohé predstavenia tohto divadla „problematické“, pretože práve študentské divadlo bolo založené na improvizácii. Herci často aktualizovali text radom narážok, skrytých podtextov, alegórií atď., ktoré v predkladanom scenári neboli explicitne vyjadrené. Preto potom boli neraz inscenácie ŠD uvádzané pred schvaľovacou komisiou, ktorá schválila alebo neschválila inscenačnú podobu a požadovala dodržiavať schválenú verziu. Ako uvádza Miloš Janoušek vo svojej knihe *Divadlo*

u Rolanda⁶: „Po spoznaní pravidiel celého schvaľovacieho procesu sa divadelníci snažili predísť možným komplikáciám tým, že prednostne dávali svoje scenáre na posudzovanie ľuďom, o ktorých sa vedelo, že sú priaznivcami tohto žánru. Pre mnohých divadelníkov i hudobníkov boli takými to patrónmi Ľubomír Feldek, Dr. Anton Kret, Darina Kárová a ďalší. [... Ľ. Feldek] okrem toho, že nás pri tvorbe posudzoval, nám pomáhal aj tak, že robil tie dobré posudky. Dali sme scenáre na posúdenie, jeden text išiel jemu, on veľmi promptne napísal dobrý posudok, začali sme to skúšať, zahráli sme predstavenie a keď po dvoch mesiacoch prišli od oficiálnych posudzovateľov zamietavé posudky, zvyčajne s upozornením na „nehrateľnosť textu“, už sme mali odreprízované a mohli sme písať alebo nacvičovať ďalšiu hru“ (JANOÚŠEK 1996: 13).

Nebolo by však spravodlivé globalizované hodnotenie celého schvaľovacieho kontextu, pretože neraz boli tieto produkcie, hlavne v 80. rokoch, tolerované s tichým súhlasom schvaľovacej komisie, prípadne s upozornením na riziká inscenácií.

Napokon, paradoxne azda nevyzníe ani ďalšie konštatovanie na margo interpretovanej problematiky v určitých súvislostiach: možno uvažovať aj o „pozitívnom“ vplyve cenzúry – mnohé divadelné súbory hľadali svoj osobitý generačný výraz v inscenáciách, ktoré sa stávali alegóriou na súčasnosť. Neraz sa daným spôsobom aktivizoval Goetheho výrok: „V obmedzení sa pozná majster.“ Príkladov na takéto predstavenia by sme v kontexte slovenského alternatívneho divadla našli viac, napríklad produkcie Lasicu a Satinského, Radošinského naivného divadla, Študentského divadla Filozofickej fakulty PU Prešov, Ex Lex, Divadlo Faust, Divadlo Gesto, Divadielko Faux pas a ďalších.

6 V spomínanej knihe sa nachádza aj súpis inscenácií a ich obsadenie, ktoré boli hrané v priestore Divadlo u Rolanda v Bratislave v rokoch 1971–1988.

Literatúra

CENZÚRA

2013a „Cenzúra“, *Wikipédia* <<http://sk.wikipedia.org/wiki/Cenzúra>> [21. 2. 2013]

2013b „Cenzúra (kontrola informácií)“, *Wikipédia* <[http://sk.wikipedia.org/wiki/Cenzúra_\(kontrola_informácií\)](http://sk.wikipedia.org/wiki/Cenzúra_(kontrola_informácií))> [21. 2. 2013]

HAUG, Christina

2006 „Cenzura, literární“, in Ansgar Nünning (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 96

HORÁK, Karol

2006 „Impulzy, stimuly a modifikátory tvorby divadla alternatívneho typu“, in Karol Horák – Ján Gbúr – Miron Pukan (eds.): *Kontexty alternatívneho divadla II* (Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity), s. 18–86

2007/2008 „(Takmer) 50 rokov študentského divadla Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove“, in Karol Horák – Miron Pukan – Adelka Mitrová – Eva Kušnírová (eds.): *Kontexty alternatívneho divadla III* (Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity), s. 129–155

2011 „Divadlo, ktoré bolo, je a (bude)...“, in Karol Horák – Miron Pukan – Eva Kušnírová (eds.): *Reflexie divadla, Divadlo reflexie* (Prešov: Filozofická fakulta PU), s. 181–205

JANOUŠEK, Miloš

1996 *Divadlo u Rolanda alebo Roland retro* (Bratislava: Tália-press)

Silochiary cenzúry slovenskej a poľskej divadelnej i literárnej kultúry v období socializmu

MIRON PUKAN

*Inštitút estetiky a umeleckej kultúry,
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove*

V súčasnosti – s odstupom rokov – by bolo vari podnetné zrekapitulovať a prehodnotiť fenomén cenzúry výraznou mierou zastúpený v bývalých štátoch tzv. socialistického bloku, radených, povedzme, ku krajinám Rady vzájomnej a hospodárskej pomoci (RVHP). Takáto responzia v odbornej oblasti vyslovene absentuje a našou bezprostrednou inšpiráciou, reagujúc pritom na vedecký výskum v spomínanej sfére bývalých bratských krajín, je vari len jediná kultúra postsocialistickej proveniencie, ktorá sa touto problematikou pomerne dlhodobo a systémovo vyrovnávala, a možno konštatovať, že sa do zásadnej miery už aj vyrovnala. Máme na mysli, pochopiteľne, poľský kultúrny kontext. Nachádza to odraz jednak v jeho odborných dielach, ale aj v špeciálnych publikáciách venovaných konkrétnym operatívnym cenzúrnym praktikám fungujúcim v jednotlivých umeleckých oblastiach, počnúc literatúrou cez divadelné, rozhlasové, televízne, filmové, výtvarné umenie, končiac trebárs hudobnou sférou. Pre potreby našej štúdie považujeme za opodstatnené uviesť fragment charakteristiky cenzúry z *Encyklopédie poľského divadla* (*Encyklopedia Teatru Polskiego*), ktorá je v nej artikulovaná ako „kontrola publikácií, jednotlivých scén rozličného druhu, rozhlasových, televíznych a tiež iných zábavných programov z politického a morálneho hľadiska“ (FRANKOWSKA 2003: 60).

Hoci predmetom nášho záujmu je predovšetkým divadelný kontext, dotkneme sa aj oblasti literárnej. Ak hlbavejšie zameriame našu pozornosť na fungovanie a pôsobenie cenzúry v období socializmu, majú na zreteli česko-slovenský model reštriktívnych opatrení, komparujúc ho s poľským kontextom, uvedomíme si, že napriek individuálnym problémom konkrétnych umeleckých osobností, konkrétnych literárnych a dramatických textov či konkrétnych divadelných inscenácií,

môžeme zaevidovať spoločné znaky alebo črty aj u nás. Dokumentuje to ďalší fragment z už citovaného hesla: „Tlačový dozor v Poľskej ľudovodemokratickej republike (PLR) bdel nad každým dielom už pred jeho samotnou realizáciou a premiérou, rovnako boli kontrolované aj ďalšie, reprízované inscenácie“ (TAMTIEŽ: 61). Typickým príkladom je – ako uvádzajú viacerí poľskí bádatelia – inscenácia Moliérovho *Dona Juana* naštudovaná B. Korzeniewskym v Poľskom divadle (Teatr Polski) vo Varšave (1950) – po 20 reprízach ju kvôli fideizmu zakázali, dekorácie zničili. Ako sa možno dočítať v archívnych materiáloch varšavského Divadelného inštitútu, tlačový dozor rovnako nepripúšťal niektoré premiéry. Za všetky spomeňme Mikkeho hru *Je nebezpečné tak vysoko lietať*, *Pán Mochnacký* v réžii J. Krasovského pre Divadlo TV (Teatr TV) v Krakove, reštrikcie sa objavovali aj voči viacerým súborom: za všetky spomeňme kultový súbor alternatívnej poľskej divadelnej scény Divadlo ôsmeho dňa (Teatr Ósmego Dnia) v Poznani (TAMTIEŽ).

Socialistický realizmus, ako jediná prípustná tvorivá metóda či centrálny prúd, ktorý ovládol tvorbu, bol do slovenskej drámy a divadla – súhlasiac s Boženou Čahojovou – násilne implantovaný. Nemal prirodzené východiská, z ktorých by mohol vyústiť v inšpiratívne, kvalitatívne znásobené a ďalší vývin predznamenantujúce diela. Ako ďalej poznamenáva spomínaná slovenská teoretička drámy: „[...] slovenská dráma a v nadväznosti na ňu aj divadlo sa v jeho limitoch ocitli mimo vývinových tendencií divadla vo svete“ (ČAHOJOVÁ 2002: 109). Veď to ani nepatrilo k jeho cieľom, formulovaných teatroológmi v roli ideológov umenia. Jedným z nich bol Rudolf Mrlian, ktorý označil vtedajší stav slovenskej drámy a divadla nasledovne: „Čoskoro sa však začali miešať do praxe, ale väčšmi do názorov, liberalistické tendencie, ktoré sa zreteľne prejavili počínajúc rokmi 1962–1963. Vtedy nastupujú slovenské divadlá najrozporuplnejšiu cestu od oslobodenia, pretože sa dostávajú od hľadania a experimentovania na pozície myšlienkovej cudzoty, ktorá sa vnášala do vedomia divadelníkov cez rozličné teórie absolútneho odcudzenia, bezvýchodiskovosti, nihilizmu. A v podstate išlo o hry, ktoré mali len veľmi málo spoločného so skutočným umením“ (MRLIAN 1976: 19). Neotvoril sa však priestor, aby sa cez vzájomné konfrontácie potvrdilo, ktorá z týchto tendencií je pre drámu obrodzujúca. Naopak všetko, čo sa

ocitlo mimo poetiky socialistického realizmu, sa vytesňovalo za hranice, kde sa črtali možnosti preveriť kvality diela.

V rámci konsolidačných úsílí v umení, odvodených z marxistickej ideológie či ideológie socialistickej spoločnosti, sa podobné reštrikčné opatrenia a zásahy cenzúry objavovali aj u nás v prípade viacerých divadiel či umeleckých tvorcov. Spomeňme, povedzme, Divadlo na korze, existujúce iba veľmi krátky čas (1968–1971), no posúvajúce hranice divadelného myslenia – ako o tom uvažuje Čahojová – „k mnohosti, polyfónnosti, k rozšíreniu možnosti divadelnej reči. Ak by sa v ich susedstve ocitol socialistický realizmus, okliešťujúci a regulujúci možnosti drámy a divadla, bolo by zreteľné, čo je z rodu umenia a čo iba nástrojom ideológie“ (ČAHOJOVÁ 2002: 109). Jeho zrušenie, presnejšie zlikvidovanie Divadelného štúdia v roku 1971 rozhodnutím vtedajšieho MK SSR – realizované síce s kurióznym zdôvodnením, ale s presnými ideologickými dôvodmi a nad slnko jasnejším politickým pozadím – možno považovať za jeden z najdrastickejších, barbarských zásahov, aké v politickej situácii tzv. konsolidácie a normalizácie postihli nielen slovenské divadlo, ale slovenskú či presnejšie československú kultúru vôbec. Tu sa zrejme – ako to formuloval v jednej zo svojich štúdií divadelný historik Ján Jaborník – „rodil budúci stav, pomenovaný slovom, ktoré sa v súvislosti s Divadlom na korze frekventuje pomerne často – legenda“ (JABORNÍK 1994: 11). K jej vzniku iste prispievali aj hodnotenia činnosti divadla poplatné najmä v prvej polovici 70. rokov zúrivej normalizačnej aktivite a narábajúcej jej klišéovitým politickým slovníkom. Je však krutou paradoxnou pravdou, že aj týmto činom si vtedajšia politická moc začala zatŕkať prvé klince do rakvy, lebo duchovná energia činu a idey Divadla na korze pretrvávala a pretrvala. Toto divadlo nevzišlo ako programovo popierajúca opozícia (rešpektovanie Otomara Krejču, Jozefa Budského i Alfréda Radoka či Karola L. Zachara), ale ako cieľavedomé úsilie nájsť priestor a vybudovať bázu, kde sa mladá, nastupujúca generácia v existujúcej polyfónii divadelnej tvorby vyslovila za seba a svojimi prostriedkami. Jeho názov bol iba pomenovaním budovy. Strešnou divadelnou inštitúciou bolo spomínané Divadelné štúdio, jestvujúce od roku 1967. V jeho rámci pôsobil samostatný Činoherný súbor Divadla na korze s dramaturgom Martinom Porubjakom a na šéfovskom poste sa striedajúcim Vladimí-

rom Strniskom a Martinom Hubom), ďalej samostatný súbor Divadlo Lasicu a Satinského, kde bol angažovaný aj režisér Ján Roháč a dramaturg Tomáš Janovic (súbor existoval rovnako od r. 1968 a ako politicky iritujúci a neprijateľný ho zrušili už v roku 1970). Pod touto strechou pôsobila aj Pantomíma Milana Sládka (1968–1969), dokonca beatová skupina Prúdy (v tom istom období ako predošlé teleso) a nakoniec zlikvidované Divadlo Lasicu a Satinského vystriedalo v r. 1970–1971 Poetické divadlo, na ktoré neskôr – v normalizačnom období – nadviazala Poetická scéna.

Podobný osud postretol aj dramatika, najvýraznejšie profilujúceho slovenskú drámu v predchádzajúcom období, Petra Karvaša. Ten sa stal vážnym nebezpečenstvom pre nové horizonty dramatickej spisby. K nim sa totiž uberali dramatici slúžiaci viac politike než umeniu. Krátko po premiére na Malej scéne SND bol v roku 1970 z repertoáru stiahnutý jeho *Absolútny zákaz* (20. decembra 1969). Slovom Čahojovej: „Z dosiek divadla vstúpil do života. Dramatikovi bránil oslovovať diváka cez jeho hry. Dve desaťročia sa s jeho tvorbou nestretol – ak neberieme do úvahy tichú premiéru *Súkromnej oslavy* v réžii Pavla Haspru v Poetickom súbore Novej scény v roku 1986“ (ČAHOJOVÁ 2002: 110).

V normalizačnom období – ako je to všeobecne známe – jestvovala okrem profesionálnych divadiel cenzorská tzv. schvaľovacia, prípadne kultúrna komisia, ktorá posudzovala ideovo-umeleckú stránku diela a samozrejme navrhovala konkrétne čiastkové úpravy divadelného diela a neraz aj neodporúčala jeho uvádzanie. No pozoruhodné je, že tento „cenzorský rituál“ neobišiel ani tzv. autorské divadlo, ktoré sa v rámci česko-slovenského kontextu stalo známym pojmom už koncom 60. rokov, no jeho apogeuum reprezentovali 70.–80. roky, teda obdobie normalizácie, obdobie nedodržiavania základných ľudských práv a slobôd aj napriek deklaráciám vo vtedajšej ústave a súborov zákonov, ktoré vydávala Československá socialistická republika. Ako bližšie uvádza vo svojej práci Iveta Škripková, aktívna divadelníčka, dramatická, scenáristka a režisérka: „[...] väčšina ľudí sa vzhľadom na hroziace perzekúcie nevyjadrovala priamo, ale hľadali iné – rozumejme nesocialistické a neideologizované – možnosti a formy na vyjadrenie svojich nesúhlasných postojov voči oficiálnym komunistickým doktrínam“

(ŠKRIPKOVÁ 2013: 14). Práve autorské divadlo tohto obdobia poskytovalo priestor pre širokú škálu nesocialistických kultúrnych prejavov, ponúkalo alternatívu voči oficiálne proklamovanému umeniu. Vychádzajúc z vlastnej poetiky a názorovej platformy, hľadajúc prostredníctvom skrytých a neraz neznámych ciest antagonistický akcent voči oficiálnym dogmám, to umožňovalo tvorcom vyjadriť sa neformálnymi prostriedkami. Preto sa s autorským divadlom v 70.–80. rokoch v poľskej kultúre spája pojem kontrakultúra, neskôr prenikajúci aj do nášho prostredia. Karol Horák ho v jednej zo svojich štúdií charakterizuje nasledovne: „Hnutie divadelno-spoločenské voči inštitucionálnemu divadlu, ktorému vyčíta skostnatenie organizácie, estetické stereotypy, bezideovosť, nasmerovanie proti celej divadelnej kultúre. [...] Kontrakultúra hľadala nové spôsoby divadelného prejavu“ (HORÁK 2011: 14). V danej dobe a v naznačených podmienkach vyvíjala umeleckú činnosť generácia profesionálnych a amatérskych divadelníkov v produktívnom veku so silne konfrontačným ideologicko-estetickým timbrom voči realite socialistického režimu na trase: od Ústí nad Labem, cez Prahu, Brno, Liberec, Hradec Králové, Prostějov, Bratislavu až po Prešov. Počiatky možno hľadať vo vlne „malých divadiel z prelomu 50.–60. rokov, kde sa hlavným komunikačným prostriedkom stal text. Na začiatku – vo vzťahu ku skutočnosti – stála nedôvera ku konvenčnej divadelnej výpovedi. Išlo o divadlá Semafor, Reduta, (Ne)divadlo Ivana Vyskočila, Divadlo na okraji, Ypsilonku, Divadlo na Zábradlí a i. [...] V 70.–80. rokoch k nim pribudli Divadlo Husa na provázku, Hanácke divadlo, Dílna 24, v rovine amatérskeho divadla brnenská Ikska, Křesadlo, Studio pohybového divadla, plzenský Dominik, pardubický Anetal, prostějovské Divadlo na dlani a ďalšie“ (KOVALČUK 2009: 8).

K slovenským súborom tzv. „malých“ divadiel v 70. rokoch, ktoré významným spôsobom vstúpili do divadelného života, ovplyvnili jeho poetologicko-estetický valér a patrili kvôli terminologickej neujasnenosti buď k divadlám poézie alebo k tzv. malým javiskovým formám možno priradiť už spomenuté Divadlo na korze, dialogické výstupy Lasicu a Satinského, vtedajších študentov bratislavskej DF VŠMU, neskôr ich večery pre dvoch v Librese ZČSSP v Bratislave, Chaos pri SVŠT Bratislava, Stála ochotnícka scéna, Za rampami, U Rolanda, súbor OKO, Trnavské

plastické divadlo, vedené Ivanom Kováčom, Radošínske naivné divadlo s jeho demiurgom Stanislavom Šepkom a Študentské divadlo pri Filozofickej fakulte Univerzity Pavla Jozefa Šafárika Prešov na čele s Karolom Horákom, ktoré po návrate z hamburského festivalu Eurodráma 1972 bolo rovnako ako už spomenuté Divadlo na korze zrušené.

Mnohé z uvedených divadiel sa v 70. rokoch profesionalizovali, avšak mnohé z nich vychádzali z amatérskej bázy (prípadne v nej zotrvali). Jedno je isté: nápadne a systematicky sa vyčleňovali proti oficiálne proklamovanej komunistickej umeleckej scéne. Uvedený dobový spoločenský kontext sa stal pre mnohých „inak“ zmýšľajúcich tvorcov fatálnym. A to aj napriek tomu, že každý dramaturgický plán na divadelnú sezónu v profesionálnom či amatérskom divadle – ako sme už spomenuli – podliehal schváleniu straníckych orgánov, čo bolo označené ako „ideovo-odborné usmerňovanie a schvaľovanie dramaturgických plánov zo strany MK SSR“.¹ Tieto informácie boli zakotvené v zákonoch zaručujúce výkon moci. Súvisí to aj so zákonom o divadle. Vo všetkých štátnom riadených organizáciách (veď iné ani nejestvovali) existoval kádrový poriadok, pracovný a organizačný poriadok, kolektívna zmluva podpísaná s odborovou organizáciou na danom pracovisku, kde sa presne vymedzovali právomoci (ne)straníckych orgánov na riadení akejkoľvek ľudskej činnosti. Každá premiéra mala svoju prvú generálku (bez prítomnosti publika) vyhradenú pre kultúrnu alebo ideologickú komisiu. Tieto tzv. „odovzdávačky“ patrili k najvypätejším udalostiam v živote súboru a divadla. Členovia komisií boli stranícki funkcionári, odbornosť v danej oblasti nebola relevantnou podmienkou. Komisie – ako sme už uviedli – mohli odporučiť, aby sa predstavenie neuskutočnilo. Prípadne trvali na vyradení „škodlivých“ viet a výrokov alebo situácií, celých pasáží divadelného predstavenia. Ak tím tvorcov neakceptoval pripomienky,

1 Citujem z archívu Bábkového divadla Na rázcestí, Stanovisko k rozborom výkonov KBD v Banskej Bystrici v roku 1987. Dramaturgický plán musel byť odovzdaný do 15. apríla daného roku na nasledujúcu divadelnú sezónu. Zmeny neboli prakticky možné a ani žiaduce.

neraz sa stalo, že mali následne existenčné problémy. A inscenácia sa, samozrejme, neuskutočnila.²

Zdá sa, že naše národné cenzúrne zásahy boli v mnohom spoločné s poľským kultúrnym kontextom. Mali však aj svoje špecifiká, pre nás neraz až nepochopiteľné. Túto našu tézu možno dokumentovať iným poľským prameňom: „Divadelné inscenácie sa stávali náradím politických zábav, príkladom bol v období krízy (marec 1968) v Poľsku zákaz hrania Mickiewičových *Džadov* v Dejmkovej réžii (Národné divadlo vo Varšave, Teatr Narodowy, Varšava, premiéra 1967)“ (KOSIŃSKI 2009: 29). Odjakživa bola cenzúra v rámci poľskej spoločnosti objektom neustálych zápasov. Škrty vo Vyspiańskiego *Svadbe* (*Wesele*) boli prostredníctvom dvoch denníkov Hlas národa a Napred predstavené verejnosti, pričom – prirodzene – vyvolali názorovú vzburu. Táto udalosť mala svoju dohru v Izbe poslov Štátnej rady vo Viedni (1902). Navyše, v PLR – ako uvádza jeden z reprezentatívnych teoretikov poľského divadla D. Kosiński – „experimentovali tvorcovia s textom: preskupovali slová, vety, celé texty alebo inscenačné obrazy či dejstvá, ktoré herci zámerne podčiarkovali (akcentovali) alebo vydobýjali (podtext) a diváci to reflektovali prostredníctvom alúzie, analógie, paralely a ocenili to hurónskym smiechom, tleskaním, dupaním a všeobecným aplauzom“ (TAMTIEŽ).

Takú akribickú cenzúru možno u nás len ťažko doložiť, je však zrejmé, že neraz pri autorských divadlách výhrady na konkrétne kompozičné postupy, kolážovité komponovanie fragmentov viacerých drám do jedného celku budili ihneď automaticky nedôveru, pretože boli podozrivé už formálne a vymykali sa dobovému kánonu socialisticko-realistických diel. V tejto súvislosti možno tiež spomenúť dvoch divadelných tvorcov: režiséra Blaha Uhlára a scénografa, dnes už aj dramatika a režiséra Miloša Karásku, ktorí v druhej polovici 80. rokov minulého storočia na pôde prešovského vtedajšieho Ukrajinského národného di-

2 Pozri príklady zo schvaľovacieho procesu projektu Cesty (križovatky – cestný poriadok – stretnutie) v r. 1985, na ktorom sa podieľalo viacero českých divadiel, alebo príklad osudu štúdie Martina Porubjaka (ŠKRIPKOVÁ 2013: 22–23).

vadla³ uviedli svoje dekomponované inscenačné projekty vyrastajúce z improvizáčnych hereckých modulov. Máme na mysli nasledovné produkcie, výrazne esteticky i umelecky poznamenávajúce vývinové pohyby a poryvy slovenského profesionálneho divadla: *Stanica Kysak* (1986), *Sens-nonsense* (1987), *Ocot* (1988), *Záha* (1990), *No-No!* (1991) a *Skrat* (1993).⁴

Vráťme sa ešte k literárnemu kontextu s presahom do poľskej národnej kultúry. Ako uvádzajú viacerí poľskí literárni historici a kritici: „[...] povolanie spisovateľa v PĽR podľa definície patrilo k tzv. „slobodným“ povolaniam. V skutočnosti však literáti – a teda aj dramatici – podliehali verejnej i neverejnej kontrole. Literárne prostredie bolo riadené prostredníctvom tvorivých štátnych inštitúcií a straníckych inštancií“ (ROKICKI 2011: 50). Komunistický systém mal tendencie – podobne ako u nás – spolčovania všetkých do akýchsi organizácií. Tvorcovia mali teda svoje centrá, nadväzujúce na predvojnové obdobie, ale s inými cieľmi. V literárnom prostredí takéto centrum predstavoval Poľský literárny zväz, ktorý v rokoch 1956–1970 už nebol ako v stalinovskom období poľom politických reštrikcií literátov, ale sa usiloval – ako uvádzajú viaceré poľské pramene – realizovať „ideály demokracie a rast v literárnej oblasti, ochranu slobody slova a slobody tvorivosti, ako aj ochranu morálnych a materiálnych záujmov spisovateľov“ (TAMTIEŽ). Bolo to však jediné obdobie, v ktorom sa Hlavný úrad Poľského literárneho zväzu usiloval o to, aby ho traktovali ako rovnoprávneho vládneho partnera. Práve z týchto dôvodov s ním nik nechcel komunikovať.

Totalitné systémy zaviedli cenzúru nového typu. Od tradičnej formy sa odlišovala, pretože mala preventívny charakter a ambíciu obsiahnuť svojím dosahom všetky umelecké sféry/oblasti: „V PĽR túto úlohu do roku 1981 uľahčovala absencia právnych predpisov činnosti Hlavného úradu tlačovej kontroly, publikácií a scén, ktoré vznikli na základe dekrétu Národnej rady z 5. 7. 1946. Direktívy cenzorov boli tajné a premenlivé – prispôbené ku konkrétnej strane. Cenzorský záznam sa mohol týkať jednotlivých otázok, bazálneho faktu, konkrétneho diela alebo

3 Od roku 1990 vystupuje pod názvom Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove.

4 Pozri bližšie PUKAN 2007.

priezvisk, ktoré politickým rozhodnutím bolo treba vymazať zo spoločenského vedomia. [...] Cenzurované boli všetky tlačoviny, dokonca svadobné oznámenia či nekrológy. Nebolo možné relativizovať cenzúrne nariadenia a jej pracovníci oznamovali o výhradách ústne alebo telefonicky, nechcejúc odôvodňovať rozhodnutie písomne. Kontrolované boli, samozrejme, názory a výroky“ (TAMTIEŽ: 52–53). Vládou negatívne zapísané osoby neboli pripustené ku konzultáciám či „neslušnej“ polemike, ba aj vtedy, keď boli bezprostredne, osobne atakované. Nástožlivá žiadosť zmeny právnych predpisov týkajúcich sa reálnych kompetencií Hlavného úradu tlačovej kontroly, publikácií a scén, ako aj vytvorenie administratívno-súdnej cesty odvolaní jeho rozhodnutí sa stala v 2. polovici 60. rokov (v Poľsku obdobie nekompromisnej normalizácie) hlavným heslom opozície z literárneho centra. Postuláty tohto druhu boli predstavované v tlači ako ataky na súdobý spoločensko-politický systém.. Iné kritéria cenzúry platili vo Varšave a zase iné v ostatných mestách Poľska. Autori teda skúšali šťastie v rôznych vydavateľstvách. Ako uvádza Konrad Rokicki ďalej: „Najväčší problém predstavovali knihy, ktoré boli písané na štátnu objednávku kritiky, t. z. že autor sa hlásil k aktuálnym témam. Tadeusz Ślipecki sa usiloval v roku 1968 vydať román *Egzamin* (Skúška). Negatívnym spôsobom v ňom opisoval vzťah Poliakov voči Židom. Kniha bola pozastavená v tlači vtedajším Lodžským výborom a poznamenaná ako ‚očierňenie poľského národa a robotníckej triedy.‘ Vydaná bola až v r. 1975 vo varšavskom štátnom vydavateľstve Iskry, špecializujúcim sa vydávaním výchovnej literatúry pre poľskú mládež. Ibaže titul sa zmenil na *Samotné cesty*“ (TAMTIEŽ: 54). Odmietnutie knihy často vyvolalo osobný konflikt. Autor, ktorý sa tým vystavil miestnym posudzovateľom, sa stal na dlhý čas čiernou ovcou literárneho sveta.

Skúsení redaktori vedeli zvyčajne, čo cenzúrou prejde a čo treba zmeniť, aby sa článok alebo kniha vôbec objavili na trhu. Okrem toho cenzúrne zložky sú plné zásahov do textov povolených redakciou. Z úradov boli veľmi ostražito sledované diela sovietskych autorov, ktoré neboli publikované v ZSSR (napr. Anny Achmatovovej a Maríny Cvetajevovej). Po niekoľkoročnej praxi – ako uvádza Rokicki – „tvorcovia zhruba rovnako vedeli, kedy prekračujú prípustné hranice. No čas z nich sa dostávala pred bránu voľby: prispôbiť sa politickým požiadavkám

mecéna, alebo riskovať hru s ďalšími cenzúrnymi rebríčkami. Týmto sa rodí reflexia, v akých stupňoch dochádzalo k vtedajšiemu okliešteniu literatúry, písanej spoločne s cenzorom. Ťažkosti, s ktorými sa autori stretávali pri tematizovaní súčasnosti, spôsobovali, že sa neraz uchýľovali k metaforickým alebo historickým kostýmom. Paradoxne – ako sme už spomínali pri divadle – hra s cenzúrou, spočívajúca na použití metafor, Ezopovho jazyka, preskupovania myslenia medzi veršami, často priala autorskému zdokonaľovaniu jazykového majstrovstva a u čitateľov vzbudzovala hlbavejšiu čitateľskú recepciu“ (TAMTIEŽ: 57).

Na opätovné protesty voči formám činnosti cenzúry odpovedala vláda výpočtom, z ktorého vyplývalo, že iba nízke percento diel bolo zamietnuté. Najhoršia forma cenzúry – podobne ako u nás – pôsobila predsa len pomimo inštitúcií: mimo Hlavného úradu tlačovej kontroly, publikácií a scén, redakcií a vydavateľstiev. Bola ňou autocenzúra. Jeden z autorov, ktorý danému tlaku podľahol, bol Kijowski, ktorý uvádza: „Nikto nie je natoľko bláznom, aby písal zadarmo, jednoznačne si uvedomujúc, že cenzúra text ďalej nepustí. V dôsledku toho zmizli celé literárne žánre: publicistika, spoločenský román, spoločenské memoáre, polemika a napokon literárna kritika“ (KIJOWSKI 1968: 285).

Podobnú situáciu ako v poľskej kultúre možno badať v rámci autocenzúry aj u nás. Tvorcovia v divadelnom či literárnom umení hľadali spôsob, ako ho nezbaviť samotnej podstaty, bezprostredného kontaktu s okolitým svetom. Poslúžili im neraz paradoxné postupy a prostriedky, ktoré umožňovali istú mieru spoločenskej kritiky, rátali s diváckym „dourčením“ umeleckých výpovedí a neraz sa divadlu darilo práve spôsobom dômyselnej zakódovanosti výpovede, jej mnohoznačnosti a domnelej historickej konkrétnosti vzťahujúcej sa „akože“ k času minulému. Tak sa autor učil nielen svojmu základnému remeslu dramatika, ale aj remeslu dramatika v obmedzení, súc inšpirovaný známym Goetheho výrokom „V obmedzení sa pozná majster“. Lebo v divadle, na rozdiel od literatúry v jej grafickej podobe, prebieha rad mimotextových operácií, ktoré nie sú postavené na explicitnom verbálnom vyjadrení, ale predovšetkým na nonverbálnych prostriedkoch (mimika, gesto, kinéza, posturika a pod.).

Povrchná a netrpezlivá doba, ktorá sa vzťahovala k rozličným podobám i formám cenzúrnych či reštrikčných opatrení, vyrastajúcich

z ideológie a praxe vtedajšieho vládneho systému, vyburcovala umelcov hodných toho mena k tomu, aby hájili základné hodnoty národného aj individuálneho života a reštaurovali narušené vedomie súvislosti a kontinuity. A teda aj dané, najstiesňujúcejšie obdobie v rozvoji divadelnej a literárnej kultúry za socializmu dalo niekoľko inšpiratívnych podnetov, ktoré sa pretavili v ďalšej kontinuite do tvorby umeleckých diel s neodškriepiteľnými nadčasovými hodnotami.

Literatúra

ČAHOJOVÁ, Božena

2002 *Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny. Eseje, štúdie a kritiky* (Bratislava: Divadelný ústav)

FRANKOWSKA, Maria

2003 *Encyklopedia Teatru Polskiego* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN)

HORÁK, Karol

2011 „Impulzy, stimuly a modifikátory tvorby alternatívneho divadla“, in Karol Horák – Miron Pukan – Eva Kušnírová (eds.): *Kontexty alternatívneho divadla IV* (Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity), s. 8–40

HVIŠČ, Jozef – MARČOK, Viliam – BÁTOROVÁ, Mária – PETRÍK, Vladimír

1991 *Biele miesta v slovenskej literatúre* (Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo)

JABORNÍK, Ján

1994 „Na úvod“, in Ján Jaborník – Miloš Mistrík (eds.): *Divadlo na Korze (1968–1971)* (Bratislava: Tália – press), s. 9–13

KIJOWSKI, Andrzej

1968 *Dziennik 1955–1969* (Warszawa: WPN)

KOSIŃSKI, Dariusz

2009 *Słownik Teatru* (Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe)

KOVALČUK, Jozef

2009 *Téma: autorské divadlo* (Brno: Janáčkova akademie múzických umění)

KNAPÍK, Jiří – FRANC, Martin

2011 *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967. Svazek I. A–O* (Praha: Academia)

MARČOK, Viliam a kol.

2004 *Dejiny slovenskej literatúry III. Cesty slovenskej literatúry druhou polovicou XX. storočia* (Bratislava: Literárne informačné centrum)

MRLIAN, Rudolf

1976 *Zápas o socialistické divadlo* (Bratislava: Nakladateľstvo Pravda)

NÜNNING, Ansgar (ed.)

2006 *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host)

PUKAN, Miron

2007 *V premenách času... Ukrajinské národné divadlo/Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove* (Bratislava: Divadelný ústav)

ROKICKI, Konrad

2011 *Literaci. Relacje między literatami a władzami PRL w latach 1956–1970* (Warszawa: Instytut Pamięci narodowej)

ŠTEFKO, Vladimír a kol.

2011 *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia* (Bratislava: Divadelný ústav)

ŠKRIPKOVÁ, Iveta

2013 *Kontexty autorského bábkového divadla* (Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa)

„Knihocida“ jako prostředek separacionismu v Evropě na konci dvacátého století

JIŘÍ HRABAL

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Ačkoli se konec dvacátého století v Evropě odehrával převážně v atmosféře „bourání zdí“, rušení státních hranic, sjednocování Evropy a akademických debat a pořádání konferencí o multikulturalismu, na západním Balkáně byla situace po rozpadu Socialistické federativní republiky Jugoslávie zcela odlišná. Válečný konflikt mezi národy bývalé Jugoslávie měl za následek nejen vznik nových státních hranic, ale i hranic mezi kulturami jednotlivých národů, jež se během dvacátého století vyvíjely ve velice úzkém kontaktu, vzájemně se ovlivňovaly a mísily. Válkou podněcená nacionalistická politická reprezentace nově vzniklého Chorvatska po zbytek devadesátých let dvacátého století usilovala o kulturní separaci, o oddělení chorvatského kulturního dědictví od (především) „srbského nánosů“. Ještě deset let po skončení války bylo možno na chorvatských knihkupeckých pultech zahlédnout knihy srbských autorů či knihy v srbských překladech jen ve výjimečných případech i přes to, že chorvatský čtenář byl v minulosti „vzděláván“ prostřednictvím čtení knih v srbsčině zcela běžně. „Očista“ chorvatské kultury však neprobíhala pouze prostřednictvím aktuální separace (oddělení a ne-komunikace jednotlivých knižních trhů, psaní „nových dějin“ v učebnicích dějepisu, umělé vytváření nových chorvatských slov, která měla nahradit slova srbského původu apod.), ale rovněž prostřednictvím cenzurních zásahů. Mám zde na mysli především specifický druh tzv. následné cenzury (MÜLLEROVÁ 2012: 237), kterým je likvidace „nevhodných jednotek“ knižního fondu.

Není jistě překvapivé, že za léta soužití jihoslovanských národů ve společném státě se do knižních fondů chorvatských knihoven dostalo nejen obrovské množství knih srbských autorů (samozřejmě v originále), ale rovněž obrovské množství srbských překladů zahraničních literárních děl či odborných knih, které už pak nebylo potřeba překládat do

chorvatštiny (právě v případě odborné literatury), resp. které alternovaly s chorvatskými překlady.

K likvidaci ideologicky zapovězených knih z fondů knihoven nebylo příslušnými nadřízenými orgány v Chorvatsku vydáno žádné centrální oficiální nařízení či předpis. Z vyjádření tehdejších politiků lze však vysledovat, že vrcholní představitelé státu „k očistě“ knihoven vybízeli více či méně otevřeně: např. v chorvatském deníku *Novi list* z 27. listopadu 1997 se uvádí, že tehdejší ministr financí Borislav Škrego prohlásil na parlamentní půdě, že bude finančně podporovat knihovny v tom, aby vyřadily z fondů knihy „v srbském a podobných jazycích“ (LEŠAJA 2012: 30).

Nutno však dodat, že velká část chorvatské společnosti bezprostředně po skončení války proti takovýmto výzvám příliš neprotestovala, spíše naopak. Většina odborných pracovníků chorvatských knihoven ale nepodlehla „doporučením“ nadřízených orgánů či nacionalistickým náladám společnosti, na likvidaci knih v srbštině se odmítla podílet a dostála tak profesním knihovnickým zásadám (LEŠAJA 2012: 15). V některých případech došlo k tomu, že knihovníci sice (v obavě ze ztráty zaměstnání či z jiného druhu perzekuce) některé knihy odstranili z výpůjčních katalogů, ale exempláře samotné nezničili, ale uschovali je ve skladech, aby mohly být v ideologicky příznivější době do katalogů znovu zařazeny.

I přes osvícenost většiny odborných pracovníků chorvatského knihovnictví k likvidaci „nevhodných“ knih docházelo a zdaleka nešlo jen o ojedinělé excesy. Patrně nejznámějším případem ničení knižního fondu je tzv. případ Korčula, známý jako „vyhazování knih do popelnic“ či „děvčátko se zápalkami“ (jímž byla v narážce na známou Andersenovu pohádku míněna nově jmenovaná ředitelka knihovny, která se likvidace knih chopila). O tomto případě vyšlo několik článků v chorvatském tisku, zejména v dnes již zaniklém týdeníku *Feral Tribune*, který označil ničení knih za „knihocidu“ (*knjigocid*) (KANGRGA 1998). Příklad Korčula se stal pro tuto „knihocidu“ případem ikonickým právě z toho důvodu, že byl nejvíce medializován a rovněž protože byl nejlépe zdokumentován celý proces likvidace knih. Samotná likvidace neměla nikterak spektakulární povahu a množství odstraněných knih také nebylo zdaleka nejvyšší v porovnání s celkovým množstvím vyřa-

zených „nevhodných“ knih z chorvatských knihoven a dalších institucí. Z korčulské knihovny bylo prostě vyhozeno do popelnic v pytlích či krabicích na čtyři sta knih.

Ačkoli o případu ničení knih věděla i veřejnost, nikdy nedošlo k žádnému oficiálnímu postihu viníků, z čehož lze usuzovat, že likvidace knih psaných v srbštině byla nadřízenými orgány státní moci mlčky tolerována či spíše podporována. Paradoxně proběhly dva soudní procesy s těmi, kteří o likvidaci „nevhodných“ knih z fondu knihoven informovali či jej veřejně kritizovali: právě s týdeníkem *Feral Tribune* a také se známým chorvatským filozofem Milanem Kangrgou. Provinit se měli pomluvou.

Bylo by samozřejmě možné rozlišit likvidaci knih ve válečných zónách, kdy knihy mohly být zničeny jako vybavení vypálených domů, a tedy současně s knihami, které nebyly považovány za „nevhodné“, a likvidaci knih mimo tyto válečné zóny (resp. ničení knih po skončení války), kdy byly knihy likvidovány cíleně.

O knihách, které byly zlikvidovány ve válečných zónách, se v tisku pochopitelně informovalo především v letech 1991 a 1992, tedy na začátku válečného konfliktu. O likvidaci knih mimo válečné zóny pak média přinášela zprávy především v letech 1998–2003. Z toho plyne, že v době válečného konfliktu a těsně po něm dostávala veřejnost informace o likvidaci knih mimo válečné zóny jen velmi zřídka (LEŠAJA 2012: 75–76).

Z chorvatských knihoven bylo během devadesátých let dvacátého století vyřazeno a následně zlikvidováno nepochybně přes dva miliony knih (DRAGOJEVIĆ 2012), někdy se uvádí až 2,8 milionu knih, což tvořilo 13,8 % tehdejšího celkového knižního fondu chorvatských knihoven. Ani toto číslo však není přesné. „Očista“ totiž probíhala nejen v knihovnách, ale i v mnoha jiných – ne přímo knihovnických – institucích, které však byly rovněž vybaveny knižním fondem. A ničeny byly i celé osobní knihovny. Například Mile Savić píše v soukromém dopise 30. 9. 2006 Ante Lešajovi: „K devastaci a ničení docházelo po srpnu 1995. I když jsem neměl příliš početnou knihovnu, mých 700 knih bylo po tomto datu zcela zničeno. Kdyby je někdo aspoň ukradl, bylo by to pro mě lehčí, ale zapálili je na dvoře. Víím, že byla zlikvidována i knihovna

Nenada Kosoviće, gymnaziálního profesora, která obsahovala 3 000 knih. Existují i další případy“ (LEŠAJA 2012: 76).

Způsob likvidace „nevhodných“ knih měl přitom různou povahu. Dějiny evropské knižní kultury znají různé formy, jak knihu „odstranit“: od formy velmi spektakulární, tj. od veřejného „pálení knih“ z důvodů náboženských a politických, kdy se strůjci tohoto „obřadu“ svým činem distancují od ideového obsahu likvidovaných knih a společnosti dávají tímto činem jasně najevo, že knihou šířené myšlenky jsou v jimi ovládané společnosti naprosto nepřijatelné, až po nenápadné vyřazení knihy s odůvodněním, že byla nahrazena knihou novější, aktuálnější, zdařilejší (BÁEZ 2012).

Ačkoli likvidace knih z knižních fondů chorvatských knihoven měla evidentně ideologicko-nacionalistickou motivaci, k pálení knih docházelo spíše zřídka. Známe je případ, který se odehrál ve škole ve Velké Gorici, a několik dalších. Nejčastěji však byly knihy prostě odvezeny na skládku či vyhozeny do popelnic či kontejnerů. Z diskuse vedené mezi stranami sporu ve výše zmíněném „případu Korčula“, jež měla povahu scholastické argumentace o pojmových distinkcích (LEŠAJA 2012: 336), je však zřejmé, že pálení knih je stále pocítováno v našem kulturním prostoru jako příznakový způsob ničení knih.

Knihy, které byly z knižních fondů vyřazeny, nebyly přitom zaevidovány jako poškozené či nepoužitelné, ale bylo uváděno, že jsou „zastaralé“ a „nepotřebné“. V platném zákonném předpisu o vyřazování knih z knihoven v Chorvatsku však tyto kategorie vůbec neexistovaly.

Patrně nejvíce vyřazovanými knihami byly tituly, jejichž autorem je srbský prozaik a básník Branko Ćopić, který se proslavil mimo jiné i jako tvůrce děl pro děti. Například jeho *Ježeva kučica* patřila k nejčtenějším knihám pro nejmenší děti v bývalé Jugoslávii, tedy i v Chorvatsku. Z knižního fondu zmiňované korčulské knihovny bylo ze čtyř set vyřazených titulů devatenáct právě od tohoto autora.

Dalším „vyřazovaným“ autorem byl nikoli srbský, ale chorvatský spisovatel August Cesarec. Jelikož byl levicového smýšlení a vstoupil i do Komunistické strany Jugoslávie, už za svého života se stal nepřijatelným pro chorvatské ustašovské hnutí a strávil řadu let v emigraci, mimo jiné i v Praze. V roce 1941 byl pak s dalšími chorvatskými levicovými inte-

lektuály zajat a zastřelen. V devadesátých letech pak tehdejší chorvatský premiér Franjo Tuđman odpor vůči levicovému politickému smýšlení dále podněcoval výroky o „srbokomunistech“ a „socialistickém temnu“ (bylo zničeno na tři tisíce pomníků protifašistického boje), což k přijetí Cesarova díla nepochybně nepřispělo. Jak poznamenává Ante Lešaja: „[...] nestačilo tedy, že Cesarce zastřelili, museli teď ještě zničit jeho knihy“ (DRAGOJEVIĆ 2012).

Určitým paradoxem je, že vyřazené knihy, které se podařilo zachránit, se staly základem knižního fondu nově vniklé knihovny v Záhřebu, a to knihovny srbské národnostní menšiny Prosvjetina knjižnica.

Přestože jsem zde věnoval pozornost pouze oblasti Chorvatska, neznamená to, že separacionistické tendence a aktivity, a veskrze negativní důsledky s nimi spojené, nebyly přítomny i v jiných post-jugoslávských zemích. Například hořící sarajevská Národní knihovna, v níž lehlo popelem nesčítně mnoho památek bosensko-hercegovského kulturního dědictví, by byla prvním (a zdaleka ne jediným) případem, o němž by bylo možno hovořit. Vypálená knihovna se stala symbolem traumatu bosensko-hercegovského národa. Výmluvně o tom vypovídá povídka bosensko-chorvatského spisovatele Miljenka Jergoviće „Knihovna“ (JERGOVIĆ 2008: 117–119).

Tento příspěvek byl napsán v rámci projektu Literatura a film bez hranic: Dislokace a relokace v pluralitním prostoru CZ.1.07/2.3.00/20.0150, spolufinancovaného Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.

Literatura

BÁEZ, Fernando

2012 *Obecné dějiny ničení knih* (Brno: Host)

DRAGOJEVIĆ, Rade

2012 „Knjige su završavale na smetlištu, neke i u vatri“, *Novosti. Samostalni srpski tjednik*, č. 657, 20. 7. 2012, <<http://www.snv.hr/tjednik->

-novosti/657/knjige-su-zavrsavale-na-smetlistu-neke-i-u-vatri/>
[3. 3. 2013]

JERGOVIĆ, Miljenko

2008 „Knjiovna“, in Miljenko Jergović: *Sarajevské Marlboro* (Olomouc: Periplum), s. 117–119

KANGRGA, Milan

1998 „Hrvatski knjigocid: Barbarizam i renesansa“, *Feral Tribune*, č. 654, 30. 3. 1998

1998 „Knjige na groblju“, *Feral Tribune*, č. 656, 14. 4. 1998

LEŠAJA, Ante

2012 *Knjigocid. Uništavanje knjiga u Hrvatskoj 1990-ih* (Zagreb: Profil – Srpsko narodno vijeće)

MÜLLEROVÁ, Beata

2012 „Cenzura a kulturní regulace: Mapování terénu“, in Tomáš Pavlíček – Petr Piša – Michal Wögerbauer (eds.): *Nebezpečná literatura? Antologie myšlení o literární cenzuře* (Brno: Host), s. 217–247

PRIMORAC, Vladimir

2000 *Pravorijek: izabrane kolumne iz tjednika Feral Tribune, 1998–2000* (Split: Feral Tribune)

UGREŠIĆ, Dubravka

1996 *Kultura laži. Antipolitički eseji* (Zagreb: Arkzin)

II. VLIV (AUTO-)CENZURY NA GENEZI A TEXTOVOU PODOBU DÍLA



Autocenzúra jozefínskeho spisovateľa

IVONA KOLLÁROVÁ

Ústredná knižnica Slovenskej akadémie vied

„Tieto listy boli len postrehy, s ktorými som sa zdôveril jednému z mojich priateľov,
aby som ho poprosil o jeho stanovisko. Keby som bol vedel, čo sa bude diať, [...] tak by som k dielu pristúpil starostlivejšie a sám ešte niečo vypustil,
sám ešte niečo pripojil [...]“

(FRIEDEL 1787: [2–3])

V úvode druhého vydania indexovej knižky *Galanterien Wiens* Johann Friedel vágne vysvetľuje, ako vzniklo prvé vydanie, ako sa mu obsah knihy vymkol z rúk. Nedôveryhodne tvrdí, že niektoré časti textu nie sú jeho dielom, že ich tam bez jeho vedomia dodal jeho priateľ. A preto sa v druhom vydaní snažil mnoho vecí korigovať. Nielen to. Druhému vydaniu dal celkom iný, neutrálny a neprovokatívny názov. Staré *Galanterien Wiens* by sme pod zmeneným názvom vôbec nehládali. Presvedčá, že všetko je teraz lepšie... Mňa presvedčil o tom, že má zmysel otvoriť tému autocenzúry, autokontroly a autokorekcie jozefínskych autorov, hoci autori samotní ponúkajú „len“ prostriedky na to, aby sme tento jav uchopili v jeho poslednej fáze. Vo fáze akéhosi „post-zmúdrenia“, autoregulácie alebo pozorovateľnej zmeny v tvorbe po tom, ako cenzúrny systém vyvolal zákaz vydania rukopisu, dal knihu na index alebo spôsobil autorovi iné problémy.¹

Jozefínske desaťročie nazývali nadšenci s nadšením a odporcovia s odporom obdobím „slobody tlače“. Toto nadšenie i odpor vyvolala reforma cenzúry, ktorá centralizovala, poštátnila a značne aj zliberalizovala systém. Kníhtlačiarstvo a knižný obchod sa mali stať hospodárskym odvetvím ako každé iné a vylepšovať hospodársku bilanciu monarchie (BODI 1995: 53). Zároveň si cisár pripravoval slobodnejší priestor na to, aby mohol v rámci osvietenských ideí vzdelávať národ a vysvetľovať

1 Téma autocenzúry sa v širších historicko-antropologických rámcach venujem v monografii KOLLÁROVÁ 2013.

reformy, indoktrinovať a propagovať (WANGERMAN 2004: 144–147). Idea o slobode prejavu nehrala ústrednú rolu. Ako sa to už v takýchto prípadoch stáva, reforma vyvolala množstvo nečakaných efektov a javov, medzi nimi zrod tzv. brožurantstva. Prispela istým spôsobom aj k postupnému etablovaní skupiny ľudí, ktorí si písaním zarábali na živobytie (BODI 1995: 20).

Reforma vyvolala aj „exploziu“ čítania, inak povedané rozvoj čitateľských záľub stredných vrstiev spoločnosti. Tieto záľuby sa však nerozvíjali v intenciách osvietenských ideí, v ktorých bola kniha predovšetkým prostriedkom vzdelania či interiorizácie náboženskej viery, prípadne ušľachtilým rozptýlením v intenciách antického „docere et delectare“. Čitateľské záujmy sa uberali svojou vlastnou cestou, na ktorej sa prelínali dva dôležité sociálno-komunikačné javy: čítanie ako mainstreamové kultúrne konzumenstvo a ako prostriedok formovania toho, čo sa v budúcnosti začne nazývať verejnou mienkou.

Herec, publicista a spisovateľ Johann Friedel je jednou z najvýraznejších literárnych postáv tejto doby. Narodil sa v roku 1755 v Temešvári. S hereckou spoločnosťou precestoval Nemecko a Rakúsko. O jeho živote nevieme veľa. Jeho povest' nebola dobrá, asi aj vďaka spôsobu, akým viedol svoj krátky život. Zomrel v roku 1789 (GUGITZ 1905: 195–196).² Jeho súčasníci ho nazvali aj „bezvýznamným individuum“, „obskúrnym hercom“, alebo „vulgárnym škrabákom“. Dnes ho považujeme za úspešného spisovateľa, dramatika a publicistu. Na úspech jeho kníh poukazuje nielen dotlač, ale aj mnohé reakcie v podobe iných kníh, mnohé komentáre vzťahujúce sa k jeho dielu, štýlu a ako vidno, aj k jeho osobe. Jeden z jeho kritikov, rakúsky lekár Joseph von Quarin, analyzoval jeho charakter, spisovateľskú metódu, vplyv hereckej kariéry na obsah a štýl textu. Nazval ho „autor rixae“, teda autor hádky. Nezabudol tiež pripomenúť, že tento „bratislavský herec“ veľa svojich múdrostí poopisoval (QUARIN 1786: 1). Aj to je dôkaz, že Friedel je a už vo svojej dobe bol symbolom provokatívneho, politického a čitateľsky úspešného písania, symbolom

2 O Friedelovi srov. KOMORZYNSKI 1904 a GUGITZ 1905: 195–196. Gugitz spochybňuje rok 1755 ako dátum jeho narodenia. Tvrdí, že sa narodil skôr a zomrel ako 38 ročný.

pamfletizmu a polemiky. Časť svojho života prežil v Bratislave. Poznal miestne pomery, mal tu mnoho osobných kontaktov a tu aj tvoril.

Friedel bol produktívny. Už v 70. rokoch písal do divadelných časopisov a novín. V roku 1780 vydal svoj prvý román *Eleonore* (FRIEDEL 1781). Neskôr dostal prívlastok antiklerikálny a antifeudálny. V roku 1782 vyšli *Briefe über Galanterien in Berlin* a dostali sa na index (FRIEDEL 1981). Potom vyšli *Briefe aus Wien* (FRIEDEL 1783) a ich druhá časť opäť skončila v jozefínskom indexe. V roku 1784 vydal Friedel aj *Galanterien Wiens* (FRIEDEL 1784a, b). V roku 1785 vydal *Briefe aus dem Monde*. Dnes ich považujeme za jeho najzrelšie literárne dielo (FRIEDEL 1785a). V roku 1785 vyšli anonymne *Briefe über Galanterien in Breslau* a dnes ich pripisujeme Friedelovi (FRIEDEL 1785b). Viedenská cenzúra ich opäť zakázala. V roku 1786 vyšlo politické dielo *Historisch-philosophisch und statistische Fragmente* (FRIEDEL 1786). Tento krátky zoznam nie je kompletnou bibliografiou Friedelových kníh, iba rámcová chronológia jeho tvorby. Napísal niekoľko divadelných hier a menších spisov. Za osem rokov svojej literárnej tvorby plynule prechádzal od románu k politickej satire, od erotických vtipov k ospevovaniu jozefinizmu, od antiklerikálnych výpadov k spoločenskej satire ukrytej za obscénnymi výjavmi. Ohlas a kontroverznosť môžeme preukázať aj výskytom jeho diel v jozefínskom indexe zakázaných kníh. Dostali sa tam spolu štyri tituly. Ako sám Friedel prijímal úspech svojich kníh, ktorý išiel ruka v ruku s odmietnutím?

Ak by sme sa pokúsili o kvalitatívnu analýzu nielen jozefínskych indexov a zisťovali napríklad výskyt istých príznakových slov v tituloch zakázaných kníh, medzi prvými by sa umiestnili slová mních, mníška, kláštor, láska, dobrodružstvo a ich odvodeniny a jazykové mutácie. Na popredných priečkach by sa nachádzalo slovo galantnosť („Galanterie“) a jeho odvodeniny, preklady a prípadne aj synonymá, ako je napríklad „avantures“. Slovo galantnosť prekladáme dnes ako zdvorilosť a predstavujeme si najmä pozorné správanie voči žene. Claude Habibová upozorňuje na to, ako toto slovo prekonávalo počas storočí významové zmeny. V 17. storočí označovalo najmä životný štýl francúzskej aristokracie a dvorné správanie. Neskôr sa týmto slovom začínajú nazývať nežné city voči žene a postupne aj tzv. galantná poézia. Tu je toto označenie

už synonymom slova erotický. V druhej polovici 18. storočia, a teda aj vo Friedelovej dobe, sa význam slova zvrhol úplne. Galantnosť označuje zmyselné rozmary, obcovanie pohlaví, ľahké mravy. Galantnosť je eufemizmus na označenie predstáv a pojmov, ktoré nechce hovoriaci označiť pravým slovom (HABIBOVÁ 2009: 112–127). Hoci sa nám dnes označenie galantný zdá skôr staromódne a veľmi uhladené, cenzori a strážcovia mravov pri ňom spozorneli. Počet „galantností“ v indexoch ukazuje, koľko lascívnych poviedok a románikov ukrývali autori pod týmto slovom.

Friedel ho použil niekoľkokrát a úspešne – knihy sa predávali, mali rôznorodé odozvy a dostali sa aj na index. V roku 1784 vydal dva zväzky *Galanteries Wiens*. O ich úspechu dnes vieme najmä z negatívnych odoziev. Keď v roku 1787 vydal Friedel svoje posledné dielo – *Anekdoten und Bemerkungen* – nebola to nová kniha, ako by sa podľa názvu mohlo zdať (FRIEDEL 1787). Bolo to druhé vydanie *Viedenských galantností*.

V úvode Friedel vysvetľuje, ako nesprávne bola kniha niektorými ľuďmi prijatá. Odmieta kritiku, pretože je výsledkom nepochopenia. Jeho úmysel bol dobrý a výčitky si nezaslúži. Vyjadruje sa aj k novému vydaniu. Tvrdí, že pôvodným zámerom nebolo prepracovanie, ale nové dielo. Ale v jeho „súčasej situácii“ nebol schopný uskutočniť takýto zámer. Minimálne poznatky o živote autora nám nedovoľujú explikovať tento výrok. Gugitz píše, že bol v tom čase riaditeľom divadla v Klagenfurte. Domnieva sa, že prestal tvoriť pre zlý zdravotný stav a mnohé povinnosti principála (GUGITZ 1905: 239). Bolo to približne dva roky pred smrťou. Dlhý zoznam textov vydaných počas niekoľkých rokov evokuje predstavu, že Friedel písal v období 1779–1784 neustále. Takže do úvahy prichádza aj niečo ako autorská vyčerpanosť, nedostatok inšpirácie. Napriek tomu však chcel niečo vydať a mohol to spôsobiť aj podnet z vydavateľskej sféry. Neodvážil sa dať do lisu druhé vydanie síce úspešnej, ale indexovej knihy. Zmenil názov, vstúpil do obsahu. V úvodnej apológii vysvetľuje, že odstránil „bezvýznamné“ a „urážajúce“ a pripojil „dôležité“. Pripomína čitateľovi, že nemá byť predpojatý, že dôležité myšlienky nie sú očividné na prvý pohľad, ale ukryté v tieni. Bol tu Friedel naozaj „zrejší“ a prepracoval dielo tak, aby vyvolalo menej negatívnych reakcií? Robil to z vnútorného presvedčenia? Z *Viedenských galantností* urobil

Anekdoty a postrehy. To bol len začiatok. V prvom vydaní je na dvoch stranách úvodu použité toto provokatívne a štekľivé slovo niekoľkokrát: „Viedenské galantnosti? Pripadá Vám to, páni moji, ako niečo zvláštne? Pochopiteľne neočakávané, ale nie také nemožné, ako by ste si vari mohli myslieť. Nepočuli ste ešte žiadneho pocestného žalovať o galantnostiach? Galantnosti, myslím, sú na celom svete, len tu menej, tu častejšie, podľa toho, či je mnoho alebo málo kolies, ktoré ženú tento stroj“ (FRIEDEL 1784a: [3]).

Úvod prvého vydania je krátky a provokatívny. Úvod druhého vydania je dlhší a ako som ukázala, apologetický. Slovo galantnosť Friedel potom ešte mnohokrát v druhom vydaní vynechal. Nemusel to byť len prejav snahy zbytočne neprovokovať. Možno len jednoducho vyšlo z módy. Niekoľkokrát sa v texte predsa len vyskytuje.

Ako teda Friedel upravil knihu? Dve časti spojil do jednej. V druhom vydaní vynechal štyri listy. Jeden presunul na iné miesto diela. Žiaden nepridal. Vynechané listy sú vhodnou bázou pre špekulácie o pohnútkach. Friedel vynechal list „Pohľad na cisára“. Je to chválospev na Jozefa II. a jeho múdre konanie, teda jedna z Friedelových najobľúbenejších tém. Bola jednou z tých, ktoré mu priniesli úspech. V roku 1787 už neboli reformy vôbec také obľúbené, cisár mal silnú opozíciu, podlomené zdravie a vcelku sa mu nedarilo. Ospevovať cisára a jeho zámery vyšlo z módy. Friedel ním možno nebol až taký nadšený aj preto, že z jeho literárnych diel sa stali prohibitá. Ponúka sa aj iné vysvetlenie: Tento list sa ani do konceptu prvého vydania nehodil, ale bola to jednoducho jeho téma. Toto je jediný vynechaný list z kategórie politických. Ostatné vynechané listy majú lascívny obsah. Napríklad desiaty list prvej časti má v obsahu takýto rozpis podkapitol: „O svadbách. Scéna z javiska prírody. Predohra svadobnej noci. Romanca. Hlupák a ženích“ (TAMTIEŽ: [11]).

List začína konštatovaním, že „všetko, čo je na zemi, sa pári“ (TAMTIEŽ: 120). Friedel zosmiešňuje svadby a sobášne obrady ako spoločenskú pretváрку. Opisuje schôdzku so svojou priateľkou, pani OO, na jednej takejto svadbe, kde bokom od svadobčanov v húštinke po vykonaní milostného aktu nechtiac vypočuli rozhovor a intímnosti iného párika vo vedľajšej húštine... V podobnom duchu, v duchu zábavných a erotických príhod, spoločenskej satiry a pikantných vtipov sa nesie

ďalší vynechaný list z druhej časti knihy. V obsahu avizoval: „Muž podľa pohľavia. Bábiky a húsenice, všetko spolu. Hudobná zmes (Potpourri)“ (FRIEDEL 1784b: [3]). Je to ľahké filozofovanie a psychologické ponory do podstaty mužov. Je to aj o ich nerestiach, ale aj o ženách a móde, ktorá prišla z Paríža.

„[...] chcem ti len napísať, akí sú tu muži, nie akí by mali byť; aké chyby majú, nie kde sú skryté pramene týchto chýb; k čomu ich zvádza ich samopaš a galantnosť [...] Muži sú tu paholkami svojich žien alebo svojich neusporiadaných vášní a tie z nich robia to prvé“ (TAMTIEŽ: 22).

Vynechal aj tento list: „Náprotivok k minulému. Tajné stretnutie (milencov) o nič a sto dukátov, žiaden paradox. X v skrini, zvláštna pomsta. Pán v košeli na ulici. Podvod kvázimužov, pirátov a ofíciov drancovania. Traja nahí rytieri alebo kto si ľahne do stredy. Ešte jedna avantúra.“ (TAMTIEŽ: [5]).

Obsahuje pikantné žartovanie o vzťahoch a fyzickej láske. V podobnom duchu sa nesie 24. list, ktorý sa v druhom vydaní nenachádza. Obsahuje vtipy o vojakoch a ich milostných pletkách, ale aj politický humor.

V druhom vydaní nezostal kameň na kameni. Ani jeden zachovaný list nezostal bez zmeny. Od celkom nenápadných a z hľadiska autoregulácie neutrálnych štylistických zmien po také, ktoré signalizujú zmenu postoja autora. Friedel predovšetkým vynechával, len občas niečo pridal. Úpravy by sme mohli rozčleniť z „formálneho“ hľadiska na:

1. zmeny vo formuláciách,
2. vynechanie celých pasáží, najmä erotických a politických anekdôt,
3. prídavky.

Z kvantitatívneho hľadiska je najmenej prídavkov. V 2. (pôvodne 3.) liste sa v poznámke pod čiarou ospravedlnil dotknutej osobe za nevhodné vtipkovanie. V 3. (pôvodne 4.) vynechal „Vtip na správnom mieste“: „Pán - -, ktorý sa z mnohých láskavostí k svojej žene stal takmer žobrákom, prijal napokon útočisko zosnulej cisárovnej a podal jej biednu žiadosť, ktorej začiatok bol plný chválospevov a koniec znel takto: Keďže som hneď po mojej svadbe všetko svoje málo strčil do mojej ženy, tak predkladám Vášmu majestátu poníženu prosbu, aby mi v niečom vy-pomohla. Nebohá cisárovná, ktorá rada videla, keď muž všetko nastr-

kal do svojej ženy, dopomohla mu k slušnému platu, potom sa na tomto dvojzmysle, ktorú prosebník isto nepoužil v pravom chápaní, až k smrti smiala. Jeho šťastie bolo, že nebohá cisárovná alegórii rozumela“ (FRIEDEL 1784a: 37).

Najviac Friedel vynechával texty tohto druhu – vtipkovanie o vzťahoch pohlaví, o nemanželskom sexuálnom živote, prostitúcii, homosexualite a pod. V niekoľkých listoch sa venuje spôsobu života Viedenčanov, najmä uspokojovaniu zmyselných pôžitkov. „Uspokojiť zmyselnosť je tu hlavné pravidlo“ (TAMTIEŽ: 37), tvrdí a nevzťahovalo sa to len na milostný život, ale aj na iné pôžitky, akým bolo napríklad dobré jedlo. Friedel píše o Viedni ako mieste „kde sa najviac žerie“ (TAMTIEŽ: 49). V druhom vydaní to už ale takto neformuloval. „Žranica“ („Fresserei“) je tu premenovaná na neutrálnejšie „hodovanie“ („Gasterei“). Aj v nasledujúcom texte je sloveso žrať („fressen“) nahradené jemnejším „pochutnávať si“ („schmausen“). Popri opisoch stravovacích návykov sa Friedel venuje aj dejinám gastronómie, antickému kuchárskemu umeniu. V druhom vydaní vynechal latinskú báseň rímskeho satirika Juvenala, ale je tu prídavok o tom, že keď sú stoly prázdne a žalúdky plné, začne spoločnosť robiť špásy, pri ktorých „dievčatá šibalsky klopa oči“ (FRIEDEL 1787: 68). Informáciu, že po žranici sa páni idú obveseliť so slúžkami, Friedel vynechal: „Tak mnoho žranice a hýrenia robí tunajších ľudí žiadostivými a zmyselnými a najlepšie to vedia slúžky, keď si ich páni vyžadujú po stolovaní“ (FRIEDEL 1784a: 64).

Konštatovanie, že vo väčšine domov žijú pekné slúžky krátiace pánom dlhý čas bez toho, aby to ich manželky vedeli, zostalo v oboch verziách. Napriek úpravám podstata satiry Viedenčanov ako ľudí hoduujúcich, mimomanželsky súložiacich a predstierajúcich kultúrnosť tu zostala. Pri opisovaní kultúrnych návykov sa nedalo vyhnúť literatúre. V 5. liste je zmienka o čítaní zakázaných kníh. Friedel konkrétne menuje pornografickú knihu N. Choriera *Akadémia dám* a Voltairovu *Pannu Orleánsku*. V druhom vydaní bola Voltairova *Panna Orleánska* nahradená pornografickým titulom *Tereza filozof* (srov. FRIEDEL 1787: 71). V druhom vydaní je text „Právom ti môžem uviesť slovami Voltairea“ (FRIEDEL 1784a: 55) zmenený na „Právom ti môžem uviesť slovami jedného francúzskeho spisovateľa“ (FRIEDEL 1787: 61). Naj-

deme tu aj ďalšie, hoci nedôsledné eliminovanie zmienok o Voltairovi. V 8. liste hovorí o móde písania paškvilov a satír. Detailne sa zmieňuje o viedenskom spisovateľovi, ktorého nazýva Frère Voltaire de Vienne. Zmienенý spisovateľ by mohol byť podľa charakteristiky tvorby a iniciálky „R“ Rautenstrauch alebo Richter. Na jednej strane tvrdí, že mu Viedeň vďačí za osvietenstvo, ale zároveň ho obvinil, že píše pre peniaze. Túto pasáž v druhom vydaní celú vynechal. V oboch vydaniach zostalo konštatovanie: „Takýto škrabácky hmyz je tu v množstve, že uviesť všetkých je škoda času a papiera“ (FRIEDEL 1784a: 95). Friedel sa o viedenských brožurantoch vyjadruje negatívne, ako o objekte. Sám sa k nim nezaraďuje.

V druhom vydaní Friedel vynechal celú časť o novinách *Realzeitung*. Okrem iného konštatoval, že recenzuje knihy, ktoré sa sotva dajú čítať. Ani časť o slobode tlače nezostala bez zásahov. Vynechal odstavec kritizujúci kontraproduktívne fungovanie cenzúrnej komisie: „Tunajšia cenzúra nikdy nemala povoliť paškvily a všetky neužitočné [...] spisy spolu s ich výrobcami vykázať. Ale udial sa pravý opak. Zlé spisy boli povolené a dobré zatratené a vôbec sú tunajší cenzori užitoční ľudia pre zahraničné tlačiarne, [...] a verím, že sú v službe zahraničných kníhkupcov“ (TAMTIEŽ: 97).

V prvom vydaní vysvetľoval, že keď cenzorská komisia zakáže vydanie knihy, knihu vytlačia mimo krajiny a tá potom „našpacíruje slobodne a sprevádzaná veľkou chválou medzi múry Viedne“ (TAMTIEŽ: 98).

V tejto časti o literatúre a paškvilantoch hovoril Friedel aj o sebe, o tom, že vďaka svojim textom je vo svete považovaný za kacíra alebo za oporu osvietenstva (srov. TAMTIEŽ: 102). Aj túto časť vynechal.

V ďalších listoch sa vracia k psychológii a charakteristikám Viedňanov. 12. (v druhom vydaní 10.) list je o viedenských ženách. Ani tu sa nevyhol korekciám. Pasáže o ich fanatizme, prehnanej pýche a namyslenosti zredukoval rovnako ako časti o „mnohomužstve“, ženách „zabávajúcich“ viacerých mužov. Zredukoval aj s tým súvisiacu sériu vtipov. Listy 17. a 18. (v druhom vydaní 15. a 16.) sú o galantnostiach v cirkvi. Mnohé z typicky „friedelovských“ opovážlivých útokov vynechal, ale podstata zostala – falošný alebo povrchný vzťah laikov i duchovných k náboženstvu a náboženským úkonom. V 18. liste prechádza do špeciálnej kritiky

duchovných a exjezuitov: „Chceš, aby som ti predstavil podvod, pokrytectvo, lešť, poburovanie, vlastizradu a podobné veci? Tak ti ukážem prefíkaného jezuitského hada“ (TAMTIEŽ: 56).

Týmto slovami začal Friedel pasáž, ktorú v druhom vydaní už nepoužil. Kritický duch sa nevytratil, len prvoplánové urážanie. Možno preto, aby urobil zadosť cenzorskej vyhláske. Zostali aj vyjadrenia o celibáte, plné pikantných satirických narážok a anekdôt.

V 21. (v druhom vydaní 18.) liste prechádza k politike a politikom. V prvom vydaní ich nazýva prefíkanci, podvodníci („Spitzbube“), v druhom vydaní neutrálne politici: „Prečo tak mnoho okolností pri ľudskom konaní, prečo tak mnoho napísaných slov, svedkov, notárov a podobnej hávede pri uzatváraní dohody? [...] Lebo je tak veľa prefíkanco [politikov]. Prefíkanci [politici] tu, v takých osvietených časoch, je to možné?“ (TAMTIEŽ: 110 [FRIEDEL 1787: 244–245]).

V 22. liste sa venuje viedenskej polícii a sociálnej štruktúre Viedne: „Čo by si si mohol myslieť o tunajšej polícii, keď vidíš na všetkých uliciach potulovať sa množstvo nezriadené žijúcich mladíkov a ľudí, ktorí ti naplno vrieskajú do uší a vykrikovaním pomedzi ľudí predávajú vytlačené ničotnosti, [...] alebo úplné paškvily! K tomu ešte množstvo čvargy [...] ktorá prostredníctvom najvyberanejších nadávok a prostredníctvom do očí bijúceho podvodu musí hneď získať občianske práva“ (FRIEDEL 1784a: 119).

Ďalej o polícii hovorí, že strážnici ležia na rohoch ulíc ožratí ako svine. Ich žold sa im zdá byť primálny na to, aby si plnili svoje povinnosti. Nemajú nijaký rešpekt a nestarajú sa o to, aby ľudia na uliciach neboli vystavení útokom (srov. TAMTIEŽ: 122). V druhom vydaní zmenil tieto výroky na takéto, podstatne neutrálnejšie konštatovanie: „Myslíš si, že chýbajú strážnici? Strážnici nie; lebo je ich tak mnoho, že každej rodine by mohli dať jedného“ (FRIEDEL 1787: 255).

Ďalšie tri strany textu o situácii na viedenských uliciach vynechal. Vzorka autocenzúrnych zákrokov vybraná z Friedelovho textu ukazuje na problematické obsahové zóny – erotika, mimomanželské sexuálne praktiky, homosexualita a politika. Z jazykového hľadiska boli korigované výrazy vybrané zo substandaru nemeckého jazyka, ale aj slová-symboly, napr. galantnosti. Eliminované boli aj ideové symboly –

Voltaire. Druhé vydanie sa na index nedostalo a zdá sa, že cenzori si ho vôbec nevšimli. Friedelovi sa zrejme podarilo prelomiť či ututlať zlú povesť svojich kníh. Ale zároveň v zmysle tézy, že zákaz je najlepšou propagáciou, sa *Anekdoty a postrehy o Viedni* nedočkali väčšieho ohlasu. Friedelovská podstata napriek všetkým úpravám zostala – satira, recenzentom pomenovaná ako „humor dedinskej krčmy“. Vyčítali mu, že filozofické myšlienky sú v jeho knihách nahádzané doprostred špiny (srov. KOLLÁROVÁ 2013: 229). Tí, čo píšu o Friedelovi, hovoria o veľkej kultúrnohistorickej hodnote (srov. KOMORZYNSKI 1904). Pre jozefinských cenzorov „zlopestvné dielo“ *Listy o galantnostiach v Berlíne* sú dnes prameňom o homosexuálnej subkultúre v Berlíne (DERKS 1990: 103–105).

V roku 1793, teda niekoľko rokov po Friedelovej smrti, vyšlo dvojzväzkové dielo *Vertraute Briefe zur Charakteristik von Wien* (VERTRAUTE 1793). Zväzky vyšli anonymne a pripisujú sa Friedelovi. Johann Friedel ich určite nenapísal. Nielen preto, že niektoré opísané udalosti sa stali po jeho smrti. Aj keby tomu tak nebolo, bolo by ťažké pripustiť, že toto dielo zanechal Friedel v rukopise a niekto sa v nemeckom meste Görlitz postaral o jeho vydanie. Anonymný autor veľmi dobre poznal nielen Viedeň a jej okolie, ale venuje sa aj Bratislave a Uhorsku, kultúre, dejinám, politickým udalostiam. Štýl je primeraný faktograficko-topografickému obsahu. Len občas nájdeme príležitostné a vcelku neutrálne komentáre na margo stavu kultúry, školstva, politiky a podobne. Nie je tu nijaká satira, nijaká erotika, nijaký jazykový subštandard. Nie je to Friedelov „štýl drevorubača“. Až tak sa Friedel – „mix vzdelania a hrubosti“ (srov. KOMORZYNSKI 1904) – zmeniť nemohol. Zvláštnym spôsobom je tu však vidieť, akú stopu zanechal: pripisuje sa mu aj to, čo v skutočnosti nevytvoril. Možno sú *Vertraute Briefe*, v ktorých nie je nič dôverné a nič, na čom by sme sa mohli zasmiať, nepodareným plagiátom, priživujúcim sa na jeho úspechu...

Friedelove vtipy neboli len „najodpornejšie a najšpinavšie opisy“ (KOLLÁROVÁ, 2013: 230). Nepriťahovali len obscénnosťou. Karikatúra spoločnosti približujúca podstatu ľudského druhu pod nánosmi takzvanej kultúry priťahuje aj dnes. Jeho knihy vychádzajú v reprintoch. Stavajú do autentického svetla mnoho javov jozefinského desaťročia. A pre-

dovšetkým prezentujú to, čo si veľmi dobre uvedomoval cisár, keď sa postavil čelom k problému kontroly ľudských výrokov – nemožno nájsť dokonalý spôsob, ako rozpoznať užitočné a škodlivé, hranicu medzi priveľkou a primalou opatrnosťou.³ Pre jedných som osvietenec a pre iných kacír, konštatuje Friedel. Časť spoločnosti na čele s cenzormi nebola schopná akceptovať jeho hereckú, provokatívnu a pornografickú hyberbolu spoločnosti, jeho útoky na spoločenské tradície a statusy. Viedlo ho to k autokorekciám. Dva roky po vydaní samocenzurovaného diela a niekoľko mesiacov pred smrťou Jozefa II. zomrel. Nedal nám tak príležitosť pozorovať ďalší vývoj svojho spisovateľského vedomia a ani ďalšie následky balansovania na tenkej hranici slobody prejavu.

Pramene

FRIEDEL, Johann

1781 [1780] *Eleonore: Kein Roman, eine wahre Geschichte in Briefen* (Frankfurt: [b. t.])

1783 *Briefe aus Wien verschiedenen Inhalts an einen Freund in Berlin*, 1.–2. Theil (Leipzig – Berlin: [b. t.])

1784a *Galanterien Wiens: auf einer Reise gesammelt, und in Briefen geschildert von einem Berliner*, 1. Theil ([b. m.]: [b. t.])

1784b *Galanterien Wiens: auf einer Reise gesammelt, und in Briefen geschildert von einem Berliner*, 2. Theil ([b. m.]: [b. t.])

1785a *Briefe aus dem Monde, oder Beiträge zur Charakteristik, Geschichte, Geographie und Reformation der Lunianer* ([b. m.]: [b. t.])

1785b *Briefe über Galanterien in Breslau, von einem ...schen (!)Offizier* ([b. m.]: [b. t.])

1786 *Historisch-philosophisch und statistische Fragmente, mehrentheils die Oesterreichische Monarchie betreffend* (Leipzig und Klagenfurt: Walliser)

1787 *Anekdoten und Bemerkungen: In Briefen gesammelt* (Wien: Hörling)

3 Jozef II., *Grund-Regeln zur Bestimmung einer ordentlichen künftigen Bücherzensur*, Február 1781. Preklad podľa nemeckého textu publikovaného v GNAU 1911: 253–268. Slovenský preklad KOLLÁROVÁ 2013: 247–250.

1981 [1782] „Briefe über Galanterien von Berlin, auf einer Reise gesammelt von einem österreichischen Offizier“, in Reinhard Wittmann (ed.): *Quellen zur Geschichte des Buchwesens: Die Zensur. 2* (München: Kraus International Publications)

QUARIN, Joseph von

1786 *Historisch-kritischen Nachrichten von den durch die Briefe aus Wien und Berlin über das Oesterreichische Reformation veranlassten* (Breslau – Leipzig: Löwe)

VERTRAUTE

1793 *Vertraute Briefe zur Charakteristik von Wien*, 1.–2. Band (Görlitz: Hermsdorf und Anton)

Literatúra

BODI, Leslie

1995 *Tauwetter in Wien: zur Prosa der österreichischen Aufklärung* (Wien: Böhlau)

DERKS, Paul

1990 *Die Schande der heiligen Pädesterstie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750–1850* (Berlin: Verlag Rosa Winkel)

GNAU, Hermann

1911 *Die Zensur unter Joseph II.* (Strassburg: Singer)

GUGITZ, Gustav

1905 „Johann Friedel. Ein literarisches Porträt aus der josephinischen Aufklärungszeit“, *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 15, s. 186–250

HABIBOVÁ, Claude

2009 *Francoouzská galantnost*, přel. Lena Arava-Novotná (Praha: Academia)

KOLLÁROVÁ, Ivona

2013 *Slobodný vydavateľ, mysliaci čitateľ. Typografické médium v jozefínskej dobe* (Bratislava: Rak)

KOMORZYNSKI, Egon von

1904 „Johann Friedel“, *Allgemeine deutsche Biographie*

<http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Friedel,_Johann> [3. 3. 2013]

SASHEGYI, Oszkár

1958. *Zensur und Geistesfreiheit unter Joseph II..Beitrag zur Kulturgeschichte der habsburgischen Länder* (Budapest: Akadémia Kiadó)

2008 *Vášeň a rozum. Láska v dobe libertinů. Boyer d'Argens. Choderlos de Laclos. Vivant Denon*, přel. Miroslav Petříček – Martin Pokorný (Praha: Prostor)

WANGERMANN, Ernst

2004 *Die Waffen der Publizität. Zum Funktionswandel der politischen Literatur unter Joseph II.* (Wien: Verlag für Geschichte und Politik)

Cenzura a autocenzura

Slezských písní Petra Bezruče

Editologické poznámky

MICHAL KOSÁK

Ústav pro českou literaturu AV ČR

Problematika cenzury a autocenzury *Slezských písní* zahrnuje cenzurní, redakční¹ i autorské postupy a strategie. Vedle některých textových změn s touto problematikou souvisí také básnickovy obavy z konfiskace, které byly motivovány mj. strachem z právních, disciplinárních a osobních dopadů, jaké by mělo odhalení podryvných významů, jež byly podle autora zřejmě adresátům ve Slezsku, nebo rozpoznání reálných, dosud žijících osob zachycených v básních.² Spadá do ní např. také vlastní Vaškova snaha právně zakročit, omezit konfiskaci neautorizované šíření básní.³

Následující text nepojednává o těchto otázkách v celé šíři,⁴ naopak je pro účely ediční rozvahy úzce zaměřen v první řadě k stručné modelové charakteristice takto motivovaných zásahů. Pro tento záměr je v druhé části nutné vyznačit též příznačné rysy přístupu Oldřicha Králíka, Viktora Ficka, Břetislava Štorka a Miroslava Červenky, kteří se vyrovnávali

-
- 1 K redakční cenzuře mj. u J. Herbena srov. zde příspěvek B. Hemelíkové „Redaktor jako cenzor?“.
 - 2 Srov. např. v Bezručových dopisech Haně Kvapilové 2. 12. 1902; Macharovi (konec r. 1907); V. Preissigovi 29. 11. 1907, 17. 1. 1908, 25. 4. 1908, 1. 5. 1908, 20. 6. 1908; A. Pírkovi 28. 10. 1909, 7. 3. 1910; A. Mackovi 24. 1. 1911, 3. 2. 1911 (?).
 - 3 Srov. např. v dopisech V. Preissigovi 28. 6. 1909 a 26. 7. 1909, kde autor navrhuje zasáhnout proti šíření brožur od R. G. Opočenského vydávaných K. Ločákem. Příp. též může mít na mysli právní postih publikace V. Martínka *Básnické dílo P. Bezruče* (Praha, K. Ločák [1909]), kde byla poprvé zveřejněna báseň „Kovkop“ a z *Ostravského deníku* (v rámci čl. A. Kubise) přetištěna původně cenzurou zabavená báseň „Den Palackého“.
 - 4 Pro širší kontext srov. kapitolu „Mezi revoltou a autocenzurou. Případ Slezských písní Petra Bezruče“ zařazenou do publikace *V obecném zájmu. Literární cenzura v českých zemích (1749–2010)* připravované v ÚČL AV ČR pro rok 2015.

s působením cenzury a autocenzury v případě *Slezských písní* interpretacně, metodologicky a vydavatelsky především v letech 1960–1967.

V další rovině poukážeme na to, jak je v domácím a stručně v zahraničním kontextu v textologickém a editologickém uvažování přistupováno k problematice sociálního fungování díla a tzv. vnějších (neautorských) vlivů, v rámci nichž je problematika cenzury a autocenzury pojednávána. V závěru se pak pokusíme nabídnout výhledy pro další ediční řešení.

I.

Na text Bezručových básní, vydávaných od roku 1899 nejprve časopisecky a počínaje rokem 1903 mnohokrát i knižně, působila cenzura jak přímo, tak především nepřímo. Z obav před konfiskací zasahoval do textu redaktor a opakovaně i autor. Ze dvou prvních zásilek básní Petra Bezruče, odeslaných 16. ledna 1899 a 25. ledna 1899 (?), vybral redaktor Jan Herben pro literární přílohu týdeníku *Čas* tři básně: „Den Palackého“, „Škaredý zjev“ a báseň „Jen jedenkrát“, tištěnou nejprve pod římskou číslicí „III“⁵ později jako „Zkazka“.⁶ Ze strachu⁷ před cenzurou a před případnými soudními spory s osobami, které jsou v básních jmenovány,⁸ provedl redaktor sám o sobě, i když s Bezručovou bíanco autorizací,⁹ změny, které však cenzuře v důsledku nezabránilly, naopak cenzura od nich svůj zásah odvozovala.¹⁰ V odůvodnění otiš-

5 *Čas. Beletristická příloha k politickému týdeníku* 4, 1899, č. 4, 11. 2. 1899, s. 25–26.

6 Po konfiskaci opravené vydání; *Čas. Beletristická příloha k politickému týdeníku* 4, 1899, č. 4, 18. 2. 1899, s. 30–31.

7 K motivacím redakčních zásahů srov. též Bezručovo hodnocení z r. 1915 (DVOŘÁK – KRÁLÍK – PRAČKA 1962: 103, 161; 1964: 120, 124).

8 Srov. v dopise J. Herbenovi z 1. 3. 1899: „Chtěl jsem oči její [cenzury – M. K.] odvrátit od vévody Géra tím, že jsem vymazal (uznávám, že na úkor básně) jména Rotšildů, Vlčeků, Gutmanů a Laryšů. Nic platno“ (DVOŘÁK 1967: 16).

9 Srov. v dopise J. Herbenovi z 25. 1. 1899 (ČERVENKA – ŠTOREK 1978: 125).

10 Srov. změny v básni „Den Palackého“ a „Škaredý zjev“, kde Herben mění „Rotšild a Gutman a Laryšové“, resp. „Rotšild a Gutman, gróf Laryš a Vlček“ na „židé a hrabata slavných rodů“, resp. na „židé a hrabata slavní“ a též spojení „jasný vévoda Géro“ na „jasný vévoda říšský“. Obě redakční úpravy byly motivovány patrně mj. snahou vyhnout se v textu propriím, a tedy potřebou eliminovat možnost dalších sporů s dotčenými

těném v pátém čísle *Času* z 25. 2. 1899 čteme, že „v závadných člancích podněcuje se k zášti proti židům, pak proti šlechticům, tudíž jednotlivé třídy společnosti (§ 302 tr. z.), mimo to se najmé v místech, kde řeč jest o vévodovi říšském, haněním porušuje se úcta k jednomu členu domu císařského (§ 64 tr. z.)“.¹¹

Autor na cenzurní zásah reagoval za prvé, jak dosvědčuje formulace v jeho dopise Janu Herbenovi,¹² náhradou cenzurovaného textu „Škaredý zjev“ novou básní („Já“). Za druhé již v dřívějším dopise Herbenovi¹³ odpověděl návrhem nového znění („markýz Géro“ namísto původního „vévoda Géro“), které promítl též do podoby textu básně „Setkání“, tištěné časopisecky v roce 1899. Dále toto spojení uplatnil v básních „Maryčka Magdónova“, „70 000“, „Návrat“ a „Z Ostravy do Těšína“, tištěných poprvé hned v roce 1899, v básni „Markýz Géro“, zaslané v dubnu 1899, „Par nobile“ již z června 1899, „Pole na horách“ z února 1900, jež byly tištěny až v roce 1909, a nakonec ještě v básni „Osud“ z června 1899, tištěné až v roce 1919.¹⁴ Spojení „markýz Géro“ mělo především odvrátit riziko cenzurního zásahu, zároveň však vstoupilo do tvůrčího horizontu básníka a zásadně ovlivnilo charakter jeho tvorby. Ke spojení „vévoda Géro“

osobami, nicméně odůvodnění konfiskace se právě na Herbenovy zastírající obecné formulace, oslabující konkrétní zahrocení textu, odvolává.

- 11 *Čas. Beletristická příloha k politickému týdeníku* 4, 1899, č. 5, 25. 2. 1899, s. 33; též knižně DVOŘÁK – KRÁLÍK – PRAČKA 1962: 73; 1964: 82 či BEZRUC 1980: 38.
- 12 Srov. v dopise P. Bezruče J. Herbenovi z 29. 3. 1899: „Škaredý zjev jsem parafrázoval ve dvou básních, pod názvem Já, pošlu barzo“ (ČERVENKA – ŠTOREK 1978: 130).
- 13 Srov. v dopise P. Bezruče J. Herbenovi ze 17. 2. 1899: „Proč jste škrtl slovo Géro? Budu vévodu teď nazývat markýzem, – to přece projde cenzurou“ (ČERVENKA – ŠTOREK 1978: 126).
- 14 Spojení „markýz Géro“ bylo počínaje studií Viktora Ficka „Markýz Géro a vznik Slezských písní“ (FICEK 1956) považováno za důkaz proti místecké teorii a rané dataci vzniku básní. Ačkoli byla tato argumentace opakovaně později zpochybňována na základě nejasného ztotožnění s osobou vévody Friedricha či Albrechta, je zde možnost, alespoň pro některé básně, uvažovat o datačních důsledcích změny spojení „vévoda Géro“ na „markýz Géro“. Izosylabické, metricky pravidelné básně („Setkání“, „70 000“, „Z Ostravy do Těšína“), v nichž je postava Géra ústřední, a tedy se nejedná pravděpodobně o přípisek, jsou skrze toto spojení datovány celkem spolehlivě do období po cenzurním postihu.

se již Bezruč nevrátil. Za třetí, redakční škrt v básni „Jen jednou“,¹⁵ jehož esteticko-etickou motivaci ex post vyjasňuje Herbenův pozdější dopis,¹⁶ autor i v dalších otiscích akceptoval.

Máme tu tedy, vedle editologicky málo podstatné *bianco* autorizace, autorizaci škrtu motivovaného esteticky či eticky a návrh nového znění ze strany redaktora i autora jako reakci na hrozbu cenzurního zásahu. Již zde vidíme, že v zásazích redaktora Jana Herbena se motivace prostupují a nejsou zcela bezpečně odlišitelné.

Tento rys překrývání motivací redakčního vstupu je ještě jasněji doložitelný u básně „70 000“. Herben měl i přes předchozí zkušenosti důvěru autora také pro další zásahy,¹⁷ Petru Bezručovi v dopise z 23. 4. 1899 píše: „Vymyslím se v úlohu státního nadvládního a také trochu literárního profesora. 1. V básni 70.000 radím vynechat druhou sloku. Mluvím jako státní nadvládní. Jako profesor bych poznamenal také, že poslední verš ‚V odvěť vrah‘ je trochu jako přilepen“ (DVOŘÁK 1967: 22). Autor sice zaslal v dopise z počátku června 1899 nové znění, připomínaje ovšem, že je možné též sloku vypustit. V důsledku chyby administrátora se ale toto nové znění druhé sloky dostalo Herbenovi do rukou až po vytištění básně, kde je tento úsek textu vynechán.¹⁸ Bezruč v dalších zněních vypuštění akceptoval a nevracel se ani k rukopisnému znění ani k nové

15 Jedná se o verše: „Ten, kdo své ženě věří, / a svému vrahovi, ten zaslouží vždycky / jen ránu do srdce!“

16 Srov. v dopise J. Herbena P. Bezručovi z 24. 1. 1903: „Ještě se jedná o jednu choulostivou vložku: ve Zkazce jsem kdysi vynechal asi 3 hrozné verše. Schvalte to. Byly náramně drsné a zlé“ (DVOŘÁK 1967: 49).

17 Srov. v dopise P. Bezruče J. Herbenovi z 14. 2. 1899: „Pane doktore, snad se mýlím, ale mám tušení, že Čas byl konfiskován jen kvůli mně. Chtěl jsem Vás hned prosit, abyste škrtl vše, co by mohlo vésti ke konfliktu s cenzurou – ale myslil jsem, že tomu beztak lépe rozumíte než já, tiskových věcí neznalý. Nechci, aby Vám bylo ubližováno kvůli mně a Vy měl škodu kvůli neopatrné dikci – příště korigujte vždy, jak chcete. Já jsem postavení silně odvislého a jít s barvou ven by značilo ještě více pro mne“ (ČERVENKA – ŠTOREK 1978: 126)

18 Rukopisné znění: „Sedmdesát tisíc je vás / před Těšínem, před Těšínem! / Nemiluje toho lidu / markýz Géro při Beskydu, / vari, komu život drah. / Ještě je vás sedmdesát, / ještě tisíc sedmdesát? / V odvěť vrah“ (cit. dle BEZRUC 1967: 108). Nové znění sdělené dopisem Herbenovi na počátku června 1899: „Sedmdesát tisíc je vás / před Těšínem, před Těšínem! / Nemilují toho lidu / bílí páni při Beskydu / vari, komu život drah. / z cesty

v dopise navržené podobě textu. Z Bezručových sdělení vyplývá, že při úpravě textu se setkáváme s několika různými konkurenčními autor-skými záměry, o nichž autor s redakcí vyjednával. Z Herbenových korespondenčních formulací zase plyne, že nelze vždy jasně odlišit motivace, a tedy i role, které redaktor přijímá od cenzora či od kritika – ukazuje se naopak jejich spojitost.¹⁹

Cenzura, autocenzura a redakční úpravy se tak v případě Petra Bezruče vepsaly do historie textu tak hluboko, že je lze jen stěží odbýt jako tzv. vnější vlivy. Působily zde nejen restriktivně, ale i produktivně. Autor nevytvořil jen další básnické texty jako náhradu za texty konfiskované, ale podnikl též nové úpravy. Výsledné změny zasahují rozsáhlejší partii textu, a nejsou proto ani jednoduše emendovatelné. „Původní znění“ nezasazené vlivem cenzury často v předchozích stádiích tvůrčího aktu neexistovalo nebo nebylo textově fixováno, a není tedy ani (s jistotou) restituovatelné. Cenzura se zde tudíž nejvíce jeví jako jednoduchá operace vyloučení.

II.

Nyní stručně k tomu, jak se s problémem cenzury a autocenzury vyrovnávali Oldřich Králík, Břetislav Štorek a Miroslav Červenka. Pozice Oldřicha Králíka byla proměnlivá, v prvních bezručovských studiích cituje např. souhlasně Horálka: „V umělecké struktuře mohou býti některé složky účelné z hlediska funkčního, ačkoli geneticky jde o zásah zvnějška, třeba docela mechanický“ (HORÁLEK 1947: 166), ve studii „Chronologie a text Slezských písní“ ze *Slova a slovesnosti* mluví o cenzuře zase takto: „Nebyl to vliv pouze negativní, nebýt cenzury, nebylo by slavné spojení sir-markýz Géro. Cenzura také způsobila, že se vyrovnaly [vzájemnou souvislostí textových změn – M. K.] proslulé verše v Škaredém zjevu a ve Dni Palackého“ (KRÁLÍK 1948: 166). I v doslovu k edici *Rukopisy Petra Bezruče z let 1899–1900* charakterizuje pozitivně paradoxní důsledky cenzurního potlačení: „Jak vidíme, může mít cenzura

uhnout, z cesty jít. / Ještě je vás sedmdesát, / ještě tisíc sedmdesát? / Honem mřít!“ (ČERVENKA – ŠTOREK 1978: 138).

¹⁹ K tomu srov. BURT 2013.

příznivé následky, Bezruč vyprovokovala k napsání jeho nejmohutnějšího díla“ (KRÁLÍK 1950: 135). Postupně ale Oldřich Králík přechází k pojetí, jehož vlastním centrem je autorská vůle, veškeré (z tohoto pohledu „vnější“) zásahy jsou hodnoceny negativně. Tato koncepce ho vede také k restituci rukopisného znění básní. Tento intencionalistický přístup je u něj často ve spojení s východisky esteticky orientované ediční praxe, jež usiluje o text „nejlepší“.

Intencionalisticky je založena i textologie Břetislava Štorka a Miroslava Červenky; v jejich společném textu „*Slezské písně* jako problém textologický a ediční“ si svůj úkol vymezují následovně: „Odstranění nesporných cenzurních zásahů patří k povinnostem textové kritiky, patří k nim i odstranění úprav provedených předem, z obavy před cenzurou – ve *Slezských písních* jde především o tento typ. Posuzování takových změn je ovšem téměř vždy založeno na dohadu, který je často velmi problematický. Některé Herbenovy škrty v rukopise, například verše ‚Bijte ho! Němec!‘ ve ‚Dni Palackého‘ nebo celé strofy v ‚Ostravě‘, zdají se být jednoznačné; zdaleka už není jisté, že stejné povahy je například náhrada zrádného města – bílým městem (Opava), když první varianta přežila dvojí otištění“ (ČERVENKA – ŠTOREK 2009: 53).

Ve své edici přistupovali nakonec M. Červenka s B. Štorkem k daným místům poněkud odlišně, ke svému postoji pak v komentáři sdělují: „[...] opírajíce se o názory předního bezručovského badatele O. Králíka, restituujeme starší znění na místech, kde provedl Herben škrty z obavy před cenzurou (Ostrava, Den Palackého), a tam, kde zřejmě z téhož důvodu měnil text sám autor (nahrazení výrazu zrádný ve Sviadnovu I a v Opavě)“ (ČERVENKA – ŠTOREK 1967: 154). Přijali tedy Králíkovo hodnocení změny u básně „Sviadnov I“ (vracejí se ke znění 5. v.: „zahřměla zrádným v sluch frydeckým byrgrům“ na místo: „hřměla v sluch v příboji frydeckým byrgrům“) a u básně „Opava“ (kde vracejí 12. v.: „Vidím vát prapory na věžích zrádného města“ místo pozdějšího: „Vidím vát prapory na věžích bílého města“). Králík hodnotí poslední změnu, která proběhla při autorově přípravě knižního *Slezského čísla* v roce 1903,²⁰ jako důsledek „starostlivosti asi přehnané před zásahem

20 K tomu srov. též ŠAJTAR 1954: 179.

cenzury“ (KRÁLÍK 1963: 84), nicméně oporu pro takové ocenění motivace vzniku nové varianty neuvádí. V pozdější Králíkově interpretaci je změna v básni „Opava“ hodnocena už jako výsledek několika různých autorských motivací, především – vedle nedoložené obavy z cenzury – jako důsledek nivelizace, která je projevem odlišného tvůrčího období, nazývaného podle pseudonymu Smila z Rolničky, neslučitelného s „vlastní“ tvorbou Petra Bezruče (srov. KRÁLÍK 1967: 60). Jedná se tedy o odlišné chápání cenzury, než jak si ji definovali Červenka se Štorkem.

Ani vyškrtnutí páté sloky z básně „Ostrava“ nelze považovat za bezesporný projev cenzury. Dané verše totiž nijak nevyčnívají provokativností nad jiné verše básně, naopak v dalších třech slokách je přímo tematizován ozbrojený odpor. Červenka a Štorek na některých místech restituují rukopisné znění, obnovují např. verš „Bijte ho. Němec!“ ve „Dni Palackého“, jinde ponechávají pozdější podobu.²¹ Zavádějí znovu původní znění v básni „Ostrava“, ale ponechávají škrty v básni „70 000“. Dobře patrné je kolísání mezi několika přístupy u básně „Plumlov I“, kde náhradu osmnáctého verše „Němec a zámek vždy spolu“ za znění „Moravy pán z pólu k pólu“ považují oba autoři sice za důsledek obavy ze zásahu cenzury, nikoli však za poškození „básnické kvality“ textu, a proto ji v textu ponechávají (srov. ČERVENKA – ŠTOREK 2009: 37). I oni, byť v menší míře nežli Králík, tedy místy kontaminují svůj přístup k textu s jinak založenými koncepcemi.

III.

Pokud přihlédneme k širšímu a nejen bezručovskému kontextu, vidíme, že celkový způsob editování *Slezských písní* u Miroslava Červenky a Břetislava Štorka ladí s přístupem dominantním v domácí ediční praxi i v textologii. Cenzura je zde pojímána jako vnější činitel textové produkce. Úředník provádějící cenzuru tak stojí v zásadě na podobné rovině jako přepisovač, sazeč, korektor, lektor, redaktor či autorovi přátelé a pomocníci. Všechny spojuje to, že nějakým způsobem mohou zasahovat do textu před jeho distribucí čtenářstvu. Vzhledem k naší problematice je v takto rozvržené partii základním úkolem textologa

21 Srov. např. již zmíněný škrty veršů v básni „Jen jedenkrát“.

zjistit akt cenzurně motivované intervence, lokalizovat tento vstup a při přípravě edice toto místo emendovat, nejčastěji náhradou postiženého místa restitucí staršího znění zachovaného v předchozích verzích. V případě autocenzury je situace složitější pouze v tom, že je tento fakt obtížněji prokazatelný, další postup je však identický jako u cenzury. S takto formulovaným zadáním se také setkáváme ve všech českých příručkách textologie a ediční praxe: *Editor a text* (HAVEL – ŠTOREK 2006 [1971]) např. charakterizuje tyto změny jednoduše jako záměrné a neautorské, a hodnotí je proto jasně jako negativní.²²

Identicky se k této problematice přistupuje i v tradiční ruské textologii, která tu českou výrazně formovala. Počínaje M. L. Gofmanem je tento náhled vyjádřen třeba u B. M. Ejchenbauma,²³ M. P. Štokmara či S. A. Rejsera, N. K. Piksanova a i jinde. V konkrétních edicích je identický postoj vidět například – s ohledem na redakční práci Prokopoviče, Ševyrjova či Lichonina – u vydávání Gogolova díla. Je přitom zajímavé, že identické vymezení vnějších vlivů najdeme i v pracích amerických textových kritiků klasického ražení: W. W. Grega, F. Bowerse či G. T. Tansella.

Celkově tento přístup vychází z chápání uměleckého textu jako autorské výpovědi, přičemž vnější peripetie jen tarasí cestu ke čtenáři. Toto pojetí vede k jasně definovatelné ediční praxi. Případné vnější zásahy jsou sankcionovány pouze tehdy, pokud je autor svobodně a vědomě přijal, tj. „autorizoval“. Předpokládá se přitom, že je možno text edičními operacemi zbavit vnějších nezáměrných zásahů. Cílem je pak vlastně

22 Stejná východiska má přístup Jarmily Viškové, nicméně v otázce přesné identifikace původců změn (autorské × neautorské) a jejich motivace (tvůrčí × netvůrčí, tj. např. změny z obavy před cenzurou, změny diktované puristickým přístupem atd.) je Višková skeptičtější a poukazuje tedy vedle faktických svědectví o původci a charakteru změny k významu editorovy interpretace funkce variant (srov. VÍŠKOVÁ 1993).

23 Pro ruskou textologii, a tím více pro Ejchenbauma ovšem platí, že se zde setkáváme s odstíněnějším hodnocením vlivu cenzury na umělecké dílo (srov. především EJCHENBAUM 2012). Pro kontrast a doplnění srov. též např. pohled D. S. Lichačova v jeho pražském referátu: „Cenzura však často autorovi doporučovala, aby on sám svůj text změnil, a v takových případech autor v oněch těsných hranicích, které mu vymezil cenzor, skutečně „tvořil“, jeho nové úpravy textu bývaly někdy velmi zdařilé“ (LICHÁČOV 1966: 16).

jakási „ideální“ podoba textu, která není totožná s jeho historicky doloženou podobou. To znamená, že se problematizuje jeho striktně chápaná „historická identita“. K relevantním informacím, které tuto identitu textu tvoří, nemůže v tomto pojetí náležet materiální podoba artefaktu, ale ani dobová ortografie, mimo ni zůstávají dále tiskové chyby a další porušení, a v neposlední řadě právě i veškeré vstupy cenzora a neautorizované zásahy redakce. Text je zde prostě chápán jako projev nezkalené a pokud možno také jasně sledovatelné autorské intence. V důsledku těchto edičních praktik se však vytváří kontaminace různých stádií textového vývoje, která nemá oporu v žádné reálně existující podobě uměleckého textu.

Přístup, který by zde byl podle našeho názoru přiléhavější, vychází z přehodnocení sociálního fungování textu – v něm by také nebyly neautorské a třeba neautorizované vstupy chápány jako automaticky negativní. Nejde o restituci diplomaticky věrných vydání, ale o odlišnou perspektivu, u níž centrem není autorská výpověď, ale spíše „život“ textu. S odkazy na textologickou literaturu lze tento proud definovat za pomoci prací D. F. McKenzieho či J. McGanna. Ti chápou proces vzniku díla jako kulturní jev, bez kterého kniha nemůže ani existovat, který nemůže být v díle „opraven“. Toto pojetí koření především v problematizaci autorské intence,²⁴ v kritice romantické autorskocentristické koncepcí literární tvorby a v představě, že literární dílo je jev především sociální (srov. McGANN 1983: 8).²⁵ John Bryant pak později například chápe cenzurované podoby Melvillových textů jako samostatné verze a zcela upouští od zkoumání jevů, jako je autorizace či intence.

Pro další charakteristiku tohoto přístupu se můžeme obrátit ke studii M. I. Šapira „Evgenij Oněgin. Problema autentičnogo teksta“ z roku 2002, kde například čteme: „Cenzura [...] je sociálním faktorem duchovní kultury, který stojí na stejné úrovni jako literární kritika, obecné mínění či čtenářská poptávka. V průběhu veškeré autorovy práce na textu na něj

24 V ruské textologické tradici je zpochybňování autorské vůle jakožto kritéria ediční práce spojeno již s koryfejem oboru B. V. Tomaševským.

25 Polemika, do níž byli zapojeni např. též P. Gaskell či J. Thorpe, se ve svých edičních důsledcích týkala výběru výchozího textu, proti volbě poslední rukopisné podoby je editor odkázán k prvnímu vydání.

působí všechny tyto okolnosti, počínaje záměrem (autocenzura) a konče publikováním. Zcela vyloučit výsledky vnějších vlivů nelze, ale ani to není potřeba“ (ŠAPIR 2002: 4). Přes diferencovanější pohled na problematiku cenzurního tlaku navrhuje Šapir v další pasáži odstranit z textu ty změny způsobené cenzorem nebo provedené z ohledem na cenzuru, které autor nepřijal (neautorizoval).

Jasně a mnohem radikálnější stanovisko, než jaké je formulováno ve zmiňovaných pracích amerických a ruských, které pouze de facto korigovaly striktně intencionalistické koncepce, lze pak hledat v přístupu Felixe Vodičky. Ten jej nejprve vyložil ve své práci „Literární historie, její problémy a úkoly“ z roku 1942: „Za texty původní pokládáme ty, jež vyšly přímo z básnickovy ruky nebo jež prošly jeho korekturou. V historické perspektivě mají však někdy větší důležitost tiskem rozšířené texty, i když neprošly korekturou autorovou a od rukopisu se velmi odlišují, poněvadž nám záleží na té podobě díla, jež se stala součástí literární tradice a jež působila na čtenářskou obec“ (VODIČKA 1998: 39). Tento náhled pak byl určující i pro Vodičkovu edici Nerudových *Zpěvů pátečních* (1956). V situaci, kdy dochované materiály neposkytují oporu pro jedinou možnou interpretaci básnickova záměru, přiklání se editor k již etablované podobě, kterou edici vtiskl J. Vrchlický (srov. VODIČKA 1956: 387). A právě ze stejných východisek hodnotí F. Vodička i edici Bezručových básní, již v roce 1964 připravili M. Červenka a B. Štorek. Zde proti kontaminaci výchozího textu s pozdějšími stádii vývoje sbírky staví jako hlavní kritérium totožnost historické identity díla (srov. VODIČKA 1965: 61).²⁶

S odkazy na Vodičkovu edici Nerudových *Zpěvů pátečních* se této koncepcí dotkl významněji Mojmír Otruba v recenzi příručky *Editor a text*. Proti textologii, jejíž založení je striktně intencionalistické, staví Otruba představu, že textová kritika zahrnuje do svých závěrů nejen zhodnocení autorské historie, ale i „literární tradice“ se všemi tzv. vnějšími vlivy: „Tím, jak dílo dostává svou historickou dimenzi, spojuje se

26 Aspekt sociální existence uměleckého díla byl přítomen i v pracích jiných badatelů, srov. např. v textu Antonína Škarky (ŠKARKA 1963), kde autor s odvoláním na primární sociální funkci díla uvažuje o volbě neautorizovaného vydání jako výchozího textu, jemuž dává přednost před autorovým rukopisem.

i s jeho textem sociální úzus, který někdy sankcionuje také to, co není dílem autorovým a co dokonce ani nejde ve směru autorova záměru“ (OTRUBA 2012: 346).

IV.

Přijetí tohoto hlediska sice pomáhá uspokojivěji edičně řešit otázky vlivu cenzury a autocenzury, když zjištění o cenzurních či autocenzurních změnách v praxi přesunuje do komentáře, otevírá však současně množství dalších problémů. Odvrátíme-li se od intencionalistického pojetí a má-li být náš ediční přístup ve všech rovinách koherentní,²⁷ stojí zde otázka, dle jakých kritérií pak vlastně stanovit výchozí text. A znamená to tedy, že celé úsilí Miroslava Červenky a Břetislava Štorka o stanovení tzv. kanonického textu, které s pojetím tvůrčí vůle pracovalo, je vniveč, nebo lze na jejich edici navazovat jakožto již na společensky etablovaný text, byť jeho kořeny, jak ostatně již konstatoval Pavel Vašák, jsou podemlety?

Publikace vznikla v rámci grantového projektu GA ČR 14–31160S a s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné instituce 68378068.

Literatura

BEZRUČ, Petr

1967 *Slezské písně. Historický vývoj textu*, eds. Oldřich Králík – Viktor Ficek – Ladislav Pallas (Ostrava: Profil)

1980 *Jen jedenkrát. Zásilky Času 1899–1914*, ed. Miroslav Červenka (Praha: Československý spisovatel)

²⁷ S tím souvisí též otázka, zda každé umělecké dílo nebude normovaný textologický systém překračovat, jelikož systemizovat lze pouze to, co je známé, v případě uměleckého díla interpretačně vyčerpané, což umělecké dílo z podstaty nikdy není. Textologická problematika *Slezských písní* je navíc natolik složitá, že je těžko požadovat zcela „standardní“ řešení.

BURT, Richard

2013 [1998] „(Ne)cenzurování pod drobnohledem: fetiš cenzury v raném novověku a v současné postmoderní době“, přel. Zdeněk Beran, in Tomáš Pavlíček – Petr Píša – Michael Wögerbauer (eds.): *Nebezpečná literatura?* (Brno: Host), s. 332–361

ČERVENKA, Miroslav – ŠTOREK, Břetislav

1967 „Poznámka vydavatelů“, in Petr Bezruč: *Slezské písně* (Praha: Odeon), s. 153–156

2009 [1966] „Slezské písně jako problém textologický a ediční“, in Miroslav Červenka: *Textologické studie*, eds. Michal Kosák – Jiří Flaišman (Praha: UČL AV ČR), s. 9–62

ČERVENKA, Miroslav – ŠTOREK, Břetislav (eds.)

1978 „Listy Petra Bezruče Janu Herbenovi“, *Časopis Moravského muzea* 63, s. 119–124

DVOŘÁK, Jaromír (ed.)

1967 *Slezské písně v korespondenci 1898–1918* (Praha: Odeon)

DVOŘÁK, Jaromír – KRÁLÍK, Oldřich – PRAČKA, Břetislav (eds.)

1962 *Bezručův proces. Dokumenty k Bezručově věznění za první světové války* (Ostrava: Krajské nakladatelství v Ostravě), 2. vyd. (Ostrava: Krajské nakladatelství v Ostravě 1964)

EJCHENBAUM, Boris

2012 [1940] „Pět redakcí Maškarády“, in týž: *Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie*, ed. a přel. Hana Kosáková (Praha: Triáda), s. 181–193

FICEK, Viktor

1956 „Markýz Géro a vznik Slezských písní“, *Listy Památníku Petra Bezruče*, č. 3, 30. 12. 1956, s. 1–4

HAVEL, Rudolf – ŠTOREK, Břetislav (eds.)

2006 [1971] *Editor a text* (Praha: Paseka)

HORÁLEK, Karel

1947 „Studie k popisu Bezručova verše“, in Oldřich Králík (ed.): *Pět studií o Petru Bezručovi* (Olomouc: Univerzitní fond), s. 145–183

KRÁLÍK, Oldřich

1948 „Chronologie a text Slezských písní“, *Slovo a slovesnost* 10, č. 3, s. 158–170

1950 „Ke vzniku Slezských písní“, in týž (ed.): *Rukopisy Petra Bezruče z let 1899 a 1900* (Olomouc: Palackého univerzita), s. 125–146

1963 *Text Slezských písní* (Ostrava: Krajské nakladatelství)

1967 „Slezské písně a jejich vývoj“, in Oldřich Králík – Viktor Ficek – Ladislav Pallas (eds.): *Slezské písně Petra Bezruče: historický vývoj textu* (Ostrava: Profil), s. 7–65

LICHAČOV, Dmitrij Sergejevič

1966 „Úloha estetického hodnocení při přípravě kanonického textu literárního díla“, přel. Břetislav Štorek, *Česká literatura* 14, č. 1, leden, s. 12–20

MARTÍNEK, Vojtěch

[1909] *Básnické dílo P. Bezruče* (Praha: K. Ločák)

McGANN, Jerome John

1983 *A Critique of Modern Textual Criticism* (Chicago: University of Chicago Press)

OTRUBA, Mojmír

2012 [1972] „Výsledky a výhledy české textologie“, in týž: *Hledání národní literatury*, ed. Dalibor Dobíáš (Praha: Academia), s. 334–351

ŠAJTAR, Drahomír

1954 *Prameny Slezských písní* (Praha: SPN)

ŠAPIR, Maksim Iljič

2002 „Evgenij Oněgin. Problema autentičnogo teksta“, *Izvestija RAN* 61, č. 3, s. 3–17 [knižně in týž: *Stat'i o Puškine* (Moskva: Jazyki slavjanskich kultur 2009), s. 275–302]

ŠKARKA, Antonín

1963 „K některým základním textologickým problémům kritického vydání českých spisů J. A. Komenského“, *Informační bulletin pro otázky jazykovědné*, č. 4, s. 36–43

VÍŠKOVÁ, Jarmila

1993 „Ediční zpracování textu“, in Pavel Vašák (ed.): *Textologie: teorie a ediční praxe* (Praha: Univerzita Karlova), s. 138–160

VODIČKA, Felix

1956 „Poznámky vydavatelovy“, in Jan Neruda: *Básně II*, ed. Felix Vodička (Praha: SNKLHU), s. 331–423

1965 „Identita Slezských písní. K otázce kanonizovaného čtenářského vydání jejich textu“, *Česká literatura* 13, č. 1, leden, s. 51–61

1998 [1942] „Literární historie, její problémy a úkoly“, in týž: *Struktura vývoje* (Praha: Dauphin), s. 17–77

Akt zveřejnění ve sbírce *Morový sloup* Jaroslava Seiferta

PETR KOMENDA

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Akt zveřejnění, pojem užívaný v textologii, implikuje teleologické pojetí textového procesu i důrazy na literární dílo jakožto artefakt, tj. záměrný – umělý – objekt lidské kultury. Umělecké postupy a techniky, jež jsou nositeli procesu textace, indikují záměrnost obsaženou v uměleckém díle, a stávají se tedy jistým indikátorem uměleckého výkonu. Proto je rozkrývání tvůrčích postupů (včetně toho, jakým způsobem se tvůrčí techniky včleňují do struktury) zásadním faktorem pro textologická zkoumání. Stemma jakožto model textace konstruujeme v textologii za předpokladu, že textační proces v sobě obsahuje teleologický pohyb, usměrňovaný pravidly jednou zvolených básnických technik (jinak bychom ani nebyli schopni stemma sestavit).

To znamená, že textologie jakožto pomocná vědecká disciplína de facto již předem klade jako nezpochybnitelný fakt, že textový proces vždy implikuje utváření textových rámců, že dílo je součástí komunikační situace a že právě teleologický princip vyděluje utvářenou věc (umělecký předmět) od přírodních objektů, neboť do utvářeného předmětu se promítá volná aktivita tvůrčího subjektu.

Textualita a textové rámce jsou pak s výše uvedenými jevy výsostně propojeny. Chceme-li zkoumat textualitu, tj. samotné ustanovení textových hranic, je nezbytné též zkoumat podmínky aktu zveřejnění, neboť tento akt zveřejnění je performativním aktem, k jehož naplnění musí (nejen) autor splnit příslušné procedury. Akt zveřejnění tedy plní funkci jistého rituálního úkonu, závazku, jež ctí všichni účastníci literárně-komunikační situace: autor, redaktor, editor, nakladatel, literární kritik i čtenářské publikum.

A jelikož je akt zveřejnění nejen oním performativním aktem, ale též transformačním mechanismem, který vyčleňuje původní autograf z interiority autorova psaní a přenáší jej do vnějšku, do exteriority, váží se

na něj literární a kulturní normy. Teprve projde-li dílo aktem zveřejnění, začleňuje se do literárního pole. V opačném případě text nadále setrvává v dosahu těla písničského subjektu, je součástí jeho niternosti, nevzniká zde odstup autorský subjekt – (zveřejněný) text.

Vzhledem k výše zmiňované teleologii proniká proto akt zveřejnění do nejhlubších vrstev textační tkáně, a to i tehdy, jestliže utvářený text ještě nebyl zveřejněn, neboť setrvává ve stadiu přípravného náčrtu, skici.

Již jsme zmínili, že předchozí premisy jsou často v literární vědě i v textologii chápány jako samozřejmé, jako axiom, který se jaksí rozumí sám sebou. Literárněvědné bádání si proto běžně klade typické otázky jako „jak se něco stává literaturou“ či otázky, za jakých okolností text ustojí soupeření a střet s jinými texty v literárním poli atd.

Toto pojetí vedlo k efektu vyloučení těch dimenzí tvůrčího procesu, které nelze vměstnat do teleologie a do perspektivy aktu zveřejnění (KOMENDA 2013: 181–199; KOMENDA 2012: 115–129). Avšak součástí literárního díla je nejen „utvářenost“, ale i dimenze vztahující se k oblasti „přírody“. Slovo „arte-fakt“ můžeme rozčlenit do dvou dimenzí – artistnost × materialita. Jestliže artistnost poukazuje k utvářenosti, záměrnosti a kultuře, materialita, či spíše věcnost zapisovaného rukopisu, oponuje vůli tvůrčího subjektu, neboť právě v této oblasti je ukryto univerzum jakožto průsečík živlů, které skrze vnitřní aktivitu jazyka (mnohdy navzdory autorskému záměru) otevírá nový básnický obraz, nový kosmos jako alternativu našeho žitého světa. Dílo člověku zprostředkovává kontakt s kosmologickými silami, jež člověk neovládá, jež jsou tvůrčí i destruktivní, tj. v neustálé oscilaci mezi tvarem a chaosem. Dílo tedy není výhradně kulturním výtvozem, ale je též produktem živlů, přírodních sil, vyjádřených v jazyce a ve své autonomii k těmto kosmologickým silám poukazuje. Báseň je symbolem zjevování světa (FINK 1992 [1957]: 26, 31, 33).

Znovu zdůrazňuji: akt zveřejnění je nutným a konstitutivním prvkem tvůrčího procesu; nechceme nijak zpochybnit jeho význam. Nicméně tvrdíme, že v tvůrčím procesu je obsažena přinejmenším ještě jedna dimenze, která je teleologicky orientovanými teoriemi nevysvětlitelná a kterou můžeme poměrně přesvědčivě odhalit právě v oblastech, v nichž rukopis ještě neprošel aktem zveřejnění anebo v nichž je tento akt nějakým způsobem zpochybněn či narušen.

Jestliže v souladu s Gastonem Bachelardem teleologickou dimenzi nazveme dimenzí potřeby, nutnosti, pak onu druhou dimenzi budeme pojímat jako intencionalitu touhy. Literární dílo jako předmět touhy se realizuje v aktu psaní, ukrývajícího v sobě aspekty slasti: „[...] ducha objevil člověk v radosti, a ne ve strádání. Získávat nadbytečné dává víc duchovních podnětů než získávat nezbytné. Člověk je výtvořem touhy, ne potřeby“ (BACHELARD 1994 [1938]: 19).

Dále poznamenáváme, že tato touha, v opozici k potřebě, je vždy přítomna v dokončeném textu i poté, co je text již uveřejněn – nicméně v uveřejněných textech může být čtenářsky upozaděna již zmíněnou teleologií a sémiotickými mechanismy, které vytvářejí operaci nahrazení – indexy touhy jsou nahrazovány sekundárními znaky, jak tomu je i při našich primárních a sekundárních úzkostech (YALOM 2006 [1980]: 51–64).

Jakým způsobem se konstituuje intencionalita tvůrčího procesu v aktu psaní jakožto touhy? Čím se tento intencionální předmět liší od intencionality potřeby? Renaud Barbaras důsledně odděluje intencionalitu podmíněnou touhou od intencionality podmíněné potřebou. Zatímco potřeba odkazuje k definovanému nedostatku, a tedy bývá nakonec beze zbytku vyplněna, touze de facto nic nechybí (resp. jí chybí všechno). Objekt – nacházející se v jejím intencionálním poli – je zástupný; žádný předmět tak nemůže touhu upokojit: „[...] jako by byl předmět touhy předurčen k tomu, aby se v jistém smyslu zdvojoval: předmět zajišťující uspokojení se náhle dává jako nedostatečný ve vztahu k tomu, co v něm bylo skutečně míněno, a naprázdno načrtává opravdový a nepřítomný předmět touhy“ (BARBARAS 2005 [1999]: 146–147). Jelikož je touha vázána v přítomnostním časovém modu na absenci předmětu (noema je vyplněno nedostatečně), předmět touhy se tak odpojuje od předmětu slasti. V důsledku toho je předmět touhy nezpředmětnitelný; subjekt osciluje ve svém vztahování se ke světu mezi konečností (slastí, která umožňuje bezprostřední ukojení potřeby) a nekonečnem (touhou), aniž by bylo možné převést jednu z těchto sfér na druhou, neboť se vzájemně podmiňují.

Námi rozvíjená oscilace odpovídá rozdílu mezi ohraničením textu, vymezovaném v aktu zveřejnění (signalizujícího ukončení textace), a neohraničeností aktu psaní: píšící subjekt se noří do prohlubující se

a trvající přítomnosti psaní, jež trvá do okamžiku, kdy autor odloží své pero. V aktu psaní se referent vždy znovu odkládá, tj. stále se nachází v modu absence, akt nominace je z podstaty vždy neúplný, nezavršitelný: „Samota se zvětšuje, když se na stole, osvětleném lampou, rozloží samota bílé, nepopsané stránky. Bílá stránka! Tato poušť, kterou je třeba překonat, která nikdy není překonána. Copak není tato bílá stránka, která zůstává bílou v každém bdění, velkým znakem bez konce znovu nastávající samoty? [...] Bílá stránka je tedy nicotou, sladkou nicotou, nicotou psaní“ (BACHELARD 1997 [1961]: 149). Avšak teprve ve chvíli, kdy píšící subjekt odloží pero, se na jedné straně naplňuje sama slast, vztahující se k předmětu psaní – rukopisu, na straně druhé se skrze dokončený rukopis vykazuje prázdnota, neboť dosažený předmět, reprezentovaný ukončeným rukopisem, mizí a rozplývá se v intencionalitě touhy. I proto tvůrčí subjekt v sobě znovu nachází obnovenou touhu psát, neboť usiluje o překlenutí rozevírajícího se prázdna. Každé dopsané dílo je tedy zároveň i „smrtí“ autora, každý nový obraz je jeho „znovuzrozením“.

Jestliže v sobě tvůrčí proces nese vnitřní napětí plynoucí ze slasti ze psaní, jež však nedosahuje k vytouženému cíli, a z potřeby otisknout své dílo a skrze ně komunikovat s kulturní obcí, můžeme se ptát, co se stane s tvůrčím aktem, pokud bude akt zveřejnění výrazněji podmaněn mocenskými represivními mechanismy, mechanismy kontroly a vyloučení, jestliže přestane být jednoznačně čitelný, transparentní? Znovu zdůrazňujeme, že potřeba limity, stanovení hranice, ukončení pracovní činnosti na básnickém díle, je pro tvůrčí akt zcela zásadní, neboť jen tak se může text – potenciální dílo – ocitnout mimo intencionalní horizont, jen tak se ustanovuje „míra“, kterou akt psaní ze své podstaty vždy znovu ruší.

Sbírka *Morový sloup* Jaroslava Seiferta vznikala již od roku 1968, avšak její definitivní uspořádání spadá až do roku 1979. V letech 1969 a 1970 některé noviny a časopisy otiskly básně – pre-texty „Tanagra“, „Poutní místo“, „Morový sloup“. Anotace v tisku o připravovaném vydání sbírky pro Klub přátel poezie spadá do září 1969. Ovšem na Vánoce 1970 Seifert v dopise Josefu Bruknerovi oznamuje, že sbírka je v podstatě dokončena. Pokud by fungovaly standartní modely zprostředkování a pokud by akt zveřejnění nebyl limitován silící normalizační cenzurou,

sbírka by vyšla v průběhu roku 1971. Právě básníková korespondence s Československým spisovatelem dokládá cenzurní praktiky v nakladatelství, v němž *Morový sloup* nakonec vyšel až v roce 1981 (SEIFERT 2003: 367–368). Od roku 1972 až do roku 1979 lze datovat publikaci *Morového sloupu* v samizdatových edicích Petlice (1972, 1975) a Kvart (1979), či tvorbu ineditních opisů, z nichž autorizované strojopisy se nachází v rodinných archívech Věry Křupkové a Marie Jiráskové (1975, 1977, 1979) (SEIFERT 2003: 375–378).

V okamžiku, kdy sbírka *Morový sloup* získává definitivní podobu, Jaroslav Seifert (v letech 1978–1979) začíná psát texty, které později zařazuje do sbírky *Deštník z Piccadilly*. Zároveň se od července 1979 rodí další sbírka *Býti básníkem*, jejíž geneze je později synchronizována s textovým vývojem *Deštníku z Piccadilly*, jehož znění se definitivně ustálilo až v roce 1981; ještě na jaře 1981 byly do sbírky přerazeny básně původně vznikající pro soubor *Býti básníkem* (SEIFERT 2003: 382–383, 390–393). Jak vzápětí ukážeme, tento typ textace a nepřerušované kontinuity psaní, v níž se ze zárodečných náčrtů vydělují texty – variace, obkružující potenciální referent (setrvávající v modu absence), je ekvivalentní aktu psaní u předchozí sbírky *Morový sloup*.

Je ovšem pozoruhodné, že aktivita psaní se u Seiferta zvyšuje právě tehdy, kdy dostává podnět od oficiální instituce, za niž jistě můžeme redakci Československého spisovatele považovat. Již od ledna 1979 po básníkovi požadují dodání rukopisu nové básnické sbírky, neboť disproporce mezi samizdatovými vydáními a absencí nových Seifertových textů na mocensky řízeném knižním trhu se jeví i normalizačním představitelům jako neúnosná. „Smlouvu na *Deštník z Piccadilly* (na rok 1980) už měl básník v létě 1979. Seifert v této souvislosti píše Věře Křupkové: ‚Proč vydají to tak rychle, netuším – či vlastně tuším.‘ A Seifert v dopise Janu Pilařovi: ‚Těším se na knihu. Byl bych sice radši, kdyby mi povolili *Morový sloup*, ale co se dá dělat!‘“ (SEIFERT 2003: 383).

Básník – na rozdíl např. od autorů českého undergroundu (Ivana Martina Jirouse, J. H. Krchovského aj.) – nikdy nepojal samizdatové a ineditní edice a vydání jako rovnocenná vydání oficiálnímu; nikdy nevytvořil básnickou sbírku, která by byla od prvnopočátku určena pro šíření prostřednictvím samizdatu. Vždyť koneckonců i *Morový sloup*,

u něhož máme doloženou nejpočetnější distribuci mimo oficiální instituce, byl původně chystán pro vydání v Klubu přátel poezie a samizdatově se začal šířit až poté, co zde byla znemožněna jeho publikace.

Samizdat a ineditní opis však vytvářejí specifické podmínky zveřejňování. Svým charakterem se blíží strojopisným přepisům básnickovým, které Seifert pojímá jako pracovní verze, nikoli jako přepisy do čistopisů, takže v důsledku toho autor ineditní vydání nevnímá jako textově ukončená. Teleologie aktu zveřejnění je zde oproti běžnému vydavatelskému procesu výrazně oslabena, nikoli však zcela redukována. Tak či tak se zde vytváří prostor pro vznik variant a variací v textovém procesu. Z uvedeného vyplývá, že ne všechny uskutečněné textové změny v *Morovém sloupu* můžeme usouvztažnit s teleologií aktu zveřejnění. Jistě existuje velké množství variant, jejichž účelem je posílit stylové prvky pozdní básnickovy poetiky, jako například střídání intimní zpovědi s principem svědectví o dějinných událostech, pointace monologických promluv ve formě aforismu, sentence, gnómatu vyslovujícího básnickovo životní vyznání.¹ Jistě též můžeme srovnávat některé varianty, které vyhraňovaly napětí mezi větňou a veršovou intonací, mezi mluvním stylem a slovoslednou inverzí (PEŠAT 1993: 62–67).²

1 Utváření pointy můžeme sledovat při verzích poslední strofy básně „Na juliánovských lukách“. Zatímco v rukopise Rc (datováno kolem roku 1970–1971) se vyskytuje poměrně rozvleklý, textově nevytříbený úsek s mnohými dalšími připsanými náčrtý („Budeš dlouho živ! (to byla <asi> patrně) Snad to byla její pomsta! // Dneska se <trochu> /nečit sl./ však už <jenom> ptám / co je to dlouho? / <Už> Tolik světél <v paměti> mi pohaslo <ale tři perleťové knoflíky / vidím dodnes.> / ---- Další připsané náčrtý--- <ale ten večer ještě vidím> / <ale> a pár hvězd toho večera / ještě mi však svítí“), ve výsledné verzi je text pointován do hrozebného zvolání: „Vzala mi ruku násilím / a rozhněvaně křikla: / →Budeš dlouho živ! / A znělo to jako hrozba!“ (SEIFERT 2003: 73).

2 Textové změny motivované vyladováním napětí mezi větňou a veršovou intonací, mezi mluvním stylem a slovoslednou inverzí, můžeme pozorovat na verzích úvodní strofy básně „Byl jsem pohřben v morové kapli“. V autografu Rc (datováno kolem roku 1970–1971) nacházíme: „(Byl jsem pokřtěn u svatého Rocha v morové kapli na pokraji Olšan) Křtili mě v morové kapli svatého Rocha na pokraji Olšan“; ve strojopisu Sd z roku 1977 pak byly podniknuty tyto úpravy: „Byl jsem pokřtěn v morové kapli / svatého Rocha / Na pokraji Olšan. Byl jsem pokřtěn v morové kapli na pokraji Olšan, / v morové kapli svatého Rocha.“ V ineditním vydání INDa z roku 1977 se vyskytuje tato verze: „Byl jsem pokřtěn na pokraji Olšan, / v morové kapli svatého Rocha.“ Výsledné

Tvůrčí proces v *Morovém sloupu* však řídí ještě jeden pohyb: napětí mezi vznikajícím kódem, jenž se váže na akt zveřejnění, a samotnou slasti ze psaní, naplňovanou skrze neustále odkládaný akt konce, takže rukopis zůstává i nadále „tělem“ píšícího subjektu. Psaní je pro Seiferta vzýváním Érotu, samotná nominace (tj. básnické pojmenování) v sobě ukrývá uctívání předmětů touhy, které jsou ve sbírce symbolizovány prostřednictvím postav dívek a žen a motivických komplexů, jež se na tato symbolizující pojmenování vážou. Motivy dívek tak k sobě soustřeďují znovu a znovu počínající psaní, jež skrze básnický obraz ze vzpomínky vyvolává tvar, do něhož autor klade své vyznání životu a vzdor vůči smrti. Obrazy dívek tak nejen obnovují samotný předmět psaní, ale dokonce podmiňují jeho dynamiku, jež je určována přáním setrvat v nově utvořeném prostoru, v němž lze znovuvyvolat a osmyslit ztracený čas. Básník prodlévá u básnických obrazů, hledá pro ně nové a nové přívlastky (nominaci tedy považuje za neukončenou), znovu otevírá text i s jeho pointou, jen aby mohl znovu navázat na předchozí pojmenování dívek.³ Oslnění z obrazu je natolik silné, že se v něm realizuje světelný pohyb naší existence vůči sféře noci a smrti.

V básni „Byl jsem pokřtěn v morové kapli...“ (SEIFERT 2003: 68) vyniká dominance všudypřítomných motivů smrti (trvající od věků), jež vpadává do života, i reflexe lyrického subjektu; ten pak konfrontuje staletou paměť místa (olšanského hřbitova) s mladistvou vzpomínkou na pohřební hostiny odehrávající se v hospodách i s dychtivostí mladého chlapce něco se dozvědět o tajemství smrti. Sama pointa básně ve výsledném znění poukazuje skrze adverbium „dávno“ na to, že smrt se k reflektujícímu subjektu přiblížila na dosah ruky: „Už je to tak dávno, / → hospody zmlkly / a hrobníci nakonec pohřbívali / jeden

znění má nakonec tuto podobu: „→Byl jsem pokřtěn v morové kapli / svatého Rocha. / →Na pokraji Olšan“ (SEIFERT 2003: 68–69).

3 V rukopise „Ra“ (jeden z nejranějších autografů) nacházíme: „a očarován hebkým kvítím / myslil jsem na dívky, / když odhazují podvazkový pás / přes opěradlo židle“; ve strojopisu ze samizdatové edice Petlice (EPe, 1975) pak čteme: „a očarován *hedvá-bím* květů, / bylo bílé a růžové, / počal jsem myslit na dívky, / *když se navečer svlékají* / a odhazují podvazkový pás / přes opěradlo židle“ (SEIFERT 2003: 69). [Změny s pomocí kurzívy vyznačil P. K.]

druhého.“ Již samo narození subjektu se nese ve znamení smrti („→Byl jsem pokřtěn v morové kapli / svatého Rocha. / →Na pokraji Olšan“), která skrze rámcovou kompozici otevírá i uzavírá báseň. Navzdory faktičnosti smrti roste v lyrickém subjektu touha po životě, jehož „sladkost“ je pocítována na pozadí smrti. Ona sladkost žití se příznačně vtěluje do evokací ženství, do smyslového a prchavého okouzlení ženskými vlasy, které na jedné straně otevírá intimitu okamžiku, na straně druhé zvýrazňuje míjení, nenávratnost rychle prchajícího prožitku: „Bylo mi dobře v teplém lidském dechu, / a když jsem chodil mezi lidmi, / lapal jsem po vůních ženských vlasů.“ Jestliže však ve výsledném znění motiv smrti rámcuje text, a tedy jej také pointuje a uzavírá, v předchozích rukopisných a strojopisných (zejména ineditních a samizdatových) verzích je pointace porušena rozvíjením dalších a dalších obrazů slasti, v nichž básník stále znova variuje své okouzlení ženstvím; jakmile se zdá, že básník variaci již ukončil, nová verze ji znovu rozehrává a přivádí obraz dívky z hlubin paměti až do přítomnostního času stárnoucího básníka: „jedna z nich, / když nemohl jsem usnout, / zaklepala mi lehce na okno. // A já, kdo mi to píše v noci / verše na polštář“ (Ineditní verze z roku 1975, cit. dle SEIFERT 2003: 69).

Vyjma Zdeňka Pešata (který naopak postřehl klíčovou dominantu sbírky – propojení Ěrotu a smrti) se mnohé interpretace (HRABÁKOVÁ 1994: 202–204; SCHWARZ 1995: 316–326) zabývají především kódem a dobově kontextuálním čtením, v němž je „mor“ chápán až alegoricky: jako výkladový princip normalizační éry: „Významovost moru jako něčeho, co ohrožuje život nejen jedince, ale národního společenství, nebylo třeba v době, kdy bylo dílo napsáno, blíže vysvětlovat“ (HRABÁKOVÁ 1994: 203). Tato pojetí však nezohledňují, že mor a motivy smrti (či konce) se v Seifertově sbírce váží na samotný akt psaní: proti danosti smrti a vědomí konce se skrze psaní rodí obrazy a obnovuje vitálnost básnického kosmu. Ačkoli lyrický subjekt o sobě v pozdních sbírkách často říká, že je už stár, v samotném vztahování se k mladým dívkám jedná, jako by byl mlád, jako by mezi ním a dívkou neexistovala časová propast (odlišného věku). Mladé ženy jsou zde vzývány, nikoli dobývány. Smyslová aktivita lyrického subjektu (jeho okouzlení ženstvím, jež se promítá i do obrazů země a krajiny) ruší hranice (smrti, textu, kódu),

aby bylo možno se oddat slasti psaní, při které píšící subjekt setrvává v milostném světě ženství.

Cílem našeho pojednání je sledovat nikoli ekvivalenci mezi kódem „moru“, cenzurními normalizačními praktikami a aktem zveřejnění (jako to činily dosavadní interpretace), ale akt psaní jakožto akt touhy, jehož intencionální předmět je z principu nedostupný. To, že psaní se samo v sobě stále znovu obnovuje, lze u Seiferta přesvědčivě demonstrovat na modech textace.

Nejdynamičtější se textace sbírky odvíjela v letech 1969 až 1971 (viz zejména vznik rukopisných autografů), kdy ještě existovala naděje na vydání sbírky v oficiálním nakladatelství. Právě v tomto období dochází k vydělování jednotlivých básnických textů z původního náčrtu – vzpomínkového záznamu, zápisu melancholického ohlédnutí se za uplynulým životem. Vydělování probíhá právě proto, aby aktivita psaní prodloužila možnost spolu-pobývání u básnického obrazu, přičemž se zde děje dvojitý pohyb: na jedné straně difference textů, zpřesňování, zkonkrétnění básnického světa, jež vyúsťuje ve výsledná znění, na straně druhé se každý zdánlivě dílčí motiv, nepatrný básnický obraz, může stát místem zrodu pro potenciální básnický text. Pokud je v jistých textačních fázích ustanovena pointa, která jasně ohraničuje text, je v další textaci zrušena, aby psaní mohlo dál sledovat vzývaný referent: básníkovu lásku k životu. V ohlédnutí se do minula je každý časový okamžik vyčleněn, erotizován, též estetizován, získává autonomii a jako takový je vzýván. Gesto autorského subjektu je gestem pokory a vzdáváním díky.

Ovšem i v samizdatových vydáních a ineditních opisech se mnohdy výrazně proměňují nominace, i nadále není ustálena kompozice a někdy se ve vznikajících variantách objevují natolik významné textové změny, že by se za jistých okolností mohly stát samostatnými básnickými celky.

Tak jako v oblasti makrotextových struktur můžeme pozorovat vydělování básnických textů z původního náčrtu, pre-textu (viz báseň „Do čtyř stran světa...“ [obrázek č. 1]), děje se toto vydělování i v oblasti básnického pojmenování či v hierarchicky vyšších strofických útvech (srovnej se závěrečnými částmi básně „Byl jsem pohřben v morové kapli“, jež jsme podrobili analýze). I zde dochází k tomu, že zdánlivě ustálené pointy, uzavírající a ohraničující textový segment, jsou škrtnuty, čímž se

otevřít prostor pro nové navázání, variující jedno z dílčích erotických témat...

Literární samizdat a ineditní vydání tak oslabily v tvůrčím procesu pozdního Seiferta teleologické směřování k vyhraněnému invariantu; na rozdíl od předchozích sbírek *Koncert na ostrově*, *Halleyova kometa* či *Odlévání zvonů* se počet variant a variací mnohonásobně zvýšil právě proto, že textové rámce (a hranice textu) byly v samizdatových vydáních a ineditních opisech významně oslabeny, neboť na rozdíl od vytištěných textů básník pojímal tato strojopisná vydání jako jistý ekvivalent k autorským strojopisům, s nimiž Seifert nakládal tak jako s rukopisnými autografy – jako s prostředky, které znovu podněcují neustávající aktivitu psaní.

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v roce 2013 z Fondu pro podporu vědecké činnosti (registrační číslo projektu: FPVC 2013/06).

Literatura

BACHELARD, Gaston

1994 [1938] *Psychoanalýza ohně*, přel. Jitka Hamzová – Jiří Pelán (Praha: Mladá fronta)

1997 [1961] *Plamen svíce*, přel. Richard Vyhliďal (Praha – Liberec: Dauphin)

BARBARAS, Renaud

2005 [1999] *Touha a odstup*, přel. Josef Fulka (Praha: OIKOYMENH)

FINK, Eugen

1992 [1957] *Oáza štěstí*, přel. Jiří Černý – Věra Koubová (Praha: Mladá fronta)

1993 [1960] *Hra jako symbol světa*, přel. Miroslav Petříček (Praha: Český spisovatel)

HRABÁKOVÁ, Jaroslava

1994 „Jaroslav Seifert – Morový sloup“, in Vladimír Křivánek a kol.: *Český dekameron* (Praha: Scientia), s. 202–204

KOMENDA, Petr

2012 „Modely aktu psaní“, in Vladimír Papoušek – David Skalický (eds.): *Jazyky reprezentace* (Praha: Akropolis), s. 115–129

2013 „Zniternění a zvnějšnění v textovém procesu“, in *Literární archiv* č. 44, LA PNP, Praha 2012, s. 181–200

PEŠAT, Zdeněk

1993 „Jaroslav Seifert – Morový sloup“, in Jiří Holý a kol.: *Český Parnas* (Praha: Galaxie), s. 62–67

SEIFERT, Jaroslav

2003 *Morový sloup – Deštník z Piccadilly – Býti básníkem – Dodatky*, Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 11 (Praha: Akropolis)

SCHWARZ, Wolfgang Friedrich

1995 „Odtrh, mýtus a montáž. Několik poznámek k Morovému sloupu Jaroslava Seiferta“, *Česká literatura* 43, č. 3, s. 316–326

YALOM, Irvin David

2006 [1980] *Existenciální psychoterapie*, přel. Ivo Müller (Praha: Portál)

[Střední část opravena autorem na přiloženém listu] Náčrt Rx

...

Tak se sunou i naše životy
jako prsty po skelném papíře
dny, týdny, roky, staletí.
A bývaly časy, kdy jsme proplakali
dlouhá léta.

Dnes ještě chodívám kolem sloupu
kde jsem tak často čekával
a poslouchal jak zurčí voda
z apokalyptických tlam
a přemýšlel o [laskavosti] vody
až padl stín na tvou tvář
a byla to hodina růže.

...

Komentář

Tomuto náčrtu předcházela časopisecký otisk (SEIFERT 2003: 350–351), jenž vyšel v listopadu 1970, tedy ještě v době, kdy vznikaly první náčrtu básní sbírky Morový sloup. Námi znázorněný náčrt náleží do skupiny autografů Ra, jedné z nejstarších textačních vrstev vznikající sbírky. Z tohoto náčrtu se posléze vydělily další básnické texty: „Do čtyř stran světa...“ (SEIFERT 2003: 64 – 65), „Proč jen se mluví o šedivých vlasech“ (SEIFERT 2003: 84–85). Žlutá pole poukazují na původní předcházející časopisecký otisk z listopadu 1970. Všechna tři zelená pole odkazují k nově vloženým nominacím, jež jsou motivovány verši „Starý stín sloupu / sluneční cestou se potácí“. Evokace slunečních hodin rozvíjí metafory odpočítávání času, jehož intervaly mezi jednotlivými životními událostmi nás postupně přibližují smrti. Tyto nominace nemají oporu v jiných verzích a jsou typickou ukázkou toho, že z jediného básnického obrazu (zde slunečních hodin) může vzniknout odstavec básně, který se v posledku může osamostatnit jako autonomní básnický text. Odstínění zelených polí signalizuje postupné narůstání obrazů v jednotlivých autografech: tam, kde předchozí autograf Ra končí, nastupuje nový autograf Rb, jenž se snaží zapojit nově vzniklé obrazy do původního časopiseckého znění. To se však nedaří, neboť mezi obrazy odpočítávaného času a obchůzkami kolem morového sloupu vstoupila mezera (inkohérence). V důsledku toho dochází k pokusu vydělit z rukopisu nový básnický text (viz část, která je přepsána do nového náčrtu Rx – označeno jako červené pole). Tato možnost však byla básníkem nakonec zamítnuta; rukopis Rx ovšem vyznačil švy mezi odstavci, jež nakonec vedly k vydělení dvou textů „Do čtyř stran světa...“ a „Proč jen se mluví o šedivých vlasech...“. Toto vydělování mohlo proběhnout i jinak, což dokazuje náčrt Rx. Každopádně zde pokusy o vyčleňování básnických textů respektují ustanovené švy, jež vznikly skrze kladení jednotlivých textových vrstev, skrze narůstání básnických obrazů.

Duchové nezotročení aneb jak si polští autoři hráli s cenzurou

EWA STĘPOWSKA

Filozofická fakulta Jihočeské univerzity

Cenzor – první čtenář a soudce textů v zemích socialistického bloku, rozhodující o osudu díla a v širší perspektivě dokonce i o autorově budoucnosti, vykonavatel měnících se nařízení komunistické strany, tedy vlády. Zkrátka důležitá osobnost, s přítomností které musel počítat každý autor, který chtěl publikovat. Avšak jak víme: Polák se nikdy nevzdává. S cenzorem se potýkal už za cara, může s ním zápasit i za bolševika! V důsledku takového postoje vznikl v Polsku, stejně jako v československém prostředí, tzv. „druhý oběh“, tedy ilegální publikační prostor fungující mimo oficiální struktury. K tomu však došlo až v 70. letech a jednalo se o vrchol vzbouření kulturních tvůrců. Ve svém příspěvku se však chci zaměřit na prózu dřívější, na méně známou, ale přece jen pozoruhodnou periodu boje s cenzorem – tedy první dvě desetiletí po konci druhé světové války.

Právě tehdy registrujeme první polské pokusy o „přechytračení“ cenzora, které sice nebyly tak rozšířené a viditelné jako již vzpomenuť „druhý oběh“, nicméně i ony stojí za pozornost. Zaslouží si to svou specifickou genezí a hlavně tím, že se projevovaly přímo v samotné materii textů. Autor, který se k nim uchýloval, využíval všechna potenciální cenzorova slabá místa. Eventuálních možností se nabízel celá řada.

Zakázaná témata

Než se však dostaneme ke konkrétním způsobům, jimiž se polští autoři pokoušeli obejít cenzora, podívejme se dříve na témata, o kterých se nesmělo psát. Nejobecněji řečeno, zakázáno bylo publikovat fakta, která narušovala dobré jméno Polské lidové republiky a ohrožovala její bezpečnost a zřízení. Za tímto požadavkem se skrývala celá řada libovolných (až svévolných) cenzorských interpretací, neboť tehdejší paranoidní režim se cítil být ohrožen téměř vším. Nebezpečí mohly před-

stavovat určité informace, ale i lidé: jak jedinci (třeba spisovatelé, kteří emigrovali), tak i skupiny nebo celé národy.

Sepsat podrobný seznam nepovolených témat by bylo úkolem přesahujícím rozsah tohoto příspěvku. Jedním ze základních rysů rejstříku byla jeho časová nestabilita. Některá témata byla buď jemně transformována, nebo mizela navždy, jiná se do něj zase později vracela, což bylo podmíněno zejména aktuálním ideologickým kurzem komunistické strany. Tuto labilitu dobře dokládá třeba příznačná a obecně známá změna vztahu k židovskému národu po roce 1968 nebo příkaz, aby u válečné literatury bylo nahrazeno dosud nejen povolené, ale dokonce vítané slovo „Němec“, chápáné pejorativně, termíny jako „hitlerovec“ či „fašista“, neboť to vyžadovala politická korektnost, protože po vzniku Německé demokratické republiky bylo zapotřebí odlišit „dobré“ a „špatné“ Němce (BATES 2002: 82–83).

Vedle toho existovala řada motivů, které byly zakázány permanentně. Stanisław Siekierski naznačuje jejich možné rozdělení do dvou základních skupin, když konstatuje, že „ohrožením pro základy režimu byla hodnocení okolní reality a reflexe historických procesů“ (SIEKIERSKI 1998: 30). Druhá ze zmíněných oblastí, tedy reflexe minulosti, se týkala především zobrazení klíčových historických momentů 20. století. V polském kontextu se jednalo obzvlášť o látky svázané se sovětskými represáliemi vůči polské společnosti. Zajištěný cenzorský zásah měla díla, ve kterých se zmiňovalo například varšavské povstání, odbojová činnost Armii Krajowej (tj. Zemské armády) a především vstup vojsk Rudé armády na polské východní území v září 1939 a následky s ním spojené, jako třeba brutální chování sovětských vojáků vůči polskému obyvatelstvu, zavraždění důstojníků v Katyni nebo deportace do gulagů.

Ve sféře aktuálních společenských témat byly na vrcholu těch zákazných útoky na dobré jméno Sovětského svazu a komentáře týkající se aktuální situace Polské lidové republiky a její závislosti na SSSR. Nedovolené bylo zobrazení skutečností, které ukazovaly socialismus v nepříznivém světle, přičemž nikde nebylo upřesněno, které to skutečnosti vlastně nesmí být zobrazeny. K cenzuře byly odsouzeny také všechny projevy chválící křesťanství a církve a také pokusy o reprezentaci negativních stránek socialistické přítomnosti: společenské nespravedlnosti,

chudoby obyvatel a především nespravedlností a defektů komunistického režimu. Argumentem pro odmítnutí takových textů bylo, že jde o cynické a pesimistické psaní. Tvůrci se však zároveň nesměli odtrhnout od polské nebo sovětské reality, protože každý takový pokus byl ihned považován za kosmopolitismus a „zahledění se“ do zkaženého Západu. Za okouzlení západní kulturou byli odsouzeni všichni autoři, kteří se rozhodli emigrovat, a proto se nesmělo psát také o nich. Nepovoleným tématem byla samozřejmě i samotná existence cenzury.

Historie se ráda opakuje

Potenciálně nebezpečná byla zkrátka každá literatura, která neodpovídala schematickému a shora nařízenému zobrazení reality. Situace byla pro svobodnomyslnější tvůrce natolik nesnesitelná, že už v polovině 50. let registrujeme první pokusy o přechytračení úředníků cenzurního dohledu. Na tomto místě je třeba upozornit na jisté polské specifikum, jež má své kořeny v dějinách: odedávna složité vztahy s Ruskem. Připomenu jen, že v celém 19. století, v době trojího dělení Polska, byla na jeho území zavedena cenzura. Ze všech tří oblastí určených podmanitelům vládl nejpřísnější cenzurní dohled právě v části, která přináležela carskému Rusku. Situace, v níž docházelo k omezení svobody projevu zaměřeného jak na aktuální, tak i minulé záležitosti, byla tedy Polákům povědomá. Podle Ryszarda Nycze měla ona obdobnost a dřívější zkušenost klíčový význam pro polské pokusy obejít komunistickou cenzuru a v širší perspektivě i pro celkový vývoj polské literatury druhé poloviny 20. století (NYCZ 1998: 15). Nejde ani tak o samotnou organizaci cenzurního dohledu, protože zde nemůžeme mluvit o přímých podobnostech (přinejmenším proto, že carská cenzura oproti komunistické fungovala v rámci volného trhu, a ten přirozeně funguje podle jiných pravidel). Zásadní význam však spočíval v tom, že tato tradice poskytla polským autorům základní modely reakcí na potlačení svobody písemnictví, a to v podobě konkrétních autorských strategií, jak obejít cenzuru.

Na nejobecnější rovině rozděluje Kamila Budrowska tyto autorské strategie do dvou skupin. První se týkají skutečností vnějších samotnému textu, spočívajících především v kompetencích nakladatelů, jako např. rozhodnutí o vhodném místě a čase vydání, velikosti nákladů,

případném publikování pod pseudonymem u nepovolených autorů apod. V druhém případě jde už o vlastnosti textu, které se – jak píše zmíněná autorka – „týkají formování díla: volby tématu a všech formálních řešení“ (BUDROWSKA 2009: 237). Na následujících stránkách se zaměřím právě na ně.

Hledá se Ezop

Klíčovým vynálezem, zděděným po proticenzurních strategiích 19. století, byl tzv. „ezopský jazyk“, v některých výkladech označený termínem „vězeňská mluva“ a dodnes považovaný za nesmírně důležitý jev polské literatury. Už samotný název naznačuje, v čem spočívá jeho princip. Stejně jako kdysi řecký Ezop vyprávěl jednoduché bajky se skrytým ponaučením, polští autoři vyprávěli příběhy s druhým, ukrytým významem. Tento speciální způsob komunikace definuje Michał Głowiński jako „nepřímý způsob vyjadřování, jenž vzniká v literatuře v době jejího podléhání cenzuře. Mezi jeho základní cíle patří snaha obejít překážky a navzdory zákazům se přece jen věnovat tématům, která jsou zrovna odsouzena k mlčení či dokonce nebytí, nebo vyjadřovat postoje, které jsou v kontrapozici vůči oficiálně prosazované ideologii“ (citováno ze SMULSKI 1998: 145).

Podrobný mechanismus fungování „ezopského jazyka“ byl popsán Annou Martuszevskou. Autorka jej sice dokládá na příkladech textů 19. století, nicméně princip a pravidla fungování zůstávají stejné i pro pozdější tvorbu. Jak jsem již naznačila, nutnou vlastností tohoto specifického jazyka je existence dvou sémantických rovin v literárním textu. První rovina, určená cenzorovi, je doslovná a nejsou v ní patrné žádné nepovolené obsahy ani termíny. Druhá rovina textu je už určená ostatním recipientům, kteří musí dešifrovat patřičné metafory, doplňovat zamlčená místa nebo provést časovou či prostorovou transpozici, aby odhalili skutečný význam textu (MARTUSZEWSKA 1991: 250). Už z toho je zjevné, že tento zvláštní způsob komunikace se čtenářem vyžaduje specifické podmínky, aby vůbec mohl existovat.

Na jedné straně je pro jeho vznik nepostradatelná přítomnost preventivní cenzury, na straně druhé je nutná také účast alespoň minimálního prostoru tvůrčí svobody. Právě úplný nedostatek této svobody vy-

světluje absenci „ezopského jazyka“ v době socrealismu, kdy požadavky vládnoucí doktríny nepřipouštěly vůbec žádné alegoricko-symbolické formy vyjádření. Ty byly povoleny až v druhé polovině 50. let, kdy po smrti Stalina nastala doba tání. Právě v této době začala v polské literatuře velká éra ezopského vyjadřování. Jeho prvky najdeme v mnoha rozličných literárních útvech. My se však zaměříme především na prózu.

Kdo zodpovídá za Ezopa?

Je podivuhodné, že v polské literární reflexi chybí komplexní teoretické zpracování jevu ezopského jazyka. V několika málo textech, které se jím zabývají, se do popředí dostává rozbor tvorby konkrétních autorů, kteří tento způsob psaní využívali. Jen občas se také stranou vyskytne dilema, v čem vlastně spočívá „ezopskost“ tvorby: zda je důsledkem poetiky díla, nebo je za ni zodpovědný čtenář, který během aktu recepce odkrývá utajený význam textu.

Ačkoliv na tuto otázku existují protikladné odpovědi, zastávám stejný názor jako Jerzy Smulski, podle kterého je to především záležitost poetiky zavedené do díla (SMULSKI 1998: 147). Aby měl recipient vůbec šanci cokoli objevit, je logicky nezbytná přítomnost druhé, alegoricko-symbolické vrstvy díla existující v konkrétním uměleckém tvaru. Toto stanovisko dokládá třeba jev druhotnosti ezopského jazyka, jímž se rozumí deformující vliv čtenáře na sémantickou rovinu těch textů, které původně vznikly bez intence zdvojené významové roviny. Takový postup byl pro čtenáře velmi typický v druhém poločase polského socialismu. Dodnes se vzpomíná na tehdejší nutnost „číst mezi řádky“, což ale občas nemělo své opodstatnění v samotném textu nebo autorském záměru. Nejznámějším příkladem právě takové nadinterpretace je známé dílo Ryszarda Kapuścińskiego *Na dvoře Krále králů*.

Přesto je však role čtenáře v dekódování ezopského jazyka nepostradatelná – právě před něj je postaven složitý úkol identifikovat významy, které před prvním recipientem-cenzorem zůstaly záměrně skryté. A proto musí v textech pátrat po tzv. signálech ezopskosti. Možné jsou tak pouze dvě varianty: buď čtenář správně dešifruje skryté významy, nebo zůstane jen u doslovné vrstvy textu – to záleží především na jeho subjektivní kompetenci a čtenářské zkušenosti.

Ezop a jeho strategie, nebo Ezop mezi strategiemi?

Signálů ezopskosti si můžeme všimnout ve všech literárních žánrech a mohou být velmi různé. Nejzřejmější lze najít třeba už na nejzákladnější grafické úrovni, kdy nám autor v textu trojtečkami označuje místa, ze kterých cenzor něco odstranil. Tak vzniká elipsa, sdělující nám informaci za pomoci jejího úmyslného opomenutí. Mnohem komplikovanějším, přesto však častějším řešením pro skrytí nedovolených obsahů bylo speciální stylistické uspořádání výpovědí, které díky tomu získávaly podobu alegorií, mnohovýznamových symbolů nebo metafor, sdělujících nepovolené významy. Tyto prostředky byly velmi často využívány polskými básníky až do pádu komunistického systému. Právě takovou povahu má např. poezie Zbigniewa Herberta nebo básníků Nové vlny (Ryszard Krynicki, Stanisław Barańczak). Ke stejné skupině patří i některá dramata Sławomira Mrożka – tady však speciální ezopské uspořádání struktury díla směřuje ani ne tak k přechytračení cenzora, ale spíše k dosažení jisté míry abstrakce a grotesknosti. Ty se staly trvalou součástí jeho individuálního stylu a využíval je i v exilu, tj. v podmínkách, kdy už nebyl omezen cenzurním dohledem.

Méně jasné je užití ezopských prostředků u prózy. Nejfrekventovanějším postupem zde bylo použití konvence tzv. kostýmu. Princip tohoto postupu spočíval v přemístění událostí, které měly aluzivně směřovat do současnosti, do jiných reálií časových (v případě historického kostýmu) nebo prostorových (v případě exotického a fantastického kostýmu). Záliba ve využívání právě těchto způsobů přechytračení cenzury souvisela mimo jiné se vztahem cenzorů vůči těmto žánrům (historický román byl považován za poměrně nevinný, fantastický zase pokládali především za četbu určenou dětem a mládeži). Není divu, že se literárním tvůrcům právě v nich naskytla šance vyslovit se i k aktuální společenské problematice, která, jak víme, byla nejvíce zasažena cenzurním dohledem.

V polské sekundární literatuře lze najít názory vyzdvihující techniky kostýmu do pozic samostatných strategií v boji s cenzorem. Upozorňuje na to např. Kamila Budrowska, když píše: „Lze se domnívat, že zápasy s kontrolou slova se rozdělují na odlišné strategie, anebo že strategie je pouze jediná – ‚ezopský jazyk‘ –, který se zvolí, nebo nezvolí. V druhém

případě už nejsou jednotlivá řešení zvláštními způsoby boje s cenzurou, ale pouze různorodými uměleckými opatřeními, jež mají pomoci dosáhnout tohoto cíle“ (BUDROWSKA 2009: 244). Podle mého názoru je druhá varianta mnohem smysluplnější a přehlednější. Zabraňuje potenciálnímu klasifikačnímu chaosu a přitom dokáže zahrnout všechny jevy skládající se ve složitý fenomén ezopského psaní, a to bez ohledu na to, zda se pohybujeme v oblasti poezie, prózy nebo dramatu.

Эзоп говорит по-русски

Důkazem, který prokazuje výše zmíněné, může být pohled do jiného prostředí, konkrétně do bohaté zkušenosti moderní ruské literatury, která se také dlouhá staletí vyvíjela v konstantním sepětí s cenzurou, v důsledku čehož i v jejím rámci vzniklo ezopské psaní. Jeho komplexní teoretické zpracování, doplněné ilustrujícími příklady z ruské literatury, přináší monografie Lva Loseva *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature* (O darech cenzury. Ezopský jazyk v moderní ruské literatuře), jejíž úryvky byly nedávno přeloženy do češtiny (viz LOSEV 2012).¹

Pro uchopení celé řady případných prostředků, pomocí kterých může tvůrce nepřímým způsobem vyjádřit nepovolené obsahy, zavádí Losev dva klíčové pojmy: „clonu“, která má za úkol zakrýt ezopskou povahu textu, a „značku“, jež na tu možnost naopak upozorňuje. Za základ všech ezopských strategií považuje Losev princip metonymie. Avšak s upřesněním, že „takto pojatá metonymičnost je obecným základem veškerého umění, nicméně v daném případě se jedná o zcela specifický typ: o metonymii, která se zrodila v důsledku systému sociálních a politických restrikcí, systému, jenž neustále vtahuje čtenáře do rituálního souboje se sebou samým“ (LOSEV 2012: 252–253).

Mezi několika typologiemi prostředků „věžeňské mluvy“, které představuje Losev, považuji za zásadní rozlišení tří rovin, na kterých dochází k metonymickým nahrazením. Hlavním kritériem se pro něj stávají:

1 Všechna pojednání o ezopském jazyce v ruském kontextu jsem převzala z tohoto úryvku, na který mě během konferenční diskuze upozornil a který mi zprostředkoval Mgr. Petr Píša z Ústavu pro českou literaturu AV ČR, kterému tímto děkuji za pomoc.

1. žánr a zápleťka – kdy clona předstírá příslušnost díla k určitému žánru, zatímco ve skutečnosti náleží k jinému (např. fantastický, exotický nebo historický příběh je ve skutečnosti podobenstvím);

2. zamýšlené publikum – oslovuje jiný okruh čtenářů než ten, který sugeruje clona (zdánlivě odborníky, děti, ve skutečnosti však dospělé, čtenáře obecně);

3. samotná promluva – kde jsou používány téměř všechny tradičně známé rétorické tropy a figury (alegorie, parodie, perifráze, elipsa, citace apod.).

Nepochybným přínosem nejen výše zmíněné typologie, ale Losevových úvah vůbec je to, že zachycují skoro všechny textové strategie známé v polském prostředí, používané v boji s cenzorem. Jedinou výjimkou, kterou jsem zaznamenala, je strategie „porcelánového pejska“, jejíž jádro spočívalo pouze v útoku na ješitnost cenzora. Úkolem autora bylo umístit v textu zcela zjevně nepovolenou scénu, dost rozsáhlou a naschvál vyhrocenou, na jejíž přítomnosti v díle mu však vůbec nezáleželo. Zkrátka byla stejně zbytečná jako porcelánové figurky v regálech, autor však věděl, že připoutá pozornost cenzora (BUDROWSKA 2009: 248). Pak už mu zbývalo pouze doufat, že cenzor bude natolik spokojen se svým objevem, že ostatní části textu – méně provokativní pro oko cenzora, ale pro autora mnohem hodnotnější – už vyškrtнутy nebudou. Absenci tohoto způsobu v Losevově úvaze lze podle mého názoru vysvětlit tím, že patřil spíše k okrajovým jevům literatury této doby. Navíc je docela obtížné prokázat, že jistá scéna se v díle vyskytla pouze za tímto účelem.

Romány deziluze

Zdá se ale, že jistý sklon některých vědců oddělit kostýmy od ostatních prostředků ezopského jazyka a vyzdvihnout je do pozice samostatných strategií lze zdůvodnit. Prvním vysvětlením může být jejich odlišný dopad na literární proces. V obecné rovině můžeme všechny ezopské prostředky považovat z dnešní perspektivy za hermetické, náročné na interpretaci bez znalosti kontextu. Zatímco však rétorické tropy a figury použité v poezii mohou oslovit recipienty ještě dnes (protože velmi často výrazně prohlubovaly literárnost díla, obohacovaly jeho stylistic-

kou a sémantickou rovinu), u kostýmových strategií prózy nelze jejich současný dopad přeceňovat. Jak podotýká Ryszard Nycz, „alegorické romány s historickou tematikou jistě dnes zajímají pouze literární historiky starší generace“ (NYCZ 1998: 21). Vyplyvá to z jejich příležitostného charakteru: v určité době prostě vyhověly potřebě splnit jisté úkoly. Nejdůležitějším z nich bylo uměleckými prostředky vyjádřit zklamání ze soudobé společenské reality.

S tím souvisí druhé možné vysvětlení touhy některých teoretiků po osamostatnění strategie kostýmu v boji s cenzurou: její dominantní role v polské beletrii po roce 1956. Włodzimierz Bolecki dokonce vyjádřil názor, že celá polská historická próza této doby měla kostýmový charakter a jejím skutečným tématem byl popis zkušeností s komunistickým terorem (viz SMULSKI 1998: 147). Je to asi přehnaný soud, zvláště když vezmeme v úvahu stížnosti některých autorů na to, že jim byla falešně připisována konvence kostýmu i v dílech, která vůbec s takovým záměrem nevznikla. Důležitou roli této techniky v polské literatuře nicméně nelze popřít. O jejím významu svědčí také okolnost, že dva ze tří nejznámějších polských tzv. románů deziluze byly napsány právě s využitím této konvence (SMULSKI 2004: 165–166).

V prvním z nich, románu *Pojedynek* (Souboj) z roku 1957, byl využit kostým exotický, který posloužil jeho autorovi Janu Józefu Szczepańskému k zobrazení univerzálního modelu totalitního státu. Činit narážky na polskou realitu 50. let si mohl dovolit pouze díky zasazení děje do fiktivní jihoaamerické země Aquilia.

Druhý z autorů, Jerzy Andrzejewski, v románu *Ciemności kryją ziemię* (Temnoty skrývají zemi), který byl vydán též roku 1957, využil historický kostým přímo ke smělé kritice komunistického systému. Jeho prostřednictvím dokázal vyjádřit úvahu o tom, že zlo systému je zasazeno v samotných principech komunistické doktríny, nikoli v jednotlivých chybách či nedostatcích svázaných s kultem osobnosti. Přímo vyslovená by byla taková úvaha naprosto nemyslitelná, bez ohledu na zrovna probíhající „dobu tání“, kdy i publicisté sice směli kritizovat systém, ale pouze systém stalinského období, nikoli socialismus jako takový. V tomto ohledu byla Andrzejewského próza, která se odehrává v 15. století ve Španělsku a jejíž dějovou osou je činnost inkvizice, naprosto výjimečná.

Kdo tedy vyhrál?

Obdobnou látku, rovněž svázanou s dějinami církve, Andrzejewski využil o pár let později v próze *Bramy raju* (*Brány ráje*), vyprávějící o osudech dětské kruciáty. Zaměření na temné okamžiky dějin katolické církve je tady příznačné. Umožňovalo totiž autorům analýzu obecně platných nebezpečí ideologií a zároveň zvyšovalo šanci na přechytračení cenzora, jelikož komunistická nepřítelů vůči náboženství byla známá.

Tato problematika byla před několika lety nově nastíněna Kamilou Budrowskou, která na základě výzkumu v archivech objevila dosud neznámou cestu *Bran ráje* k vydání. Podařilo se jí dohledat dvě cenzorské recenze románu, ze kterých bylo zjevné, že cenzori odhalili použitou strategii, přičemž oficiálně byla publikace díla zastavena z důvodu jeho obscénních scén. Po několika měsících však byl román vydán, což zpochybňuje dosavadní úvahy a hodnocení úspěšnosti strategií. Burdowska pro vysvětlení nečekaného závěru přichází s hypotézou, že doslovná vrstva příběhu, tedy zobrazení mechanismů fungování dětské kruciáty, byla pro cenzory natolik atraktivní, že se rozhodli dílo publikovat bez ohledu na existenci druhé sémantické vrstvy, která byla tedy i jim zřejmá. Je také dost možné, že vycházeli z předpokladu, že pouze omezený počet čtenářů bude schopen dekodovat druhou vrstvu díla. Většina zůstane výhradně na jeho rovině doslovné, a ta se jim zdála být pro podporu soudobé ideologie, která usilovala o potlačení vlivu církve, velmi prospěšná (BUDROWSKA 2006: 231).

Je-li to pravda, znamená to, že občas měla autorova výhra v boji s cenzorem hořkou příchuť. Nejvíce o tom rozhodně vědí ti z autorů, kteří na cenzuru reagovali nejradikálnějším možným způsobem – tedy autocenzurou sahající tak daleko, že úplně přestali psát, v lepším případě psali pouze na povolená témata. Nakonec nesmíme zapomenout, že se všechny „hry“ mezi spisovateli a cenzory konaly podle pravidel stanovených tou druhou stranou.

Tento text vznikl v rámci grantového projektu „Reprezentace v literárním textu jako indikace dobového diskurzu“ (GAJU 163/3013/H).

Literatura

BATES, John M.

2002 „Cenzura wobec problemu niemieckiego w literaturze polskiej (1945–1955)“, in Danuta Dąbrowska – Piotr Michałowski (eds.): *Presja i ekspresja: zjazd szczeciński i socrealizm* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe US), s. 79–92

BUDROWSKA, Kamila

2006 „O nieznanym etapie wydawniczych losów ‚Bram raju‘ Jerzego Andrzejewskiego“, *Pamiętnik literacki* 97, č. 2, s. 227–231

2009 *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958* (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku)

LOSEV, Lev

2012 „Ezopský jazyk jako literární systém“, přel. Stefan Segi, in Tomáš Pavlíček – Petr Piša – Michael Wögerbauer (eds.): *Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenzuře* (Brno: Host), s. 251–284

MARTUSZEWSKA, Anna

1991 „Ezopowy język“, in Józef Bachórz – Alina Kowalczykowa (eds.): *Słownik literatury polskiej XIX wieku* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich), s. 250

NYCZ, Ryszard

1998 „Literatura polska w cieniu cenzury (Wykład)“, *Teksty Drugie* 51, č. 3, s. 5–25

SIEKIERSKI, Stanisław

1998 „Drugi obieg jako efekt działania cenzury?“, in Janusz Pelc – Marek Prejs (eds.): *Autor-tekst-cenzura: prace na kongres Slawistów w Krakowie w roku 1998* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UW), s. 25–38

SMULSKI, Jerzy

1998 „Jak niewyraźne staje się wyraźne? O języku ezopowym w prozie polskiej lat pięćdziesiątych“, in Włodzimierz Bolecki – Erazm Kuźma (eds.): *Literatura wobec niewyraźnego* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN), s. 145–164

2004 „Odwilż“, in Zdzisław Łapiński – Wojciech Tomasik (eds.): *Słownik realizmu socjalistycznego* (Kraków: Universitas), s. 163–167

Vedecký text, literárny text a hudobný text ako objekty (auto)cenzúry v slovenskej hudobnej kultúre druhej polovice 20. storočia

SLÁVKA KOPČÁKOVÁ

Inštitút estetiky a umeleckej kultúry, Prešovská univerzita

Cenzúra ako oficiálna kontrola verejne prezentovaných textov a všetkých druhov umeleckých textov a textúr v 20. storočí nepôsobila len ako kontrola dodržiavania politických a štátnych „referenčných“ pravidiel súvisiacich s etikou, morálkou a celkovo spoločenským poriadkom danej kultúry, ale aj ako silná obmedzujúca ruka nad hovorenými, písanými či inak prezentovanými audiálnymi, audiovizuálnymi či vizuálnymi umeleckými prejavmi s cieľom zamedziť šírenie nežiaducich ideí naprieč spoločenským spektrom.

Politická cenzúra vo všetkých totalitných režimoch 20. storočia mala za cieľ brániť šíreniu „reakčných“ názorov, prichádzajúcich z opozitnej ideologickej platformy vnútri spoločenstva alebo geopoliticky, teda spoza štátnych hraníc režimu. Každá vládnuca ideológia, ktorá si v skrytosti uvedomovala svoje manipulatívne metódy a vymývanie mozgov, sa urputne bránila šíreniu názorov, ktoré by ju mohli diskreditovať či nastavovať jej krivé zrkadlo. Robila to buď vopred, predbežne, a to tak, že autor bol už pred zverejnením diala kontrolovaný určitými inštitúciami a osobami k tomu určenými, alebo to robila následne, pričom po prečítaní, vzhliadnutí, vypočutí a pod. umeleckého diela spravidla nezriedka nasledoval jeho zákaz a existenčné neprijemnosti pre autora.

Jedným z dôsledkov očakávania cenzúry bola autocenzúra ako kontrola samého seba, resp. kontrola vlastného diela už v procese jeho kreovania. Týmto spôsobom sa umelec, žijúc v totalitnom režime, začal brániť strate životných istôt alebo sa jednoducho stával konformným, prispôboval sa. Na území bývalého Československa cenzúra existovala oficiálne počas celého socialistického režimu, pričom jej tlak poľavil v čase „odmäku“ resp. post-stalinskej očisty uprostred 60. rokov. Po roku 1968 sa na určitý čas zdalo, že už možno prekračovať „rubikon“, no o to

väčšie následky malo to, čo ostalo na zafixované na papieri, v operných libretách či hudobnom pradiwe.

Rok nežnej revolúcie 1989 sa nestal len akýmsi symbolickým (možno zdanlivým) koncom krutovlády cenzúry, ale stal sa zároveň rokom nula, pretože novým cenzorom sa stala tzv. neviditeľná ruka trhu pôsobiaca naprieč celým globálnym priestorom. Ukázalo sa, že jej moc nie je o nič slabšia než ideologická moc praktizovaná pred jej nástupom v našich podmienkach. Oskár Elschek vyjadril názor, že dočasné podriadenie sa hudby požiadavkám totalitných režimov je v čomsi podobné dnešnému mediálnemu diktátu, kde zdanlivá, ale pritom absentujúca mediálna demokracia je primárne mocenským a ekonomickým určujúcim faktorom (ELSCHEK 2006: 13). Inak povedané, vláda jednej strany síce znásilňovala umenie, jeho tvorbu, produkciu a recepciu, ale demokracia skutočné umenie akoby vytláčala na samý okraj spoločnosti.¹

V našich nasledujúcich úvahách sa budeme opierať o historiografickú metodológiu a pohybovať sa v malom (dve desaťročia trvajúcom) intervale od vzniku novej „paradigmy“ socialistického realizmu platnej pre vedu a kultúru po roku 1948 až po smutné dôsledky okupácie „spojeneckými“ vojskami v auguste 1968. Dobová umenoveda a umenie na Slovensku v rokoch konštitúcie a krátkeho obdobia previtania totalitného režimu sa potýkali s frustráciou z podmienok a obmedzení, ktoré pred ne stávala ideológia. Napriek tomuto slovenskí umenovedci a umelci usilovali nájsť rovnováhu medzi zmysluplnosťou vedeckého či umeleckého textu, a stratou zmyslu oň usilovať a prezentovať ho. Uvediem niekoľko príkladov, kde strašiak cenzúry vynútil zmeny v rétorike či metodologickej pozícii vo vedeckých textoch. V hotových umeleckých dielach zasali zásahy ideológov estetické konzekvencie vzhľadom k poetologickým princípom a prinášali niekedy esteticky nezmyselené efekty. Okrem cenzúry a autocenzúry sa z času načas objavovali aj „nepravdivé“ autointerpretácie z úst autorov pri ich reakciách na to, čo napísala umelecké kritika o ich diele či po vyzvaní vyjaviť svoje inšpiračné zdroje a pod.

1 Ďalšou motiváciou môže byť napr. skutočnosť, ako ju uvádza J. Drengubiak analyzujúc myšlienkové svety Richarda Milleta, že súčasné inštitucionalizované umenie, ktoré sa tvári ako demokratické a multikultúrne, akoby zároveň diktovalo tvorcovi, čo a ako písať pod záštitou politicky korektného (DRENGUBIAK 2012: 143–144).

Strašiak budúcej cenzúry vyvolával autocenzúru už v procese kompozície vedeckých textov, čo sa premietlo do teoretických výsledkov v rámci koncipovania hudobnohistorických alebo hudobnoestetických textov. Tu by sme chceli upozorniť na dva z viacerých progresívnych juvenilných textov Ota Ferenczyho, „O dvoch spôsoboch účasti na hudbe“ (FERENCZY 1946) a „Pohľad na obecnú sociálnu podmienenosť slovenskej hudby“ (FERENCZY 1948), v ktorých sa už pred rokom 1948 objavujú prvé náznaky toho, že metodologické kritériá budú podliehať určitým normotvorným vplyvom.² Týmto štúdiám predchádzali povojnové časopisecké štúdie a články, kde sa mladý skladateľ a teoretik prikláňal k západoeurópskym autorom, čo vyneslo ostré kritiky zo strany estetikov socialistického realizmu.

Tým, že krátko po druhej svetovej vojne propagoval najmä tendencie reprezentované tvorbou I. Stravinského, B. Bartóka, P. Hindemitha (autorov u nás po roku 1948 neakceptovateľných), ako skladateľ vytvoril „prvú alternatívu“ voči estetikej orientácii skladateľov slovenskej hudobnej moderny. Jeho štúdie a články z druhej polovice 40. rokov priniesli kvalitatívne nový tón do programu súčasnej hudby. Ako konštatuje Naďa Hrčková, prvá slovenská teória modernizmu však pod vplyvom nových okolností zostala „symbolicky stáť osamotená priamo na prahu komunistickej totality“ (HRČKOVÁ 1996: 154). Nastávajúci kurz smerom k dogmatickej estetike socialistického realizmu už autorovi (z existenčných dôvodov a tiež z dôvodu neskoršej aktivity vo vysokej nomenklatúre) nedovoľoval tieto úvahy ďalej rozvíjať a precizovať.³

S pôsobením cenzúry mal v období 50. rokov skúsenosti aj zakladateľ slovenskej muzikológie, prof. Jozef Kresánek. Na tomto mieste priblížime osud jednej z jeho významných teoretických prác a škodlivý

2 Tento trend sa výrazne utvrdil po smutne známom II. medzinárodnom kongrese pokrokových skladateľov a hudobných kritikov v Prahe v marci 1948 a po ideovo naňho nadväzujúcim I. pracovným zjazdom skladateľov a hudobných vedcov Československa v októbri 1948, kde bola nastolená kategória socialistického realizmu u nás.

3 Oto Ferenczy sa vypracoval na veľmi rešpektovanú osobnosť v oblasti hudobného umenia a jej teoretickej reflexie, niekoľko desaťročí prednášal estetiku na Katedre teórie hudby VŠMU v Bratislave, avšak po celý tento čas odmietal publikovať svoje texty z hudobnej estetiky, pretože sa bál útokov dogmatikov.

vplyv ideológie na jej výslednú podobu. Na začiatku 60. rokov, štvrtstoročie po Mukařovského ťažiskovej práci „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“ (MUKAŘOVSKÝ 1966 [1936]) Kresánek predložil knižnú prácu *Sociální funkcia hudby* (KRESÁNEK 1961). Táto prvá monografia naznačujúca sociologickú orientáciu v otázkach skúmania hudobných fenoménov bola v slovenských pomeroch epochálna, ale nedocenená. Tomislav Volek ju vo svojej recenzii označil za dielo, ktoré orientuje muzikológiu a ukazuje cestu k problémom, ktoré dogmatická odrazová estetika nie je schopná riešiť (VOLEK 1964: 229).

Pozornosť z hľadiska nami sledovaného problému vyvoláva posledná tretina knihy (kapitoly 7–9), kde sa autor vyjadruje k novým tendenciám v hudbe v krajinách kapitalizmu a k hudbe epochy socializmu. Ide o doplnok pripojený dodatočne, pričom je očividné, že jeho osvetovo agitačný charakter brojenia proti seriálnej hudbe bol dobou vynúteným aktom pochádzajúcim od recenzentov resp. cenzorov. Môžem to ilustrovať na jednej z viacerých „pokrokových“ téz. Kresánek napr. usudzuje: „Umelci kapitalistických zemí ako keby nevideli východisko do ďalšieho života, nechávajú sa viesť každodennou skutočnosťou, nemajú ideu, pre ktorú by vedeli žiť a mrieť“ (KRESÁNEK 1961: 110). Z dnešného hľadiska je takáto floskula úplne nezmyselná, detailne poznajúce všetky Kresánkove práce, pravdupovediac, mám pochybnosti, či túto vetu vôbec vložil do práce on – je to však len hypotéza, ktorú je potrebné overiť.

V porovnaní s vedeckými prácami, kde k ich publikovateľnosti niekedy stačil vhodný nadpis, niekoľko floskúl a pod., autori umeleckých diel si napriek požadovanej a emfaticky zdôrazňovanej ideovosti uvedomovali, že estetický fenomén ako výsledok interakcie tvorca, diela a vnímateľa sa nám zjavuje v tkanive diela, pozostávajúcom z výrazových zložiek a vzťahov hudobného pradiava štruktúry generujúcich význam. Textová zložka diela či jeho „angažovanosť“ síce dokázala „prekričať“ sémantické možnosti hudby, avšak nemohla úplne negovať ich autonómnu výpovednú hodnotu a špecifickú hudobnú obsahovosť. Toto „ilegálne“ poznanie bolo však v príkrom rozpore s požiadavkami na tvorcov hudobného umenia nastolenými novým režimom a jeho ideológiou.

Očakávalo sa od nich, že rýchlo pochopia naliehavú „potrebu dňa“ zapojiť sa aj do „širokého skladateľského frontu“. Postuláty socialistic-

kého realizmu odvodené z marxisticko-leninského chápania poslania umenia v spoločnosti boli reprezentované pseudoestetickými normami ako ľudovosť, angažovanosť, stranicnosť, zrozumiteľnosť, jednoduchosť (najmä melodická a harmonická), folklorizmus ako priama „umelecká“ cesta k ľudovosti, údernosť vokálnej zložky diel a celkové aplikovanie umelcami len veľmi hmlisto pochopenej teórie odrazu ako základného predpokladu zobrazovania šťastnej momentálnej a v blízkej budúcnosti ešte šťastnejšej „reality“.

Spôsob, akým sa naši poprední hudobní tvorcovia nedobrovoľne vyrovnávali s doktrínarskou estetikou socialistického realizmu, budem ilustrovať na osudoch operných diel dvoch najvýznamnejších operných tvorcov v slovenskej hudbe 20. storočia. Jeden z nich sa tlaku do istej miery poddal a výsledkom boli vynútené zásahy do hudobno-slovného organizmu umeleckého diela, druhý sa nepoddal, výsledkom však bola ostrá kritika a čoraz menšia ochota režimu diela uvádzať. Opera ako syntetický žáner nám explicitne ilustruje mechanizmy organického prepojenia literárneho textu (stelesneného v librete) a hudobného textu. Akýkoľvek zásah do libreta a do ideovo-námetovej stránky opery mal nevyhnutné konsekvencie pre hudobnú zložku a naopak, už pri jej minimálnej rekompozícii mal vplyv na zmysluplnosť korešpondovania hudobného pradiava so slovesným textom. Teda po akomkoľvek cenzorskom zásahu možno hovoriť o priamych estetických konsekvenciách a následnej estetickej kontroverznosti artefaktu.

Pri otázkach skúmania hudobno-slovného diela Mieczysław Tomaszewski upozorňuje na potrebu uvedomiť si prvky a relácie, ktoré ho konštituuju. Podľa neho obsah diela (ktorý nesie text), spolupôsobí s jeho zvukovým tvarom (TOMASZEWSKI 1992: 225). V tomto obsahu to, čo je uvedené, spolupôsobí s tým, čo je symbolizované, teda s tým, čo bolo určené na informovanie, vyjadrenie. Je to však len jeden zo smerov rozlišovania vedúci k uchopeniu povahy toho, čo je komunikované. Práve otázka spolupôsobenia zvukového tvaru, ktorý stelesňuje hudobný (intencia tvorcu), zvukový (obsadenie, inštrumentácia), sluchový (to čo počuje poslucháč) a kultúrny text diela (ako jeho hodnotu stanovuje kritik, znalec), a literárneho textu, nesúceho „obsah“ diela, sa prostredníctvom vyškrtyvania textov a z nich vyplývajúcich zásahov do hudob-

ných sekvencií, árií (ich pridávanie, prekomponovanie či redukcia) prinieslo hrubé zásahy do samotnej poetiky a estetického účinku diela.

Ilustrovať to budem na pohnutom osude prvej uznanej slovenskej národnej opery E. Suchoňa *Krútnava*. Naďa Hrčková konštatuje, že práve táto opera „symbolicky stojí na začiatku slovenskej, vždy znova režimom znásilňovanej hudobnej tvorby a skladateľského osudu“ (HRČKOVÁ 2009: 16). Toto operné dielo bolo ako idealistické násilne zmenené, tlak ideológii slúžiacich cenzorov vyvolal vznik až niekoľkých verzií opery v priebehu nasledujúcich desaťročí po jej premiére v decembri roku 1949. Asi ani nie je paradoxom, že takýto tlak postihol práve Suchoňa, ktorý si ako jediný zo silnej generácie tvorcov modernej slovenskej národnej hudby zachoval primát, že nevytvoril ani jedno jediné socrealistické dielo.

Necelé dva mesiace po premiére opery bol skladateľ predvolaný na ÚV KSS na schôdzu komisie (4. februára 1950). Tam mu Ladislav Novomeský, vedúci Povereníctva pre školstvo a osvetu, po gratuláciách a ocenení hudobnej stránky opery oznámil, že je potrebné vykonať úpravy, pretože opera sa v pôvodnej verzii nebude môcť ďalej uvádzať, slovami: „[...] k libretu treba vysloviť hlboké neuspokojenie. Je to jedna z najnemožnejších tém slovenskej literatúry. Suchoň je vraj veriacim človekom, ale, ako sa zdá, hra je skôr pohanská než kresťanská. Básnikov text nemôže ostať! Je veľmi ponurý a z hľadiska dneška vôbec neobstojí! Túto atmosféru prijať nemôžeme, a už vôbec nie dielo v tejto podobe prezentovať v zahraničí! Žiadame, aby profesor Suchoň prijal tieto námietky: rámec opery odstrániť, prijať zmeny v librete bez narušenia hudby a zmeniť záver opery“⁴ (cit. podľa ŠTILICHOVÁ-SUCHOŇOVÁ 2005: 149).

V duchu dobových estetických doktrín vyčítali členovia Suchoňovi nedostatok optimizmu, funkcie revolučných mäs v opere, zdôraznenia triednych princípov. Podľa Miloslava Blahynku „Negatívne hodnotili aj dramaturgickú funkciu činoherných postáv Básnika a Dvojníka, ktorí podľa ich názoru vnášali do významovej štruktúry opery momenty

4 Citát pochádza z knihy Danice Štilichovej-Suchoňovej, dcéry skladateľa. Ide o autentické rozprávanie a spomienky skladateľa zachytené autorkou publikácie.

formalizmu, charakteristického pre buržoázne umenie“ (BLAHYNKA 2009: 8). Postoj kultúrnej komisie sa opieral o stanoviská slovenskej opernej kritiky, ani česká kritika sa k nej nestavala jednoznačne kladne, čím sa postupne demaskovali metódy socialistických umeleckých a kultúrnych doktrín. Z tejto situácie bol skladateľ veľmi znechutený, avšak po stiahnutí diela z repertoáru ho asi po polroku vyhľadal dirigent Zdeněk Chalabala a požiadal ho o realizáciu zadaných zmien, ak chce, aby sa dielo ešte niekedy hralo.

Skladateľ s niektorými zmenami napokon súhlasil. V druhej verzii z roku 1950 išlo hlavne o odstránenie melodramatického rámca, rovnako tiež formulácií odvolávajúcich sa na kresťanskú tradíciu. Nastala aj zmena v deji opery: v duchu nastolenej proklamovanej triednej nenávisti nie je už otcom dieťaťa kulak Ondrej Zimoň, ale namiesto neho mŕtvý sok – chudobný Jano Štelina.⁵ Tretia verzia z roku 1952, tzv. chalabalovská, obsahovala dokonponovaný záver – nádherné ariozo Katreny. Napokon štvrtá verzia z roku 1963 mala byť návratom k prvej verzii, avšak filozofické dialogické texty Básnika a Dvojníka, ktoré tvorili melodramatický rámec opery definitívne neboli zaradené (SMOLÍK 2008: 13). Markéta Štefková konštatuje, že „filozoficko-estetická problematika nastolená Básnikom a Dvojníkom, ktorá nijako nezodpovedala socialisticko-realistickej vízii masového umenia, pripadala cenzorom obzvlášť nebezpečná“ (ŠTEFKOVÁ 2012: 305). Ich odstránenie a z toho vyplývajúce preškrtnutie melodických línií a pod. malo za následok mnoho nelogickostí.

Napríklad v pôvodnej verzii bez Básnika a Dvojníka sa 5. obraz, v rámci ktorého sa vrah rozhodol priznať k činu, zmenil z dialógu Ondreja a Dvojníka na veľkú áriu Ondreja, ktorá však pôsobí psychologicky nevierohodne, pretože je takto anulovaný účinok, ktorý má v autentickej verzii vrcholný moment tohto obrazu (TAMTIEŽ: 322). Konfrontáciu oboch svetov opery rieši Suchoň kompozične-technicky v škriepke Ondreja s Dvojníkom v pôvodnej verzii konfrontujúc Ondrejovo ariozo

5 Základným prameňom rekonštrukcie bol klavírny výťah z roku 1951. Sú v ňom síce pozmenené texty (zmeny v librette), ale hudobné znenie je ešte pôvodné. Prvá pôvodná verzia nikdy nevyšla tlačou, existuje v doposiaľ nepublikovanej podobe rekonštrukcie uskutočnenej skladateľom Vladimírom Bokesom.

s Dvojníkovým sprechgesangom.⁶ Práve tu však cenzori eliminovali ideu „sprechgesangu“, využívanú napríklad predstaviteľmi druhej viedenskej školy, v kontexte estetických ideálov socialistického realizmu chápanými ako reprezentanti dekadentných západoeurópskych tendencií.

Opera *Krútnava* má dva rámce: prvý je spoločenský resp. teologický (zbor na začiatku a na konci opery); druhý je individuálny, resp. intelektuálny (dialóg Básnika a Dvojníka v Predohre a v Medzihre). Druhý bol na základe cenzúry odstránený, avšak ani prvý spomenutý nezostal neporušený. Úvodný a záverečný zbor v cenzurovanej verzii už spevom nesmeli chváliť „bytia stred“ (úvodný zbor) a „Pána“ (záverečný zbor), ale „šíry svet“ a „pravdu“. Cenzurovaná verzia smeruje ku Chválospevu na počesť víťazstva pravdy ako pointe diela, čo je „dokonalým zavŕšením Krútnavy sprznenej v intenciách doby smutne preslávenej stalinistickými masovými procesmi“ (TAMTIEŽ: 304).

Pokusom o politickú cenzúru a vyostrenej kritike svojich opier sa nevyhol ani Ján Cikker, jeden z najvýznamnejších operných tvorcov hudby 20. storočia. Veľmi neochotne, no predsa sa v začiatkoch budovania „šťastných zajtrajškov“ musel zaradiť medzi tvorcov angažovanej hudobnej tvorby. Po februári 1948 sa začalo v umeleckej tvorbe až úzkostlivo dbať na „ideovú čistotu“ diel.⁷ Vyžadovalo sa, aby citový vzťah slovenského ľudu k Sovietskemu zväzu, k jeho komunistickej strane, k jeho armáde a pod. bol neustále prezentovaný, deklarovaný a potvrdzovaný (PALOVČÍK 1995: 121). Cikker sa na takúto úlohu odhodlával veľmi dlho. Keďže L. Novomeský veľmi usiloval o zapojenie popredných hudobných tvorcov do tohto procesu, dostal skladateľ z Povereníctva pre školstvo a osvetu báseň Fraňa Kráľa *Zdravica Stalinovi*. Skladateľ nemal

6 Sprechgesang – spievanie hovoreným polohlasom, prvý krát sa objavuje už vo Wagnerových operách, neskôr je typické pre expresionistické opery R. Straussa a opery druhej viedenskej školy A. Schönberga, A. Webera a A. Berga.

7 Keď sa po vojne začalo ukazovať, že Cikkerova tvorba má nezvyčajný ohlas u poslucháčov, na pretras cenzorov prišla symfonická báseň *Vojak a matka* (1943), pretože v nej boli použité verše básnika slovenskej katolíckej moderny, Andreja Žarnova, označeného za fašistického básnika. Takto bola skladba odsunutá do zabudnutia na niekoľko rokov (PALOVČÍK 1995: 101).

na výber, lebo v tom čase už čelil obvineniam z reakcionárstva, nuž napokon kantátu v roku 1949 napísal.

Jeho opatrnosť pramenila z neprijemnej skúsenosti, keď rok predtým bol poverený napísaním hudby k filmu *Vlčie diery* ako reminiscencii na nanajvýš aktuálnu povstaleckú tematiku. Krátko pred premiérou v roku 1948 však už filmu hrozilo, že bude uzavretý do trezoru. Jednou z viacerých výhrad riadiacich orgánov voči Cikkerovej hudbe bolo, ako uvádza M. Palovčík, že scéna, keď francúzsky partizán umiera, je správaná francúzskou piesňou *Parlez mois d'amoure* (TAMTIEŽ: 127). Ideológovia nevedeli vo svojej stupidite pochopiť, ako to, že si partizán nespomenul na nejakú sovietskú pieseň. Cikker sa neskôr musel práve v intenciách tohto ideového a umeleckého neujasnenia tvorivých princípov socialistického realizmu zmieriť aj s tvrdením, že jeho hudba v opere *Juro Jánošík* je formalistická.

Prvé dve opery *Juro Jánošík* (1953) a *Beg Bajazid* (1957) boli prijímané vcelku pozitívne. Vo svojom prejave na Zjazde slovenských skladateľov 4. decembra 1959 predseda zväzu skladateľov Dezider Kardoš hodnotil zdieľnosť a demokratickú formu hudobnodramatických diel, ktorá pomáhala podchytiť najširšie vrstvy národa, zápasíť o dokonalejšieho človeka a povzbudzovať ho v budovateľskom úsilí, pričom Cikkerovu druhú operu označil za „nesporný úspech“ (KARDOŠ 1960: 10). Avšak vo svojom referáte na adresu tretej Cikkerovej opery *Tiene* (neskôr *Mister Scrooge*, 1959) vyjadril, že síce vzbudzovala veľké nádeje ale žiaľ, že „táto hudba výrazne umocňuje práve tie obrazy námety, ktoré sú ideove v rozpore s našim svetonázorom. Veríme, že súdruh Cikker vo svojich ďalších operných dielach využije vhodnejšie a našej spoločnosti prospešnejšie námety“ (TAMTIEŽ: 11).

Podľa Ľubomíra Chalupku práve tretia opera *Mr. Scrooge* a štvrtá opera *Vzkriesenie* (1961) ako kulminačné body skladateľovho umeleckého i ľudského dozrievania sa stali terčom ideologicky motivovanej kritiky, nezodpovedali totiž socialistickému svetonázoru (CHALUPKA 201: 140). Cikker však v porovnaní s trpkými osudmi Suchoňovej *Krútnavy*, nebol nikdy priamo vyzývaný k prerábaniu diel, ideológovia a cenzori sa mu mstili skôr tým, že jeho diela jednoducho neuvádzali. To bol napríklad údel opery *Coriolanus* (1972), ktorá bola na slovenskej

domácej pôde uvedená až 40 rokov po svojom vzniku. Nemáme priame pramenné dôkazy, čo bolo dôvodom pre jej vytesnenie zo živej kultúry, môžeme sa tak domnievať napríklad na základe biografie skladateľa napísanej v spolupráci s ním samým, kde Michal Palovčík hovorí o vstupe okupačných vojsk na územie našej republiky v auguste roku 1968 ako o bezprostrednej inšpirácii k napísaniu opery (PALOVČÍK 1995: 282). Znepokojenie zašifrované v tomto opuse sa premietlo do výberu tragického príbehu rímskeho generála, príbehu o bezmedznej moci politiky prinášajúcej utrpenie väčšiny.

Ako životopiscovi skladateľa Ladislava Burlasa mi nedá nespomenúť ešte jedno reprezentatívne inštrumentálne dielo, priamo zasadené do kontextu tejto temnej epizódy našich dejín. Spoločensko-funkčný aspekt diela *Planctus* sa nedal v dobe svojho vzniku poprieť, pretože dielo vznikalo v dňoch 22.–30. augusta 1968, teda deň po vniknutí ruských „spojeneckých“ vojsk na naše územie.⁸ Súdobá kritika konštatovala, že autor nielen štylizuje dikciu ľudových plačiek ale aj to, že skladba je umeleckou reakciou na okupáciu Československa (KOPČÁKOVÁ 2002). Avšak za dobových daností sa sám autor snažil druhú časť tohto tvrdenia vyvracať, najmä z existenčných dôvodov, pretože zákonite prišli útoky na jeho osobu. Z toho dôvodu vysvetľoval, že latinské slovo „planctus“ značí plač a inšpiračné zdroje získal výlučne počas etnomuzikologických výskumov, konkrétne išlo o hudobný žáner plačiek v slovenskej ľudovej piesňovej kultúre obradového charakteru.

Cenzúra hudobnej tvorby počas totality mala aj svoje bezprostredné výstupy, a to v podobe posudkov lektorov Slovenského hudobného fondu, v tom čase inštitúcie finančne odmeňujúcej skladateľov. Hodnotiace súdy v posudkoch, či už adoračné alebo odsudzujúce, inklinovali k ideologickej metarovine, rétorika doby sa vkladala aj do slovníka estetických hodnotení. Ako typické uvádza Norbert Adamov napríklad floskuly velebiace tektoniku skladby slovami ako „zomknutosť“, „jedno-

8 Skladateľ na to spomína slovami: „Asi najneprijemnejšie chvíle som ako skladateľ a občan zažil po vzniku a uvedení skladby *Planctus*. Dokončil som ho totiž v dňoch 28.–30. augusta a ešte aj Ivan Ballo mi z Prahy písal, že pri počúvaní skladby hneď vedel, o čo ide, a keďže mal slabé srdce, musel vyjsť na vzduch“ (KOPČÁKOVÁ 2002: 88).

liatosť“ a pod., ktoré boli podľa neho paralelné s komunistickou doktrínou velenia manuálnej práce (ADAMOV 2002: 139).

Nadstavbou boli floskuly poeticky pestrejšie, napr. slovo „svieži“, ako znak, ktorý v prenesenom zmysle evokuje potenciál inovatívnosti, mladistvého elánu – komunizmus bol totiž presvedčený o tom, že je hnutím mladých. Kompozícia ako výpoveď a zobrazenie musela spĺňať požiadavky „realistického obrazu“, slovo realistický však nemal s požiadavkou skutočnej reflexie nič spoločného. N. Adamov usudzuje: „Obsah nie je dôležitý, pretože mu aj tak nikto neverí. Omnoho dôležitejšie je, aby sa v texte objavili isté slová“ (TAMTIEŽ: 142). Použité floskuly, že je dielo „zdravé“ (TAMTIEŽ: 145), už Adamov zaraďuje k normalizačnej rétorike, pôsobilo ako ornament ale aj ako metaznak prekonanej krízy 1968–1969.

Doba sa podpisovala rovnako pod vedecké texty, knižné publikácie ako aj pod textové party vokálnych diel a libretá v rafinovanej podobe deformácií ich kvetnatých formulácií, príbehov, zápletiiek a ich šťastných vyústení. Najmenej sa však cenzúra dokázala podpísať na samotnej hudobnej textúre, s výnimkou štrukturálne či zvukovo rozpoznateľnej dodekafónie, veľkej aleatoriky či zo začiatku príkro odsudzovanej elektroakustiky. Ako najabstraktnejšie zo všetkých umení sa hudba v dobe zjednodušujúcich tendencií síce dokázala prispôbiť a stať sa na požiadanie „komunikatívnejšou“, v skutočnosti sa však vzpierala poučkám. Tie na ňu totiž marxisticko-leninská estetika v končenom dôsledku nikdy nedokázala adekvátne napasovať. Hudba si vždy dokázala zachovať svoju autonómiu – aj to je dôvod, prečo sa cenzúra napokon vždy sústredila na text diela, na jeho výber či na politickú angažovanosť samotnej umeleckej persóny väčšmi, než na hudbu samotnú.

Táto štúdia bola vytvorená realizáciou projektu Dovybavenie a rozšírenie lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočnického centra, na základe podpory operačného programu Výskum a vývoj financovaného z Európskeho fondu regionálneho rozvoja.

Literatúra

ADAMOV, Norbert

2002 „Ideologické aspekty hodnotenia slovenskej hudobnej tvorby v období socialistického realizmu“, in Juraj Lexmann (ed.): *Príspevky k analýze hudobného vedomia na Slovensku* (Bratislava: ÚHV SAV), s. 137–150

BLAHYNKA, Miloslav

2009 „Dopad doktrínárskej estetiky na opernú tvorbu Eugena Suchoňa“, Storočnica Eugena Suchoňa (Príloha), *Hudobný život* 41, č. 1–2, s. 8–9

DRENGUBIAK, Ján

2012 *Richard Millet, du personnel vers l'universel* (Prešov: FF PU v Prešove)

ELSCHEK, Oskár

2006 „Hudba, umenie, politika a totalitarizmus v strednej Európe“, *Slovenská hudba* 32, č. 1, s. 5–15

FERENCZY, Oto

1946 „O dvoch spôsoboch účasti na hudbe“, *Psychologický zborník* 1, č. 2–3, s. 81–103

1948 „Pohľad na obecnú sociálnu podmienenosť slovenskej hudby“ *Hudobní rozhledy* 1, č. 2–3, s. 31–33

HRČKOVÁ, Naďa

1996 *Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra* (Bratislava: Litera)

2009 „Dvadsať rokov: adornojské dilema Slovákov a Eugena Suchoňa“, Storočnica Eugena Suchoňa (Príloha), *Hudobný život* 41, č. 1–2, s. 13–17

CHALUPKA, Ľubomír

2012 „Postrehy k poetike života i tvorby Jána Cikkeru“, *Slovenská hudba* 38, č. 2, s. 133–149

KARDOŠ, Dezider

1960 „Súčasný stav slovenskej hudobnej tvorby a jej úlohy v dovršovaní socialistickej kultúrnej revolúcie“, *Slovenská hudba* 4, č. 1, s. 7–23

KOPČÁKOVÁ, Slávka

2002 *Ladislav Burlas* (Prešov: Súzvuk)

KRESÁNEK, Jozef

1961 *Sociálna funkcia hudby* (Bratislava: Vydavateľstvo SAV)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 [1936] „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in Jan Mukařovský: *Studie z estetiky* (Praha: Odeon), s. 17–54

PALOVČÍK, Michal

1995 *Ján Cikker v spomienkach a tvorbe* (Prešov: Matúš Music)

SMOLÍK, Pavol

2008 „Kručnáva – vznik a osudy diela“, *Hudobný život* 40, č. 8, s. 12–13

ŠTEFKOVÁ, Markéta

2012 „Krutopříběh slovenskej národnej opery“, in Jana Sošková (ed.): *Kapitoly k dejinám estetiky na Slovensku IV. Studia Aesthetica XIV* (Prešov: FF PU), s. 299–332

ŠTILICHOVÁ-SUCHOŇOVÁ, Danica

2005 *Život plný hudby* (Bratislava: Mladé letá)

TOMASZEWSKI, Mieczysław

1992 „Úvod do teórie hudobno-slovného diela“, *Slovenská hudba* 18, č. 2, s. 225–238

VOLEK, Tomislav

1964 „Dílo, jež orientuje muzikologii“, *Hudební rozhledy* 17, č. 6, s. 226–229

Zaplňování fikčního světa jako druh autocenzury?

LUCIE ZIMOVÁ

Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy

Úvod

Arnošt Lustig je autorem, který s již jednou vydanými texty neustále pracuje, což dokládá množství přepracovaných vydání jeho knih. Pro Lustigovy textové změny je typické doplňování, které je znát už z počtu stran jednotlivých verzí. V novějších vydáních přibývají až naturalistické obrazy války, filozofické a reflexivní pasáže, autor prohlubuje psychologii postav. To, že autor zaměňuje ukryté za přímo vyřčené, může souviset s mnoha aspekty, kterými se bude zabývat tento příspěvek.

Jak název článku napovídá, zabývám se otázkou, zda je možné chápat Lustigovo zaplňování fikčního světa jako druh autocenzury. Tuto otázku si pokládám z toho důvodu, že Lustig provádí zásahy do svých textů nejen z vnitřních pohnutek, ale také na základě vnějších kritérií, jakými jsou reakce kritiků na jeho díla a „modelový čtenář“.

K teoretickým úvahám v některých pasážích přidávám srovnání vydání novely *Dita Saxová* z roku 1962 a z roku 1997. *Dita Saxová* je novela o dívce, kterou ponížení z tábora zlomilo, a ona zemřela na jeho následky. Pochopila, že svět je jiný, než na který se těšila. Tuto zkušenost shrnuje Viktor Emil Frankl takto: „Ten člověk totiž, který si po léta myslel, že dosáhl nejhlubšího bodu možného utrpení, je teď nucen konstatovat, že utrpení je jaksi bezedné, že nějaký absolutní bod hloubky vůbec neexistuje, že to s člověkem může jít stále ještě hlouběji, stále ještě z kopce“ (FRANKL 1996: 88). Novela se zabývá tematikou bezdomovectví a ztracenosti ve světě. Dítě nedal mír to, co čekala, místo toho ji trápil smutek po ztracené rodině, smutek nad životem, kterým musela kráčet sama. Dita přežila válku fyzicky, ale ne psychicky, a proto se rozhodla svůj život skončit.

Motivace k psaní

Nejprve bych se ráda věnovala tomu, co vede autory k psaní literatury holocaustu a jaká jsou její specifika, neboť i to může souviset s tím, co Lustiga vedlo k obměňování jeho děl. Důvody, které vedly Lustiga k psaní, mohly totiž být zároveň vnitřními pohnutkami k zaplňování fikčního světa. Například narůstající strach ze zapomnění a snaha o naléhavé šíření zkušenosti mohla vést autora k větší míře apelativnosti v jeho pozdějších textech.

Podle Leviho se ti, kdo přežili holocaust, dělí na dvě skupiny: na ty, kteří mlčí, a na ty, kteří vyprávějí. Co vedlo ty, kdo přežili, k tomu, aby o svém hrůzném zážitku podali písemné svědectví? Někdy to byla jistá forma katarze, jindy zase strach z toho, že nikdo neuvěří tomu, jaká zvěrstva se v koncentračních táborech děla. Tento důvod měl své reálné opodstatnění, stačí si vzpomenout na to, jak v průběhu druhé světové války zprávy o koncentračních táborech neznamenaly žádnou větší odezvu, neboť nikdo nevěřil tomu, že by taková krutost mohla být reálná. Arnošt Lustig vzpomíná na to, že když lidem po válce vyprávěl, co zažil, nikdo mu nevěřil a on propadal pocitu bezmocnosti z nesdělitelného: „[...] můj učitel z měšťanky František Jůza, kterého jsem měl moc rád, mě shovívavě hladil po hlavě a říkal: ‚Chudák se pominul.‘ Pochopil jsem, že mluvit se o těch zvěrstvech nedá. Zkusil jsem to napsat“ (LUSTIG 2011: 114). Papír mu věřil, tužka mu věřila, a tak vdechl svou zkušenost do psaného slova. Levi píše o tom, jak esesmani říkali Židům, že i kdyby válku přežili, nikdo jim neuvěří. Ne snad proto, že by se nenašly žádné důkazy, ale proto, že pravda bude pro ostatní příliš obłudná na to, aby jí uvěřili. Hovoří také o snu, který se mnoha přeživším vězňům stále vracel: vyprávějí v něm někomu blízkému o svých zážitcích z koncentračního tábora a nikdo jim nevěří ani je neposlouchá (srov. LEVI 1993: 8). Pro některé autory z řad přeživších se tábor stal středem života, událostí, jež je poznamenala, událostí, která nebyla jen jednou z mnoha: „Je to tahle hromadná vražda, která určuje náš život. Ovlivňuje neviditelnou a nehmatatelnou střelku našeho kompasu odkudkoli nebo kamkoli jdeme, kdekoli a kdykoli se zastavíme“ (LUSTIG 2009: 84).

Posledním důvodem, který zde zmíním, je strach ze zapomnění. Palčivá byla pro mnohé autory otázka, co se bude dít s literaturou o holocaustu, až zemře poslední očitý svědek této události. Mnozí přeživší si vzali za své, že přežili, aby mohli podat svědectví, ale jak přiznává Levi: „[...] pomyšlení, že toto mé svědectví mi mohlo samo o sobě vynést tu výsadu, že jsem přežil a žil dlouhá léta bez velkých problémů, mě znepokojuje, protože nevidím patřičné proporce mezi oním privilegiem a výsledkem své práce“ (LEVI 1993: 84). Pro Lustiga bylo velmi důležité, aby se nezapomnělo, a literaturu vnímal jako prostředek pro šíření své zkušenosti, o kterou nestál a jež mu způsobila obrovskou bolest. Byl přesvědčen o tom, že ti, kteří neznají historii, jsou odsouzeni k tomu, aby ji opakovali, a tak se jeho životním přáním stalo vykreslit obraz jedné generace, která podstoupila zkoušku, jakou ještě nepodstoupila žádná jiná generace v historii. Snažil se zobrazit svět vykolejený ze své tehdejší rovnováhy. Smyslem jeho próz bylo zobrazení genocidy, která není pouze židovskou zkušeností, ale univerzální událostí. Lustig říká, že jeho postavy předávají svou zkušenost: „Jen ten, kdo ví, co byly lágry, je hotov říct komukoliv, kdo by mu řekl, aby si sbalil svých pět švestek, a půjde do Buchenwaldu, Treblinky, kamkoliv, že nepůjde, protože ví, co tam je. Jen hloupí by se vzdali zkušenosti, za kterou takové množství lidí tolik zaplatilo“ (Lustig dle CINGER 2009: 94). Stín šesti milionů mrtvých ze sebe Lustig nikdy nesmyl: „Obrazy z lágrů vidím každou noc, když nemůžu spát [...]. Znovu se to může stát. A lidé už musí být připraveni, musí být silnější, poučenější [...]. A nebýt zoufale důvěřiví jako tehdy Židi, protože byli příliš civilizovaní, než aby si dokázali být jen vzdáleně představit, co jim nacisté přichystali“ (LUSTIG 2011: 120).

Specifika literatury holocaustu

Je nutné si uvědomit, že literatura holocaustu má svá specifika. Bettina Kaibachová nastiňuje zásadní dilema literatury holocaustu, totiž nezbytnost popsání nepopsatelného. Názory na to, jak nakládat s tématem šoa, se velmi liší. Jeden z přeživších říká: „[...] toto téma vyžaduje buď ticho a mlčení, nebo nekonečný proud bolesti, zděšení, nenávisti a soucitu“ (HOLÝ 2007: 11). Známa je také často citovaná Adornova věta, že

je „barbarství psát po Osvětimi básně“. Adorno však neupíral literatuře právo na ztvárnění Osvětimi, ale záleželo mu na tom, jakým způsobem má toto zobrazení proběhnout. To, že hrůzu lze jen těžko popsat slovy, přeci neznamená, že bychom o ní měli mlčet. Naopak. Tato zdrženlivost by vedla k zapomínání.

Snaze vyjádřit holocaust skrze literaturu nebrání jen morální odpovědnost autorů, ale také otázka, zda mají právo psát o takové destrukci člověka, která je až nevyslovitelná. Otázkou není jen to, jak si lze představit něco, co je z hlediska našich parametrů nepředstavitelné, ale také to, jak podat obraz tak krajní a zvrácené události z hlediska etického. Lustig hovoří o tom, že nezáleží na tom, zda je spisovatel židovský (a ve sdělení mu brání stud), nebo nežidovský, protože postihnout hloubku ponížení se zcela nepodaří žádnému z nich. To, jak nesmírně obtížné muselo být pro přeživší zaznamenat své zážitky, dokazuje i fakt, že mnozí z nich (Borowski, Améry, Levi) poté, co se vypsali ze své zkušenosti, spáchali sebevraždu.

I v samotné novele *Dita Saxová* řeší její postavy otázku sdělitelnosti nesdělitelného, a to když D. E. říká po milostném aktu Dítě: „Dovedu si představit, jak jsi vypadala bez vlasů.“ [...] „Myslíš, že by vzali za vděk korzetem z židovských kostí?“ „To vlastně taky pochybuju. Ačkoliv u Němců nikdy nevíš.“ „Jak bys tohle vykládal, kdyby vedle tebe ležela nějaká jiná holka, která o tom nemá potuchy?“ „Nevykládal bych jí to“ (LUSTIG 1997: 168). Této situaci odpovídá Franklův výrok o tom, že kdo byl v lágru, tomu netřeba nic vysvětlovat, a kdo v něm nebyl, ten tomu stejně neporozumí (srov. FRANKL 1996: 10).

Je tedy možné, že i z těchto důvodů se Lustig vracel ke svým textům, aby našel správnou cestu ke zprostředkování něčeho pro čtenáře tak nepředstavitelného. V souvislosti s tím píše o svých pocitech méněcennosti z toho, že nedokázal vyjádřit vše, co se stalo, že se jedná pouze o zlomek: „Protože to, co se stalo, je tak monumentální, tak otřesné a nepochopitelně obrovské, že na to literatura nemá prostředky [...]. Je to velická otázka, jak to dělat a nevyděsit čtenáře hrůzou, jako bychom psali nějaký horor. A jak podat tuhle dobu, její lidi, oběti i viníky, pravdivě? [...] Nic nesmí být zapomenuto, jinak jsme prohráli válku, kterou vojáci vyhráli“ (Lustig dle BAUER 1998: 9).

Možné přístupy k pojetí literatury holocaustu

Většina autorů se shoduje, že je třeba psát o šoa tak, aby utrpení nebylo estetizováno. Ale není předmětem literatury právě ono „zkrášlování“? Ti, kteří přežili, říkají, že pouze „autentická dokumentárnost“ (doslovný popis) je schopna zaznamenat to, co nelze vyslovit uměleckými prostředky. Opačný názor (například Berela Langa) poukazuje na to, že šoa přesahuje naši představivost: fakta jsou hrůzná, rozměr zločinu absolutní, a právě proto je zapotřebí fikce, protože jen ta může dát těmto faktům podobu, se kterou se budeme moci konfrontovat.

Abychom vrátili mučeným znovu jejich lidskou tvář, je třeba vyjít z anonymity a velkých čísel a obrátit se k individuálním příběhům (literární či umělecký obraz). Najít onen most vedoucí od masy k jednotlivým osudům. Arnošt Lustig sám přiznává, že se snaží v kapce rosy zachytit celé hvězdné nebe, jeden příběh, ve kterém bude obsaženo těch šest milionů ostatních (prostředkem se mu stává metonymie). U obou typů zobrazení však hrozí, že zmizí masovost zločinu. V rámci vědeckého typu můžeme pozorovat sklon nivelizovat rozdíl mezi holocaustem a jemu podobnými událostmi a umělecký typ má zase sklon umenšovat holocaust tím, že se utrpení estetizuje. I to mohlo být důvodem, proč Lustig přidával do svých textů až naturalistické obrazy války.

Třetí postoj se nepřiklání ani k jednomu z předchozích a zpochybňuje jejich protikladnost. Říká, že každá událost, která podléhá jazykovému vyjádření, podléhá okamžité interpretaci a reflexi. To znamená, že každý popis události skrze jazyk je fikcí. Dokonce i dopisy a deníky už svou volbou jazyka mohou ovlivnit naše vnímání. Všechny postoje se shodují na tom, že nesmí být zpochybněna realita událostí, která by mohla přejít k nihilismu a neměla by daleko k jejich popírání: „Od umělců se tudíž požaduje, aby cíleně přivodili vlastní estetickou destrukci a učinili tak zadost svému etickému závazku vůči obětem“ (KAIBACH 2007: 172).

Na konci čtyřicátých a počátkem padesátých let vycházely především dokumenty a svědectví v podobě deníků a vzpomínek (Weilův *Život s hvězdou*). Změna tohoto postoje nastala po Stalinově smrti, kdy začínaly vznikat texty s vyšší mírou fiktivnosti a téma bylo vnímáno jako obecná výpověď o zlu a totalitní společnosti (Fuks). V této době také začínala vznikat díla vycházející z osobní zkušenosti, založená na auten-

ticitě, a díla reflektující trauma návratu do mírové společnosti (Lustig). Objevilo se též zobrazení holocaustu z hlediska pachatele (Fuksův *Spalovač mrtvol*). Tato perspektiva byla překonána až na přelomu padesátých a šedesátých let, kdy vzrůstal také zájem filmu o téma holocaustu a začínaly se objevovat první komiksy. Na konci osmdesátých a v devadesátých letech začínala mladá generace vnímat holocaust jako soubor ustálených obrazů, které se neustále opakují a ztrácí tak na své jedinečnosti. I to může být důvodem, proč někteří autoři přepisují ikonografické texty a destruují jejich předešlé významy (srov. HOLÝ 2007: 14).

Lustigovo zaplňování fikčního světa

Sám autor v několika rozhovorech podotýká, že díla přepracovává za účelem jejich vylepšení, aby svému čtenáři umožnil hlubší prožití uměleckého sdělení. V tom mají čtenáři napomáhat již zmíněné konkretizace a upřesnění. Aleš Haman považuje některá zpřesnění za pouhou „literární vatu“, protože jejich jedinou funkcí je popisovat podrobnosti, které však nesouvisejí s rozvíjením situace či příběhu (srov. HAMAN 1992: 4). Otázkou tak zůstává, zda se Lustigova díla nepřibližují reprodukcí umění, kdy se vypravěč snaží stále znovu interpretovat tentýž příběh, nebo zda jde pouze o snahu co nejvěrněji zobrazit člověka konfrontovaného s holocaustem. Pokud jde Lustigovi skutečně o pomoc čtenáři v hlubším pochopení jeho díla, nestává se pak autor poplatný svému čtenáři?

Jiná zpřesnění však Haman považuje za důležitá v tom smyslu, že zásadním způsobem ovlivňují vyznění textu (srov. TAMTĚŽ). Tak je tomu například ve změně závěru v novele *Dita Saxová*. V první verzi (z roku 1962) je Ditina sebevražda vnímána jako subjektivní vítězství, neboť v ní hrdinka nalézá východisko. V této verzi vypravěč neříká přímo, zda se jednalo o sebevraždu, to čtenář odhaduje pouze na základě Ditiných myšlenek. Kritici považovali konec novely za nemotivovaný a nelogický. S tímto výrokem bych si dovolila nesouhlasit, neboť až ve světle Ditiny sebevraždy čtenář zpětně chápe, jak hluboké stopy zanechala v Ditině nitru válka, která do té doby byla pouhou ozvěnou Ditiny minulosti. V nové verzi (z roku 1997) již není pro Ditu smrt únikem, ale přijetím danosti, projevem nelitování se a zároveň je již Ditina sebevražda vyjá-

dřena vypravěčem přímo. V tomto případě se otevírá otázka, zda Lustig není poplatný literárním kritikům, neboť změnil závěr *Dity Saxové* právě na základě negativních recenzí.

Konkretizace a doplnění mohou souviset také s tím, že Lustig začíná psát pro amerického čtenáře, jehož povědomí o židovské tragédii není takové, jako u čtenáře českého. A tak Lustig přidává mnohé faktografické a informativní údaje o genocidě a vůbec se snaží šířeji objasnit celou situaci, a to za pomoci pasáží, které, někdy až naturalisticky, dokreslují atmosféru koncentračních táborů. Tyto konkretizace však nemusí být nutně adresovány pouze čtenáři americkému, ale též mladým českým čtenářům, pro něž se Lustigova díla stávají časově odlehlá. Tak například při čtení první verze *Dity Saxové* si čtenář musí sám dovozovat souvislosti, události a zážitky z koncentračního tábora, neboť ty nejsou součástí dějové linie i přesto, že determinují jednání postav ve chvílích, kdy je čtenář pozoruje. Dita v roce 1997 je už plná nočních můr a vzpomínek na lágr. Ten se tak stává přítomností, a to nejen ve vzpomínkách Dity, ale také ostatních postav.

Dalším důvodem pro zaplňování fikčního světa mohl být autorův strach z toho, že čtenářovy konkretizace mohou být mylné, a proto mezery ve fikčním světě raději vyplňoval sám. K těmto obavám ho mohly přivést nejen snahy popíračů holocaustu, ale také politické snahy těch, kteří by rádi pokračovali tam, kde Hitler musel přestat. O obavách z toho, že by básnické slovo mohlo selhat tváří v tvář nezměrné dimenzi utrpení, píše také Levi: „[...] rok od roku narůstající propast mezi tím, jak věci vypadaly ,tam‘, a tím, jak si to představuje běžná fantazie živěná nepřesnými knihami, filmy a mýty. Ta fatálně sklouzává ke zjednodušení a ke stereotypu“ (LEVI 1993: 163). Jak sám Levi dodává, věc je mnohem složitější: „[...] souvisí s obtížností nebo neschopností chápat zkušenosti jiných, která je tím výraznější, čím jsou nám vzdálenější v čase, prostoru a kvalitě. Snažíme se připodobnit je k těm, které důvěrně známe, jako by hlad v Osvětimi byl stejný, jako když vynecháme jedno jídlo. [...] Je úkolem historika zmapovat tuto trhlinu, která je tím širší, čím víc času uplývá od zkoumaných událostí“ (TAMTĚŽ). Podle Leviho je tedy mylné měřit dobu vzdálenou stejným metrem, jakým měříme teď.

To souvisí i s moudrostí „littera scripta manet“ – písmeno napsané trvá. Jak mě přátelsky upozornil jeden můj kolega: „Tato věta bývá povrchně chápána optimisticky, ale pro tvůrce je zdrojem úzkosti, neboť každý text vstupuje do života ve světě odlišném od své geneze. Někdy to nejsou jen běžné trhliny mezi světem vnitřním a vnějším, ale zejména mezi světem starým a novým, což je provázáno vyhasínáním zvoleného kódu, ztrátou komunikačního potenciálu, dezinterpretací poselství apod. Čím je zlom doby či lidské zkušenosti radikálnější a čím je autor odpovědnější za svoje poselství, tím spíš bude do svých textů zasahovat.“ Přesně takový je Lustig.

To, že Lustig neustále doplňuje svá díla, může mít i prozaičtější důvody, jež se týkají paměti a vzpomínek, které ho nutí vydávat další a další svědectví, neboť jeho knihy jsou jeho životem, jeho bytím. Navíc jeho vzpomínky byly stále nejasnější, ovlivněny jinými informacemi, které autor získal později. Vzpomínky se mění, rozrůstají a zkreslují na základě různých okolností a tím, jak je Lustig mění, se jeho výpovědi stávají stylizovanějšími. Jak připomíná Levi: „[...] často vyvolávaná vzpomínka má tendenci ustrnout v příkrášlené formě, která zaujme místo původní hrubé vzpomínky a roste na její účet“ (LEVI 1993: 20). Výsledkem je pak oslabená autenticita a syrovost, která je typická pro první vydání Lustigových textů, což reflektuje i sám autor: „Rané práce jsou cenné rozbředlostí obrazů, nezkreslenou řečí, která ještě zní čirou ozvěnou; prudkostí, s níž se události, které skoro ještě nemají ani svoje včera, otiskují do mysli, srdcí a duší čtenářů“ (LUSTIG 2009: 41).

Vzhledem k tomu, že autor doplňoval svá díla až s odstupem času, je možné, že se na řadu věcí díval odlišně. Zážitky v Lustigovi s věkem dozrávaly a na řadu přicházela autorova reflexe minulosti. Tou si vysvětlují nárůst počtu filozofických a reflexivních pasáží v pozdějších Lustigových textech, v nichž nechybí mnoho řečnických a filozofických otázek týkajících se lidské existence, spravedlnosti, mravnosti, paměti, viny, smrti a mnoha dalších existenciálních témat, ke kterým si Lustig kladl otázky a pokoušel se na ně odpovědět.

To, že se Lustig neustále vrací ke svým postavám a prohlubuje jejich psychologii, může souviset s výčitkami svědomí, které mu způsobuje fakt, že přežil. Neexistuje snad jediný rozhovor, ve kterém by Lustig

nezapomněl připomenout, že přežil, protože místo něho zabili někoho jiného. Téměř všichni přeživší, včetně Lustiga, cítili vinu za to, že žijí na cizí účet. Jak říká Levi, každý jsme Kainem svého bratra.

Ti, co přežili, často hledali nějaké ospravedlnění tohoto privilegia, protože jak už bylo řečeno, nepřežili jen ti nejčistší, ale ti přízpusobivější. Sám autor byl vyřazen z transportu smrti díky tomu, že lhal: „Přemýšlím často o náhodě, která z posledních udělá první a z prvních poslední. Přemýšlím o pocitu štěstí, vykoupeného – bez vlastní viny – na úkor někoho jiného“ (TAMTÉŽ: 73). Lustigovým ospravedlněním se stalo psaní, díky kterému nechává mrtvé přežít: „Věděl jsem a vím, že tyto příběhy se musí napsat, aby se tím prodloužil život skutečných lidí, jejichž obrysy se v opravdovém životě stále silněji ztrácejí“ (TAMTÉŽ: 103). Tím se dá vysvětlit to, proč Lustig ve svých pozdějších dílech prohlubuje psychologii postav. Například co se týče novely *Dita Saxová*, až v její druhé verzi má čtenář pocit, že jde skutečně především o příběh Dity, nikoliv o příběh její a ostatních postav. Prohloubena je hlavně psychologie hlavní hrdinky, pozornost je zaměřena na její budoucnost, kterou si představuje po boku D. E. a více než v prvním díle je tak zřetelné, že Dita chce být šťastná, že dospěla, a že chce žít dál.

Lustig přiznává, že koncentrační tábory nepřežili jen ti nejlepší. Také Levi reflektuje, že ti, kdo přežili, požívali většinou v táboře nějaké výhody (dle Adlera „skupina prominentů“) a nezažili tak jejich úplné dno. Ti, kdo přežili a podávají svědectví, nejsou tedy v rámci holocaustu pravidlem, ale výjimkou. Výjimkou, která mluví za ty, kteří tu možnost již nemají. Vina návratu doprovází Lustigova díla v rámci programové volby hrdinů. Na základě toho, že přežili ti silnější nebo zvýhodnění, volí Lustig za své hrdiny prostitutky a vězně, kteří mají lepší pozice v táborové hierarchii. S vinou návratu odešel autor bohužel i z tohoto života, neboť nestihl napsat povídku o chlapci, kterému nenabídl společnou cestu při útěku z transportu. Lustig věděl, že čím víc jich bude, tím pro ně bude útek nebezpečnější. Chlapce esesáci zastřelili.

Lustigovi bývá často vytýkána pozdější erotizace jeho děl. Je pravda, že ve druhé verzi *Dity Saxové* je víc sexu, lásky i tělesnosti, ale láska v jeho knihách hrdiny zněžňuje, zušlechťuje. Nehledě na to, že ani v tak intimních chvílích jeho hrdinové nezapomínají na hrůzy z války. S auto-

cenzurou v tomto smyslu autor nesouhlasí: „Stane se třeba, že vymyslíte povídku, ale pak se zaleknete svých vlastních postřehů a řeknete si: ‚To by se panu faráři nelíbilo, maminka by se zlobila.‘ Tak tohle musíte vymýtit a jít odvážně s kůží na trh“ (LUSTIG 2011: 23).

Sám autor se ke konkretizacím vyjadřuje takto: „Většinou kolem druhé hodiny ráno mě ale něco napadne: třeba doplněk do povídky. V poslední době to jsou už jen doplňky do doplňků a mám v ten moment strašně dobrý pocit, že je to přesně to, co v příběhu chybělo“ (Lustig dle HVÍŽĎALA 2010: 63). Například o *Dítě Saxové* autor hovořil jako o dívce, která ho neustále oslovuje, jako by jí něco dlužil. Jako o dívce, která ho v noci budí a ptá se ho, proč ji toho nenechal povědět víc, proč víc neosvětlil její vnitřní život, to, po čem toužila a jak se vyrovnávala se svým osudem. První verze *Díty Saxové* se autorovi zdála příliš strohá a vážná, a proto se rozhodl, že k jejím životním zkušenostem musí připsat zkušenosti všedního dne (těmito zážitky, které neotrásají světem, jsou např. Ditiny záliby v oblékání a česání). „Když jsem rukopisy předával, byl jsem spokojený, protože jsem věděl, že v tu chvíli už víc nemůžu. Teď už nejsem, protože vím, že to potřebuje copánky; dodatky“ (Lustig dle TAMTĚŽ: 81). Například do *Díty Saxové* připsal Lustig v roce 2010 jeden úhel pohledu, který v knize postrádal, aby byla poctivá, a to odsouzení židovského rasismu.

Závěr

Na základě mých analýz by se dalo říct, že ve své počáteční tvorbě přenechává Lustig čtenáři větší aktivitu a prostor pro participaci na utváření smyslu díla, zatímco v dílech pozdějších naopak více vede čtenáře a víc tak kontroluje jeho rozhodování nad textem. To se projevuje inklinací k větší zaplněnosti fikčního světa. Otevírá se zde tedy otázka: co když Lustigovy úpravy nejsou konstruktivní, jak se tradičně domníváme, ale restriktivní, a tudíž se jedná o typ autocenzury?

Literatura

BAUER, Michal

1998 „Literatura je jediná nesmrtelnost člověka“, *Tvar* 9, č. 14. s. 8–9

EMINGEROVÁ, Dana

2011 *Živel Lustig* (Praha: Mladá fronta)

FRANKL, Viktor Emil

1996 [1946] *A přesto říci životu ano: psycholog prožívá koncentrační tábor*, přel. Josef Hermach (Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství)

HAMAN, Aleš

1992 „Prózy Arnošta Lustiga a dnešní čtenář“, *Tvar* 3, č. 10, s. 4–5

HOLÝ, Jiří

2007 „Předmluva“, in týž (ed.): *Holokaust v české, slovenské a polské literatuře* (Praha: Karolinum), s. 7–15

HVÍŽĎALA, Karel

2010 *Tachles, Lustig* (Praha: Mladá fronta)

KAIBACH, Bettina

2007 „Poetologická dimenze Weilova Žalozpěvu za 77 297 obětí“, přel. Václav Maidl, in Jiří Holý (ed.): *Holokaust v české, slovenské a polské literatuře* (Praha: Karolinum), s. 169–189

KOUBA, Miroslav – LUSTIG, Arnošt

1999 *Dobrý den, pane Lustig* (Praha: Aequitas)

LEVI, Primo

1993 [1989] *Potopení a zachránění*, přel. Drahoslava Janderová (Praha: Mladá fronta)

LUSTIG, Arnošt

1962 *Dita Saxová* (Praha: Československý spisovatel)

2009 *Eseje. Vybrané texty z let 1965–2008* (Praha: Mladá fronta)

MALIŠOVÁ, Markéta – LUSTIG, Arnošt
2010 [2008] *O ženách* (Praha: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk ve
spolupráci s Nakladatelstvím Franze Kafky)



III. VLIV CENZURY NA PODOBU A VÝVOJ ŽÁNRU



Vliv cenzury na hymnografický kánon v pobělohorských rukopisných kancionálech

KATEŘINA SMYČKOVÁ

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Trojnásobné omezení pojmu „kánon“ v nadpisu této studie není pouze snahou o přesné vykolíkování jejího tématu na poli české literatury. Atributy hymnografický – pobělohorský – rukopisný vycházejí z předpokladu (ko)existence různých kánonů; kánonů vytvářených nejen velkými kulturami, ale i kulturami menšími, lokálně omezenými, jejichž kanonická díla mnohdy „nesou znaky žádné imaginativní mimořádnosti“ (PAPOUŠEK 2010: 21). Proměnlivá umělecká hodnota děl je dána nástrojovou funkcí kánonu: variabilita kánonů závisí na potřebách daného společenství. K těm může patřit i modelový adresát – konkrétně hymnografie tištěná směřovala k širšímu okruhu recipientů, naopak rukopisná vznikala v souladu s aktuálními potřebami lokální komunity. Kromě oficiálního kánonu, definovaného a pěstěného cenzurou, lze v malých, relativně uzavřených skupinách předpokládat i existenci subkánonů (HEYDEBRAND 1998: 613). Jejich závislost na centrálním kánonu je zřejmá, nikoli však absolutní, jak se snaží tato studie naznačit. V rozsáhlé oblasti nezpracovaného rukopisného materiálu si neodvažuje klást nároky na všeobecnou platnost svých závěrů. Vychází hlavně ze dvou rukopisných kancionálů, sepsaných želechovickým kantorem Janem Klabíkem roku 1674, a výběrově je doplňuje srovnáním s jinými zpěvníky rukopisnými a tištěnými.

Oprávněnost zkoumání kancionálů při uvažování o pobělohorské cenzuře je dána tehdejší silou psaného slova; lidový čtenář nerozlišoval mezi Biblí, postilou a kancionálem, všechny knihy pro něj měly stejný statut pravdivosti a se stejnou závažností formovaly jeho věroučné představy (DUCREUX 1994: 64n.). Odtud pramení důležitá role cenzury v pobělohorské rekatolizaci; její snahou však nebyla pouze fyzická likvidace nekanonických děl, ale především přepsání dosavadního kánonu pomocí péče o smysl děl stávajících a nabídnutí nového kanonického

korpusu textů. Náboženská cenzura v českých zemích vycházela z ustanovení tridentského koncilu, přijatých v pražské diecézi roku 1605: vyobcováním z církve se trestala četba a držení zakázaných knih (HOMEROVÁ 1999: 3), díla byla před vytištěním kontrolována na arcibiskupství a duchovní prohlíželi knihy prodávané na trzích (TAMTÉŽ: 11). K určování závadných knih sloužil tridentský index (1564); neobsáhl však zdaleka celou šíři písemné produkce v jednotlivých zemích, proto podle něj vznikaly národní soupisy (v Čechách to byl až Koniášův *Klíč* z roku 1729; TAMTÉŽ: 9n.). V pobělohorském období bylo proti nekatolickým knihám vydáno několik nových nařízení, mj. dekret z roku 1651 výslovně zakazoval zpěv „kacířských písní“ (TAMTÉŽ: 23), v roce 1626 byly nařízeny domovní prohlídky, při nichž rychtáři spolu s duchovními zabavovali „bible, postily, kancionály a pikartské žalmy“ (TAMTÉŽ: 22). I v pozdějších etapách rekatolizace probíhalo pátrání po knihách, někdy dokonce výslechy, věřící museli všechny své knihy předkládat k revizi místnímu duchovnímu správci či diecéznímu misionáři (DUCREUX 1994: 63; SVATOŠ 2003: 367).

Záznamy z misíí svědčí o zabavování rukopisů, v poměru k zabaveným tiskům však tvořily znatelnou menšinu (SVATOŠ 2003: 369). Cenzura se soustředila zvláště na díla určená do tisku, prodávaná na tržnicích či v knihkupectvích – proti rukopisům byla i přes domovní prohlídky do jisté míry bezbranná.¹ Konečně snaha o úplné vymýcení nekatolické literatury nebyla nikdy zcela úspěšná, jak na konci 17. století dosvědčují protestantské knihy v inventářích knihoven pražských měšťanů, pominout nelze také pašování nekatolických knih na počátku 18. století (ŠKARPOVÁ 2006: 13).

K radikálnímu přepsání dosavadního kánonu nestačila pouze fyzická likvidace nevyhovujících knih, neméně podstatné bylo zaplnění vzniklé mezery nabídnutím nového souboru kanonických děl. Proto vznikl *Kancionál český* jezuity M. V. Šteyera (1683); Šteyerovým cílem bylo vytvořit oficiální zpěvník, soubor kanonizovaných textů i jejich interpretačních modelů (TAMTÉŽ: 33n.). Aby nově nabídnutý písňový

¹ Srov. např. ponechání protikatolických výroků v utrakvistických graduálech (LOUTHAN 2011: 206n).

kánon mohl účinně nahradit stávající „kacířské“ kánony, řídil se Šteyer při jeho sestavování nejen věroučnou správností písní, ale také jejich oblibou. Ta vedla českého jezuitu k otištění mnohých původně nekatolických písní (více než 1/3 repertoáru), byť někdy za cenu vynechávání slok nebo nejrůznějších textových úprav (TAMTÉŽ: 99–106).

Využitím bohatých zásob staré české hymnografie vytváří *Kancionál český* dojem kontinuitního zpěvníku (ŠKARPOVÁ 2005: 198n.). Otištění starého repertoáru však zde není přirozeným vyústěním dosavadního vývoje, nýbrž spíše záměrným návratem ke starodávné, „kacířstvím“ nezasažené tradici duchovního zpěvu (ŠKARPOVÁ 2006: 201). V souladu s tím zařadil Šteyer na samý začátek druhého vydání svého *Kancionálu* (1687) píseň „Hospodine, pomiluj ny“ s komentářem, v němž ji ve shodě s tradicí připisoval sv. Vojtěchovi a zdůraznil její starobylost a pravověrnost (a tudíž pravověrnost celé starobylé české hymnografie; TAMTÉŽ: 97). Kromě programového návratu k minulosti zde tedy Šteyer využívá i další způsob péče o kánon, a sice připojení výkladového komentáře ke kano-nickému textu (ASSMANN – ASSMANN 1987: 13n.); se stejnou intencí píše i předmluvu ke svému *Kancionálu*.

Programový návrat ke kořenům české duchovní písně se však u Šteyera neprojevuje tak výrazně jako v *Kancionálu* J. Rozenpluta (1601), jenž byl rovněž vytvořen jako oficiální soubor kanonických textů (ŠKARPOVÁ 2006: 70). Je to dáno různými okolnostmi vzniku obou děl: Šteyer vydal svůj *Kancionál* více než půl století poté, co bylo v Čechách uzákoněno katolické náboženství jako jediné povolené, a proto se nemusel vůči nekatolické hymnografii vymezovat tak ostře jako Rozenplut, v jehož době byla katolická církev v českých zemích nepočetnou menšinou. Rozenplut navazuje na tezi o „kacířském“ pokažení starých katolických písní, již argumentoval jezuita V. Šturm v polemice s jednotou bratrskou na konci 16. století (TAMTÉŽ: 94), a v souladu s ní se snaží tyto písně opravit, resp. navrátit k jejich původnímu, katolickému znění (ROZENPLUT 1601: 12n.).²

2 Podobně mluví o „kacířském zfalšování“ starobylých písní také J. I. Dlouhoveský v předmluvě k Holanovu kancionálu (HOLAN 1694: 4) a jezuita B. Szöllösi v dedikaci zpěvníku *Cantus catholici* (SZÖLLÖSI 1655: 8).

Programový návrat k „původnímu a nepokaženému“ je typický pro kultury, v nichž je povědomí o minulosti uchováno trvalejším způsobem, tj. pomocí písma. Ve společenství založeném na oralitě je takový návrat nemožný; jeho kánon vstupuje do vztahu pouze ke kánonu předchozímu (ASSMANN – ASSMANN 1987: 16), či spíše vzniká jeho velmi pomalým, neviditelným, ale nepřetržitým přetvářením (srov. schleicher Wandel; TAMTÉŽ: 9). Z tohoto úhlu pohledu odpovídá kánon tištěných kancionálů principům písemné kultury. Rukopisné zpěvníky se však blíží spíše tradici orální. Společenství, pro jejichž potřeby byly sepsány, byla jistě ovlivněna kulturou písma; nelze však vyloučit, že v nich v různé míře přetrvávaly některé zákonitosti typické pro kultury orální (ONG 2006: 19). Návrat ke starým duchovním písním v tištěných kancionálech znamenal radikální přepis hymnografického kánonu, násilnou změnu. Sestavovatelé rukopisných zpěvníků však čerpali z aktuálního kánonu sdíleného lokální komunitou, jejich dílo je spíše plynulým vyústěním pomalých a dlouhodobých proměn hymnografického kánonu (jak naznačuje následující sonda do repertoáru kancionálu J. Klabíka).

Hypotéza o čerpání z přítomnosti však neznamená, že je v rukopisných kancionálech zachycena nejmladší vrstva hymnografické tvorby. Rozvíjení modelu orální vs. písemné kultury totiž ukazuje jiný podstatný rozdíl mezi nimi, a to rychlost probíhajících změn. Písmo, resp. knihtisk, je důležitým nástrojem uchování stability textů. Kultura tradičních (orálních) společenství nezná tento „klidový stav“, nýbrž stálé trvání v (nevědomé) proměně. Oproti pozvolným, nenápadným změnám v kánonu orální kultury jsou ale změny v kultuře písemné mnohem rychlejší a nápadnější (ASSMANN – ASSMANN 1987: 9).

Předpoklad určitých principů orální kultury ve společenstvích, jež vytvářela rukopisné zpěvníky, potvrzuje i „dlouhé trvání“, zřejmé z analýzy Klabíkových pramenů. Mezi písněmi jeho kancionálu je několik textů, jež jsou naposledy doloženy kolem poloviny 16. století.³ Odlišují

3 Např. písně známé pouze z *Kancionálu českého* (1576) a *Nešporu českého* (1576) luterána J. Kunvaldského: „Hospodine po stvoření“, „O Pane Bože náš nebeský“ nebo „Uslyšal jsi naše modlitby Pane“; dále písně dochované zvláště v rukopisných zpěvnících, např. „Veselte se o Duše“ (*Poličský kancionál*, 1545–1546) a „Slavněť budem spívati“

se však od všech známých pramenů textovými změnami, jež ukazují, že tyto písně prošly během svého tradování určitým vývojem. Nelze samozřejmě dokázat, že od poloviny 16. století přežívaly pouze v ústní tradici; ale i předpoklad, že Klabík vycházel z rukopisných pramenů dnes neznámých (tištěné jsou poměrně dobře zdokumentovány), naznačuje, že se duchovní píseň samostatně vyvíjela i mimo oficiální tištěnou produkci.

Jiným příkladem je sloka „Amen spivejme ke cti Pánu Kristu“, jež v Klabíkově kancionálu zakončuje píseň „O Jezu Kriste Pane Boží Synu“. Patří k souboru univerzálních textů, jež byly pro svůj obecný obsah používány jako zakončení libovolné písně s podobným strofickým schématem. V Klabíkově zpěvníku končí slovy „Onť jest ten kamen, jenž pekelný Plamen udusí“ (KLABÍK 1674a: 227v; KLABÍK 1674b: 183v). Představa udušení-uhašení ohně pravděpodobně vedla k tomu, že v *Kancionálu* J. Rozenpluta a dalších tištěných zpěvnících 17. a 18. století se místo slova „kámen“ objevuje „pramen“. Jakkoli zní tato verze přirozeněji, starší je znění totožné s Klabíkovým zápisem; sloka „onť jest ten kamen“ se objevuje již v *Jistebnickém kancionálu* a ve stejné podobě i ve zpěvnících z první poloviny 16. století. Klabíkův kancionál zde tedy ukazuje silnější vazbu na sto let starou hymnografickou produkci než na její soudobé úpravy.

Souhrnný obraz Klabíkových pramenů je však mnohem složitější; tyto sondy měly pouze za cíl ukázat „dlouhé trvání“ v hymnografickém kánonu tradovaném v ústní či rukopisné podobě. Nejedná se ale o programový návrat zpět, nýbrž o pomalý vývoj založený na nepřetržité kontinuitě kánonu. Značné procento původem nekatolických písní by toho mohlo být dokladem, výše však byl připomenut *Kancionál* jezuity M. Šteyera, v němž tyto texty tvoří více než třetinu. Nicméně u Šteyera je tato kontinuita promyšlenou editorskou strategií, při níž nesmí být obliba textů nadřazena jejich věroučné správnosti. O většině podobných písní z Klabíkova zpěvníku nelze jednoznačně rozhodnout; jejich text se sice shoduje s verzemi ze starších kancionálů nekatolické provenience, ale přesto neobsahuje nic, co by se s katolickou věroukou nesho-

(*Vodňanský kancionál*, 1537, a *Havlíčkobrodský kancionál*, 30. léta 16. století; dochována i v tištěných *Písních* V. Miřinského z r. 1522).

dovalo. Skutečnost, že tyto texty byly v katolické hymnografii přelomu 17. a 18. století upravovány, lze interpretovat jako snahu o jejich přizpůsobení nové, barokní poetice, tedy snahu motivovanou esteticky, nikoli nábožensky. Klabíkův kancionál by tedy mohl dokumentovat literární konzervativnost rukopisné tvorby.

Kromě těchto písní lze ale u Klabíka nalézt i jiné, jejichž text by pobělohorská cenzura nikdy neschválila. Jsou to písně „Bože Otče z veliké milosti“, „Jezu Kriste štědrý kněže“, „Veselýť nám deň nastal“, „Chvalmež všickní Krále nebeského“ a pozdější přípisek „Pozdraveno buď lilium“ (KLABÍK 1674a: 152r; 97v n.; 119v n.; 149v n.; 153v–154v; KLABÍK 1674b: 79v n.; 109r; 135v n.; 69v–70r). V nich se totiž objevují výslovné zmínky o přijímání pod obojí, byť skryté v závěrečných částech písně mezi množstvím jiných, věroučně indiferentních slok.⁴ Mimo poslední zmíněnou píseň, známou dosud pouze z Klabíkova kancionálu, patří tyto texty ke starým vrstvám české hymnografie.⁵ Dvě z nich, totiž „Bože Otče“ a „Veselýť nám deň“, byly hojně recipovány i v tištěné pobělohorské katolické hymnografii, ovšem s věroučnými úpravami textu.

4 Motiv přijímání pod obojí lze však ojediněle nalézt i v nejstarších pobělohorských katolických kancionálech (*Kancionálník* 1639, *Český dekanord* 1642). Tuto skutečnost lze přičíst jak tomu, že zmíněné zpěvníky byly sestaveny tiskaři ze staršího repertoáru bez hlubší editorské koncepce, tak také zmatkům posledního desetiletí třicetileté války. Za toto upozornění děkuji Marii Škarpové.

5 První známý zápis písně „Bože Otče z veliké milosti“ je v rukopisném *Kolínském kancionálu* (1517); „Jezu Kriste štědrý kněže“ je jednou z nejstarších českých duchovních písní vůbec, vznikla pravděpodobně ve 2. polovině 14. století; varianta písně „Veselýť nám deň nastal“ je známa už z *Jistebnického kancionálu*, verze shodná s Klabíkem je pak v *Kolínském kancionálu*; „Chvalmež všickní Krále nebeského“ je píseň otištěná roku 1501 v *Piesničkách*.

Verze zapsaná Klabíkem se od jejich prvního dochovaného záznamu často dosti odlišuje, nejvíce se blíží (jako i v mnoha jiných případech) znění z *Písní chval Božských* luterána T. Závorky. Lze uvažovat buď o přímém vlivu Závorkova zpěvníku, nebo obecně o vlivu luteránské hymnografické tradice na Klabíkův písníový kánon. Znovu se však nabízí hypotéza o přetrvávání určitých principů orální kultury. Závorkův zpěvník je svým rokem vydání Klabíkovi ze všech pramenů nejbližší. Kromě blízkosti časové je tu i příbuznost místa: Závorka působil značnou část svého života na místech nepřítli vzdálených od Želechovic (tedy pozdějšího místa vzniku Klabíkova kancionálu). Je tudíž možné předpokládat, že vzájemná blízkost repertoáru obou zpěvníků není založena na jejich přímém vztahu, ale spíše na kontinuitě hymnografického kánonu sdílené v přibližně stejném čase a prostoru.

Píseň „Bože Otče“ má v nekatolických zpěvnících obvykle dvanáct slok, katolické ji zkracují na osm, přičemž vynechávají sloku o přijímání těla a krve Páně;⁶ podobně také vynechávají sloku „Hodujíc s svým Beranem, Tělo jedouc a Krev pijíc“ u písně „Veselýť nám deň nastal“. Rukopisné kancionály, v nichž se zmíněné písně nalézají, pocházejí převážně z 16. století. Alespoň některé z nich se používaly i v pobělohorské katolické společnosti, jak svědčí dodatečná úprava slov „Tělo jedouc a Krev pijíc“ na „Svátosti požívajíc“ v *Poličském kancionálu* (POLIČKA 1545: 432). Rukopisný kancionál z Hradce Králové zase u písně „Jezu Kriste“ obsahuje dodatečné škrtnutí slov o přijímání pod obojí s přípisem „Toto jest kúsek [?] Lutera“ (HRADEC KRÁLOVÉ 2. pol. 16. st.: 163r).

Je tedy zřejmé, že cenzura působila i na hymnografický kánon některých rukopisných kancionálů. Potom si ale nelze vysvětlit, proč Klabík do svého katolického zpěvníku zapsal v 70. letech 17. století několik písní, jež obsahují zmínky o přijímání pod obojí; navíc u dvou z nich se v české tištěné hymnografii od 20. let 17. století vyskytují také jejich „pokatoličténé“ verze. Pokud se tyto písně dostaly do kancionálu jako pozůstatek bývalého nekatolického kánonu, proč nebyly cenzurou opraveny? A proč k nim později přibyla další, „Pozdraveno buď lilium“, tematikou sice mariánská, ale opět obsahující slova „Tělo a Krev Spasitele dejž nám přijímati“? V obou exemplářích Klabíkova kancionálu je tato píseň připsána jinou rukou. V brněnském pochází přípisek pravděpodobně z třetí čtvrtiny 19. století, v olomouckém se jej nepodařilo datovat, je patrně starší. Zdá se tudíž, že věroučně nesprávné písně z rukopisných zpěvníků nejen zcela nevymizely, nýbrž byly dokonce běžně zpívány, příp. také nově vznikaly – pozdější připsání písně na prázdné místo v kancionálu lze interpretovat jako ukotvení změny v orálním hymnografickém kánonu. Skloubení přijímání pod obojí s mariánskou tematikou je pozoruhodným příkladem, jenž ukazuje na vysokou prostupnost hranic mezi hymnografií katolickou a nekatolickou, resp. také na nedostatečnost dnešních představ o duchovní písni 17.–19. století.

6 Obsahuje ji však Rozenplutův kancionál, jehož redaktor se vůči nekatolické hymnografii ostře vymezuje (srov. výše). V předbělohorské době ale nebylo přijímání pod obojí neobvyklé ani u katolíků, po určitou dobu podávali sub utraque dokonce pražští jezuité.

O tom, že hranice mezi hymnografickými kánony různých konfesí byla dosti nezřetelná a snadno prostupná, svědčí nejen jednotlivé texty, ale i celé písňové oddíly. V Klabíkovi je to početná skupina žalmových parafrází, jejichž autorem byl bratrský kněz J. Strejc. Písňe založené na slovech žalmů byly v pobělohorské době příznačné pro nekatolickou hymnografii; Strejcovy parafráze („pikartské žalmy“) zakazoval dekret o zabavování nekatolických knih z roku 1626 (HOMEROVÁ 1999: 22). Některé ze Strejcových žalmů však do svého *Kancionálu českého* zařazuje Šteyer, částečně donucen tlakem jejich velké obliby (ŠKARPOVÁ 2006: 41). Již předtím se žalmový oddíl objevuje ve zpěvníku *Cantus catholici*, v němž jeho editor, jezuita B. Szöllösi, mluví o zpívání žalmů ve spojitosti se starobylostí slovanské hymnografie (SZÖLLÖSI 1655: vii). Místo zákazu žalmů se zde tedy objevuje pokus o interpretační přepsání kánonu (Szöllösi) i programová kontinuita s předbělohorskou hymnografií, ovšem pod přísným věroučným dozorem (Šteyer). Obliba Strejcových žalmů a jejich místo v lokálním hymnografickém kánonu byly také pravděpodobně důvodem jejich zařazení do zpěvníku Klabíkova.

Další skupinou textů, jež problematizuje vztah katolické hymnografie a oficiálních předpisů o kostelním zpěvu, jsou mešní písňe. Bohoslužba a liturgický zpěv v lidovém jazyce byly až do druhého vatikánského koncilu výhradně doménou nekatolických církví (SEHNAL 1992: 14). Vernakulární duchovní písňe bylo oficiálně povoleno zpívat pouze mimo bohoslužbu; v českém prostředí však díky silnému vlivu nekatolických konfesí postupně docházelo k lokálním ústupkům (TAMTĚŽ: 6n.). Dokladem toho jsou mj. samotné katolické kancionály, jež obsahují také oddíly mešních písňí (TAMTĚŽ: 7–9).⁷ Tyto celky jsou buď připojeny ke každé tematické skupině písňí (tedy zvláště pro dobu adventní, vánoční atd.; např. Božanův *Slaviček rájský*, Holanova *Capella* či *Cantus catholici*), nebo tvoří jediný samostatný oddíl (Šteyerův *Kancionál český*). V postoji k mešnímu zpěvu v mateřském jazyce se editoři tištěných kancionálů pravděpodobně cítili částečně svazováni oficiálními nařízeními; v rukopisné hymnografii totiž tyto písňe tvoří mnohem větší podíl.

7 Podrobněji k problematice lidového zpěvu při mši srov. SEHNAL 1992, SLAVICKÝ 2010.

Z konce 17. a první poloviny 18. století se dochovaly rozsáhlé celky mešních písní např. ve zpěvníku F. Nespěváčka nebo v *Kancionálu ostroľhotském* a *Bojkovickém*. Jde zvláště o tropované texty ordinária, často označené příslušným názvem (Kyrie, Gloria, Credo/Patrem, Sanctus, Agnus). Kromě tropů jsou zde ale také duchovní písně, jež nejsou v jiných zpěvnících řazeny do mešních oddílů. Ve zmíněných rukopisných kancionálech však některé nesou označení „Pro offertorio“ (BOJKOVICE 1750: 38) nebo „Post elevationem“ (OSTRÁ LHOTA 1748: 31v n.), jež naznačuje, že byly určeny pro zpěv při bohoslužbě.

V 70. letech 17. století se značný počet mešních písní objevuje v rukopisném kancionálu M. Devotyho (ŠKARPOVÁ 2006: 49) a v obou zpěvnících Klabíkových. Klabík se od výše uvedených rukopisných a tištěných zpěvníků odlišuje způsobem včlenění tropovaného ordinária mezi ostatní písně. Nevyhraňuje mu totiž jeden ani více zvláštních oddílů, nýbrž z něj vytváří rámec pro tematickou skupinu písní. Každý oddíl začíná tropovanými kyriaminy, kromě adventu a postu následuje Gloria. Za Gloria je výjimečně vložena jedna píseň, obvykle však následuje přímo Credo. Poté jsou zapsány duchovní písně vztahující se k danému liturgickému období či svátku (např. adventní nebo mariánské) a celý oddíl končí tropovaným Sanctus a Agnus. Vzhledem k absenci rejstříku se toto uspořádání zdá značně nevýhodné, neboť se mešní písně nacházejí rozptýleně na mnoha místech kancionálu. Za předpokladu, že Klabíkův kancionál sloužil potřebám chrámových zpěváků, se jako nejjednodušší vysvětlení nabízí hypotéza, že se při mši zpívalo nejen tropované ordinárium, ale také jiné duchovní písně, podle přípisů v *Bojkovickém* a *Ostroľhotském kancionálu* alespoň při přípravě darů a po pozdvihování. Uspořádání Klabíkova kancionálu by tedy odpovídalo pořádku zpěvu, jímž byla mše doprovázena. Určitější závěry jsou omezeny torzovitostí dnešních poznatků o tehdejší liturgii. Zdá se však, že se v rukopisných kancionálech odráží její skutečná praxe, poměrně vzdálená tomu, co předepisovala oficiální nařízení, jež do jisté míry spoutávala také autory zpěvníků tištěných.

Znovu se tedy vrací otázka, jak mohly přes veškerá cenzurní opatření vzniknout Klabíkovy kancionály, jež obsahovaly jednotlivé texty i celky textů buď přímo „kacířské“, nebo alespoň odporující oficiálním

předpisům o liturgické praxi; a zvláště, jak mohly bez příslušných oprav fungovat na katolickém kůru až do sklonku 19. století.⁸ Je jistě možné, že písně, v nichž je zmiňováno přijímání pod obojí, příp. jejich konkrétní sloky, byly vyloučeny z repertoáru zpívaného na kostelním kůru. Nasvědčovala by tomu absence písně „Bože Otče z veliké milosti“ v olomouckém exempláři Klabíkova kancionálu. Její zápis v brněnském zpěvníku je zase oproti většině textů velmi omšelý; přesto však nebyl později obtažen, jak se tomu pro větší čitelnost dělo u jiných písní. Dalo by se tedy uvažovat o zvláštním typu cenzury, podobném cenzurním mechanismům v orálních kulturách: v nich není potřeba instituce, jež by se aktivně snažila zlikvidovat nežádoucí texty, neboť jejich kánon je závislý na ústním tradování, a texty do tohoto kánonu nepřijaté tudíž nemohou přežít (ASSMANN – ASSMANN 1987: 19). Proto možná nebyly zmíněné písně odstraněny, škrtnuty atp., nýbrž byly pouze odsouzeny k tichému zapomnění. Tuto hypotézu však nelze potvrdit u zbývajících „kacířských“ textů, navíc ji vyvrací zmiňovaná píseň „Pozdraveno buď lilium“. To, že byla do obou Klabíkových kancionálů připsána později, v jednom případě dokonce ve druhé polovině 19. století, svědčí, že byla živou a oblíbenou součástí místního repertoáru.

S dědictvím nekatolické hymnografie se tedy lze nejspíš vyrovnat poukazem na sílu tradice, na konzervativnost podobnou konzervativnosti orálních kultur (ONG 2006: 52), přičemž byla možná podstatná určitá uzavřenost společenství, v němž Klabíkovy kancionály vznikaly. Přílišnou jednoduchost tohoto vysvětlení omlouvá i skutečnost, že bez podrobného čtení budí Klabíkův zpěvník dojem věroučně nezávadného katolického kancionálu. Na konec totiž jeho redaktor zařadil i písně o svatých (převzaté pravděpodobně z Rozenplutova *Kancionálu*) a písně mariánské. A především na titulním listu uvedl, že je to „Kancionál český, srovnávající se s naučením víry všeobecné katolické křesťanské a apoštolské“. Proklamovaná katolicita (jež možná stačila dobové cen-

8 V obou Klabíkových kancionálech je pod některými písněmi podepsán Ludvík Stork (KLABÍK 1674a: 46r; KLABÍK 1674b: i). Brzy po svém vzniku se dostaly z Želechovic do Lomnice u Brna; v lomnické matrice je zaznamenán pouze jediný L. Stork, a to soukeník, jenž žil v letech 1806–1880. Dále byla do olomouckého exempláře vložena zpovědní cedulka z roku 1885 (Lomnice).

zuře?) je však na tomtéž titulním listu zpochybněna slovním spojením „chvály božské“⁹ jež je typickým označením nekatolických zpěvníků. Klabíkův titul tak mimoděk dokumentuje snoubení starého repertoáru s novými požadavky na katolický zpěvník.

Utváření kánonu v Klabíkově kancionálu tudíž nebylo primárně formováno oficiálními cenzurními mechanismy, ale spíše jejich sekundárním ohlasem v hymnografickém kánonu konkrétního společenství. Postupně byly totiž do zpěvníku připisovány nejen texty, jež potvrzovaly jeho katolicitu (další mariánské písně a písně o svatých, mj. také o Janu Nepomuckém), ale i texty věroučně indiferentní, odvíjející se od aktuálních historických a slohových proměn (sloky s prosbou za Marii Terezii a císaře Josefa, nový písňový repertoár 19. století).¹⁰ Proto není bezpodmínečně nutné vnímat „pokatoličtující“ přídavky jako ústupek cenzuře, ale spíše jako reakci na aktuální potřeby společenství, na vývoj jeho kánonu.

Na rozdíl od kancionálů tištěných si ale rukopisné zpěvníky nekładou za cíl kánon tvořit, nýbrž pouze zaznamenat, jsou tedy odrazem hymnografické praxe daného společenství, ukotvením jeho kulturní paměti (HEYDEBRAND 1998: 622–624). Projevuje se v nich vzájemná spjatost kánonu a společenství: kánon je v dané komunitě základem komunikace, příp. napodobení, umožňuje jejím členům identifikaci se společnými zkušenostmi a představami o světě (TAMTÉŽ; ASSMANN – ASSMANN 1987: 21). Zároveň je však existence kánonu na společenství závislá, neboť kánon je kánodem jen potud, dokud je určitou skupinou akceptován (HEYDEBRAND 1998: 621). U tištěných kancionálů naráží proto dnešní výzkumy na problém jejich recepce; jakkoli si tyto zpěvníky kladly ambice stát se všeobecně platným hymnografickým kánodem, na rukopisné tvorbě se ukazuje, že neplatil jen jediný, celou kulturou

9 Např. v olomouckém exempláři zní plný titul „Kancionál český, srovnávající s naučením víry všeobecné katolické křesťanské a apoštolské, písní duchovních a chval Božských“. Titulní list brněnského zpěvníku se od olomouckého částečně odlišuje, nicméně „chvály božské“ zmiňuje také.

10 Sestavovatelé rukopisných kancionálů dokonce často počítali s dodatečným doplňováním písní, a nechávali proto u jednotlivých oddílů prázdné listy (KONRÁD 1983: 414); stejně tomu bylo i u obou Klabíkových zpěvníků.

uznávaný kánon, ale že vedle sebe existovaly i skupinové a individuální kánony (HEYDEBRAND 1998: 614). Ačkoli se tedy katolická hymnografie 17. a 18. století jeví jako homogenní prostor, v němž jsou věroučná stránka duchovních písní a jejich využití jasně definovány cenzurními mechanismy, podrobnějším zkoumáním se odhaluje spíše jako prostor koexistence různých kánonů, paralel vůči kánonu dominantnímu (PAPOUŠEK 2010: 18). V perspektivě tohoto modelu potom není překvapivé, že ještě na přelomu 17. a 18. století se při zabavování nekatolických knih setkávali kněží s lidmi, již vedli život řádných katolíků, a přece vlastnili knihy katolické i nekatolické a z obou hojně čerpali pro svůj duchovní život (DUCREUX 1994: 68).

Tento příspěvek vznikl v rámci grantového projektu „Moravské rukopisné kancionály (1650–1750)“ č. 622213 podpořeného Grantovou agenturou UK.

Prameny

BOJKOVICE

cca 1750 *Bojkovický kancionál* (MZM Brno, sign. A 6336)

HOLAN ROVENSKÝ, Václav Karel

1694 *Capella regia musicalis* (Praha: J. Laboun)

HRADEC KRÁLOVÉ

2. pol. 16. st. *Kancionál český* (Muzeum východních Čech v Hradci Králové, sign. HK 14)

KLABÍK, Jan

1674a *Kancionál český* (MZM Brno, sign. A 6812)

1674b *Kancionál český* (VM Olomouc, sign. R74)

NESPĚVÁČEK, František

1745 *Písně chorální* (MZM Brno, sign. A 11294)

OSTRÁ LHOTA

1748 *Kancionál z Ostré Lhoty* (MZM Brno, sign. A 40134)

POLIČKA

1545–1546 *Poličský kancionál* (Městské muzeum Polička, sign. D 415/1871)

ROZENPLUT, Jan

1601 *Kancionál* (Olomouc: J. Handl)

SZÖLLÖSI, Benedikt

1655 *Cantus catholici* (Levoča: V. Brewer)

ŠTEYER, Matěj Václav

1683 *Kancionál český* (Praha: J. Černoch)

ZÁVORKA LIPENSKÝ, Tobiáš

1606 *Písně chval Božských* (Praha: J. Dačický)

Literatura

ASSMANN, Aleida – ASSMANN, Jan

1987 „Kanon und Zensur“, in tíž (eds.): *Kanon und Zensur* (München: Fink), s. 7–27

DUCREUX, Marie-Elizabeth

1994 „Kniha a kacířství, způsob četby a knižní politika v Čechách 18. století“, in Zuzana Pokorná (ed.): *Česká literatura doby baroka. Sborník k české literatuře 17. a 18. století* (Praha: Památník národního písemnictví), s. 61–87

HEYDEBRAND, Renate Von

1998 „Kanon Macht Kultur – Versuch einer Zusammenfassung“, in táž (ed.): *Kanon Macht Kultur* (Stuttgart – Weimar: Metzler), s. 612–625

HOMEROVÁ, Klára

1999 „Tisková cenzura v Čechách 1621–1660“, *Sborník Národního muzea v Praze – řada C* 42–43 (1997–1998), č. 1–4, s. 1–87

KONRÁD, Karel

1893 *Dějiny posvátného zpěvu staročeského od 15. věku do zrušení literátských bratrstev* (Praha: Dědictví sv. Prokopa)

LOUTHAN, Howard

2011 [2009] *Obracení Čech na víru* (Praha: Rybka)

ONG, Walter Jackson

2006 [1982] *Technologizace slova: mluvená a psaná řeč* (Praha: Karolinum)

PAPOUŠEK, Vladimír

2010 „Strategie kanonizace“, in Lenka Jungmannová (ed.): *Česká literatura rozhraní a okraje* (Praha: ÚČL AV ČR – Akropolis), s. 17–26

SEHNAL, Jiří

1992 „Český zpěv při mši“, *Hudební věda* 29, č. 1, s. 3–15

SLAVICKÝ, Tomáš

2010 „K otázce vlivu jezuitů na český lidový duchovní zpěv“, in Petronilla Cemus (ed.): *Bohemia Jesuitica 1556–2006* (Praha: Karolinum), s. 1113–1135

SVATOŠ, Martin

2003 „Kontrola četby a distribuce náboženských knih při lidových misiích a misijní knížky v 18. století“, in Ivana Čornejová (ed.): *Úloha církevních řádů při pobělohorské rekatolizaci* (Praha: UK – Scriptorium), s. 363–384

ŠKARPOVÁ, Marie

2005 „Několik poznámek ke kontinuitě české protireformační hymnografie“, in Zuzana Kákošová (ed.): *Slovenský literárny barok* (Bratislava: Univerzita Komenského), s. 197–220

2006 *Kancionál český M. V. Šteyera – návrh českého hymnografického kánonu* (Brno: Filozofická fakulta Masarykovy Univerzity, dizertační práce)

2007 „Šteyer's Kancionál český as a Component of a Re-Catholicisation of the Censorship“, in Milena Bartlová – Michal Šroněk (eds.): *Public Communication in European Reformation* (Praha: Artefactum), s. 309–322

Online zdroje

Hymnorum thesaurus Bohemicus <<http://www.clavmon.cz/htb/>>
[25. 3. 2013]

Manuscriptorium <www.manuscriptorium.com> [25. 3. 2013]

Melodiarium Hymnologicum Bohemiae

<<http://www.firmadat.cz/melodiarium/>> [25. 3. 2013]

Cenzura vězeňské korespondence v Československu v letech 1948–1955

PETRA ČÁSLAVOVÁ

Filozofická fakulta Masarykovy univerzity

„Cenzura má vždycky velké oči a slyší růst trávu i z dlažby zalité asfaltem.“

(VLADISLAV 2012: 319)

Na sklonku roku 1948 započala v souvislosti s politickými změnami transformace československého vězeňství, charakteristická zvláště postupným přejímáním sovětského systému.¹ Československé vězeňství se jednoznačně odklonilo od západoevropského trendu humanizace a dodržování lidských práv. O této etapě proto dnes hovoříme jako o totalitarizaci vězeňství. K jejím základním charakteristikám patřilo např. hrubé porušování presumpce neviny a práv vězňů, využívání vězňů jako levné pracovní síly, uplatňování třídního hlediska při klasifikaci a diferenciaci odsouzených a v rámci výkonu trestu pak jejich politická indoktrinace a diskriminace (PINEROVÁ 2009: 12–13). V 50. letech 20. století se postupně proměnila nejen struktura vězeňství a s ní i vězeňská terminologie, ale zejména životní podmínky ve vězeňských zařízeních, jež byly nejpřísnější právě pro vězně politické. Zacházení s vězňami, jejich každodenní život ve vězeňských zařízeních a také pravidla vězeňské korespondence, jíž se dále hodláme věnovat, upravovaly vězeňské řády, které v této době rovněž prošly zásadními úpravami. Korespondenční možnosti byly odlišné v průběhu vyšetřovací vazby a v průběhu samotného věznění. Zde ale můžeme nastínit jen některé vývojové proměny pravidel korespondování při výkonu trestu. Úřední nařízení tento druh

1 „Od podzimu 1948 však dochází ve dvou etapách s předělem na podzim 1952 k jeho [vězeňství] ‚sovětizaci‘ – přeměně podle totalitního sovětského modelu. V první etapě je postupně sjednocováno, centralizováno a nakonec podřízeno ministerstvu národní bezpečnosti, stává se součástí politické justice a nástrojem politických perzekucí, ve druhé fázi dochází k unifikaci vězeňských předpisů i zařízení analogicky se strukturou sovětského vězeňství“ (JANÁK 2002: 143).

komunikace ovlivňovala stejně významně jako zásahy cenzorů. Je proto nezbytné podat nejprve základní přehled o parametrech povolování, či nepovolování dopisního styku, omezování jeho intervalu a četnosti, okruhu adresátů i rozsahu a dalších formálních náležitostí dopisů.

Dopis jako udělovaná výhoda

V letech 1945–1950 odsouzení trestanci vykonávali své tresty v trestnicích a krajských a okresních soudních věznicích v působnosti ministerstva spravedlnosti. Vězeňský personál se v nich řídil tzv. domácími řády. Dopis patřil v tomto období ještě k oprávněným nárokům vězně (KÝR 2002).

Od roku 1951 se vězeňská zařízení dělila na trestní ústavy, pracovní útvary a soudní věznice ministerstva spravedlnosti (1951–1952). V roce 1951 byl přijat Vězeňský řád (S-4), nahrazující dřívější domácí řády a vycházející již z nového trestního zákona č. 86/1950 Sb. a trestního řádu č. 87/1950 Sb., podle kterých se začal v trestním řízení uplatňovat třídní princip, kdy trestný čin byl nově chápán jako „čin nebezpečný pro společnost“ (Císařová dle JANÁK 2002: 99). Pro tuto dobu je charakteristické, že „proti ‚třídním nepřátelům‘ označovaným za ‚nepřátele lidu‘ ohrožující společnost se postupovalo daleko tvrději než vůči kriminálním zločincům či ‚výtržníkům‘ považovaným z třídního hlediska za ‚spolehlivé‘“ (TAMTÉŽ: 98). Dozor nad vězeňskými ústavami převzali okresní a krajsí prokurátoři (BURSÍK 2009: 31). Do vězeňství byla implementována komunistická ideologie, získalo třídní charakter. Byly také zavedeny tzv. výhodnostní skupiny (třídy).² Na základě svého skupinového zařazení získal odsouzený příslušné výhody, přičemž za jednu z nich byla také považována možnost odesílat a přijímat dopisy. V soudních věznicích mohl odsouzený v I. výhodnostní skupině odeslat a přijmout dopis jednou za dva měsíce, ve II. jednou za čtyři týdny, ve III. jednou za tři týdny a ve IV.

2 Jednotlivé výhodnostní skupiny je možné charakterizovat přibližně takto: asociální a protistátní (I. výhodnostní skupina), bezkonfliktní a poslušní (II. výhodnostní skupina), aktivní a iniciativní (III. výhodnostní skupina), příkladní a spolupracující (IV. výhodnostní skupina) (KÝR 2001: 38).

jednou za čtrnáct dní (KÝR 2002).³ Političtí vězni, tj. zejména vězni odsouzení podle zákona č. 231/1948 Sb., na ochranu lidově demokratické republiky, nebo za trestné činy proti republice podle zákona č. 86/1950 Sb. byli zpravidla zařazeni do I. výhodnostní skupiny, z čehož vyplývalo, že měli mezi vězni nejnižší status a ve výsledku méně výhod než vězni kriminální. Protistátní vězni současně nemohli své postavení v rámci vězeňské hierarchizace nikterak vylepšit (KÝR 2001).

Vězeňský řád z roku 1951 nahradil v roce 1953 Řád nápravných zařízení (NZ–zákl–I–1) v návaznosti na převedení vězeňství pod správu ministerstva národní bezpečnosti (MNB) v září 1952. Sjednocení vězeňských zařízení pod správu tohoto ministerstva v podstatě zahájilo poslední fázi sovětizace československého vězeňství (JANÁK 2002: 145). Vězeňská zařízení byla úhrnně pojmenována jako nápravná zařízení MNB, respektive ministerstva vnitra, s nímž bylo MNB sloučeno v roce 1954; centrálně je řídila Správa nápravných zařízení. Do těchto zařízení byli odsouzení zařazováni primárně na základě třídně politických kritérií (čtyři klasifikační skupiny, z nichž I. skupina byla určena pro nepřátele lidově demokratického zřízení). Odsouzení byli dále klasifikováni na skupiny: A – kriminálníci; B – političtí; C – zvláště nebezpeční recidivisté. Od kategorie B – politických vězňů byla vyžadována hlavně práce a disciplína, nemohli tvořit samosprávu a stále měli menší výhody než například zvláště nebezpeční recidivisté kategorie C. V nápravných zařízeních mohli odsouzení přijímat a odesílat dopisy ve lhůtách podle domácího (táborového) řádu,⁴ nejméně však jednou za 4 měsíce (KÝR 2002: 56).

O rok později, v roce 1954 byl vydán nový Řád pro věznice Ministerstva vnitra Československé republiky (NZ–zákl–II–1), který souvisel s převodem vězeňství pod ministerstvo vnitra. Tento řád usiloval především o „unifikaci vězeňského režimu a soustavnou celodenní kontrolu vězňů“ (JANÁK 2002: 138). Vězeňská zařízení získala jednotné označení – věznice pro výkon trestu MV ČSR. Platilo v nich, že odsouzení

3 Viz též Národní archiv, f. Správa sboru nápravné výchovy (neuspořádáno), karton 10, 11 – Vězeňský řád S-4.

4 Uváděné oficiální vězeňské řády byly určeny „výhradně pro služební potřebu“, odsouzeným nebyly dostupné (BURŠÍK 2009: 135). V 50. letech velitelé ústavů po schválení velitelem SVS vydávali tzv. *domácí řády pro vězně*, určené pro potřebu odsouzených.

mohou přijímat a odesílat dopisy v rozsahu stanoveném náčelníkem věznice (KÝR 2002).

Mírně odlišný vývoj lze zaznamenat ve stejném období v rámci vznikajícího táborového systému např. na Jáchymovsku. Původně zajatecké tábory se v roce 1949 proměnily na centrálně řízené tzv. trestanecké pracovní tábory, které se následně přeskupily v samostatná vězeňská zařízení pro výkon trestu odnětí svobody. Političtí vězni v nich vykonávali nucenou práci, která byla novým režimem považována za hlavní prostředek „převýchovy“. Zpočátku byl v těchto táborech dodržován domácí řád tábora, avšak v roce 1951, kdy došlo k převzetí těchto táborů ministerstvem národní bezpečnosti, se přestal domácí řád užívat a zacházení s odsouzenými nebylo jednotně regulováno až do roku 1954 (TAMTĚŽ). Pro toto nejhorší období byla příznačná šikana, mučení, porušování základních lidských práv vězňů a svévole vězňů. ⁵ Korespondenční podmínky se významně lišily v různých časových obdobích a také v různých táborových zařízeních. Vždy totiž „[z]áleželo na libovůli vedení tábora, zdali [...] ‚výhody‘ umožní“ (BURSÍK 2009: 152). Přidělování výhod navíc značně ovlivňovaly odvedené pracovní výkony. ⁶ Nelze se tak divit, že se političtí vězni snažili alespoň o částečné do-

5 Z rozhovoru se Zdeňkem Kovaříkem: „Anebo třeba, když jsem byl na Nikolaji, tak ty první měsíce, než jsem se pořádně zapracoval, měl jsem pracovní výkon buď pod sto procent, nebo sto procent a takoví věžňové byli automaticky z možnosti návštěv, psaní dopisů a tak dále vyloučení. Takže více méně návštěvy a dopisy byly umožněny jako odměna za práci. Stal se třeba na eLku i takový případ, že před Vánocemi přinesl velitel Šlachtecký na takovém velkém tácu moře dopisů, zrovna chumelilo a foukal vítr. Fouknul vítr a ty dopisy se rozletěly směrem k drátům oddělujícím tábor od okolí. A on říkal: ‚Jestli chcete dopisy, tak si pro ně klidně dojděte.‘ Jenže to hrozilo tím, že u koridoru na věžích spustí esenbáci palbu z natažených kulometů. I to byl jeden z takových možných důvodů represe, abychom měli z domova co nejméně zpráv“ (BOUŠKA – PINEROVÁ – LOUČ 2009: 186).

6 „Na Ležnici v roce 1952 směli jednou za šest týdnů psát jenom věžňové, plníci plán na více než 150 %; ostatní pouze jednou za šest měsíců. [...] Na Vojně v roce 1953 mohli psát věžňové, plníci plán přes 100 %, jednou za dva měsíce; druzí jenom jednou za půl roku“ (HEJL 1990: 279). Na Rovnosti v roce 1952 existovaly 4 skupiny vězňů: ti, kteří pracovali na povrchu, ti, kteří v dole plnili plán pod 100 % (tyto skupiny nemohly dopisy ani psát, ani přijímat), ti, kteří v dole plnili plán na 100–120 % (nárok na dopis jednou za tři měsíce), a tzv. úderníci (dopisy povoleny jednou měsíčně; mezi ně však političtí vězni patřili výjimečně) (srov. HEJL 1990: 278, 280).

držování pracovních norem a tomuto vyděračskému systému se nuceně podvolovali – možnost navázat spojení se vzdálenými rodinami byla pro ně nejpřednější. S plněním norem bylo spojeno i finanční ohodnocení. Odsouzený tak mohl rodinu nejen kontaktovat dopisem, ale i finančně podpořit, přičemž při plnění norem byla tato částka mnohem vyšší.⁷

Teprve v roce 1955 byl ustaven Řád pro nápravně pracovní tábory (NZ–zákl–II–2), které pod tímto názvem potom existovaly až do roku 1961. Tento řád byl mj. výrazně inspirován sovětským modelem dřívějšího organizačního uspořádání GULAGu (JANÁK 2002: 139), také se v něm odrazila postupující byrokratizace. „Řád pro NPT [...] byl již velmi podrobný a řešil každý detail života vězně v táboře“ (BURSÍK 2009: 34). Odsouzení se dělili jednak na základě druhu a povahy trestu, jednak podle zdravotního stavu (TAMTĚŽ: 36). Dodejme, že političtí vězni byli umístěni odděleně od ostatních. „Osobní korespondence odsouzených neměla být nijak limitována“ (TAMTĚŽ: 37), ovšem stále platilo, že dopisní styk odsouzeného s příbuznými vyžadoval povolení náčelníka tábora. Dopisy také musely projít cenzurou, která ale neměla trvat déle než 10 dní (KÝR 2002: 57).

Mapování vývoje vězeňského systému na počátku 50. let v Československu naznačuje zřetelný přechod od pevně stanovených pravidel k jejich rozvolnění a centralizaci pravomocí; obojí dávalo náčelníkům věznic moc k libovolnému rozhodování. Dopis přestal být nezadatelným právem odsouzeného, ale stal se pouhou výhodou, již musel náčelník povolit. Vězni navíc kvůli nedostupnosti vězeňských řádů zcela ztratili představu o svých právech a povinnostech (PINEROVÁ 2009: 20). Jak poukazuje například Vilém Hejl: „Oficiální kázeňský řád předvídal škálu trestů, počínající tzv. ‚odnětím výhod‘ (dopisy, návštěvy, balíčky, nákupy potravin a kuřiva), jež bylo v první létech po únoru zcela pomyslné, neboť mnohde tyto ‚výhody‘ vězňové vůbec neznali“ (HEJL 1990: 243).

7 „Kdo tuto normu nesplnil, dostával menší přiděl jídla, nebyly mu povoleny dopisy, ani návštěvy. Kdo normu překročil, dostával větší přiděly jídla a byl lépe placen. Někteří spoluvězni pracovali na 160 %, ale i více procent, aby mohli poslat nějaký příspěvek svým rodinám s dětmi. V tom případě to bylo omluvitelné, nikoli však u takového vězně, který nebyl nucen nikoho doma podporovat“ (Antonín Axamit, cit. dle BÁRTÍK 2008: 123).

Ani zásady stanovené ve vězeňských řádech pak nebyly zárukou jistot, protože v praxi se rozhodování velitelů (o kázeňských trestech apod.) řídilo nejrozličnějšími osobními a jinými pohnutkami.

Pravidelnou dopisní komunikaci komplikoval i fakt, že se (ne)povolení korespondence stalo součástí systému kázeňských trestů a odměn. Jeden z trestů totiž představovalo tzv. pozastavení výhod, včetně nemožnosti přijímat a odesílat dopisy v určitém časově ohraničeném období⁸ – například při nedodržení vysokých pracovních norem, jež byly, jak jsme již naznačili výše, záměrně nastaveny tak, aby nešly plnit. Velitelé byli navíc zvláště na počátku 50. let k udělování kázeňských trestů přímo vyzýváni. Jeden z náčelníků Sboru uniformované vězeňské stráže (dále SVS) v roce 1950 nabádal velitele ústavů „nebát se omezovat i ostatní výhody, a to na neurčitý čas (vycházky, dopisy, poloviční dávky)“ (Zpráva o prošetření stížnosti bývalých odsouzených osob na nesprávné zacházení ze strany příslušníků ve věznici Plzeň-Bory v letech padesátých, cit. dle BURSÍK 2008: 115). Cílem takových opatření bylo narušit u vězňů psychologický pocit jistoty a upevnit vlastní převahu: „Vězeň nesmí mít dojem, že má na něco nárok“ (Zápis o poradě velitelů SVS konané dne 6. 4. 1950, cit. dle BURSÍK 2009: 133). K udělování kázeňských trestů však měli velitelé i další motivaci. Na Borech v nejtěžších letech 1949–1952 „dokonce byli velitelé SVS hodnoceni podle toho, kolik uložili kázeňských trestů“ (BURSÍK 2008: 118). Významnou roli též hrály další, vnější okolnosti. Jedna z bývalých politických vězeňkyň kupříkladu vzpomíná: „Když zemřel Stalin, poté Gottwald, měly jsme s okamžitou platností ‚zaražené výhody‘, jako bychom měly vinu na jejich skonu... Bachaři měli strach, že budou vzpoury, bylo nás tenkrát hodně.“⁹ Konečně bylo zadržování korespondence využíváno i jako jedna z technik psychologického nátlaku ještě v průběhu vyšetřování, kdy bylo podle svědeckých výpovědí přečtení dopisu od blízkých často umožňováno teprve výměnou za nejrozličnější doznání.

8 Stejně tak bylo v náčelníkově moci udělit jako odměnu mimořádný dopis, což se však dělo jen ve výjimečných případech.

9 Cit. z e-mailu Hany Truncové ze dne 7. 3. 2013.

„Pište čitelně na řádky! Na okraje nepište!“

Vězeňská korespondence nebyla regulována jen povolenou frekvencí přijímání a odesílání dopisů. Vězeňská nařízení dále určovala, komu vězni mohou své dopisy adresovat. K povolenému okruhu adresátů patřila pouze rodina a nejbližší příbuzní,¹⁰ přičemž jak poukážeme dále, odsouzení museli vždy přesně uvést, komu píše, a specifikovat vzájemný příbuzenský vztah. Dodržování tohoto pravidla se mohlo stejně jako u jiných nařízení odlišovat od ústavu k ústavu. V některých ústavech však lpění na některých ustanoveních hraničilo se šikanou. Například Jan Zahradníček nemohl v Leopoldově do dopisu vepsat pár samostatných řádek svému synovi Jakoubkovi, jak to doposud dělal v dopisech z Mírova, protože v tom momentě by dopis měl již více adresátů (ZAHRADNÍČEK 2008: 293). Jak víme, někdy se toto nařízení dařilo obcházet. Jednou ze zavedených praxí mezi vězni bylo mimo jiné i postoupení výhody, tj. dopisu či balíčku jinému spoluvězni formou propůjčení jména: „Dopisy i balíčky byly omezeny; věžňové si však vypomáhali mezi sebou: ten, který neměl příbuzné, půjčoval své jméno; na jeho adresu mohli příbuzní jiného mukla poslat balíček i dopis. Mukl bez příbuzných dostal zásilku potravin a jeho kamarád měl spojení s domovem“ (BUBENÍČKOVÁ-KUTHANOVÁ 1991: 68). Současně je pravdou, že bylo „mezi vězni mnoho těch, kteří dopisy nepsali, prostě proto, že neměli komu, rodina je často zavrhla či se rozpadla“ (Josef Vácha, cit. dle BÁRTÍK 2008: 130).

Vězeňská správa dbala také na dodržování formálních náležitostí a úpravy dopisu. Dopisní formuláře nebo papíry a psací potřeby neměli vězni nikdy u sebe, byly jim vždy přiděleny na dobu potřebnou k napsání dopisu. Vězni si tedy nemohli dělat předem poznámky či připravit koncept dopisu. Veškeré formulace a nápady museli uchovávat v paměti.

10 Zcela výjimečná proto v tomto kontextu byla iniciativa dvanácti politických vězeňkyň z pardubické věznice, které v roce 1956 napsaly a pokusily se odeslat dopisy generálnímu tajemníkovi OSN Dagu Hammarskjöldovi, toho času na návštěvě v Československu, aby ho informovaly o podmínkách svého věznění. Dopisy byly zabaveny a zachovaly se v osobních spisech každé z pisatelek. Odvážné ženy, přezdívané Hamršildky, byly navíc za svůj společný protestní počín potrestány filcunkem, výslechy, samotkami a také pozastavením korespondence (BURSÍK 2006a, 2006b).

„Skládání“ dopisů se nakonec mnohým stávalo formou jakéhosi duševního cvičení.¹¹ Koncipování odpovědi na došlý dopis znesnadňovala i zásada, podle níž si mohli odsouzení ponechat příchozí dopis nebo fotografii pouze několik dní, nanejvýš týden, a pak je museli vrátit. Případné odhalení neodevzdaného dopisu bylo trestáno kázeňskými postihy. Velitelé poté měli doručené dopisy zakládat k osobním věcem odsouzeného, případně do osobního spisu. Ne vždy se tak dělo, nehledě k tomu, že velitelé dopisy často nearchivovali, ale cíleně je ničili. Dopisy putující do vězeňského prostoru proto obvykle nejsou dochovány (buď nebyly vůbec založeny do osobního spisu vězně, nebo mu nebyly vydány při propuštění). Pořádáme-li proto vězeňskou korespondenci edičně, jde většinou o představení jednostranné komunikace (viz Zahradníčkova korespondence).

V některých vězeňských zařízeních se v 50. letech používaly speciální dopisní papíry pro odsouzené, jimiž disponovaly zvláště ústřední věznice, tj. Trestní ústav pro muže v Plzni a Vězeňský ústav v Ostrově nad Ohří. Přibližně od poloviny 50. let se také načas objevily univerzální dopisní papíry pro odsouzené, tištěné Ústavem nápravného zařízení v Praze, které se používaly napříč ústavu. Část formulářů byla skutečnými tištěnými úředními tiskopisy, jiné byly pouze méně formálně předepsány na psacím stroji, někdy též předlinkovány (především v táborech). Vězeňské formuláře a dopisní papíry měly společný formát A5, lišil se však způsob jejich využití. Například na Borech dostali věznění k dispozici přední i zadní stranu formuláře, zatímco ve Valdicích si museli vystačit pouze s jednou stranou. Regulace rozsahu dopisu na jednu či dvě strany textu výrazně urychlovala cenzorské řízení. Do předtištěného záhlaví musel vězněný vyplnit své jméno a adresáta včetně informace o typu příbuzenského vztahu, dále pak své základní (kmenové) číslo. Těmito údaji museli věznění nadepisovat i obyčejné dopisní papíry, které si v ústavních kantýnách obstarávali za vydělané lágrové peníze. Dalším formálním požadavkem byla čitelnost, pro vězeňské cenzory natolik zásadní, že i na oficiálních formulářích byla předtištěna výzva, aby odsouzení psali čitelně. Nečitelnost ruko-

11 Viz rozhovor s Jindřiškou Havrlantovou (BOUŠKA – PINEROVÁ – LOUČ 2009: 100).

pisu představovala závažný důvod pro zabavení dopisu. Dnes však je spíše nezamýšlenou výhodou: jak upozornili editoři Zahradníčkovy vězeňské korespondence, vyžadovaný čitelný rukopis jim usnadnil ediční přípravu (SENDLEROVÁ – ŘEPA 2008: 303).

Dodržování formálních pravidel ovšem bylo vyžadováno i od těch, kdo si dopisovali s vězňými. K dopisu odsouzeného byl nezřídka přikládán formální návod pro autory odpovědí (týkal se formátu vězeňské adresy uvedené na obálce, nalepení povolenky do levého rohu obálky, nadepisování dopisního papíru číslem a jménem odsouzeného) se zvýrazněným dovětkem: „Nebude-li tato forma dodržena, nebude dopis odsouzenému doručen“ (BUBENÍČKOVÁ-KUTHANOVÁ 1991: 57). Instrukce pro adresáty vězeňského dopisu občasně podávalo i speciální razítko, jež zakazovalo posílat vězňům v dopisech peníze, fotografie, dopisní papíry a poštovní známky. Takové dopisy by byly – v tom lepším případě – odesílateli vráceny. Obě strany účastníci se této specifické komunikační situace se těmto pokynům podřizovaly, neboť jinak by mohl „být ohrožen či významněji narušen hlavní účel korespondence tohoto typu – alespoň nějak zpřítomnit vzájemnou účast na prožívání každodennosti těch nejbližších. Významně opožděný nebo dokonce vynechaný dopis vychyloval vnitřní rovnováhu každé z obou stran korespondenčního vztahu způsobem, jaký si lze jen obtížně představit“ (PEŘICH 2008: 7).

V hledáčku cenzora

Výrazným aspektem vězeňské korespondence je fakt, že není zachováno listovní tajemství (HANUŠ 2008: 330). Všechny příchozí i odchozí dopisy v komunistickém vězeňství procházely cenzurou. Odsouzený odevzdával nebo vyhazoval do ústavní schránky svůj dopis příbuzným v nezálepené obálce, příchozí dopis dostával od vězeňské správy také bez obálky. Byl v tom moment jistého ponížení, adresát i odesílatel se museli neustále vypořádávat s vědomím, že jejich sdělení čte i někdo další, oprávněný jich zneužít. Nechtěl-li vězeň nechat nahlédnout cenzora do svého nitra, mnohé raději dobrovolně zamlčel.

Z hlediska obsahu byli odsouzení zpraveni o tom, jak své dopisy psát a čeho se vyvarovat. Nesměli popisovat situaci ve věznicích, informovat

o ostatních věznicích, stavu vyšetřování apod.¹² Vcelku bez rizika byly jen některé soukromé záležitosti.¹³ Odsouzení i jejich rodiny trvale čelili otázce, jak vlastně v těchto podmínkách psát a o čem. Citujme slova vězněného skauta Karla Kahouna: „Ale o čem také psát? Po všech zákazech a příkazech byly možnosti tak omezené, že se většinou veškeré psaní zvrtilo na pár laskavých frází. Rodiče to měli snazší, mohli vyprávět, co se doma děje, co dědeček a babička, slepička a zahrádka, a přesto málokterý dopis přišel celý. Někdy byl tak prostríhaný, že z něj zbylo pár vět. Ale přesto byl každý lékem na duši, neskonalým potěšením“ (KAHOUN 2006: 115). Adresáti i odesilatelé nutně přistupovali k autocenzuře a psaní dopisů pro ně mnohdy představovalo velice stresující záležitost. Pisatel musel dopis promýšlet po obsahové stránce a zároveň přihlížet k omezenému rozsahu. Vzhledem k redukovanému okruhu témat, jimž se vězeň mohl v dopise věnovat, však trochu paradoxně docházelo k situacím, kdy vězeň-pisatel jednoduše nenacházel slova ani pro onu dovolenou stránku (či dvoustránku). Ne náhodou proto mnozí političtí vězni vzpomínají, že psaní dopisu představovalo svého druhu slohové cvičení, na kterém se nejednou podíleli i další spoluvězni. Životy adresátů dopisů vně vězení se mimoto během mnohaletého odloučení vyvíjely nejrůznějšími směry, a proto bylo navazování vzájemných vztahů a hledání porozumění prostřednictvím korespondence obecně pro vězněného těžší a těžší.

Odsouzení byli seznámeni i s dalšími pravidly. Mezi ně patřilo zejména to, že v dopisech není dovoleno citovat z knih, psát verše ani užívat cizích slov, podtrhávat jednotlivá slova či malovat obrázky (srov. např. HEJL 1990; BURSÍK 2009). Cenzori měli pudový strach ze skrytých významů, jejichž nositeli mohly být potenciálně právě básně, cizí slova,¹⁴ citáty z knih. Z tohoto důvodu přeškrtovali celé pasáže,

12 Vězněná Drahomíra Stuchlíková byla potrestána měsícem korekce za to, že napsala pohrdavý dopis o kriminále (BOUŠKA – PINEROVÁ – LOUČ 2009: 100).

13 Viz například lapidární konstatování z dopisu Růženy Vackové: „Lituji, že Ti (s ohledem na pana cenzora, resp. oba cenzurující) nemohu dát praktické a velmi cenné rady“ (VACKOVÁ 1994: 43).

14 Podle jedné z bývalých politických vězeňkyň, p. Hany Truncové, „[p]okud se napsalo do dopisu cizí slovo – věta v jiné řeči – pochodoval dopis přes Pankrác, kde

o nichž se domnívali, že by mohly být skrytými vzkazy, dále různá data, čísllice atd.

Jak se však ukazuje, tyto obavy z potenciálních šifer nepanovaly pouze v případě vězeňské korespondence, nýbrž i v případě časopisů. Na počátku 50. let byl totiž v mnoha vězeňských zařízeních iniciován vznik vězeňských časopisů jako jedné ze složek tzv. ideologické převýchovy. Patřily k nim například *Ozvěny z Mírova*, *Prací k lepšímu zítřku*, *Rubání*, *Okénko* s podtitulem *Zpravodaj Trestního ústavu ve Valdicích u Jičína*. Tyto časopisy rovněž procházely schvalováním a kontrolou cenzorů. V cenzorově posudku časopisu *Ozvěny z Mírova* čteme kupříkladu následující doporučení: „Báseň odsouzeného kněze Kozlíka neotiskujte, neboť je nevhodná a v určitých statích i dvojsmyslná. Ať se odsouzení nesaží o básně, ale volný čas věnují článkům buď z jejich prostředí, nebo [článkům] k význačným datům, které jsou ve vašem časopise opomíjeny, a to z toho důvodu, že nemáte dostatečný počet dopisovatelů.“¹⁵ V komentáři k časopisu *Rubání* zase nacházíme toto vyjádření: „Básně odsouzených do časopisu nedávejte. Chcete-li obsah časopisu zpestřit básněmi, použijte výňatků z děl českých, slovenských a sovětských, nebo jiných pokrokových básníků.“¹⁶

Pro mnohé literárně aktivní vězně pak byla nemožnost svou vězeňskou básnickou a jinou tvorbu jakkoli zaznamenat (včetně zákazu jejich uvádění v dopisech) velmi skličující. Připomeňme si úryvek z dopisu Jana Zahradníčka z 27. listopadu 1957, kdy z Mírova své milované ženě píše: „Snažím se s tím vyrovnat básněmi, které si píšu do hlavy, protože Ti je nesmím napsat domů, ale snad je za ta dvě léta nezapomenu a budu Ti je jednou říkat“ (ZAHRADNÍČEK 2008: 125).¹⁷ Na druhou stranu sofistikovaným odkazům, aluzím, jinotajům a připomínkám skutečně

k tomuto účelu byla zřízena zvláštní cenzura cizích slov“ (cit. z e-mailu autorce ze dne 7. 3. 2013).

- 15 ABS Brno Kanice, E/1, inv. j. 35 – časopisy – por. Polák, velitel SVS: „Schválení časopisu odsouzených“ z 21. 12. 1951.
- 16 ABS Brno Kanice, E/1, inv. j. 35 – časopisy – kpt. Kroupa, velitel SVS: „Časopis *Rubání*“ z 27. 6. 1951.
- 17 Dnes proto jen těžko můžeme odhadnout, kolik veršů z bohaté vězeňské tvorby politických vězňů by se nám bývalo mohlo zachovat, kdyby je odsouzení nejen mohli zapsat,

nemohli cenzoři porozumět a zachytit je.¹⁸ S vědomím toho vězni ve své korespondenci nejednou použili šifry typu „strýčkův zdravotní stav – politická situace v ČSR“ (BUBENÍČKOVÁ-KUTHANOVÁ 1991: 77) nebo krycích jmen: Růžena Vacková třeba ve svých dopisech o Josefu Zvěřinovi psala jako o Pepánkovi, Jozífkovi, Otci, D. Josefovi (VALTROVÁ 1994: 168).

Známy jsou rovněž snahy vězeňskou cenzuru zcela obejít prostřednictvím ilegálních motáků. Jednalo se o „dopisy posílané bez vědomí velitelství táborů prostřednictvím vězňů propuštěných na svobodu nebo civilních zaměstnanců. Tato činnost byla pro obě strany nebezpečná, neboť při nalezení motáků následoval velmi tvrdý trest“ (BURSÍK 2009: 153). Tuto oblast zde však ze svých úvah vylučujeme.

Cenzorovo zoufalství

Mechanismy vězeňské cenzury záměrně i nezáměrně prodlužovaly odesílání i doručování jednotlivých dopisů. Podle Hany Truncové byl celý rituál doprovázející doručení dopisu opravdu zdoluhavý.¹⁹ Vězni dostávali dopisy se zpožděním, mnohé informace z nich už nebyly aktuální. Podle odhadu jednoho z bývalých politických vězňů se například v táboře Vojna u Příbrami dopisy na cenzuře zdržovaly 10 až 20 dní (Antonín Axamit dle BARTÍK 2008: 119). V důsledku toho dopisní komunikace vázla. Pokud byl některý z dopisů zcela zadržen, komunikace byla opět narušena a přerušována.

Cenzura vězeňské korespondence byla časově dosti náročná. Prochod ústavní administrativy vůbec znamenala značnou zátěž. O centrální cenzuře pro trestanecké pracovní tábory nás zpravuje například historik Tomáš Bursík: „Cenzura všech dopisů se prováděla v administrativním oddělení Stanice Ostrov. Průměrný počet měsíčně cenzurovaných dopisů se pohyboval kolem osmi tisíc. Počet cenzurovaných

ale též kdyby je mohli alespoň odeslat rodině, příbuzným v dopise, a nemuseli je mnohdy po celou dobu svého věznění uchovávat ve své paměti (a paměti spoluvězňů).

18 Veronika Bednářová (BEDNÁŘOVÁ 2005) například upozornila na motivické prvky zřetelně odkazující k Zahradnickově básnické tvorbě.

19 Dle e-mailu Hany Truncové ze dne 7. 3. 2013.

dopisů byl nad síly zaměstnanců oddělení, a proto cenzuru v Ostrově prováděli i příslušníci SNB zařazení jako strážní“ (BURSÍK 2009: 153). Při uvedené kvantitě vězeňských dopisů zjevně mohl cenzor jen stěží udržet bdělou pozornost a můžeme předpokládat, že někdy z tohoto důvodu svou práci odbýval. Dále je zřejmé, že kvalifikace cenzorů byla leckdy sporná.

Polovzdělaní cenzoři zdaleka nedosahovali intelektuálních kvalit řady politických vězňů, jejichž dopisy měli na starost. Cenzoři zvládli dopis cenzurovat často jen prvoplánově. Píše-li například bývalý poslanec-vězeň Karel Procházka své dceři, již se snaží prostřednictvím dopisů vychovávat a mj. tříbit její literární vkus: „K tvé četbě: Za Pujmanovou děkuji. Neznal jsem [cenzurováno] Jako školní četbu muselas ovšem číst,“ lze předpokládat, že cenzurovaná pasáž v dopise zahrnovala kritické zhodnocení díla Pujmanové, jež cenzor okamžitě vyškrtl už z preventivních důvodů (sám pisatel si politickou „závadnost“ svého vyjádření určitě neuvědomoval). Sofistikovanějším odkazům nemohli cenzoři porozumět a zachytit je. Naplňovalo se tak motto tohoto příspěvku, převzaté z *Otevřeného deníku* Jana Vladislava: „Cenzura má vždycky velké oči a slyší růst trávu i z dlažby zalité asfaltem“ (VLADISLAV 2012: 319). Cenzoři nechtěli upozorňovat na svou nevzdělanost: „Polovzdělaní tzv. ‚vychovatelé‘ ze Sboru nápravné výchovy (jak se nyní říká vězeňským dozorcům) jsou dotčení, narazí-li v dopisech na cokoli, co přesahuje jejich domovnícky intelektuální rozhled. Pak dopisy prostě zabavují, neboť ‚filozofování není povoleno‘, anebo ještě pěkněji, jelikož ‚slova z ciziny jsou zakázána““ (HEJL 1990: 279). Tato skutečnost však měla hlubší kořeny a úzce souvisela s transformací vězeňství v první polovině 50. let. Každé vězeňské zařízení disponovalo od roku 1948 oddíly Sboru uniformované vězeňské stráže (SVS), zajišťujícími režim a ostrahu, původně apolitickými, které však byly na počátku 50. let důkladně očistěny a byli do nich zařazováni pouze spolehliví příslušníci, členové KSČ, kteří se svou řádnou službou měli zasazovat v boji proti třídnímu nepříteli (KÝR 2001: 37). Od roku 1953 se příslušníci SVS stali příslušníky Sboru národní bezpečnosti (SNB) (BURSÍK 2009: 33). Nově se tedy i „SVS stal oporou a vykonavatelem vůle komunistického totalitního režimu“ (BURSÍK 2008: 114).

Cenzuru ve vězeňských zařízeních vykonávali tzv. osvětoví důstojníci a vychovatelé. Zvláště „nebezpeční“ byli ti z cenzorů, kteří nejenže nedokázali porozumět některým pasážím v dopisech, ale chtěli se mstít, škodit, rodinu i vězněného psychicky týrat. „Tam, kde věžňové mohli rodinám psát, zasahovala do jejich dopisů zcela svévolně a zlovolně cenzura. Na Borech v tom vynikali zvláště Kramer²⁰ (později velitel Pankráce) a Ladman.²¹ Z věty ‚Bůh ti dej sílu‘ byla vyčerněna slova ‚Bůh‘ a ‚sílu‘. Jindy byly potlačeny všechny zmínky o dítěti; z jiného dopisu zůstalo jenom oslovení a podpis. Ze strojem psaného dopisu byla část odříznuta s odůvodněním, že je ‚příliš dlouhý‘“ (HEJL 1990: 279).²² O Ladmanovi víme, že „[v]ychodil pět tříd obecných, tři třídy měšťanské a v letech 1931–1934 se učil autosedlářem. Poté pracoval jako řidič. Členem komunistické strany Československa se stal v květnu roku 1945. Do SVS vstoupil v červenci roku 1947. [...] V roce 1949 absolvoval školu pro osvětové důstojníky v Litoměřicích a jako osvětový důstojník se vrátil do plzeňské věznice. Od druhé poloviny 1949 působil jako zástupce velitele věznice. Tuto funkci vykonával do července roku 1951. Od července 1951 do dubna 1952 byl velitelem věznice v Plzni na Borech“ (BURSÍK 2008: 122). Tento profil je sám o sobě vypovídající. Samotný Ladman svou kariéru budoval i v následujících letech.

20 Jak autorku upozornil dr. Aleš Kýr, šlo ve skutečnosti o Karla Kramla.

21 Vilém Hejl uvádí příjmení borského velitele v podobě Landsman, ale jak poukážeme dále, s největší pravděpodobností jde o Václava Ladmana.

22 Takové zásahy nám s příměsí jisté tragikomiky připomíná cenzurovaný dopis paní Müllerové z koncentračního tábora Steinhof v románu *Osudy dobrého vojáka Švejka* za světové války, v němž Jaroslav Hašek zesměšňuje právě hloupost cenzorů: „Švejk vzal tu domácí relikvii a četl: Milá Aninko! Máme se zde velice dobře, všichni jsme zdraví. Sousedka vedle na posteli má skvrnitý **xxxxxxx** a také jsou zde černé **xxxxxxx**. Jinak je vše v pořádku. Jídla máme dost a sbíráme bramborové **xxxxxx** na polívku. Slyšela jsem, že je pan Švejk už **xxxxxx**, tak nějak vypátrej, kde leží, abychom po válce mohli mu dát ten hrob obložit. Zapomněla jsem ti říct, že na půdě v pravém rohu je v bedničce jeden malej pejsek ratlíček, štěňátko. Ale to už je kolik neděl, co nedostal nic žrát, od té doby, kdy si pro mne přišli pro **xxxxxxx**. Tak myslím, že už je pozdě a že už je ten pejsek taky na pravdě **xxxxxxx**“ (HAŠEK 1968: 114).

Cenzor zasahuje

Jak již bylo řečeno výše, odchozí i příchozí dopisy procházely ve vězeňských zařízeních cenzurou, přičemž proceduru cenzury na dopisech stvrzovalo razítko „Cenzurováno“ / „Čteno (+ číslice)“ nebo parafa či šifra cenzora. Cenzor do textu zasahoval začernováním vybraných slov a vět tuší, inkoustem či fixem, méně často například škrtnutím barevnou pastelkou. Někdy se jednalo o drobné škrty, v opačných případech však „zběsilé“ počínání cenzora narušilo celou významovou strukturu textu, což příjemci dopisu ztížilo porozumění.²³ V případě, že cenzor nesouhlasil s větší pasáží dopisu, neváhal ji vystříhnout. Takové zásahy máme hojně doloženy. Ve výboru dopisů profesorky Růženy Vackové nacházíme vícekrát ediční komentář „konec dopisu odtržen“. Jindy například rodina vězněného poslance Karla Procházky po zásahu cenzorských nůžek našla v dopise jen dva útržky, jež z dopisu zbyly, samy o sobě nedávající prázdný smysl. Jak nám v osobním rozhovoru potvrdila Procházkova dcera Hana Tížková, takto fragmentární dopis psychologicky působil snad ještě větší bolest, než kdyby nepřišel vůbec.

Dalším aspektem bylo odstříhování a odlepování poštovních známek, jež se týkalo zejména pohlednic (dopisy dostávali odsouzení bez obálky). Tento postup byl plošně nařízen a opíral se o důvěrné nařízení ministerstva spravedlnosti – velitelství SVS. V interních pokynech se konkrétně uvádí: „Jestliže byla odsouzenému doručena pohlednice /:lístek:/, vyznačí se datum doručení a odebrání na pohlednici /:lístku:/ . Je-li důvodné podezření, že pod známkou je něco napsáno, známka se odlepí nebo odřízne.“²⁴

Nejzazším zásahem cenzora bylo zabavení dopisu. Bursík uvádí, že pokud se dopis zdál cenzorovi z jakéhokoli důvodu nevhodný (nečitelný, závadný po obsahové stránce), zabavil jej. Nebo se vězeň dozvěděl, že

23 Teprve spolupráce s restaurátorkou papíru v budoucnu ukáže, zda jsme schopni tato místa například s využitím infračerveného světla rekonstruovat. Rozkrytí cenzorských zásahů by mělo nejen velký odborný význam, ale řadě bývalých politických vězňů a jejich pozůstalým bychom tím poskytli klíč k rozluštění dávných korespondenčních záhad.

24 Národní archiv, f. Správa sboru nápravné výchovy (neuspořádáno), Sv. 19/1 – Doručování dopisů vězňům a vykonávání návštěv u vězňů z 8. 7. 1952.

mu přišel dopis, ale nebude mu vydán, protože je „v rozporu s cíli nápravy odsouzených“ (BURSÍK 2006a, 2009). V některých případech se však odsouzený o zadrženém dopise od rodiny vůbec nemusel dozvědět. Vzhledem k výše popsanému profilu cenzora nelze obvykle rozhodnout, zda byl příčinou konfiskace skutečně závadný obsah, či zda šlo o pouhý rozmar cenzorů. Druhou možnost zdaleka nevylučujeme, ba domníváme se, že v některých případech bylo zabavování dopisů součástí promyšlené strategie psychologického teroru. Podle Vězeňského řádu z roku 1951 pak dopisy, „které nebude povoleno odeslat nebo doručit, se přiloží k osobnímu spisu a **mohou** [zvýraznila P. Č.] být odsouzenému vydány při propuštění na svobodu“.²⁵ Jelikož řád upravoval pozdější vydání zadržených dopisů pouze v rovině možnosti, nikoli povinnosti, velitelé toho zneužívali. Značnou nelidskost režim projevil zejména na počátku 50. let, kdy pozůstalým nebyly doručeny dopisy, jež psali vězni před popravou. Ve spisech státní prokuratury, kam byly založeny, byly vypátrány až na počátku 90. let i mnohem později a teprve po několika desetiletích doručeny jejich původním adresátům, popř. jejich nejbližším příbuzným (týkalo se to mj. i dopisů Milady Horákové).²⁶ Pokud vězeňský personál zadržené dopisy založil do osobního spisu a rovnou je nezníčil, jak se to dělo zvláště v táborech, lze v budoucnu stále ještě očekávat rozličné objevy. Ne všichni bývalí političtí vězni či jejich příbuzní totiž podstoupili složitou byrokratickou cestu, aby zadržené dopisy ze spisů po roce 1989 vymohli, ba v mnoha případech o nich neměli tušení.

Rádi bychom zdůraznili, že navzdory tristním poměrům, v nichž vězeňská korespondence vznikala, byla v tomto specifickém žánru napsána jedinečná literární díla, která s odstupem let oslovují nejen původní adresáty, ale po zveřejnění i širší čtenářské publikum (viz HORÁKOVÁ 1990, VACKOVÁ 1994, PALIVEC 1996, ZAHRADNÍČEK 2008). Zcela se ztotožňujeme s názorem Jiřího Rambouska, který o vězeňských dopisech básníka Josefa Palivce napsal: „Jejich hodnota není jen dokumen-

25 Národní archiv, f. Správa sboru nápravné výchovy (neuspořádáno), karton 10, 11 – Vězeňský řád S-4.

26 Tyto případy jsou popsány například v publikaci *Psáno před popravou*; jejich osudy mapuje též dokument České televize *Dopisy z cely smrti* (r. Marcel Petrov, 2008).

tární a biografická, je třeba je číst také či především jako svébytný text umělecký. [...] A neobstojí námitka, že náplň dopisů tvoří z velké části všední témata, jako jsou minulé nebo budoucí návštěvy ve vězení, rodinné záležitosti, zdravotní potíže a starosti o jídlo. I to přece prohlubuje autentickou zprávu o specifické lidské situaci, kterou tyto listy podávají“ (RAMBOUSEK 1996: 524).

Prameny

Národní archiv, f. Správa sboru nápravné výchovy (neuspořádáno), karton 10, 11
Národní archiv, f. Správa sboru nápravné výchovy (neuspořádáno), Sv. 19/1
Archiv bezpečnostních složek [ABS] Brno Kanice, E/1, inv. j. 35 – časopisy
Materiály shromážděné v osobním archivu

Literatura

BÁRTÍK, František

2008 *Tábor Vojna ve světle vzpomínek bývalých vězňů* (Praha: Vyšehrad)

BEDNÁŘOVÁ, Jitka

2005 „Něha a míjení. Vězeňská milostná korespondence Jana Zahradníčka“, in Tomáš Kubíček – Jan Wiendl (eds.): *Víra a výraz. Sborník z konference „...bývalo u mne zotvíráno...“* (Brno: Host), s. 67–76

BOUŠKA, Tomáš – PINEROVÁ, Klára – LOUČ, Michal (eds.)

2009 *Českoslovenští političtí vězni. Životní příběhy* (Praha: Česká asociace orální historie, o. s.)

BUBENÍČKOVÁ-KUTHANOVÁ, Milena

1991 *Vybledlá fotografie* (Praha: Vyšehrad)

BURSÍK, Tomáš

2006a *Ztratily jsme mnoho času – Ale ne sebe! Životy politických vězeňkyň v československých věznicích padesátých a šedesátých let dvacátého století* (Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu PČR)

- 2006b „12 dopisů pro OSN“, A2 2, č. 25, s. 20
- 2008 „Násilí páchané na politických věznicích na Borech v letech 1948–1952“, *Paměť a dějiny* 2, č. 4, s. 113–123
- 2009 *Přišli jsme na svět proto, aby nás pronásledovali. Trestanecké pracovní tábory při uranových dolech v letech 1949–1961* (Praha: Ústav pro studium totalitních režimů)
- HANUŠ, Jiří
- 2008 „Duchovní tvář Jana Zahradníčka“, in Jan Zahradníček: *Mezi nás prostřena noc. Dopisy z vězení ženě Marii*, eds. Martina Sendlerová – Milan Řepa (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury), s. 311–333
- HAŠEK, Jaroslav
- 1968 *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. Díl I–II* (Praha: Odeon)
- HEJL, Vilém
- 1990 *Zpráva o organizovaném násilí* (Praha: Univerzum)
- HORÁKOVÁ, Milada
- 1990 *Dopisy Milady Horákové. Pankrác 24.–27. 6. 1950* (Praha: Lidové noviny)
- JANÁK, Dušan
- 2002 *Kapitoly o československém vězeňství 1945–1955* (Opava: Slezské zemské muzeum Opava)
- KAHOUN, Karel
- 2006 *Lámání. Vzpomínky jednoho skautíka* (Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu)
- KÝR, Aleš
- 2001 „Některé sociologické aspekty zacházení s vězni v ČSR v letech 1945–1955“, in Dušan Janák (ed.): *Vězeňské systémy v Československu a ve střední Evropě 1945–1955* (Opava: Slezské zemské muzeum), s. 23–45
- 2002 *Způsoby zacházení s vězni v ČSR v letech 1945–1955. Přehled základních předpisů* (Opava: Slezské zemské muzeum – Institut vzdělávání Vězeňské služby ČR)
- PALIVEC, Josef
- 1996 *Prózy, listy z vězení, pozdravy přátel*, ed. Jiří Rambousek (Praha: Torst)

PEŘICH, Václav

2008 „Úvodní poznámka“, in Leopold Peřich: *Nic nového. Dopisy z vězení*, ed. Václav Peřich (Středokluky: Zdeněk Susa), s. 7–8

PINEROVÁ, Klára

2009 „Vývoj československého vězeňství po druhé světové válce“, in Tomáš Bouška – Klára Pinerová – Michal Louč (eds.): *Českoslovenští političtí vězni. Životní příběhy* (Praha: Česká asociace orální historie, o.s.), s. 12–30

RAMBOUSEK, Jiří

1996 „Mou oblohou je strop mé kobky“, in Jiří Palivec: *Prozy, listy z vězení, pozdravy přátel* (Praha: Torst), s. 519–526

SENDLEROVÁ, Martina – ŘEPA, Martin

2008 „Ediční poznámka“, in Jan Zahradníček: *Mezi nás prostřena noc. Dopisy z vězení ženě Marii*, eds. Martina Sendlerová – Martin Řepa (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury), s. 303–305

VACKOVÁ, Růžena

1994 *Ticho s ozvěnami. Dopisy z vězení z let 1952–1967*, ed. Marie Valtrová (Praha: Česká křesťanská akademie)

VALTROVÁ, Marie

1994 „Místo ediční poznámky“, in Růžena Vacková: *Ticho s ozvěnami. Dopisy z vězení z let 1952–1967* (Praha: Česká křesťanská akademie), s. 167–169

VLADISLAV, Jan

2012 *Otevřený deník. 1977–1981* (Praha: Torst)

ZAHRADNÍČEK, Jan

2008 *Mezi nás prostřena noc. Dopisy z vězení ženě Marii*, eds. Martina Sendlerová – Martin Řepa (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury)

ŽÍDEK, Leo (ed.)

2005 *Psáno před popravou. Sedm příběhů lásky a nenávisti* (Olomouc: Matice cyrilometodějská)

Polské a české eseje v době cenzury a nyní – několik poznámek

MAŁGORZATA KALITA

Uniwersytet Śląski – Instytut Filologii Słowiańskiej

Když myslím na polský a český esej a přidám k tomu období – nejprve komunismus a pak současnou realizaci tohoto žánru – vybaví se mi obraz obsahující různé jevy. Jsou to texty o povaze české kultury a českého národa, jsou to také polské a české eseje publikované neoficiálně a dodnes vydávané v souhrnných svazcích. Můžeme ještě přidat eseje na „neutrální“ témata, jako třeba psaní o umění, které mělo nahradit vážnou reflexi týkající se toho, co lidi opravdu zajímalo. Následně máme eseje psané v exilu, jejichž obsah se liší od textů psaných v Česku a Polsku, a to jak za komunismu, tak i nyní. A poslední skupinou, na kterou myslím, je současný esej, který však také není sourodým jevem v literatuře. Jeho různé podoby způsobují, že se možná i ptáme, zda to esej ještě vůbec je.

Mohlo by se zdát, že komunistická cenzura byla pro esej produktivním impulzem, díky kterému vznikaly důležité texty. V Polsku skoro všichni znají esejistickou tvorbu Václava Havla. Není to jen tím, že jeho eseje byly vydávány v neoficiálním oběhu a spolu s Bohumilem Hrabalem tehdy patřil k nejčtenějším českým autorům. Popularitu mu zajistila také publikace jeho esejistické tvorby *Siła bezsilnych i inne eseje*, která byla vydána v roce 2011. Tato kniha obsahuje texty z let 1969–2009 a je doprovázena rozsáhlým úvodem Adama Michnika. Polský publicista, bývalý disident, podrobně rozebírá kulturní a politické pozadí, ve kterém Václav Havel tvořil a vládl jako prezident. Michnik zmiňuje fragmenty textů, odvolává se na obdobné situace v Polsku, analyzuje Havlova politická rozhodnutí. Úspěch této publikace lze bezesporu spatřovat v Havlově velké popularitě v Polsku, ale rovněž v časovém souběhu jejího vydání se smrtí autora. Lze ještě podotknout, že v prosinci 2012 byl vydán druhý soubor Havlových esejů *Zmieniac świat*, který obsahuje v Polsku do té doby nepublikované eseje z let 1985–2010. Když se podí-

váme na úspěch dřívější publikace, můžeme předpokládat, že se bude dobře prodávat i tato kniha.

Česká esejistika je v Polsku známá hlavně díky disidentskému eseji, který byl zveřejňován v polském neoficiálním oběhu. I když Poláci mají k dispozici překlady současných esejů, jako třeba *Europeana*. *Stručné dějiny dvacátého věku* Patrika Ouředníka nebo *Potíže na kosmické lodi* Miroslava Holuba, v obecném povědomí figuruje česká esejistika sedmdesátých a osmdesátých let v čele s Václavem Havlem.

Antologie českého eseje, vydaná v Polsku v roce 2001, zapadá do vymezeného období, neboť se v ní sešly texty Václava Černého, Milana Kundery, Josefa Kroutvora, Václava Havla, Václava Bendy a Bohumila Hrabala.¹ Název této antologie je *Hrabal, Kundera, Havel... Antologia czeskiego eseju*, zpracoval ji a předmluvu napsal Jacek Baluch. V recenzích této knihy se upozorňuje na výběr autorů, kteří reprezentují opozici (i když Hrabal publikoval rovněž oficiálně). Stojí za zmínku, že jenom dva eseje, „Nemilované dítě rodiny“ Milana Kundery a „Kdo jsem“ Bohumila Hrabala, nepatří k politickým esejům, a proto čtenář může mít dojem, že redaktor zařadil tyto texty do antologie právě proto, aby zabránil dojmu, že se jedná pouze o antologii disidentského eseje. Na druhou stranu tato antologie prezentuje v jednom svazku texty, s nimiž se Poláci seznámili v době komunismu, se kterými se ztotožňovali a které pro ně byly důležité. Nyní mají tyto eseje šanci fungovat ve vědomí polského čtenáře také v univerzálnějším významu, nejen v interpretaci skrze konkrétní moment v dějinách.

V polské esejistice taková vazba vznikla třeba u eseje Czesława Miłosze *Ztročený duch* (*Zniewolony umysł*, 1999 [1953]). Původně byl interpretován jen v souvislosti s politickou situací jako metafora vztahů v totalitním období, později začal v literatuře fungovat jako samostatné dílo, vícerozměrné, literárně velmi zajímavé.² Polský literární vědec Włodzimierz Bolecki konstatuje, že je to výborný literární traktát, který

1 „Kdo jsem“ (Bohumil Hrabal), „Nemilované dítě rodiny“ (Milan Kundera), „Moc bezmocných“ (Václav Havel), „Paralelní polis“ (Václav Benda), „Evropské kořeny české kultury“ (Václav Černý), „Potíže střední Evropy – anekdota a dějiny“ (Josef Kroutvor).

2 „Literackość *Zniewolonego umysłu* była przez dziesięciolecia pomijana przez czytelników, traktujących tę książkę jedynie jako studium o ideologii stalinowskiej w Polsce.

mluví spíše o psychologii člověka a jeho povaze než o politice nebo ideologii, jde v něm více o filozofii a historiozofii než o dějepisnou kroniku stalinských let. Tímto způsobem četli *Zotročeného ducha* Karl Jaspers a Witold Gombrowicz, kteří pod povrchem aktuálnosti spatřovali morální a filozofické uvažování. Stojí proto za to číst tuto knihu jako esej nebo parabolu o lidské duši, o vášních a ambicích, o lži a pravdě, o krutosti člověka a dějinách. A také o manipulaci, cynicky prováděné na jazyku, pojmech, citech, hodnotách a lidech (srov. BOLECKI 1999: 16–17). Czesław Miłosz nejednou věnoval ve svých esejích pozornost identitě a člověku, který je zakotven v dějinách. Tak je tomu v souboru *Rodinná Evropa* (*Rodzinna Europa*, 1958) nebo *Život na ostrovech* (*Życie na wyspach*, 1997).

Miłoszův vrstevník Stefan Kisielewski se v letech 1957–1968 snažil bojovat s cenzurou oficiálně, což si můžeme přčíst v esejí „Przeciw cenzurze – legalnie“ zařazeném v knize *Bez cenzury*. Autor popisuje, jak dopadly jeho právní a osobní intervence nebo příspěvky na sjezdech spisovatelů. Rok 1968 ukončil jeho snažení, protože v tomto roce Kisielewski veřejně prohlásil, že o zákazu divadelního představení *Dziady*³ od Adama Mickiewicze je třeba uvažovat v širším kontextu, že věc je třeba vidět celkově, v souvislosti se skandální „diktaturou zbedněnců“ („dyktatura ciemniaków“) v polském kulturním životě, kterou je delší dobu možné sledovat (srov. BRZUSTOWSKI 2013). Kisielewski tím myslel cenzuru, ale tehdejší generální tajemník Władysław Gomułka to vzal velmi osobně. Stefan Kisielewski je dodnes oceňován za ostrý, zesměšňující jazyk a kritické názory. Někteří dokonce tvrdí, že i kdyby jeho texty neuspěly na literární úrovni, Kisielewski by stejně vešel do dějin jako ten, kdo hovořil o „diktatuře zbedněnců“.⁴

Jinou skupinu esejů tvoří texty napsané s odstupem, které reflektují mechanismy totalitního režimu. Jde tady o odstup jak časový, tak geo-

Ten okres w recepcji *Zniewolonego umysłu* dobiega powoli końca [...]“ (BOLECKI 1999: 16).

3 Česky: *Tryzny* v překladu Jaroslava Vrchlického; *Dziady* v překladu Františka Halase.

4 Např. Mariusz Urbanek – životopisec Stefana Kisielewského (srov. TYCHMANOWICZ 2013).

grafický. Pozoruhodná je antologie, která vyšla v roce 2002 v polském nakladatelství Czarne: *Nostalgie. Eseje o touze po komunismu* (*Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*). Tato kniha obsahuje čtrnáct esejů od autorů z různých zemí střední a východní Evropy. Nalezneme zde eseje Němce Thomase Brussiga, Ukrajince Jurije Andruchovyče, Litevce Mariuse Ivaškevičiuse, chorvatské spisovatelky Dubravky Ugrešić a dalších. Česko reprezentuje text Václava Žáka „Nostalgie: politické hry nebo střízlivost?“ („Nostalgia: gry polityczne czy trzeźwość?“), Polsko text Pawła Smoleńskiego „Za komuny było líp, čili o potížích společné cesty k moři“ („Za komuny było lepiej, czyli o kłopotach wspólnej podróży nad morze“). Jedna z recenzí této knihy upozorňuje na skutečnost, že právě esejistická forma dovoluje konfrontovat různorodá hlediska, jako jsou osobní zkušenost a ideje, symboly a realita nebo dějiny a intimní biografie. Esej dokáže vystihnout mnohost perspektiv a hlasů, a proto je schopný odrážet obrazy, touhy a postupy společnosti po komunismu.⁵

V podobném tónu se nese publikace *Dítě Peerelu* (*Dziecko Peerelu*) Tadeusze Sobolewského z roku 2000. Peerel je slovo utvořené ze zkratky PRL (Polská lidová republika) a v Polsku se běžně hovorově používá. V textech Sobolewského se můžeme dočíst o osobnostech, které ho ovlivnily, ale každý, kdo je seznámen s tehdejší realitou, uzná, že to byli tvůrci důležití pro celou společnost. Miron Białoszewski, Krzysztof Kieślowski, Tadeusz Konwicki, to jsou jenom některá jména, kterým se autor věnuje. Zastává názor, že Peerel jako myšlenková konstrukce byl svého druhu trampolínou, která napomáhala odrazit se k pravdě, hodnotám a představě o lepší budoucnosti. Tyto představy podle Sobolewského nové generaci chybějí. Mladým chybí také idea solidarity, která se po svržení starého režimu rozptýlila.⁶ V eseji najdeme více srovnání

5 Srov. <http://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/nostalgia#> [přístup 4. 3. 2013].

6 „Natomiast jako konstrukcja myślowa stanowił rodzaj trampoliny, która pomagała odbić się ku prawdzie, ku wartościom i ku wyobrażeniom o lepszej przyszłości dla wszystkich. Wyobrażeniom – dodajmy – jakich brakuje nowemu pokoleniu. Brak kogoś, kto by powiedział: jesteśmy razem. Brak artysty. Kogoś takiego jak Białoszewski. Brak nam formy. Brak celu. W zamian za to wyhodowaliśmy w naszych sercach – jeśli wierzyć deklaracjom, nietkniętych przez komunę – nienawiść. Bo idea solidarności –

mezi komunistickým obdobím a současností, která jsou většinou založena na kulturních otázkách.

Jiným příkladem současného eseje odrážejícího mechanismy totalitního režimu je kniha Ryszarda Legutka *Esej o polské duši (Esej o duszy polskiej)*. Autor, profesor filozofie, vědec, publicista a politik, v ní rozebírá otázky identity, politické situace, dějin, které ovlivnily stát, atd. Už první věty nastiňují charakter tohoto eseje. Legutko píše, že Polsko, ve kterém vyrůstal, je země přerušené kontinuity. Je to nový útvar, který byl vědomě stavěn v opozici ke všemu, čím byl doposud. Pokud jde o způsob myšlení, společenské a individuální svědomí, dnešní Polsko spojuje více s lidovou republikou než s druhou republikou, která byla před válkou. Dřívější události ztratily význam ne proto, že se odehrály dávno, ale proto, že se udály ve světě, který už neexistuje a který už není čitelný. Podle autora má současný Polák potíže s identitou, protože neví, co by měl chválit nebo kritizovat, jaké jsou jeho možnosti, místo a role v současném světě. Legutko tvrdí, že už sedmdesát let jsou Poláci téměř výhradně objektem, nikoli subjektem dějin.⁷ V analýze mechanismů, které ovlivnily polskou společnost, Ryszard Legutko popisuje třeba soukromý život jako základní oblast, ve které panovala svoboda. Tam bylo možné myslet jinak, jinak mluvit a snažit se jinak vzdělávat děti. Byla to oblast, kde se podporovala historická paměť a udržoval se kontakt s pravdou. Je zajímavé, jak autor vysvětluje, proč soukromý prostor ztratil tento význam. Podle Legutka tato oblast prostě přestala být využívána, paměť

o ironio – rozsypała się wraz z obalonymi pomnikami starego reżimu“ (SOBOLEWSKI 2000: 15).

7 „Polska, jaką znam i w jakiej żyłem od urodzenia, to Polska zerwanej ciągłości. Powstała jako twór nowy, budowany świadomie w opozycji do wszystkiego, czym była przez wieki. [...] Pod względem sposobu myślenia, uformowania świadomości zbiorowej i indywidualnej, odczuwanych więzi, wykształcenia i wychowania dzisiejszą Polskę, tę niekomunistyczną, nazwaną III Rzeczpospolitą, więcej łączy z PRL-em niż z II Rzeczpospolitą, jaką mieliśmy przed wojną. [...] Polak ma poważne kłopoty tożsamościowe, bo nie wie, co konstytuuje jego dzisiejszą rzeczywistość, co go ukształtowało, co ma chwalić, a co ganić, jakie są jego możliwości, miejsce i rola we współczesnym świecie, z czego w przeszłości powinien czerpać oraz jakie wyzwania przyszłe przed nim stoją. Od siedemdziesięciu lat Polacy są niemal wyłącznie przedmiotem, w znikomym zaś stopniu podmiotem historii“ (LEGUTKO 2012: 5–7).

slábla a zkušenost nepotvrzovala, že je nezbytným faktorem pro udržení nezávislosti na systému. Lidé si zvykli na život v takových podmínkách, zvykli si i na propagandu (srov. LEGUTKO 2012: 79). Esej Ryszarda Legutka koresponduje s texty z knihy *Společnost nevolnosti* Václava Bělohradského, který se také snaží odpovědět na řadu otázek spojených s kulturou, dějinami a společností, která prožila pád komunismu a přechod do světa kapitalismu.

Pokud jde o geografický odstup, je třeba zmínit exilové tvůrce. Pro změnu zde uvedu české příklady. Exiloví autoři, podobně jako ti, kteří publikovali v neoficiálním oběhu, věnovali pozornost politice ve své vlasti, ale v mnohem menší míře a nejčastěji ve svých úvahách směřovali k univerzálnějším otázkám a řešením. Zatímco jejich uvažování je prostoupené myšlenkami o subjektu, jazyku, svobodě, která znamená možnosti, autoři, kteří zůstali v Česku, psali o lokálních záležitostech, pořád zaznívaly ohlasy života v komunistickém státě, stále se naráželo na vypořádání se s komunistickou dobou. Příkladů je více než dost. Uvedu jen vybrané texty z devadesátých let od autorů žijících mimo Česko: „Sémiotický vesmír: centra a periferie“, „Člověk nemá, kde by hlavu složil: diaspora v české poezii“ a „Polyglotismus v češtině“ ze souboru *Místo domova* Sylvie Richterové, „Za ontologii exilu“ Věry Linhartové nebo „Osvobozující exil“ Milana Kundery. Ruská bohemistka Anna Boyarskaya ve svém článku „Namísto vyhnance – občan světa. Nové otevření české exilové prózy“ („W miejsce wygnania – obywatel świata. Nowe otwarcie czeskiej prozy emigracyjnej“) poznamenala, že současní exiloví tvůrci už neurčují člověka v rámci národní společnosti, spolu s jejími stanovenými normami a hodnotami, ale osvobozují své postavy od takového systému.⁸ Jako příklad uvedla tvorbu Lubomíra Martínka, který zobrazuje takový postup i ve svých esejích. Dělá to jak v široce komentovaném souboru *Palimpsest*, tak v další esejistické knize *Mimochodem*.

8 „W twórczości Martínka, Třešňáka, Pekárkovej widoczna jest zasadnicza zmiana postawy. W ich koncepcji świata traci znaczenie samookreślenie człowieka w ramach społeczności narodowej lub regionalnej wraz z jej utrwalonymi wartościami, normami i konceptami. Bohaterowie ich książek nie zamieniają posiadanego bagażu elementów tożsamości na odpowiedni gotowy komplet nowego kraju pobytu, lecz po prostu uwalniają się od tego rodzaju systemu w ogóle“ (BOYARSKAYA 2009: 194).

V jednom z textů, nazvaném „Narušitel hranic“, Martínek píše, že „překračováním hranic pronikáme na nezmapované území ztrát a nálezů, ačkoli ne každá ztráta je neštěstí a ne každý nález znamená poklad“ (MARTÍNEK 2000: 66). Myslím si, že bychom mohli použít tuto větu k dalším uvahám o cenzuře, protože cenzura omezovala ve značné míře na jednu stranu svobodu tvorby, ale na stranu druhou prospívala literatuře dvojí měrou. O literaturu byl totiž větší zájem než v podmínkách demokracie a čtenáři byli citlivější na metaforické vyjadřování, protože díla byla založena na mnohoznačnosti a lidé hledali význam mezi řádky (srov. ČULÍK 2005).

Bylo by zjednodušující, kdybychom řekli, že cenzura způsobovala vznik kvalitnějších textů. Lze snadno zjistit, že texty o globalizaci a ekonomice zestárnou stejně jako texty o komunismu, které neměly univerzálnější poselství. A naopak, texty z komunistické doby můžou být pořád živě komentovány dalšími generacemi. Zdá se, že vůbec nezáleží na tom, zda autor píše za totality či za svobody, neboť rozhodující je vždycky kvalita díla. Jako příklad lze uvést Marka Bieńczyka, polského spisovatele a esejistu, který byl v minulém roce oceněn NIKE, nejprestižnější polskou literární cenou. Jeho soubor esejů *Kniha tváří* (*Książka twarzy*) získal srdce čtenářů i recenzentů. V případě esejů to není běžná situace, protože sám žánr vyžaduje od čtenáře angažovanost a sečtělост. Je však třeba říci, že Bieńczyk s lehkostí sobě vlastní předvádí texty o Rolandu Barthesovi, Johnu Maxwellovi Coetzeeovi či Henrym Millerovi, mezi které zařadil úvahy o Andrej Agassim, Kazimierz Górkim nebo o polském romantickém básníkovi Juliuszu Słowackim. A to všechno v napínavě rozehraném příběhu, s dávkou humoru a elegantně.

Na první pohled je role cenzury produktivní, ale ztrácí svůj význam při bližším nahlédnutí. Přikláníla bych se spíše k myšlence, že odstup jak časový či geografický, tak především osobní, umožňující zralý pohled na problematiku otázky, přispívá k tvoření nadčasových děl. Cenzura způsobila záplavu textů v neoficiálním oběhu. Často se jednalo o texty, které by v jiných reáliích svoji kvalitu obhájit nedovedly. Na druhou stranu vznikala i vynikající díla. S esejistikou je to naštěstí snadnější, protože už samotný žánr požaduje po autorovi erudovanost a vysoké

spisovatelské dovednosti, proto po něm sahají ti nejlepší. A proto se pak tato díla dobře čtou, nezávisle na tom, v jakých podmínkách samotný text vznikal.

Ryszard Legutko psal o přerušené kontinuitě v kultuře, která postihla země podléhající sovětské jurisdikci. V literatuře a zejména v esejistické tvorbě lze však spatřit spojitost trvající léta. Esej jako žánr se zdá být odolný nátlakům, a to díky svým pravidlům a zároveň díky svobodě vyjadřování. Je třeba souhlasit s tím, že komunistická cenzura podstatně ovlivnila esej, pokud jde o zvolená témata. V mnoha případech si umělci namísto toho, co je opravdu zajímavé, vybírali pro své texty bezpečná témata. Někteří se zase příliš soustřeďovali na politické záležitosti, což je omezovalo v konkrétním časoprostoru, a tím ztráceli šanci na nadčasové uvažování, které by možná získalo pozdější ohlas nebo vyvolalo reakci v zahraničí. Když však vynecháme tematickou angažovanost, pozorujeme v esejistické tvorbě pokračování literární tradice.

Kdybychom se podívali například na eseje Sylvie Richterové, Daniely Hodrové, Michala Ajvaze, Lubomíra Martínka nebo Marka Bieńczyka, Andrzeje Stasiuka a Jarosława Klejnockého, najdeme v nich odkazy k tradici modernistického eseje. Současní esejisté paradoxně nenavazují bezprostředně na své předchůdce ze sedmdesátých a osmdesátých let, kdy politika a společenské problémy dominovaly esejistickému vyjadřování, ale odkazují na tradice epochy, ve které esejistický žánr dynamickým a osvěžujícím způsobem vešel do české a polské literatury. Tady platí Legutkova teze o přerušené kontinuitě. Po stu letech, po období postmodernistických pochybností, už zase můžeme pozorovat zájem tvůrců o hledání odpovědí na otázky podstatné pro subjekt a umění.

Literatura

BALUCH, Jacek (ed.)

2001 *Hrabal, Kundera, Havel... Antologia czeskiego eseju*, přel. Jan Stachowski a kol. (Kraków: Universitas)

- BĚLOHRADSKÝ, Václav
2007 *Společnost nevolnosti. Eseje z pozdní doby* (Praha: Salon)
- BIEŃCZYK, Marek
2012 *Książka twarzy* (Warszawa: Świat książki)
- BOLECKI, Włodzimierz
1999 „Strach przed odpłynięciem okrętu“, in Czesław Miłosz: *Zniewolony umysł. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem i Włodzimierzem Boleckim* (Kraków: Wydawnictwo Literackie)
- BOYARSKAYA, Anna
2009 „W miejsce wygnańca – obywatel świata. Nowe otwarcie czeskiej prozy emigracyjnej“, *Teksty Drugie*, č. 6, s. 191–197
- BRZUSTOWSKI, Tomasz
Lampa, <http://www.stefan_kisielewski.republika.pl/zycie/lampa.html> [4. 3. 2013]
- ČULÍK, Jan
2005 „Je útlak plodný? Kvete umění při útlaku jinak?“, *Britské listy*, 3. 6. 2005, <<http://blisty.cz/art/23599.html>> [4. 3. 2013]
- HAVEL, Václav
2011 *Siła bezsilnych i inne eseje*, přel. Leszek Engelking a kol. (Warszawa: Agora)
2012 *Zmieniac świat*, přel. Leszek Engelking a kol. (Warszawa: Agora)
- KISIELEWSKI, Stefan
1987 *Bez cenzury* (Paris: Editions Spotkania)
- KUNDERA, Milan
1996 „Osvobozující exil“, *Akord* 21, č. 2, s. 81–82
- LEGUTKO, Ryszard
2012 *Esej o duszy polskiej* (Poznań: Zysk i S-ka)
- LINHARTOVÁ, Věra
1998 „Za ontologii exilu“, *Literární noviny* 9, č. 49, s. 1–5

MARTÍNEK, Lubomír

2000 *Mimochodem* (Praha – Litomyšl: Paseka)

MIŁOSZ, Czesław

1958 *Rodzinna Europa* (Paris: Instytut Literacki)

1997 *Życie na wyspach* (Kraków: Znak)

1999 [1953] *Zniewolony umysł. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem i Włodzimierzem Boleckim* (Kraków: Wydawnictwo Literackie)

MODRZEJEWSKI, Filip – SZNAJDERMAN, Monika (eds.)

2002 *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem* (Wołowiec: Czarne)

RICHTEROVÁ, Sylvie

2004 *Místo domova* (Brno: Host)

SOBOLEWSKI, Tadeusz

2000 *Dziecko Peerelu* (Warszawa: Sic!)

TYCHMANOWICZ, Marta

2013 *Nazwał rząd „dyktaturą ciemniaków”*, <<http://wiadomosci.wp.pl/kat,1342,title,Nazwal-rzad-dyktatura-ciemniakow,wid,14290857,wiadomosc.html>> [4. 3. 2013]

Zápas o dušu slovenskej opery

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied

Predkladaná štúdia približuje peripetie slovenských operných diel druhej polovice 20. storočia, ktorých osud poznačila komunistická cenzúra – *Krútnavy* Eugena Suchoňa a *Mistra Scroogea* a *Coriolana* Jána Cikkera. Skutočnosť, že obaja skladatelia boli rešpektovanými a oficiálnou garnitúrou podporovanými umelcami, posúva ich zápas o podobu skomponovaných diel i z neho vyplývajúce kompromisy do širšieho morálno-etického kontextu danej doby.

Nomen omen. Keď Eugen Suchoň pomenoval svoju prvú operu *Krútnavou*, asi netušil, že názov predurčí osudy diela a že sa *Krútnava* krátko po premiére ocitne v krútnave zhubných vplyvov ideologizovanej doby. Literárnou predlohou opery sa stala novela Mila Urbana *Za vyšným mlynom*. Suchoňa príbeh z dedinského prostredia riešiaci motív viny, pokánia a odpustenia hlboko oslovil, subjektívne i objektívne okolnosti však spôsobili, že zrod diela, v ktorom v podstatnej miere figuruje aj ako autor libreta (spoluautorom je Štefan Hoza), trval – popri inom i kvôli Suchoňovým nárokom kladeným na literárnu zložku – osem rokov. Nevznikla tradičná folkloristická opera. Suchoň k predlohe pristúpil s ambíciou hudobne zvýrazniť pozoruhodný dramatický psychologizmus Urbanovej fabuly a zároveň pri jeho zhmotnení do podoby operného opusu využiť moderné operno-dramaturgické postupy. Príbehu Ondreja, ktorý z neopätovnej lásky zavraždí soka Jana, ožení sa s jeho milou Katrenou, v závere však pod tlakom výčitiek priznáva vinu a prijíma trest, dal Suchoň symbolizujúci rámec: činoherné postavy Básnika a Dvojníka, ktorých textom zvýraznil etické poslanstvo a sujet rozšíril o univerzálny rozmer demonštrácie skladateľskej estetiky.¹ Pôvodný príbeh Urba-

1 Lubomír Chalupka v štúdiu „Pohnuté osudy Suchoňovej *Krútnavy*“ (CHALUPKA 2012) uvádza, že Suchoňa k tomuto symbolickému rámcu inšpirovala inscenácia hry Jána Poničana *Štyria* (SND 1942), v ktorej mladý režisér Ján Jamnický spojil texty hry s veršami básnika Poničana.

novej novely Suchoň začlenil do rámca vymedzeného sporom Básnika, ktorý usiluje o pravé umenie a verí v dobro v ľudskej duši, s mefistofelským Dvojníkom, bagatelizujúcim a spochybňujúcim ušlachtilé idey svojho protivníka: „Pozri sa na život! Tam vládne právo mocnejšieho, lešť a krutá reťaz náhody. Tam ľudia svoje právo na hriech žiadajú!“ Ich spor sa má vyriešiť v hre zo života, ktorú spoločne napíšu: „Presvedčíme sa, čo je mocnejšie, či ideály alebo pudy života.“

Premiéra diela 10. decembra 1949 bola pre slovenskú kultúru veľkým sviatkom. Na národnú operu sa čakalo dlho – od vzniku Slovenského národného divadla uplynulo viac než štvrtstoročie a v repertoári národnej scény stále chýbal slovenský pendant *Predanej nevesty* či *Jej pastorkyne*. Úspech u publika bol obrovský, no popri všeobecnom nadšení zo zrodu národnej opery sa do radostných tónov vzápätí primiešali disharmonické hlasy, poklonkujúce ždanovovským tézam straníckosti, triednosti a ľudovosti (pod týmito heslami sa skrývali agresívne sformulované princípy estetiky socialistického realizmu). Oponenti odmietli morálne vyznenie diela, obviniať ho z kresťanského pseudohumanizmu. „V závere opery, kde všetci kajícimu se Ondřejovi odpouštějí, nedochází k dostatečně přesvědčujícimu vygradování mravního pathosu, ke kterému opera směřovala, a konec tak působí dojmem nedořešenosti“ (VÁLEK 1950). „V závěrečnom obraze vrahovi Ondřejovi, ktorý spáchal toľko zla a zničil život niekoľkým ľuďom, práve títo ľudia trpne odpúšťajú a stavajú do popredia viac menej ako hrdinu. Keď pri bratislavskej premiére boli vyslovené niektoré výhrady voči Suchoňovmu dielu, bolo to jedine z uvedených tu príčin a preto odôvodnené sú rady, aby sa o závere opery považovalo a prišlo sa k inému riešeniu“ (BOKESOVÁ 1950).

V tomto duchu sa nevyslovila len časť odbornej kritiky, ale – čo zavážilo omnoho viac – aj členovia Kultúrnej komisie Povereníctva školstva, vied a umení v Bratislave. V sobotu 4. februára 1950 bol Eugen Suchoň pozvaný na schôdzu, ktorej predsedal povereník Ladislav Novomeský, jej členmi boli tajomník Zväzu slovenských spisovateľov Vladimír Mináč, člen ÚV KSS Juraj Špitzer, umelecký riaditeľ SND Andrej Bagar, komunistický ideológ Július Šefránek a odborársky funkcionár Dezider Benau. Zo zasadnutia sa zachovali poznámky, zapísané Eugenom Suchoňom na dvoch hárkoch papiera pozvánky. Ladislav Novomeský mu menom kul-

túrnej komisie zagrataloval k hudbe, ale s libretom vyslovil hlboké nespokojenie. Tému označil za „najidiotskejšiu zo slovenskej literatúry“² (cit. podľa SUCHOŇ 2012: 199) a hru za pohanskú, nie kresťanskú, nevhodnú na reprezentáciu v cudzine. Ďalšie vstupy prítomných členov komisie pomenovali prítomnosť postáv Básnika a Dvojníka mystickými výparmi a fakt, že Štelina nie je odškodnený za smrť syna, tragédiou (pozri TAMTIEŽ: 199). Na tomto mieste zaznela požiadavka, aby sa Katreňa pridala na Štelinovu stranu a dieťa bolo Štelinovým vnukom.

Skladateľ sa zásahu do svojej umeleckej i osobnej slobody bránil. Už pri predpremiérovej roztržke s Mikulášom Hubom oponoval: „Vytýkate individualizmus, rámec hry tvoriaci básnikom. Neberte mi tento rámec, veď tým oberiete operu o to najhodnotnejšie: ideovú podstatu!“ (TAMTIEŽ: 162). Autorova prosba ostala nevyslyšaná. Prvé zásahy do libreta sa udiali tesne po premiére, bez konzultácie s tvorcami, mechanickým vyškrtnutím textov Básnika a Dvojníka z prológu, medzihry a piateho obrazu. Z libreta sa tiež odstránili slová vychádzajúce z kresťanského svetonázoru skladateľa. V tejto druhej – neoficiálnej – verzii sa *Krútnava* krátky čas hrala ďalej, dokonca sa predstavila na Pražskej jari 1950, potom ju z repertoáru stiahli.³ Čoskoro prišla druhá vlna nátlaku na skladateľa textovo prepracovať dielo, ktorého hudobné kvality sa nikto neodvážil spochybniť. Spoločensko-politická situácia i prenasledovanie pre režim nepohodlných osôb sa začiatkom päťdesiatych rokov prudko vyhrtili. Komunisti uväznili Suchoňovho blízkeho spolupracovníka z Ústavu hudobnej výchovy Jozefa Šamka a zo zamestnania prepustili jeho priateľa, renomovaného muzikológa Ernesta Zavarského. Dokonca aj predseda osudnej komisie Ladislav Novomeský sedel vo väzení obvinený z „buržoázneho nacionalizmu“. Nešťastník Suchoň mal dve malé deti, manželku rakúskeho pôvodu a bol ďaleko od neskoršieho imunizujúceho postavenia prominentného predstaviteľa kultúry, ktoré ho postavilo na piedestál

2 Za odporom možno tušiť aj dešpekt súdruhov voči autorovi predlohy Milovi Urbanovi, v období slovenského štátu pôsobiaceho v pozícii šéfredaktora *Gardistu* – jeho meno ako nežiaducej osoby sa nedostalo ani do premiérového bulletinu.

3 Komisia poverila režijným prepracovaním diela Andreja Bagara, pozmenením textov v librete Ctibora Štítnického, úpravou textu záverečného zboru Vieru Markovičovou. No ako píše v spomienkach Eugen Suchoň, ani jeden z nich sa z úcty diela nedotkol.

nedotknuteľnosti. V roku 1951 sa podarilo vtedajšiemu šéfdirigentovi Opery SND a Suchoňovmu priateľovi Zdeňkovi Chalabalovi presvedčiť skladateľa, aby v záujme ďalšieho javiskového života diela pristúpil na požadované zmeny. Básnika a Dvojníka už v neoficiálnej druhej verzii násilne odstránili, v tretej (autorizovanej) verzii teda spoločne prepisovali záver tak, že sa dieťa stalo synom nebohého Jana a Štelinovým vnukom. V záujme vylepšenia morálneho profilu hlavnej predstaviteľky jej autor dokonponoval hudobne pôsobivé ariózo, v ktorom Katrena vrhá prítomným do očí výčitku, že ju kvôli majetku prinútili vydať sa za bohatého Ondreja Zimoňa. Premiéra tejto verzie sa konala v opere SND 4. decembra 1952 v hudobnom naštudovaní Zdeňka Chalabalu a dodnes nesie prívlastok „chalabalovská“.

Otcovstvo dieťaťa sa teda namiesto bohatého Ondreja Zimoňa prisúdilo mŕtvemu Janovi, Ondrej bol spravodlivo potrestaný a starý Štelina namiesto syna získal malého vnúčika. Z opery tak zmizli nielen priame slovné odkazy na kresťanskú morálku, ale jej zásady sa popreli i skutkami: Katrenino dieťa vzišlo z mimomanželského vzťahu; z vnútorne rozorvanej, nie však povrchne čiernej postavy Ondreja sa stal tupý vrah, priznávajúci sa len pod ťarchou dôkazov a do pôvodne katarzného skutku starého Štelinu, ktorý v duchu kresťanského zmierenia prijíma dieťa, hoci je potomkom synovho vraha, sa primiešal blen triednej nenávisťi, v zmysle ktorej chudobný Jano aspoň in memoriam zvíťazil nad bohatým Ondrejom. Etika doby kázala oddeliť zrno od pliev, spravodlivých chudobných od nemorálnych majetnejších. *Krútnava* po menovaných úpravách dostala formu priam vzorového socialisticko-realistického opusu a v tejto podobe prešla mnohými javiskami najmä východného bloku. Pre Suchoňa, ktorý bol vo svojej podstate krotkým jemným človekom a ako veriaci katolík mal v duchovnej výbave úctu k odpúšťaniu ako základnej kresťanskej cnosti, muselo znásilnenie diela znamenať obrovskú ranu a úspešné medzinárodné ťaženie jeho zdeformovanej verzie skutočnú krížovú cestu.

V čase poststalinského politického odmäku postupne dozrela situácia napraviť krivdy spáchané na *Krútnave*. Čiastočne sa tak stalo v roku 1963 v Opere DJGT v Banskej Bystrici, v inscenácii režiséra Branislava Krišku, dramaturga Igora Vajdu (neskôr tajne vysväteného katolíckeho

kňaza) a dirigenta Jána Valacha. Banskobystrická inscenácia vošla do dejín slovenského divadla ako „rehabilitujúca“. Vrátil sa pôvodný záver i úvodný zbor, hoci na vzkriesenie veršov odkazujúcich na kresťanskú podstatu diela bolo treba zásadnejšiu zmenu politicko-spoločenskej klímy – tú priniesol až November 1989. Návrat k ideovému vyznaniu s apoteózou odpustenia, očistenému od deformujúcich a demoralizujúcich nánosov komunistickej cenzúry, bol banskobystrickou inscenáciou z roku 1963 dokonaný a všeobecne verifikovaný. Cesta k rehabilitácii pôvodného esteticko-dramaturgického zámeru autora, teda k uvedeniu čo najpresnejšie rekonštruovanej podoby diela s Básnikom a Dvojníkom, bola však omnoho dlhšia a komplikovanejšia.

Tvorcovia prvej ponovembrovej bratislavskej inscenácie (SND 1998, réžia Juraj Jakubisko) dedikovanej Suchoňovmu roku, ktorý Ministerstvo kultúry SR vyhlásilo pri príležitosti deväťdesiateho výročia narodenia skladateľa, sa rozhodli rámcujúce postavy opäť vynechať. „Myslím si, že posolstvo Básnika s Dvojníkom je vo svojej podstate obsiahnuté v diele aj bez nich. Možno je niekedy lepšie veci len naznačiť, než ich explicitne vysloviť, ako to robia tieto postavy“ (cit. podľa ZAGAR 2008: 10), argumentoval o desať rokov neskôr v polemike na tému *Krútnavy* dramaturg bratislavskej inscenácie Vladimír Zvara. Jeho tézu podporil aj dramaturg a režisér Martin Bendik: „*Krútnava* má klasickú iluzívnu dramaturgiu 19. storočia vytvorenú na základe jednoty času, priestoru a deja. A tu sa zrazu objavuje mestský človek, akýsi umelý ‚brechtovský scudzovák‘. Neviem si predstaviť režiséra, ktorý by tieto postavy dokázal hodnoverne implantovať. Podľa mňa sa tieto postavy a ‚faustovské otázky‘ bytia či nebytia do takého pozemského, jednoduchého a dedinského príbehu nehodia“ (TAMTIEŽ: 13).

K presvedčeniu oboch oponentov „urverzie“ *Krútnavy* významne prispelo svedectvo popredného slovenského režiséra a rešpektovaného pedagóga Branislava Krišku, režiséra štyroch inscenácií *Krútnavy* (medzi nimi i „rehabilitujúcej“ banskobystrickej), ktorý dosvedčil, že Eugen Suchoň v roku 1963 s vynechaním postáv Básnika a Dvojníka súhlasil (pozri KRIŠKA 1998).

Naopak, vzdialený príbuzný a blízky priateľ Eugena Suchoňa, popredný slovenský organový virtuóz profesor Ferdinand Klinda, ktorý bol

spolu s hudobným skladateľom Vladimírom Bokesom najintenzívnejším a najpresvedčenejším zástancom myšlienky uvedenia *Krútnavy* s Básnikom a Dvojníkom, označil autorov súhlas s oklieštenými inscenáciami za mýtus: „Kto nepochopil vtedajšiu dobu ‚démona súhlasu‘ vo všetkých ľudských, existenčných a umeleckých podobách, nenájde odpoveď na to, prečo Suchoň neodolal (a tým na desiatky rokov nezarúbal svojej hudbe cestu na pódia a deťom do škôl). Bol pod neustálym tlakom zo všetkých strán: nielen totalitného aparátu, ale aj samotných divadiel a hercov, ktorí všetci chceli Krútnavu hrať. Suchoň bol nekonfliktný a dobrotivý človek. Do rozžiarených tvári účinkujúcich, ktorí sa toľko pasovali s náročným dielom, nedokázal vmietnuť svoje výhrady, radšej trpel sám. Krútnava bola jeho najmilším dieťaťom, možno aj preto, že mu okrem radosti spôsobovala toľko bolesti“ (KLINDA 1997: 4). Klinda v hlboko osobnej štúdii podáva svedectvo o Suchoňovom celoživotnom vnútornom boji a neschopnosti dosiahnuť v súvislosti s *Krútnavou* pocit uspokojenia a dokonalého stotožnenia. Tvrdí, že Suchoňova spokojnosť nebola dokonalá, lebo poslanstvo o víťazstve dobra a očisťujúcej sile umenia, o čo mu išlo predovšetkým, ostávalo zamlčané, v najlepšom prípade prebleskovalo kdesi na okraji a v inotajoch. „Téma Krútnavy často rezonovala v našich rozhovoroch, ba nástoľivo sa vracala ako ostinato. Znamenalo to, že Suchoň túto kauzu nepovažoval za uzavretú, stále trpel nespravodlivosťou zásahu do jeho umeleckej slobody, nepochopením iných, aj vlastnými výčitkami, že sa dal donútiť ku kompromisu“ (TAMTIEŽ: 5).

Autori bratislavskej inscenácie z roku 1998, hoci tomu už nebránili žiadne ideologické tlaky, nemali ambíciu rozuzliť uvedením „urverzie“ kauzu *Krútnava*. Stalo sa tak až o desať rokov neskôr, pri príležitosti autorovej nedožitej storočnice, opäť v banskobystrickej Štátnej opere. Originálnu partitúru s finančnou pomocou partnerov z nemeckého Wuppertalu zrekonštruoval skladateľ Vladimír Bokes. Išlo o komplikovanú prácu, keďže strany, ktoré sa stali terčom ideologických zásahov, boli preškrtnuté, prelepené alebo vytrhnuté, takže niektoré takty musel nanovo dokonponovať.

Dramaticky koncentrovaná inscenácia renomovaného činoherného režiséra Romana Poláka s výborným hudobným naštudovaním Mariána Vacha dala odpoveď na mnoho otázok z citovanej polemiky o in-

scenovaní či neinscenovaní originálnej verzie diela. Argumentácia oponentov stavala na empirii, vychádzajúcej z viacerých javiskových verzií *Krútnavy*, ktoré dali vzniknúť téze, že realistické folkloristické dielo (za také sa považovala či stále považuje *Krútnava*) vysokú štylizáciu a literárny pátos rámcujúcich postáv neunesie. V kontexte dovtedajšej inscenačnej tradície diela boli tieto pochybnosti v značnej miere opodstatnené, hoci zotrvávanie na známom teréne (ktorého sa nezriekla ani Jakubiskova inscenácia) predstavovalo pohodlnejšiu cestu. Tú opustila až dôsledne odfolklorizovaná, na vzťahových, psychologických a mravných archetypoch postavená inscenácia Romana Poláka. V jej prípade sa podľa môjho názoru podarilo vyvrátiť hypotézu o menšej divadelnej účinnosti verzie s činohernými postavami Básnika a Dvojníka.

Roman Polák sa s rozporom medzi realistickosťou príbehu i Suchoňovej hudby a symbolistickou provenienciou rámcujúcich postáv vyrovnal čisto divadelným spôsobom: inscenáciu pretkal antiiluzívnymi prvkami, čím dosiahol žiaduci odstup od deja a viacvrstevnosť koncepcie. Príbehu nedovolil sklzánuť do roviny detektívky, scudzovacie momenty (napríklad odhalený nástup „mŕtveho“ Jana) umocňovali jeho univerzálnosť. Proti folkloristickému splošteniu hovorilo tiež scénické riešenie zbavené prírodno-rustikálnych reálií, takže pozornosť diváka sa mohla koncentrovať na vnútornú podstatu drámy. Scéna ostala počas celej inscenácie takmer nemenná, jednoduché prestavby pri otvorenej opone realizoval operný zbor. Konzekventne tak budoval signál o divadle v divadle, evokujúc pozíciu komentátora deja na spôsob antických chórov.

Banskobystrická inscenácia vyvrátila i charakteristiku *Krútnavy*, v ktorej skladateľ Suchoň kongeniálne zhudobnil viacvrstevné dielo jedného z najpozoruhodnejších prozaikov slovenskej histórie Mila Urbana,⁴ ako pozemského, jednoduchého a dedinského príbehu. Boke-

4 Viera Žemberová v štúdií syntetizujúcej názory slovenskej literárnej vedy na autorskú poetiku Mila Urbana píše: „Ide nielen o autora na priesečníku romantizmus a realizmus, expresionizmus a impresionizmus, ale o prozaika, ktorý cez motívy prírodného, cez osudovosť, intuitívnosť, zvnútornenie sveta a zložitej psychiky jednotlivca, cez modernú sociálnosť a mohutnú zmyslovú imagináciu priestoru i bytia v ňom stál na prahu estetiky a filozofie (bytia, jeho zmyslu aj hodnôt) slovenského naturizmu. Ján E. Bor v *Elementárnom prozaikovi* konštatuje, že najzákladnejšou vlastnosťou Urba-

sova rekonštrukcia nepriblížila *Krútnavy* len kresťanskému duchu, ale aj živočíšnej podstate človeka. Práve v antagonizme dvoch stránok ľudskej bytosti spočíva sila a nadčasovosť Suchoňovej opery. Roman Polák tento konflikt vygeneroval ako nosnú ideu svojej koncepcie: „Na jednej strane je opera plná biologickej, až pohanskej vášnivosti. Odkrýva až zvieraciu pudovosť, ktorú máme my, ľudia, uloženú niekde v podvedomí. Na druhej strane je to opera o kresťanstve, ktoré sme vedome prijali ako rozumné tvory, a ktoré nám dáva obrovskú príležitosť prostredníctvom odpustenia stať sa ľuďmi“ (POLÁK 2008: 13). Štelinova katarzia dostala v Polákovej psychologickej drobnokresbe silný duchovný až metafyzický rozmer (presne v pôvodných intenciách skladateľa: „Ondrej, choď si svojou cestou, žena ti odpustila, ja ti tiež odpúšťam.“). Prerod otca, túžiaceho po pomste, na človeka, ktorý – vedomý si vyšších princípov – dokáže nájsť silu k odpusteniu, neprebíha idylicky. Štelina nie je jednofarebná kladnou postavou, záverečnú katarziu nesplodia emócie, ale ťažko zaplattené rácie. V tmavom, až existenciálnom kolorovaní boľavej drámy tkvie hlavný prínos Romana Poláka do interpretačnej tradície *Krútnavy*, keď ju od folklórneho pásma či od napínavej detektívky posunul k hlbkej a nadčasovej výpovedi o boji dobrého a zlého v ľudskej duši. Či sa už tvorcovia prípadných ďalších inscenácií *Krútnavy* priklonia k verzii s Básnikom a Dvojníkom, alebo bez nich, rekonštrukciu a následné uvedenie originálnej verzie opery treba považovať za dôležitý čin voči dielu, jej tvorcovi i etike umenia všeobecne.

Peripetie Suchoňovej *Krútnavy* sú najzložitejšou a najdlhšou sa tiahnucou kauzou dielo versus cenzúra v krátkej histórii slovenskej opery. Nie je to však kauza jediná. Podobnou, hoci nie tak dlhou a kľukatou kalváriou prešiel aj ďalší kľúčový predstaviteľ zakladateľskej generácie modernej slovenskej hudby Ján Cikker. Skladateľ, ktorého komunistický režim podobne ako Eugena Suchoňa oficiálne glorifikoval, to najmä na začiatku kariéry nemal ľahké. Síce účastník Slovenského národného po-

novej metódy je kryštálne priehľadná materializácia, zhmotňovanie vecí abstraktných, neviditeľných, duševných: konkretizácia, dynamizmus a imaginizmus stále aktívnej duše básnickej sú mu čímsi nepostrádateľným“ (ŽEMBEROVÁ 1995: 151).

vstania, ale nestraník bez politického krytia, zažil koncom štyridsiatych rokov, v skľučujúcej atmosfére pofebruárového prevratu, ideologické kádrovanie a prišiel o miesto dramaturga Opery SND. Skladateľsky bol však v nasledujúcom období veľmi plodný a úspešný: jeho opery *Juro Jánošík* a *Beg Bajazid* sa stretli s mimoriadne priaznivým ohlasom u publika i kritiky. Na rok 1959 SND naplánovalo premiéru tretej Cikkerovej opery *Tiene*, skomponovanej podľa *Vianočnej koledy* Charlesa Dickensa (Cikker je zároveň i autorom libreta). Skladateľ komponoval opus pod existenciálnym tlakom ťažkej choroby, ktorá ho bezprostredne ohrozovala na živote. Jedná sa o dielo výnimočné nielen s ohľadom na v slovenskom kontexte neobvyklú tému s prvkami mystiky a výrazným náboženským podtónom, ale aj na nekonvenčný spôsob hudobno-dramatického spracovania, absorbujúci podnety povojnovej západnej avantgardy. Po negatívnych referenciách zo strany angažovaných hudobníkov, ktorým (samozrejme okrem samotných kolegových úspechov) prekážala nielen duchovná téma obrátenia lakomca Scroocea, ale aj výrazný kvalitatívny posun od domáceho folklórneho zázemia k bohato chromatinizovanému, expresívnemu hudobnému jazyku, vtedajší povereník školstva a kultúry Vasil Biľak uvedenie rozoštudovanej inscenácie zakázal.⁵ Neskôr názor prehodnotil a dielo i autor sa dostali pod jeho ochranu.⁶ Táto zmena kurzu skladateľovi v očiach časti (nielen) hudobníckej obce prirodzene uškodila, a hoci najväčšie úspechy dosiahlo Cikkerovo operné dielo na zahraničných javiskách, kam Biľak nemohol mať dosah, na Cikkerovi spočinul biľag túbtorstva komunistickej strany.

5 Vasil Biľak na okolnosti zákazu *Mistra Scroocea* spomína vo svojich pamätiach: „Národní umělec Ján Cikker složil na motiv Dickensovy Vánoční povídky operu *Stíny*. Národní divadlo v Bratislavě připravovalo premiéru. Komusi se to nelíbilo a oznámil to na ÚV KSS. Pavol David, který nečetl povídku ani libreto opery, mi dal pokyn zastavit další nastudování opery. Nebylo lehké přesvědčit vedení Národního divadla, umělce i autora, že opera nebude mít premiéru. Přitom jsem se nechtěl vymluvit na ‚pokyn shora‘. Nejhorší a nejtěžší práce je ta, kterou člověk nedělá z přesvědčení. Naštěstí soudruh Cikker nezatrpkl, uvěřil mi, že je třeba počkat a za několik let se opera uvedla pod jiným názvem *Mistr Skruž*“ (BILAK 1991).

6 Svetová premiéra *Mistra Scroocea* sa uskutočnila v nemeckom Kasseli (1963), až o pár týždňov nasledovala prvá slovenská inscenácia v SND.

Nakoľko boj o *Mistra Scroogea* skladateľa poznačil, popísal dva roky po Cikkerovej smrti jeho žiak Igor Berger: „Tak ako Cikker skrýval svoje väzby na druhú viedenskú školu, tak skrýval i svoju vieru v infernálne sily. V *Scroogeovi* ich ukázal naplno. Úder, ktorý potom nasledoval, ho navždy poznačil plachosťou, bojzlivosťou a úplnou nedôverčivosťou. Tu vidím duchovný i ľudský zlom v Cikkerovej tvorbe. Už nikdy po *Scroogeovi* nenašiel odvahu zopakovať v sebe svoju úprimnosť. Cikker hlásal cestu kompromisov, ústupkov. Som presvedčený, že v slobodnej duchovnej klíme by bol skladateľov kompozičný vývoj úplne iný. Humanista jeho formátu trpel na večný konflikt svedomia proti násiliu. Tento zápas ho tragicky rozleptal a rozložil“ (BERGER 1991).

Hoci Ján Cikker skomponoval približne stoštyridsať orchestrálnych, komorných, zborových či vokálnych skladieb, jeho tvorbe dominuje deväť operných opusov. Každý z nich sa dočkal minimálne jedného slovenského naštudovania (*Juro Jánošík* dokonca šiestich, *Beg Bajazid*, *Vzkriesenie* a *Mister Scrooge* troch) a všetky sa dostali do repertoáru Slovenského národného divadla. Okrem jediného: *Coriolanus* (1972), v poradí šiesta Cikkerova opera skomponovaná podľa rovnomennej tragédie Williama Shakespeara, sa slovenskej premiéry dočkal až v roku skladateľovej nedožitej storočnice (Štátna opera Banská Bystrica 2011). Po režijne nevydarenej pražskej premiére (ND 1974) a dvoch uvedeniach v Mannoheime a Weimare sa scénický život *Coriolana* nadiho skončil. Dôvodov sa ponúka viacero. K tým oficiálnym patrila zložitá javisková realizovateľnosť diela, keďže dramaturgicky je dielo rozdrobené do štrnástich, v rýchlom slede sa striedajúcich obrazov, ktoré sa odohrávajú na rôznych miestach. Chuť slovenských divadiel popasovať sa s náročným kusom zrejme nepodporilo ani málo ústretové prijatie pražskej opery pri bratislavskom hostovaní. Existuje však relevantné podozrenie, že podstatným dôvodom ignorovania diela slovenskou kultúrou bolo jeho skryté politikum a strach straníckych orgánov z ideovo nevhodnej interpretácie. Je známou skutočnosťou, že skladateľ mal negatívny vzťah k vstupu spojeneckých vojsk do Československa v auguste 1968. Rovnako ako v Shakespeareovej predlohe, aj v Cikkerovom diele je politikum silne prítomné. Muzikologička Jana Lengová zaraďuje Cikkerovho *Coriolana* do kategórie diel typu „hudba ako autobiografia“ (LENGOVÁ 2012: 56): autor v nej reflektuje udalosti,

ktoré sa ho bytostne dotýkali, nie síce v intímnej sfére ako pri komponovaní *Mistra Scroogea*, ale v reflexii dejinného vývoja a jeho vplyvu na bytie človeka. V čase vzniku opery (1970–1972) sa – dnes renesanciu prežívajúci – *Coriolanus* nepovažoval za ťažiskové dielo W. Shakespeara. Lengová dedukuje, že „senzibilita spoločenského vedomia v začiatkoch normalizácie priviedla Cikkera k myšlienke ukázať na zložitom príbehu Coriolana paralely so súčasným dňom.“ (TAMTIEŽ: 64)

Hypotézu politických prekážok uvedenia *Coriolana* prezentoval v premiérovom bulletine aj autor prvého slovenského hudobného nastudovania dirigent Marián Vach, zhodou okolností Cikkerov študent v čase komponovania *Coriolana*. No a napokon odôvodnenosť obáv totalitnej moci z nevyhovujúceho javiskového podania výrečne zargumentovala banskobystriická inscenácia Romana Poláka (Štátna opera Banská Bystrica 2011).

Coriolanus sa v Polákovej koncepcii stal vizuálne expresívnym a ideovo nástojčivým politickým divadlom. Publikum nemilosrdne vťahoval do deja, prebúdzať spomienky, inicioval viacvýznamové konotácie. Už prvá scéna (lynčovanie Menenia v uliciach Ríma), kde rozvášnené ženy z ľudu provokované tribúnmi Siciniom a Brutom takmer umlátia váženého patricija kabelkami, evokoval spomienku na bojovné dôchodkyne, ktoré dáždňíkmi bránili česť a pravdu milovaného politického vodcu Vladimíra Mečiara.⁷ Konzekventne odmietavý postoj Coriolana k luze, prítomný u Cikkera rovnako ako u Shakespeara, režisér vyhrotil do nenávisti silného solitérneho jedinca k beztvarej mase. Dvojica oportunistických intrigánov Sicinius a Brutus – brechtovské figúrky v sivých oblekoch s červenými kravatami synchronizovane plávajúce scénou – sa v Polákovej koncepcii stala esenciou bezcharakterných politikov všetkých čias, bez škrupúl manipulujúcich ľudským stádom. V scéne tribunálu s Coriolanom sa priam fyzicky zhmotnila odludštená atmosféra

7 V tejto súvislosti treba spomenúť Polákovu inscenáciu Shakespearovho *Coriolana* v martinskom Divadle SNP, ktorá mala premiéru vo februári 1997 – teda v období, kedy bol Vladimír Mečiar predsedom vlády SR. Krátko po premiére nespokojnosť umelcov so stavom demokracie v spoločnosti akcelerovala do štrajku divadelníkov. Politicko-kritický rozmer Polákovej inscenácie jasne pomenúva Dagmar Podmaková v recenzii „Veľký projekt malého súboru“ (PODMAKOVÁ 1997).

procesov päťdesiatych rokov: Silná osobnosť obvinená zo zrady ľudu, luza bez vlastného názoru v role svedkov, ako žalobcovia jej demagogickí našepkávači... Toto dielo súdruhovia naozaj nemohli pustiť na javisko normalizovaného divadla.

Keď si Dmitrij Šostakovič 28. januára 1936 prečítal v *Pravde* zdruvujúcu kritiku svojej opery *Lady Macbeth* s názvom „Chaos miesto hudby“, ktorá ho odsúdila do pozície nepriateľa ľudu, vedel, že nedostane príležitosť na obhajobu a že mu ide o život. O ten našim skladateľom zrejme nešlo, československí komunistickí potentáti predsa len neboli neobmedzenými vládcami ako Stalin (ktorý podľa všetkých indícií bol osobne autorom pre Šostakoviča osudového článku, uverejneného pod hlavičkou stanoviska redakcie) a obaja skladatelia dostali ďalšie šance. Podobne ako mnoho talentovaných občanov socialistickej republiky, konfrontovaných s démonom súhlasu, sa tak ocitli na trasovisku boja o vlastnú dušu i o dušu svojej tvorby.

Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy č. APVV-0619-10.

Literatúra

BILAK, Vasil

1991 *Paměti Vasila Bilaka* (1. díl), ed. Jindřich Bílovský (Praha: Agentura CESTY)

BOKESOVÁ, Zdenka

1950 „Eugen Suchoň: Krútnava“, *Hudební rozhledy* 3, č. 4–5

BERGER, Igor

1991 „Spomienky – nielen z partitúry“, *Hudobný život* 23, roč. 23, č. 15

CHALUPKA, Ľubomír

2012 „Pohnuté osudy Suchoňovej Krútnavy“, *Impulz : Revue pre modernú katolícku kultúru* 8, č. 3, < <http://www.impulzrevue.sk/article.php?878> > [4. 3. 2013]

KLINDA, Ferdinand

1997 „Neberte nám básnika!“, *Hudobný život* 29, č. 9, s. 4–5, s. 4–5

KRIŠKA, Branislav

1998 „Krútnava alebo Nevstúpiš štyrikrát do tej istej rieky...“, *Slovenská hudba* 24, č. 1–2, s. 82–86

LENGOVÁ, Jana

2012 „Cikker a jeho Coriolanus“, *Slovenská hudba* 38, č. 1, s. 51–66

POLÁK, Roman

2008 „Roman Polák, režisér“, *Krútnava: Štátna opera Banská Bystrica. Programový bulletin k inscenácii*, s. 13

PODMAKOVÁ, Dagmar

1997 „Veľký projekt malého súboru“, *Teatro* 3, č. 7–8, s. 4–5

SUCHOŇ, Eugen

2012 *Denník z notovej osnovy* (Bratislava: Perfekt)

ZAGAR, Peter

2008 „Krútnava včera a dnes“, *Hudobný život* 40, č. 8, s. 9–15

ŽEMBEROVÁ, Viera

1995 „Slovenská literárna veda o Milovi Urbanovi“, in Augustín Maťovčík: *Biografické štúdie* 22 (Martin: Matica slovenská)

Působení cenzury v české literatuře pro děti a mládež v období normalizace s přihlédnutím ke skautské dobrodružné literatuře

RADEK MALÝ, JOSEF NEŠPOR

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Ačkoli se to může zdát s podivem, instituce cenzury byla vždy velmi agilní i v oblasti zdánlivě tak neškodné, jakou je literatura pro děti a mládež – a to už od počátků strukturování tohoto žánru. Z nejrůznějších důvodů byly kvůli problematickým pasážím zakazovány jednotlivé knihy, ale i – a to snad ještě častěji – byli ve vydávání svých děl omezováni samotní jejich autoři. Je to jakýsi paradox, neboť obzvláště v českých podmínkách platí, že právě v období totality, fašistické nebo komunistické, se k literatuře pro děti často uchýlovali autoři, kteří by se k ní za svobodných podmínek dostali jen stěží, a tím výrazně pozvedli její kvalitu. Jednak představoval tento typ literatury možnost úniku z tíživé reality, jednak oblast literatury pro děti a mládež díky své periferní pozici často déle unikala pozornosti mocenských cenzorů.

Avšak ani ve svobodných podmínkách nelze říci, že by v této oblasti cenzura svého druhu nebyla činná. Jak jinak si lze vysvětlit např. prohlášení německé ministryně pro rodinu Kristiny Schröderové z roku 2011, že kanonické dílo dětské literatury *Pípi Dlouhá punčocha* propaguje rasismus, neboť otec hlavní hrdinky se prezentuje jako „král negrů“? (ostatně v nových vydáních je již označován jako „král jižních moří“). Jedním dechem Schröderová dodává, že svým dětem upravuje pohádky bratří Grimmů, neboť je považuje za sexistické. A pro jiné příklady netřeba chodit daleko: kultovní česká kniha *Honzíkova cesta* socialistického prominenta Bohumila Říhy se po roce 1989 dočkala úprav v duchu doby, takže Honzík necestuje do JZD, nýbrž na statek.

V jistých obdobích ovšem cenzura vstupovala do oblasti vydávání literatury pro děti takovým způsobem, že zásadně deformovala její celkový obraz v dané době. V dějinách české literatury se k těmto etapám na čelní místo řadí období tzv. normalizace, kdy byla česká kultura jako

celek vystavena brutálnímu mocenskému útlaku. Ten se pochopitelně různým způsobem promítl i do produkce knih pro děti a mládež. Na prvním místě byla zasažena oblast literatury jako takové – avšak ta si našla poměrně adekvátní kvalitativní náhradu v podobě literatury vydávané v exilu a samizdatu. Literatura pro děti a mládež byla omezována plíživěji a v samizdatových či exilových nakladatelstvích měla zastoupení pouze okrajové.

Na prvním místě byli ve své tvorbě omezováni ti autoři, kteří představovali vzmach demokratických tendencí v české kultuře let šedesátých. Z tvůrců literatury pro děti (avšak většinou nikoli bezvýhradně) sem patří především Hermína Franková, Jana Štroblová, Jan Vladislav, Ludvík Aškenazy nebo Ivo Štuka: jejich nové rukopisy byly odmítány a dříve vydané tituly byly dokonce staženy z prodeje a z knihoven. Východisko z této situace pro některé autory představovalo užití pseudonymů, případně metoda tzv. pokrývačství – autoři, kteří mohli publikovat, propůjčili svá jména dílům autorů zakázaných. Jen výjimečně se pak díla pro děti a mládež dostala na ediční plány exilových nakladatelství (např. próza *Markétin zvěřinec* od Ivana Klímy z roku 1972).

Zmíněné zákazy však nepostihly jen jednotlivé autory či tituly, ale i některé oblasti literatury pro děti jako celek. Asi nejvýrazněji byla takto postižena chlapecká dobrodružná literatura, a to zejména zákazem nejčtenějšího autora tohoto žánru Jaroslava Foglara. Během normalizace pak téměř nesměla vycházet literatura se skautskou tematikou...

Československá skautská organizace byla zrušena 2. října 1970. Stalo se tak od jejího vzniku na našem území v roce 1912 již potřetí. Veškeré její aktivity byly nuceně zastaveny a majetek zabaven. Mnohé skautské oddíly ovšem svou činnost nepřerušily a přešly pod hlavičky nejrůznějších sportovních či turistických organizací. Literatura se skautskou tematikou na pokyn z vyšších míst opět zmizela z knihkupeckých pultů i veřejných knihoven a jejím autorům bylo znemožněno publikování (TOMAN 1996: 75).

Na počátku sledovaného období, kdy se za skautskou dobrodružnou literaturou téměř na dvě desetiletí uzavírá hladina, je produkce těchto děl poměrně rozsáhlá. Ještě v roce 1969 můžeme doložit celou řadu

titulů s prvky skautingu. Mezi autory je nutné na prvním místě jmenovat Jaroslava Foglara, zřejmě nejproduktivnějšího autora dobrodružné literatury se skautskou tematikou. Ve zmíněném roce 1969 publikuje v nakladatelství Olympia romány *Pod junáckou vlajkou* (1969) a *Devadesátka pokračuje* (1969) a romány blízké skautskému prostředí pojmenované *Dobrodružství v Zemi nikoho* (Olympia, 1969), *Hoši od Bobří řeky* (Blok, 1969), *Boj o první místo* (Blok, 1969) a *Přístav volá* (Melantrich, 1969).

Z autorů první vlny skautské literatury je opět otištěn Jaroslav Novák a jeho kniha *Statečná srdce* (České Budějovice, 1969), jež jako první český skautský román vyšla již v roce 1921. Výčet nejvýznamnějších autorů skautské dobrodružné literatury roku 1969 doplníme o Jaroslava Svojshe a první vydání jeho knihy *Jezero sedmi světél* (České Budějovice, 1969).

V roce 1970, v posledním roce před třetím zrušením skautské organizace, vydává Jaroslav Foglar jediný skautský příběh, a to *Boj o první místo* (Blok, 1970). Následujícího roku vychází Foglarovi ještě dvě knihy, ve kterých už ale skautští hrdinové explicitně nevystupují, jedná se o nové vydání *Hochů od Bobří řeky* (Blok, 1971) a román *Poklad Černého delfína* (Blok, 1971), jehož náklad byl záhy po otištění stažen z distribuce.

Jaromír Průša otiskuje v roce 1971 dobrodružný příběh *Mlčet až do konce války* (Olympia, 1971) odehrávající se za doby německé okupace. Hrdinové příběhu jsou členové oddílu dorostu Klubu českých turistů. Ačkoliv skauting není v celé knize zmíněn, kniha k mnohým skautským ideálům zřetelně odkazuje (například vybudováním klubovny, družinovým systémem, oblibou indiánských motivů). Je nutné zdůraznit, že pod Klubem českých turistů se za doby druhé světové války skrývaly mnohé skautské organizace, a jak bylo řečeno výše, stejnou taktiku využily skautské oddíly i po roce 1970. Mnohé tituly dobrodružné literatury pro děti a mládež proto musíme interpretovat s ohledem na tento fakt a fyzickou nepřítomnost skautských hrdinů v jistých případech chápat také jako únik před cenzorskými zásahy.

Zanedlouho po zrušení skautské organizace následuje znatelné omezení produkce skautské dobrodružné literatury. Druhý román Jaroslava Svojshe nesoucí název *Strážci Zlaté řeky* (Leprez, 2000), jenž volně navazuje na jeho první knihu, byl v roce 1971 stažen z tisku. Stalo se tak přes výraznou autorskou úpravu, která důsledně vymazala všechny

zmínky o skautingu. Upravený text knihy se následně dochoval na tzv. kartáčovém otisku z již vyhotovených štokků. V této podobě ji zamýšlelo vydat nakladatelství Leprez v edici Knihy táborového ohně. Těsně před uzávěrkou se ovšem podařilo dohledat původní rukopisnou verzi bez autocenzurních zásahů. V roce 2000 tak *Strážci Zlaté řeky* vychází v prvním vydání a v původní „skautské“ variantě textu. (SVOBODA 2000: 177–178).

Po roce 1971 je již zákaz skautské dobrodružné literatury definitivní. Známá spisovatelská jména opět ustupují do pozadí a nastává publikační vzduchoprázdno. Jaroslav Foglar v roce 1972 a 1973 otiskuje po jedné povídce¹ a poté se až do roku 1979 odmlčuje. Vydávání literatury se skautskými hrdiny se zcela zastavuje a její funkci supluje prózy s prázdninovou či přírodní tematikou, příběhy z turistických či pionýrských oddílů, trampských osad, knihy z prostředí dětských part, školních tříd apod. Skautští autoři většinou nemohli využít pseudonymů ani pomoci tzv. pokrývačů, díky nimž mohla některá díla vycházet pod cizím jménem. Skautská literatura a její tematika byla odmítnuta jako celek. Jedinou možností, jak pokračovat v autorské činnosti, byla změna vlastní spisovatelské orientace na náměty, v nichž skautští hrdinové explicitně nevystupují.

Jako důsledek nemožnosti věnovat se námětům ze skautského prostředí můžeme chápat vzestup obdobných, ovšem z hlediska cenzury nezávadných témat. Jen výběrově připomeňme, že problematiku školního prostředí a dětských part zpracoval v knize *Podivíni* (Albatros, 1976) Zdeněk Karel Slabý, dřívější člen Dvojky, slavného pražského skautského oddílu vedeného Jaroslavem Foglarem. Náměty z prázdninových táborů se inspirovali František Továrek v knize *Začarovaný tábor* (Profil, 1981) a Vladimír Klevis v *Táboře na Zlatém potoce* (Albatros, 1980), v němž se ovšem výraznějším způsobem projevil ideologický podtext.

Knihy s motivy prázdninových dobrodružství tvořil taktéž Svatoopluk Hrnčíř. V období normalizace vydal mimo jiné tituly *Ostrov uprostřed města* (Mladá fronta, 1976), *Únos krále hádaneek* (Albatros, 1977)

1 „Příběh ze tmy“ (*Pionýrská stezka*, 1972), „Proměna Toma Parkinsona“ (*ABC*, 1973).

a *Kapsa ohnivého mloka* (Albatros, 1983), v období po roce 1989 pak navázal na Foglarovu stínadelskou tematiku trilogií o Uctívačích ginga.

Od 60. let se mezi autory pro děti a mládež zařazuje Miloš Zapletal, který postupně vydává prózy *Sedmička* (Olympia, 1967), *Stezka odvahy* (Severočeské nakladatelství, 1982) a *Ostrov přátelství* (Severočeské nakladatelství, 1983). V roce 1989 se dotkl i problematiky trampingu knihou *Soví jeskyně* (Severočeské nakladatelství, 1989). Zapletalovy knihy jsou bezesporu vystavěny na skautském podkladu, neboť sám autor je od svého mládí aktivním skautem. Později se profiloval také jako znalec Foglarova díla a je uznávaným teoretikem v oblasti dětských her.

Nucené odmlčení skautské literatury druhé poloviny 70. let je přerušeno až v roce 1984 knihou *Sázka na černého koně* autora Miroslava Slacha. Jejím obsahem je příběh táboření Spartakových skautů práce v roce 1938 a konflikt s Hitlerovou mládeží. Tato silně levicová odnož skautského hnutí ovšem místo vyznávání skautských ideálů pouze zdůrazňovala prosazování levicových myšlenek a politické uvědomělosti. Od počátku 70. let se tak jedná o první knihu, ve které explicitně vystupují skautští hrdinové, ovšem tento prvek je jeden z mála, který ji ke skautské literatuře přiřazuje. Spartakovi skauti práce vystoupili již dříve v díle Jiřího Mareše *Tři orlí pera*, jehož třetí vydání v roce 1968 bylo zároveň vydáním posledním, a v knize *Družina černého pera* (Krajské nakladatelství v Plzni, 1962) Rudolfa Hrbka, která mezi lety 1962 až 1982 vyšla v pěti vydáních.

Až v druhé polovině 80. let se v oficiální literatuře mohl znovu plně projevit spisovatel Jaroslav Foglar. Nejdříve časopiseckým vydáním části vůdcovské příručky *Náš oddíl* (Novoměstský zpravodaj, 1985), následně v roce 1987, po předchozím kladném hodnocení jeho díla Alexejem Pludkem (PLUDEK 1986: 71–73), novým vydáním románu *Hoši od Bobří řeky* (Olympia, 1987).

Cenzura tuzemské skautské dobrodružné literatury podnítila vydání některých titulů v exilových nakladatelstvích. Musíme ale konstatovat, že ve srovnání s ostatními vydávanými díly tvoří skautská dobrodružná literatura v produkci exilových nakladatelství zanedbatelné procento. V období 70. a 80. let v exilu vyšel reprint druhého vydání románu *Stateční hoši – díl 1* (Československá dálková škola, Stuttgart) Josefa Kra-

tochvila, otce brněnského Jiřího Kratochvila. Z mladších autorů přispěl Radek Kučera s knihami *Tábor bubáků* (Konfrontace, 1978) a *Hledejte bílý mercedes! aneb Zelený Z* (Skauted – Freie Presseagentur, 1981). Foglarovy *Hochy od Bobří řeky* otisklo exilové nakladatelství Obrys/Kontur v roce 1984, *Záhadu hlavolamu* a *Stínadla se bouří* v roce 1985. Následujícího roku byla trilogie završena titulem *Tajemství Velkého Vonta* (NOSEK 2007: 457–458).

Po listopadových událostech roku 1989 je ihned obnovena činnost skautské organizace, která trvá dodnes. Vydavatelský boom 90. let po mnoha letech připomněl nejstarší autory skautské literatury z doby před druhou světovou válkou, autory z krátkých mezidobí 1945–1948, 1968–1970 i autory nové. Po nasycení trhu zájem o skautskou literaturu opadl a v současnosti vykazuje setrvalou tendenci, která přibližně kopíruje zmenšení velikosti členské základny skautské organizace. Skautská dobrodružná literatura nicméně nemizí z české knižní scény a novými původními díly dokazuje svou životnost i přes předchozí zákazy její produkce.

Literatura

NOSEK, Václav – TRKOVSKÝ, Luboš

2007 „Jestřábova jinojazyčná a zahraniční vydání“, in Ivo Jirásek (ed.): *Fenomén Foglar* (Praha: Prázdninová škola Lipnice), s. 457–458

PLUDEK, Alexej

1986 „Návrh na reedici díla Jaroslava Foglara“, in Jaroslav Hanzel (ed.): *Píseň úplňku* (Praha: Český svaz ochránců přírody), s. 71–73

STUDENOVSKÝ, Tomáš – BLÁHA, Josef

2000 *Slovník českých autorů knih pro chlapce (a nejen pro ně)* (Praha: Ostrov)

SVOBODA, Milan

1994 *Hledání zaváté stezky: Příspěvek k dějinám čes. skautingu* (Praha: Leprez)

2000 „Ediční poznámka“, in Jaroslav Svojsě: *Strážci Zlaté řeky* (Praha: Leprez), s. 177–178

TOMAN, Jaroslav

1996 „Normalizace v dětské literatuře sedmdesátých let a její specifika“, in Jan Wiendl (ed.): *Normy normalizace: sborník referátů z literárněvědné konference 38. Bezručovy Opavy* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 75–81

Cenzúra v detskej literatúre pre deti a mládež na Slovensku (s prihliadnutím na švédsku literatúru pre deti a mládež)

ALEXANDRA DEBNÁROVÁ

Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied

*„Československo se řadí mezi nejkulturnější státy světa i pokud jde o počet divadel,
hudebních těles, kin, knihoven nebo vydávaných knih. Kulturní život Československa
se od kulturního života i nejvyspělejších kapitalistických států výrazně liší
širokým dosahem kultury při její vysoké hodnotě.“*

(MERVART a kol. 1961: 198)

Postavenie literatúry pre deti a mládež sa tvárou v tvár vonkajšej kontrole môže javiť pomerne ambivalentne. Na jednej strane je tento typ literatúry neustále odsúvaný na margines verejného záujmu. Svedčí o tom napríklad chýbajúca recepcia pôvodnej i prekladovej literatúry pre deti a mládež na kultúrnych stránkach denníkov. Napriek faktu, že sa v našom prostredí už od konca päťdesiatych rokov ozývali konštatovania o rovnosti literatúry pre deti s literatúrou pre dospelých, v praxi sa jednoducho stretávame s akýmsi nadradovaním literatúry pre dospelých, a to aj zo strany odborníkov, literárnych vedcov.

Na strane druhej, literatúra pre deti, ktorej úlohou je dieťa formovať mravne i esteticky, sa môže stať nástrojom ideológie, slúžiacim na výchovu ďalších generácií oddaných režimu. Potreba didaktizujúcej funkcie s konkrétnym cieľom agitovať v prospech tej-ktorej ideológie má zo strany totalitného režimu azda najväčší význam zo začiatku, pri jeho nastolovaní. Aj preto sú u nás diela pre deti – pôvodné i prekladové – vyzdvihujúce novú ideovú orientáciu, typické najmä pre „budovateľské“ 50. roky. Z pôvodných možno spomenúť prvé diela Milana Ferka, z prekladových *Pioniera Pavlíka* ruského autora Vitalija Gubareva.

Na literatúru pre deti tak z pohľadu ideológie a jej nástrojov možno nahliadať dvojakým spôsobom. Po prvé, ako na prostriedok formovania,

utvárania dieťaťa, resp. mladého človeka, na obraz ideálneho reprezentanta režimu.

Tým druhým je pohľad na literatúru pre deti ako na umelecký azyl, ako na útočisko pred pozorným okom cenzúry, pre ktorú detská literatúra nie je dosť zaujímavá.

Cenzúra v detskej literatúre v priebehu našich dejín

Výskyt cenzúry v umení v slovenských dejinách 20. storočia možno rozdeliť do niekoľkých etáp.

Prvou etapou je obdobie v r. 1945–1948. Cenzúra v tomto období nie je inštitucionalizovaná, po druhej svetovej vojne sa však dostávajú do nemilosti členovia kultúrnej obce, ktorí sú prívržencami samostatného slovenského štátu. Stávajú sa takpovediac vojnovými zločincami.

Predmetom cenzúry je aj Matica slovenská, ako sídlo sympatizantov Tisovho režimu a podporovateľov slovenskej samostatnosti na čele s Jozefom Čigerom Hronským, ktorý spolu s ďalšími odchádza do politickej emigrácie. (Medzi inými aj menej známy autor pre deti a mládež, Ľudo Bešeňovský.) Diela Jozefa Čigera Hronského, ako *Smelý zajko*, či *Budkáčik a Dubkáčik*, ktoré patria do zlatého fondu slovenskej detskej literatúry, sa tak nadlho nemôžu publikovať. „Ak sa niečo z tohto obdobia akceptovalo, tak to boli výlučne *Tri rozprávky* Petra Jilemnického, kým ostatná produkcia – označovaná ako nacionalisticko-religiózna a idealisticko-humanitná – sa odmietala ako residuum regresívneho prúdu literárnej tvorby z čias Slovenského štátu“ (SLIACKY 1996: 4).

Druhou etapou je obdobie v r. 1948–1968. V Prahe je v roku 1953 zriadená Hlavní správa tiskového dohledu, na Slovensku Správa tlačového dozoru – STD, ktorej zmocnenci dohliadajú na ideologickú „nezávadnosť“ všetkých uverejňovaných textov.¹

1 Ako hovorí Anton Hykisch, spisovateľ, bývalý riaditeľ vydavateľstva Mladé letá: „Boli to hrozivé tri písmená pre všetkých redaktorov. V podstate každý text, všetko, čo sa malo vydať, či už do novín alebo časopisov, muselo prejsť okrem redaktorov ďalšou kontrolou. Boli to ľudia menovaní komunistickou stranou, verní súdruhovia – hoci aj to boli rôzni ľudia, boli aj liberálnejší. Boli to eštébáci, pracovníci ministerstva vnútra, delegovaní pri väčších redakciách, teda tie mali vlastných, boli vzdelaní, zväčša s vysokou školou, poverení čítať všetko aj po tom, čo text schválili redaktori a šéfre-

Po tzv. víťaznom februári a proklamovaní nových „pokrokových“ ideí vyvstáva potreba užšieho dohľadu nad knižnou produkciou v Československu. Hoci, ako konštatuje Zdeňěk K. Slabý v jednom zo série článkov o histórii Albatrosu, odvolávajú sa na O. Kryštofeka (Štěpnice, 1949), „ani ti nejhorlivější odpůrci soukromých nakladatelů nepočítali s monopolem“, monopol na vydávanie detských kníh predsa len onedlho vznikne (ZAPLETAL 1989: 90).

V Čechách je to v r. 1949 Státní nakladatelství dětské knihy, známe aj pod názvom Albatros, na Slovensku zas Štátne nakladateľstvo detskej knihy (1953), neskôr, od 1. 1. 1957, známe ako Mladé letá. Ich knižná produkcia je určená deťom predškolského až staršieho školského veku, vydávanie diel pre staršiu mládež (dnes sa väčšmi používa pojem mladí dospelí) v slovenčine zastrešuje vydavateľstvo Smena.

Neželanými žánrami literatúry pre deti a mládež sú v tomto období komiksy, považované za produkty poklesnutej západnej kultúry, v danej fáze nevychádza ani dobrodružná literatúra napr. tzv. mayovky alebo foflarovky, ktoré predtým vychádzali v obrovskom náklade.

Ako bolo spomenuté v úvode, v počiatkoch nastolovania totalitného zriadenia sa nezriedka objavuje snaha ideologicky „podchytiť“ už tých najmenších. Na to, aby podobné diela splnili svoju funkciu, si však musia nájsť svojich čitateľov. Čitateľskú „obľubu“ schematických diel, ktoré vychádzali v 50. rokoch, a tým aj ich možný vplyv na mladého čitateľa triezvo hodnotí literárny historik Ondrej Sliacky, argumentujúc pritom Gubarevovým *Pionierom Pavlíkom*: „Bola to modelová próza povojnovej sovietskej detskej literatúry, ktorá nad základné ľudské hodnoty pod súvala deťom triedno-komunistické ideály. Išlo o propagandistické šírenie zvrátenej morálky, v duchu ktorej sa mala vychovávať i naša mladá generácia. Desiatky takýchto titulov dostávajú sa na pulty kníhkupectiev, a keďže ich schopnosť zaujať čitateľov je nulová, buď z nich miznú do šrotovacích mlynov, alebo v podobe rôznych odmien za angažovanú spoločenskú aktivitu sú deťom vnútené“ (SLIACKY 2008: 66).

daktori. Mali takú pečiatku, buď zelený štvorček alebo zelený trojuholníček. Tam bolo jeho číslo, každý cenzor mal svoje číslo. Keď nebol na texte, alebo na knihe ten zelený štvorček z toho STD, tak kniha nemohla ísť do tlače, nemohol sa text odvyšielat atď.“

Po XX. zjazde KSSZ, ktorý sa uskutočnil v r. 1956 (a z ktorého sa na verejnosť dostal tajný Chruščovov referát o zločinoch stalinizmu a kulte osobnosti) sa v tlači objavuje niekoľko kritických výstupov volajúcich po náprave súdobého stavu v literatúre pre nedospelých čitateľov. Jedným z nich je aj akási obrana „indiánok“, ktorú uverejňuje Kornel Földvári v odbornom periodiku *Zlatý máj* v nasledujúcom roku, pod názvom „Hrdinovia bez bázne a hany“. Földvári v nej okrem iného kritizuje ignorovanie tvorby Karla Maya, ktorému absurdne vyčítali napr. to, že patril k obľúbeným Hitlerovým autorom, slovami: „[...] chudák May, ako mu mal zabrániť v čítaní svojich kníh, keď neprozreteľne zomrel v roku 1912“ (FÖLDVÁRI 1957: 262).

V podobnom duchu ako Sliacky, Földvári v závere spomínaného článku zo *Zlatého mája* charakterizuje protežovanú tvorbu pre deti ako „neživotné príbehy čítankovo dokonalých hrdinov“ a zakončuje ho v presvedčení, že „ak neuškodí mladým čitateľom tieto odlúštené automaty na konanie dobrých skutkov, skutočne sa nemusíme báť, že by to spravili prostí, no vždy chlapy čestní hrdinovia západu“ (TAMTIEŽ: 260).

Ďalší z hlasov nespokojnej mladej generácie predstavuje známy manifest, ktorý pod názvom „Bude reč o literatúre pre deti“, uverejňuje v aprílovom čísle časopisu *Mladá tvorba* (1958) začínajúci básnik Ľubomír Feldek.

Ako „exemplárny príklad“² represívnej cenzúry v súvislosti s detskou literatúrou možno vnímať práve zošrotovanie Feldekovho diela *Hra pre tvoje modré oči* z r. 1959, ktorým demonštruje nástup novej poetiky a prístupu k detskej literatúre, predznamenaný v manifeste. Incidentu predchádzala aktivita vydavateľstva *Mladé letá*, ktoré v záujme pozdvihnutia stagnujúcej úrovne detskej literatúry prebiehajúcej piatej dekády, vypísalo súťaž na pôvodné leporelo pre deti. Dielo Ľubomíra Feldeka sa umiestnilo na treťom mieste. Hoci napokon vyšlo znovu, išlo iba o oklieštenú verziu pôvodiny. Dôvodom bola nasledujúca pasáž:

2 Slovy profesora Ondreja Sliackeho, literárneho historika, odborníka na detskú literatúru, dlhoročného redaktora časopisov *Zlatý máj* a *Slniečko*, v súčasnosti šéfredaktora revue *Bibiana* a časopisu *Slniečko*, spisovateľa.

„Číňanky majú šikmé oči. Vidia šikmý svet. Tam, kde ty vidíš rovinu, vidia breh a môžu sa všade sánkovať.“ Sliacky túto udalosť komentuje: „Invenčnosť tohto obrazu tak vyviedla z rovnováhy pracovníkov tlačiarne, že napísali tým, ktorí u nás rozhodovali o všetkom, že s takýmto balamutením detských myslí kategoricky nesúhlasia a rozhodne žiadajú urobiť s knižkou krátky proces. Hlas pracujúcich bol hlasom božím, a tak knižočka rovno z tlačiarne putovala do šrotovacieho mlyna“ (SLIACKY 1997: 61). Cenzori sa uzniesli, že uvedená pasáž znevažuje spriatelенý národ komunistickej Číny.

Ďalšou problematickou pasážou bola tá, kde básnik varuje pred „zubatou kukuricou“. „Keď ju niekedy uvidíš za plotom, nedráždi ju havkaním.“ Autor jej problematickosť v jednom z rozhovorov odôvodňuje takto: „Práve v tom čase Nikita Sergejevič Chruščov cestoval po Sovietskom zväze a odporúčal kolchozníkom pestovať kukuricu. Zdôvodňovači v tej mojej vete odhalili urážku Nikitu Sergejeviča“ (FELDEK 2001: 15). Hoci bol XX. zjazd KSSZ predzvesťou istého ideologického odmäku, najmä začiatku odmietania kultu osobnosti, a poľavovania v otrockom napodobňovaní sovietskeho v zmysle hesla „Sovietsky zväz, náš vzor!“, historička Marína Zavacká na príklade niekoľkých zásahov tlačového dozoru, poznamenáva: „Skutočnosť, že písať o Stalinovi a Gottwaldovi zle sa neoplatí, pretože isté zásluhy sú im ešte priznávané a ich vyznávači okupujú stále dôležité posty, no ani chváliť ich netreba a najlepšie je úplne mlčať, pochopili nakoniec všetci zainteresovaní“ (ZAVACKÁ 2005: 120).

Jedným z dôvodov, pre ktoré normalizačný postih neminul ani jednu z najznámejších spisovateliek pre deti a mládež, Máriu Ďuričkovú, bolo práve jej odsúdenie Stalina spoločne s Hitlerom v predslove ku knižke *Republika naša* od Václava Huňáčka z roku 1969.³ Samotná autorka v jednom z rozhovorov v otázke príčin svojho postihu nie je taká konkrétna, celkom jasne však formuluje jeho negatívne dôsledky.⁴

3 Tu sa odvolávam na osobnú komunikáciu s Petrom Čáčkom, prekladateľom a bývalým pracovníkom vydavateľstva Mladé letá, kde viedol redakciu exportu.

4 „Po zväžení postojov v krízovom období a so zreteľom na niektoré publikované články vymietlo normalizačné upratovanie aj mňa – zo Slniečka do tmy. Zo živého pracoviska do domácej samoty. Publikovať som síce publikovala, no naplno ma zasiahla spoločnosť.“

To je však už na prahu ďalšieho obdobia, neslávne známeho ako normalizácia.

Tretiu etapu (1969–1989) charakterizuje model tzv. následnej cenzúry (slovami A. Hykischu ju možno nazvať aj cenzúrou integrovanou), teda hoci je cenzúra ako taká zákonom zrušená, nastupuje inštitút autocenzúry. Slovami D. Tomáška: „Byla nastolena nejhorší a nejošidnější forma cenzury – autocenzura! Pracovníci hromadných informačních prostředků i nakladatelství sami zodpovídali za to, co publikují“ (TOMÁŠEK 1994: 154).

I keď sporné body, ktoré mohli byť príčinou nepriechodnosti textu, neboli písomne formulované, v podstate sa všeobecne vedelo, o čom sa nesmie písať. Išlo napr. o zmienky o autoroch, ktorí boli protirežimní alebo v emigrácii, ďalej to bol zákaz náboženských⁵ alebo explicitných sexuálnych motívov.

Spisovateľ Dušan Mitana v rozhovore uverejnenom v *Literárnom týždenníku* polemizuje o miere tvorivej slobody rokov šesťdesiatych a rokov sedemdesiatych, kedy už cenzúra oficiálne neexistovala. Rovnako ako mnohí ďalší hodnotí druhé obdobie ako podstatne horšie.⁶

ská izolácia a strata priateľov. Opatrnosť totiž radila obchádzať zďaleč týchto „normalizovaných“, ba opatrnosť, aby sa ani medzi sebou nestýkali“ (ĎURÍČKOVÁ 1989: 537).

- 5 Aj tu sa odvolávam na osobnú komunikáciu s Antonom Hykischom, ktorý považuje „napríklad vydanie vianočného čísla časopisu pre deti bez Ježiška a jasičiek za priam nezvládnuteľnú úlohu. Jasičky sa doň však dali prepašovať s odôvodnením, že ide o zvyk „nášho ľudu“, svätý Jozef bol predstavovaný ako robotník, tesár, manuálne pracujúci, betlehemy mali stelesňovať oslavu ľudskej práce a pod.“
- 6 „Hovoríte, že obdobie, keď vstupovala do literatúry naša generácia štyridsiatnikov nebolo pre literatúru ľahkým obdobím. Ale v čom boli šesťdesiate roky pre literatúru priaznivejšie ako sedemdesiate – okrem tej atmosféry a literárnych časopisov? Veď vtedy existovala takzvaného tlačového dozoru (predbežná cenzúra), ktorá v sedemdesiatych rokoch prestala šarapatíť. Pravdaže, teraz žartujem – obaja si hádam uvedomujeme, že zrušenie cenzúry bolo pre literatúru danajským darom. Vtedy bol cenzorom jeden konkrétny človek (aj cenzor je len človek), ktorý bol osobne zodpovedný za svoje „zákazy“, a hoci bol pre verejnosť anonymný, tí, čo s ním prichádzali do styku, vedeli, ako majú rokovať, a obyčajne sa im ho podarilo uhovoriť. Po zrušení cenzúry sa mohol stať cenzorom hocikto. Oficiálne bol zodpovedný povedzme šéfredaktor, ale koľko bolo anonymných, neoficiálnych cenzorov, ktorí bedlivo strážili zákon a poriadok a iniciatívne posielali hlásenia často až „na najvyššie miesta“ – nečudo, že

Akýmsi dozorujúcim prostredníkom medzi ministerstvom kultúry, ÚV KSS a vydavateľstvom (v našom prípade vydavateľstvo Mladé letá) bolo Slovenské ústredie knižnej kultúry, skrátene SÚKK. Patrilo pod ministerstvo kultúry a jeho pracovníci tu zhromažďovali všetky edičné plány. Pod SÚKK patrili aj spomínaný zbor lektorov. Oficiálny zoznam lektorov bol schválený na ÚV strany. Po roku 1970 musel každý pôvodný text, ktorý mal byť publikovaný, alebo v prípade cudzojazyčných textov preložený, najskôr dostať dva priaznivé lektorské posudky. Pokiaľ bol jeden z posudkov kladný a druhý záporný, SÚKK posielal text na tzv. superlektúru na ústredný výbor strany.

Mohlo sa však stať, že aj kniha, ktorá bola pôvodne zamietnutá, prípadne taká, ktorá bola zošrotovaná, o niekoľko rokov znovu vyšla.⁷

Žiaľ, nebol to prípad zbierky autorských rozprávok Zlaty Solivajsovej, *Kľúč od každých dverí*, ktorá vyšla v r. 1971. Kniha bola označená ako „protisocialistická a protidubčekovská, oblečená do rúcha alegorických obrazov“. Celý náklad bol stiahnutý z obchodov a knižníc, aby bol následne zošrotovaný, spisovateľka sa nevyhla súdu a spoločenskej izolácii (ŠVÁČOVÁ 2008: 122).

Prekladová tvorba

Odvolaajúc sa na počty preložených diel z jednotlivých národných literatúr v uplynulom storočí možno konštatovať, že na výber titulov na preklad do slovenčiny primárne vplývala momentálna politická situácia a s ňou súvisiaca preferovaná ideová orientácia. V prípade prekladov z nemčiny a severských jazykov do slovenčiny zohrala nespochybniteľnú úlohu pri orientácii na Nemecko a sever Európy aj konfesijná príbuznosť časti slovenskej kultúrnej inteligencie s týmito krajinami. Veľmi dlhé obdobie hrala v oblasti slovenskej prekladovej tvorby prím česká

zакрátко по зрушені цензурі сме са оцитли в штáдиу прогресивней парализы – завлáдол стрách а неистота а пре истоту са неувережñoвали ани vecи, ktoré by si náš starý добрый ужо цензор вóбес невшímol“ (MITANA 1989: 2).

- 7 Opäť sa odvolávam na osobnú komunikáciu s Antonom Hykischom: „Zákruty komunistickej kultúrnej politiky boli neuveriteľné, ako hojdačka, raz dole, raz hore, podľa toho, čo sa v Moskve а potom v Prahe udíalo, raz са šraubы uvolñili, potom zase utiahli а боло to tak celých štyridsať rokov“.

literatúra, v medzivojnovom aj sovietska a ruská, ktorá sa na prechodné obdobie existencie Slovenského štátu vytratila, aby sa potom na dlhé roky vrátila na čelo aktívne recipovaných národných literatúr. Okrem sovietskej literatúry a literatúry spriatelенých krajín, ktoré výrazne prevažovali, sa do edičných plánov, prirodzene, dostávali aj západné literatúry.⁸ Typy na preklad z týchto literatúr sa k nám dostávali najmä z Poľska a na základe ojedinelých návštev veľtrhov, predovšetkým za cieľom exportu našej literatúry na Západ, informácie však boli pomerne kusé.⁹ V prípade prekladu diel autoriek ako Astrid Lindgrenová alebo Tove Janssonová svoju úlohu zohral aj fakt, že sa stali laureátkami Ceny Hansa Christiana Andersena (1958, resp. 1966).

Dôležitým impulzom, ktorý priniesol do slovenského kultúrneho priestoru zásadné diela svetovej detskej literatúry, bolo isté uvoľnenie v druhej polovici šesťdesiatych rokov. V roku 1968 prekročil počet vydaných diel v Mladých letách po prvý raz dvesto kusov (BALOGHOVÁ – HORNIŠOVÁ 2000: 72). V tomto období prestáva v prekladovej produkcii dominovať česká a sovietska literatúra, stúpa počet diel preložených z angličtiny, francúzštiny a severských jazykov (STANISLAVOVÁ 2013: 20). Prípadné obštrukcie či cenzúrne zásahy sa týkali predovšetkým pôvodnej literatúry. Najmä po roku 1968 sa mnohí z tých, čo sa pohybovali v oblasti detskej literatúry, vyjadrili proti vstupu spojenec-

8 Peter Čačko v osobnej komunikácii uvádza: „Existovali zoznamy odporúčanej literatúry, ktoré si vymieňali nadriadené orgány vydavateľstiev. To znamená, že Bulhari, Maďari, Poliaci atď. poslali zoznam, čo z ich detskej literatúry by sa malo na Slovensku vydať. Keď sme to však porovnávali, nie vždy sa vydávali veci obsiahnuté v týchto zoznamoch. Veď kto by už bol u nás čítal *Mladost* Georgi Dimitrova?“

9 Peter Čačko v osobnej komunikácii uvádza: „Dost vecí infiltrovali Poliaci a cez nich sme dostávali informácie. Naši ľudia nemohli chodiť na veľtrhy, niekedy som išiel (do Frankfurtu) len ja sám, aj to preto, že sme mali povedzme úlohu, že musíme za milión korún vyviezť knihy na Západ. Bol som zodpovedný za podpis zmluvy a za to, že ten export sa splní, lebo išlo o fixný ukazovateľ. Občas som pritom zobral nejaký katalóg nejakého vydavateľstva. Okrem toho existoval časopis *Bookbird*, ktorý vydávala IBBY. Boli to však veľmi slabé informácie a až v osemdesiatych rokoch občas nejaký redaktor išiel na devízový príslub do Frankfurtu alebo do Bologne.“

kých vojsk do ČSSR. Väčšmi než nežiaduce obsahy sa teda do nemilosti dostávali „nepriateľské“ osoby.¹⁰

Preklady švédskych diel pre deti a mládež

V súvislosti so švédskou literatúrou pre deti a mládež v slovenskom preklade možno za najmarkantnejší príklad „zásahu zhora“ považovať pozastavenie vydávania diel Selmy Lagerlöfovej, ktoré napriek autorkinej obľúbenosti, trvá téměř jedno desaťročie (1949–1958). Pre porovnanie, v roku 1947 boli vydané oba zväzky *Zázračnej cesty Nilsa Holgerssona s divými husami po Švédsku*, ako aj novely *Helga a Marianna*, teda dovedna štyri samostatné knižné publikácie, ako aj kratšia próza „Babylonská princezna“, ktorá vyšla ako súčasť súboru próz svetových autorov pod názvom *Bez Božieho požehnania*. Podrobnejšie sa tomuto fenoménu venoval škandinavista Milan Žitný. Ako jeden z možných faktorov, ktorý naň mohol mať vplyv, uvádza „reštriktívny postoj komunistických ideológov k tzv. meštiackym spisovateľom“ (ŽITNÝ 2012: 93).

Žitný ďalej pripomína celkovú antipatiu voči nositeľom Nobelovej ceny zo strany sovietskej ideológie, ako aj ďalší možný dôvod odmietania autorkinej tvorby súvisiaci s faktom, že jej romány „zobrazovali spravidla dekadentných šľachticov a kňazov, prípadne, že jej diela obsahovali priveľa mystických a iracionálnych motívov“ (TAMTIEŽ: 97).

Mystickosť, iracionálnosť, inšpirácia na poli povestí, legend či rozprávok v rovine formy i obsahu, tieto faktory nepochybne charakterizujú aj tie Lagerlöfovej diela, ktoré u nás v medzivojnovom období vychádzajú ako čítanie pre mládež. Ide o výber kratších textov, ktoré vyšli v slovenčine pod názvom *Troldi a ľudia* (1932), a zbierku *Legendy o Kristovi* (1929), ktorá tak u nás, ako i vo Švédsku, nemala jednoznačnú cieľovú skupinu čitateľov. (Ľudové čítanie a čítanie pre mládež bolo v tom čase nezriedka stotožňované.) V rozhlasovej podobe boli téměř všetky prózy, nachádzajúce sa v tejto zbierke, určené pre mladšie publikum.

10 Ako konštatuje bývalá dlhoročná redaktorka Mladých liet, Eva Hornišová: „Problémy boli skôr s pôvodnou literatúrou ako s prekladovou, pôvodná bola pod väčším drobnohľadom.“

Hodno spomenúť, že táto „nútená prestávka“ sa týkala aj prezentovania Lagerlöfovej próz v rozhlasovej podobe. Po „Červienke“, odvysielanej v éteri Československého rozhlasu (s podtitulom rozprávka) v marci 1947, nasledoval prednes prózy „Zamenené dieťa“, (znovu určený pre detského poslucháča) opätovne v marci, no až o dvadsať rokov neskôr, v roku 1967. V prvom prípade ide o text zo zbierky *Legendy o Kristovi*, druhý spracúva námet zo severského folklóru. Istotne neprekvapí, že zbierka *Legendy o Kristovi* vyšla v novom vydaní až po revolúcii (1991).

Jedno z najzásadnejších diel detskej literatúry vôbec, *Pippi Dlhá Pančucha* Astrid Lindgrenovej, vzbudilo rozruch už v čase svojho vzniku (1945). V posledných rokoch sa o ňom intenzívne hovorí opäť, tentoraz však v súvislosti s prejavmi rasizmu, ktoré údajne prezentuje hlavná postava svojimi výrokmi. K vzneseniu podobných výhrad voči tomuto klasickému dielu dochádza zarážajúco v Nemecku, krajine, kde je Lindgrenová mimoriadne obľúbená. Na ich základe pristúpilo vydavateľstvo Thienemann Verlag v nových vydaniach k úprave sporných miest textu. Ide o pojem „Negerprinzessin“ či tvrdenie „Alle Menschen im Kongo lügen“. „Černošská princezná“ tak bola v Nemecku nahradená „princeznou južného Pacifiku“ (GREINER 2013: 20).

Napriek tomu, že ako rasistická bola u nás označená napr. pasáž o Čiňankách z Feldekovej *Hry pre Tvoje modré oči* a súdobý svetonázor prezentoval jednoznačnú „ideu rasovej znášanlivosti a ľudskej slobody“ (SLIACKY 1986: 215), Pippi sa v slovenských prekladoch podobným zásahom vyhla. Omnoho prekvapujúcejšia je však skutočnosť, že v slovenskom texte zostala zachovaná zmienka o Pippinej mamičke, ktorá je anjelom (LINDGRENÓVÁ 1968: 8). Uvedená zmienka mohla v minulom období prekážať väčšmi než domnelé prejavy rasizmu. Svoje v otázke väčšej benevolencie azda zohral i fakt, že prvé slovenské vydanie Pippi v preklade Jaroslava Kaňu vyšlo v období ideologického odmäku v roku 1968 a všetky ďalšie vydania až do revolúcie boli len upravenou verziou pôvodného prekladu. Na inom mieste je zas Pippi prirovnávaná k „tučnému anjelikovi“ (LINDGRENÓVÁ 1985: 120), či v staršom preklade dokonca „anjelikovi v kostole“ (LINDGRENÓVÁ 1976: 163).

V iných cudzojazyčných dielach zmienky o anjeloch neraz narazili na odpor, rovnajúcí sa zamietavému stanovisku k vydaniu diela v sloven-

čine. Taký bol napr. osud diela francúzskeho autora Maurica Druona, *Tistou so zázračnými prstami*, ktoré mohlo vyjsť až po revolúcii (1996).¹¹

Za výraznejší zásah do pôvodného textu možno považovať nahradenie „muchotrávky/flugsvamp“, do ktorej Pippi s chuťou zahryzne v jednej z kapitol, „bedľou jedlou“. V prvom preklade z r. 1968 a jeho reedícii z r. 1971 si Pippi odhryzne z muchotrávky (LINDGRENÓVÁ 1968: 58), zatiaľ čo v neskoršom vydaní z r. 1985 sa stretneme s miernejšou verziou – Pippi síce prehltne kúsok surovej huby, nie však jedovatej (LINDGRENÓVÁ 1985: 45). Pre porovnanie, v prvom poľskom preklade zo šesťdesiatych rokov Pippi kúsok muchotrávky vypluje a hubu demonštratívne odhodí so slovami, že sa nedá jesť (TEODOROWICZ-HELLMAN 2000: 64). Je zrejmé, že zámerom prekladateľa/redaktora bolo uchrániť maloletého čitateľa pred napodobňovaním nebezpečných činností.

Mária Kusá pripomína, že v období 50. a 60. rokov bol príznačný „fakt, že sovietska literatúra, sovietske bolo využívané ako argumentácia, vzor, dôkaz“ (KUSÁ 2005: 69). Žiaľ, nie vždy. V Rusku najobľúbenejšie Lindgrenovej dielo, *Karlsson zo strechy*, ktoré v ruštine vyšlo po prvý raz v 50. rokoch a dočkalo sa viac než šesťdesiatich vydaní, v slovenčine vyšlo až v roku 2008 (STRÖMSTEDTOVÁ 2006: 260).

Titul *Bratia Levie Srdce* (1973) sa vzhľadom na kontroverziu pertraktovanej témy smrti, resp. samovraždy dieťaťa sprvu dočkal nejednoznačného prijatia aj vo svojej domovskej krajine. Je možné, že podobné zretele znemožnili vydanie diela v pripravovanom slovenskom preklade v sedemdesiatych rokoch. Keďže posudok škandinavistu Milana Žitného bol v tomto prípade pozitívny, ergo odporúčal knihu na publikovanie, je zrejmé, že ďalší posudok, ako aj posudok superlektora, bol zamietavý.¹²

Ako titul problematický z hľadiska sexuálnej otvorenosti hodno spomenúť pre mládež určený titul *Anna, ja Anna* dánskeho autora Klausa Rifbjerga. Príčinou výhrad bola najmä obálka knihy zobrazujúca polonahé torzo ženy a vedľa páru bozkávajúcich sa pier pahýľ ruky s tmavými

11 Tu sa odvolávam na osobnú komunikáciu s Elenou Flaškovou, prekladateľkou a bývalou redaktorkou vydavateľstva Mladé letá.

12 Tu sa odvolávam na osobnú komunikáciu s prekladateľom a škandinavistom Milanom Žitným.

kvapkami evokujúcimi krv. Autor prekladu Milan Žitný spoločne s redakciou Smeny naformuloval v záujme „rehabilitovania“ knihy určenej na publikáciu list, v ktorom bol účelne zakomponovaný úryvok z prejavu Leonida Brežneva. Kniha napokon vyšla.¹³

Podobne, z dôvodu prílišnej otvorenosti vyšiel v slovenskom preklade (1993, 1996) iba prvý diel série denníkových záznamov jedného švédskeho chlapca pod názvom *Bertove patálie* z autorskej dielne Andersa Jacobssona a Sörena Olssona.¹⁴

Záverom

Pri pohľade na reflexiu uplynulého historického obdobia poznačeného tvorivou neslobodou sa zdá, že v prvých porevolučných rokoch prevláda nad radosťou zo znovuzískanej tvorivej voľnosti strach pred záplavou brakovej literatúry zo Západu. Po naplnení týchto obáv zas myšlienky mnohých zainteresovaných smerujú k snahe o nápravu a pri navrátení detského čitateľa literatúre naplňajúcej umelecké a estetické požiadavky. Podobné vyjadrenia nie sú charakteristické len pre odborníkov na detskú literatúru, ale i jej autorov. Jedna z najvýznamnejších slovenských autoriek pre deti a mládež, Mária Ďuričková, dokonca v jednom z rozhovorov volá po legislatívnych opatreniach, ktoré by mali za cieľ zvrátiť nepriaznivú situáciu v oblasti kvality detských kníh po otvorení trhu (ĎURIČKOVÁ 1994: 27).

V hodnotení „toho, čo bolo“ nezriedka prevláda spomienkový optimizmus, súvisiaci s precíznou prácou, tradične odvádzanou pri vzniku

13 Odvolávam sa na mailovú komunikáciu s prekladateľom a škandinavistom Milanom Žitným: „Zavolali ma do Smeny – bolo to v roku 1981 – aby sme spoločne naformulovali list adresovaný zrejme Ústrediu knižnej kultúry. Tam sme citovali Leonida Brežneva, z jeho prejavu na Helsinskej konferencii – niečo o potrebe mierovej spolupráce a výmeny kultúrnych hodnôt. Záverečný akt helsinskej konferencie o bezpečnosti a spolupráci v Európe (skratka KBSE) bol podpísaný v roku 1975. Do listu sme dali aj moju charakteristiku Rífbjerga z doslovu. V tiráži môjho prekladu nie je uvedená výška nákladu, čo je nezvyčajné.“

14 Ako v mailovej komunikácii uvádza prekladateľka Mária Bratová: „Do Mladých liet som ponúkla úspešných detských autorov Jacobssona a Olssona a ich nekonečnú sériu o Bertovi. Na Slovensku vyšiel iba prvý diel, lebo v tom čase sa vydavateľstvu zdalo, že je to priveľmi realistické (mali na mysli náznaky sexuálneho vývoja detí, čo sa u nás akosi obchádzalo).“

každého knižného titulu, predstavujúcou bežnú prax vydavateľstva Mladé letá. Objavuje sa i názor pripomínajúci pozitívne konzekvencie cenzúry.¹⁵

V prekladovej literatúre určenej pre deti a mládež, schválenej všetkými náležitými inštanciami, už spravidla nedochádzalo k výraznejším zásahom. (Výnimku tvorila cirkevná symbolika, zmienky konfesionalneho charakteru a tie s otvoreným sexuálnym obsahom.)

Popri autoroch a prekladateľoch detskej literatúry, ktorí sa dostali do konfliktu s mocou, neslobodno zabudnúť ani na literárnych vedcov, ktorým bola čiastočne či celkom znemožnená tvorivá činnosť.

Na základe zisteného však možno konštatovať, že v detskej literatúre panovala väčšia miera tvorivej a názorovej slobody ako v literatúre pre dospelých. Literatúra pre deti a mládež fungovala ako istý typ azylu a vďaka povahe jej tvorivých nástrojov bolo do nej neraz možné „prepašovať“ aj to, čo by v literatúre pre dospelých nebolo akceptovateľné.¹⁶

Reflexia pôsobenia propagandy a cenzúry v oblasti literatúry pre mladých čitateľov si u nás, ako sa zdá, vyžadovala náležitý časový odstup. Informácie o nej sú však i dnes, keď už temer štvrtstoročie žijeme v demokracickom režime, len čiastkové a nedostatočné. Množstvo materiálov k danej téme je zničených, alebo sa stratilo. Dôsledné spracovanie tejto problematiky stále zostáva nesplateným dlhom voči našej kultúre.

15 V tomto zmysle sa vyjadrila Marta Činová, bývalá redaktorka vydavateľstva Mladé letá: „Vďaka cenzúre musela byť redakčná činnosť mimoriadne dôsledná a to po všetkých stránkach.“ Podobne ďalšia redaktorka tohto vydavateľstva a súčasne prekladateľka Mária Števková: „Slovenská detská literatúra získala autorov, ktorých by inak nezískala.“

16 Ako hovorí Elena Flašková, prekladateľka a bývalá redaktorka Mladých liet: „Mladé letá boli istým útočiskom ľudí, ktorí nemohli možno práve v tých časoch publikovať inde a mnohí spisovatelia sa utiekali k detskej literatúre, kde sa mohli realizovať. Tam išlo v podstate o etické otázky, čiže veľmi ľahko sa dala takto písať kvalitná detská literatúra bez toho, aby bola nejakým spôsobom tendenčná.“
Ich slová potvrdzuje spisovateľ a bývalý redaktor vo vydavateľstve Mladé letá: „Iba v detskej literatúre sa dá robiť to, čo sa nedá urobiť v literatúre pre dospelých. Myslím, že mi to povedala aj Klára Jarunková: však ty keď budeš písať detskú literatúru, tak je to rodinná literatúra, to čítajú deti aj rodičia.“

Pramene

LINDGREN, Astrid

2012 [1945] *Pippi Långstrump* (Stockholm: Rabén och Sjögren)

LINDGRENOVÁ, Astrid

1968 *Pippi Dlhá Pančucha*, prel. Jaroslav Kaňa (Bratislava: Mladé letá)

1976 *Pippi Dlhá Pančucha*, prel. Jaroslav Kaňa (Bratislava: Mladé letá)

1985 *Pipi Dlhá Pančucha*, prel. Jaroslav Kaňa (Bratislava: Mladé letá)

Literatúra

BALOGHOVÁ, Magda – HORNIŠOVÁ, Eva

2000 *Pamätníček z prvej ruky* (Bratislava: Mladé letá)

ĎURÍČKOVÁ, Mária

1994 „Anketa na pokračovanie“, *BIBIANA, revue o umení pre deti a mládež* 2, č. 4, s. 27

ĎURÍČKOVÁ, Mária

1989 „Osamelá bežkyňa“, *Zlatý máj* 23, č. 9 s. 534–541

FELDEK, Lubomír

2001 „Rozhovor na diaľku a na jednu noc, keď nikto nezabúcha, s Lubomírom Feldekom“, *BIBIANA, revue o umení pre deti a mládež* 8, č.4, s. 1–7

FÖLDVÁRI, Kornel

1957 „Hrdinovia bez bázne a hany“, *Zlatý máj* 2, č. 9 s. 260–262

GREINER, Ulrich

2013 „Die kleine Hexenjagd“, *Zeit* 67, č. 4, 17. 1. 2013, s. 20–24

KUSÁ, Mária

2005 *Preklad ako súčasť dejín kultúrneho priestoru* (Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV)

MERVART, Jan a kol.

1961 *Soutěžení socialismu a kapitalismu* (Praha:Orbis)

MITANA, Dušan

1989 „Život je krásny paradox“, *Literárny týždenník* 15
<<http://www.literarnyklub.sk/texty/ivot-je-krasny-paradox/rozhovory>>
[12. 2. 2013]

SLIACKY, Ondrej

1986 „Od jednotlivých diel k jednotlivým literatúram“, *Zlatý máj* 30, č. 4,
s. 207–217

1996 „Návrat ako pokus o objektivizáciu (K situácii literatúry pre deti
a mládež v rokoch 1945–1949)“, *BIBIANA, revue o umení pre deti a mlá-
dež* 4, č. 1 s. 46–50

1997 „Plachetnica ku hviezdám“, *BIBIANA, revue o umení pre deti a mlá-
dež* 5, č. 2 s. 62

2008 „Múr, ktorý nepreliezol ani Holden Caulfield (Prekladová literatúra
pre deti 1945–1960)“, *BIBIANA, revue o umení pre deti a mládež* 15, č. 1,
s. 66

STANISLAVOVÁ, Zuzana

2013 „Čo čas rozsúdil (Prekladová literatúra pre deti a mládež 60. rokov
20. storočia)“, *BIBIANA, revue o umení pre deti a mládež* 20, č. 20,
s. 37–45

STRÖMSTEDTOVÁ, Margareta

2005 *Astrid Lindgrenová, životopis*, prel. Jarka Vrbová (Praha: Albatros)

ŠVÁČOVÁ, Soňa

2008 „Rozprávky Zlaty Solivajsovej alebo príbeh jednej knihy“, in Iva-
na Poláková (ed.): *Bibliografický zborník 2008/2009* (Martin: SNK),
s. 120–124 <http://www.snk.sk/swift_data/source/NBU/Zborniky/BZ_2008_2009/Kolokvium_Zvolen_2008/Svacova_Sona.pdf> [20. 2. 2013]

TEODOROWICZ-HELLMAN, Ewa

1999 *Svensk litteratur i polsk översättning* (Stockholm: Svenska institutet)

TOMÁŠEK, Dušan

1994 *Pozor, cenzurováno! aneb ze života soudružky cenzury* (Praha: MV ČR)

ZAPLETAL, Zdeněk

1989 „Historie Albatrosu“, *Zlatý máj* 33, č.2 s. 90

ZAVACKÁ, Marína

2005 *Kto žije za ostnatým drôtom* (Bratislava: VEDA)

ŽITNÝ, Milan

2012 *Severské literatúry v slovenskej kultúre* (Bratislava: Slovak Academic Press)

IV. REDAKČNÍ PRÁCE JAKO CENZURA?



Cenzura v meziválečném Československu: kauza Soumagnova *Příštího Mesiáše*

ZDENĚK BRDEK

Filozofická fakulta Jihočeské univerzity

Třebaže v současné kolektivní paměti českého národa převládá poněkud idealizovaná a zjednodušená představa první republiky jako ostrova liberální demokracie ctící svobodu slova, existovala po celou dobu trvání meziválečného Československa cenzurní praxe. Jako každý subjekt, jenž si chce zachovat svou integritu, musela i tzv. první republika neustále vykonávat praktiky kontroly, vymezení, vytěsnění, odvrhnutí či zavržení určitých elementů, jejichž neakceptovatelnou cizostí se cítila být ohrožena. Jedním z projevů těchto praktik je právě institucionalizovaná cenzura, jejímiž různými prvorepublikovými podobami se v poslední době zabývali např. Tomáš Lachman (LACHMAN 2006), Jan Lukavec (LUKAVEC 2010) nebo Tomáš Pavlíček (PAVLÍČEK 2011). Výrazným specifikem československé cenzury v letech 1918–1938 je pak skutečnost, že se o ní mohlo veřejně mluvit a diskutovat. Cenzura směla být komentována a kritizována, přičemž tyto protesty nacházely často prostor v dobovém tisku. Následující stať se proto zaměřuje na konkrétní, v porovnání s Jaroslavem Haškem či Jakubem Demlem méně známý případ cenzurního zásahu, který však vyvolal na počátku roku 1925 mohutný ohlas kulturní veřejnosti. Případ je stopován v dobových, především deníkových periodikách.

Jedná se o kauzu divadelní hry *Příští Mesiáš* (*L'Autre Messie*, 1923) od belgického dramatika Henriho Soumagne (vlastním jménem Henri Wagener, 1891–1951). Tento autor frašek a mystérií prodchnutých náboženským mysticismem byl v meziválečném období poměrně úspěšným dramatikem, ačkoli dnes zůstává spíše v zapomnění. Hru *Příští Mesiáš* pro české prostředí objevil a do dramaturgie Národního divadla prosadil frankofil Václav Tille, který ji pod pseudonymem Václav Říha rovněž přeložil. Kus měl problémy s cenzurou již před svým uvedením, nicméně premiéra se nakonec na naší první scéně odehrála v pondělí

5. ledna 1925 v režii Karla Dostala, specialisty na literárně náročná, psychologizující dramata. Konstruktivisticky řešenou scénu navrhl Antonín Heythum, v hlavní roli se představil Václav Vydra starší, doplňovaný Evou Vrchlickou a dalšími. Další představení chystané na 8. ledna však již bylo Zemskou správou politickou, jíž cenzurní orgány případ postoupily, zakázáno, přičemž je pravděpodobné, že i premiéra byla povolena pouze díky osobní přítomnosti autora a snaze vyhnout se tak mezinárodnímu faux pas. Čím si ale *Příští Mesiáš* vlastně vysloužil cenzurní zásah, který podnítil rozsáhlou společenskou debatu?

Hra se odehrává během Štědrého večera ve varšavské židovské krčmě. Ústřední postavou je David Kellerstein, zbohatlý Žid, který se po šesti letech vrací mezi bývalé kumpány sice finančně zaopatřený, ale chudší o svou víru. Vybízí všechny k pití a popírá od začátku existenci Boha, jehož považuje za lidský vynález: „Lidé si vymysleli Boha z bázně před přírodními silami. Modlitba je asi totéž jako bečení ovcí za bouřky“ (SOU MAGNE 1925b: 15). S tímto názorem nesouhlasí jediný přítomný křesťan, Rus Dimitrij, s nímž se Kellerstein utká v argumentačně-boxerské disputaci. V průběhu souboje Žid uzná, že neumí dokázat boží nepřítomnost, a v závěru dokonce dospěje k ochotě uvěřit v Boha poté, co u servírky nahmatá pevná ňadra, s jejichž existencí spojuje (poněkud nepochopitelně) existenci boží. Tento moment dramatu byl jedním z těch, které vzbudily rozruch, nicméně největší kontroverze vyvolala následující scéna třetího aktu. Kellerstein je odhodlán věřit v Boha, ale neví v kterého, když jich světová náboženství nabízejí tolik. V opileckém snu před ním proto postupně defilují jejich představitelé – Buddha, Usir, Jupiter, Alláh, Jehova a samozřejmě i Kristus. Nerozhodný Kellerstein se táže všech bohů najednou, který z nich je ten pravý, a oni se v důsledku toho překřikují a hádají jako malí kluci. Hlavní postava se nakonec rezignovaně přimkne ke znovu nalezené židovské víře a očekává netrpělivě Mesiáše, který by měl přijít právě na Štědrý večer. Když se nad hospodou objeví hvězda označující místo spasitelova příchodu, Kellerstein vylučovací metodou dospěje k názoru, že Mesiášem je on sám. Tonoucí lidstvo k němu pak upíná své naděje, volá po spáse, jenže samozvaný vykupitel nedovede nabídnout nové náboženství a zakončuje hru obecnými, vágními proklamacemi typu:

„Milujte celý svět. Věřte všemu. Doufejte, v co chcete. Někdy jindy to povím určitěji“ (TAMTĚŽ: 59).

Průběh kauzy

Jak vidno, Soumagnova divadelní hra je náboženským pamfletem, který lze řadit k dobovému proudu tzv. relativistické dramatiky, jejíž představitelé (např. G. B. Shaw, L. Pirandello¹, v českém prostředí bratři Čapkové) zpochybňovali a relativizovali dosavadní hodnoty, o něž se tehdejší společnost opírala (srov. OBST 1983: 74–77). Podle dobových svědectví se během premiéry *Příštího Mesiáše*, zejména ve zmiňovaném třetím aktu, ozývaly hlasité protesty, bučení a pískání, přičemž později bylo upozorňováno na to, že tato výtržnost mohla být objednána, neboť protestující část obecnstva měla předem připravené písňaly (srov. RÁDL 1925b). Hned druhý den po představení se odmítavé reakce volající po zákazu reprízování objevily v *Lidových listech* (oficiálním orgánu katolické Československé strany lidové), které hru vnímaly jako ilustraci komunistického hesla o náboženství jako opiu lidstva: „Na Národním divadle, jež postavil národ sobě, nebyla dávana ještě taková hra jako tahle nízká, zločinná blasfemie, protlačená socialisty pro urážku všech, kdo mají úctu k sobě. [...] Tento sprostý pamflet, věříme, byl hrán poprvé a naposled“ (citováno dle FISCHER 1925b: 62). *Lidové listy* byly v kampani proti hře záhy následovány *Čechem a Pražským večerníkem*, odmítavá kritika se objevila i ve *Večerním Českém slově*: „Na dosavadní náboženství nebyl ještě s jeviště podniknut útok tak silný jako tento, staleté posvátnosti jsou strhávány v masopustní hospodskou frašku, bolest odnáboženštěné doby je utápěna v drsné ironii“ (B. 1925: 3).

Naproti tomu většina nekatolických referentů hodnotila Soumagnův dramatický kus kladně a vnímala hru dokonce jako náboženskou. Jan Karel Fragner v *Národním osvobození* nebo Josef Kodíček

1 Soumagnova poetika vykazuje řadu styčných bodů právě s italským nobelistou, k němuž se ostatně Belgičan sám hlásí (srov. RÁDL 1925a). Jeho kus začíná předstoupením (postavy) autora, který komentuje kompoziční a konstrukční postupy své právě prováděné hry. Tyto metadivadelní prvky, kdy divadlo reflektuje samo sebe, jsou typické právě pro Pirandella, např. pro jeho slavné drama *Šest postav hledá autora* (1921).

v *Tribuně* tak poukazují na opravdovost náboženské touhy realizované ovšem ve formě výsměchu – na tento aspekt hlavního hrdiny upozorňuje rovněž Jaroslav Kolman Cassius v *Lidových novinách*: „Čím více se rouhá, tím jasněji vidíte: má své božstvo v krvi, chce je pouze jinak, ještě pevněji a ještě prudčeji chápat“ (CASSIUS 1925: 7). Jako pozitivum byla hodnocena i kontroverznost hry, která vyprovokovala a aktivizovala publikum. Marie Majerová ji v *Rudém právu* interpretuje z komunistických pozic jako důkaz toho, že společnost potřebuje Boha jen proto, aby zakryla podstatnější, aktuálnější otázky hospodářsko-sociálního uspořádání a distribuce kapitálu. Nazírá s viditelným despektem na ty, kteří hledají transcendenci a metafyzický rozměr skutečnosti, a v souladu s avantgardním požadavkem na propojení jeviště s hledištěm kvituje, že během *Příštího Mesiáše* obecenstvo „vyklouzlo ze své obvyklé mlčenlivé trpnosti. Unikaly mu bezděčné posunky, drala se z něho slova, pískot, křik slávy, nadávky, až se posléze rozšumělo do nekonečného projevu souhlasu a nadšení, který byl potlačovaným pískotem vždy znovu jen oživen a živen“ (MAJEROVÁ 1925: 3).

Reprízy představení byly nicméně po stížnostech katolických periodik skutečně zakázány, což vyvolalo silný odpor části kulturní veřejnosti. „Ředitelství Národního divadla protestovalo, obhajovalo v dopise Zemské politické správě v Praze z 8. 1. vážné umělecké záměry autora a upozorňovalo na hrozící ztrátu 100.000 Kč, nebude-li inscenace reprízována“ (KNOPP 2007: 402). Velká skupina protestujících vnímala zákaz jako výsledek intervence vyšších katolických kruhů, což přispělo k politizaci celé záležitosti: „Jsou u nás již takové poměry, že z kulturních otázek dělají se otázky politické moci a politické prestiže, při čemž strana klerikální vždy musí zvítěziti, poněvadž na ní závisí trvání nynějšího systému vládního“ (KREJČÍ 1925: 62). Podezírání byli především lidověčtí politikové Josef Dolanský, který v letech 1921–1925 zastával post ministra spravedlnosti, a monsignore Jan Šrámek, zakladatel Československé strany lidové, po celou dobu první republiky její předseda a velmi vlivný katolický představitel. Československá společnost měla necelých sedm let po převratu z roku 1918 katolickou církev zažitou jako součást rakousko-uherských mocenských struktur a vykazovala proto výrazné

antiklerikální nálady.² Údajný klerikální zásah proti svobodě (uměleckého) slova tak působil na značnou část veřejnosti jako červené sukno na býka. Obzvláště levicově orientovaná část společnosti reagovala citlivě jak na projevy církevního vlivu, tak na cenzurní omezení, s nimiž se mnohdy sama dostávala do konfliktu. Není tedy překvapivé, že se v propuknuté kauze právě levicové síly angažovaly dosti aktivně.

Hned 8. ledna uspořádala Dělnická akademie první protestní debatu týkající se problematiky cenzury, na níž vystoupili O. Fischer, K. Dostal, Z. Nejedlý, E. Konrád, J. Vodák, J. Klepetář a poslanec J. Stivín. Diskuze jednoznačně vyzněla proti cenzuře a jejím zásahům do uměleckých záležitostí. Druhá podobná debata se na popud levicových organizací (Osvětový svaz, Svobodné učení selské, Dělnická akademie a Ústřední škola dělnická) uskutečnila 21. ledna a zúčastnili se mimo jiné E. Rádl, O. Fischer, J. Hilbert, H. Doležil, T. Trnka, Z. Nejedlý a v zastoupení F. Krejčí. Výrazně se do vzniklé diskuze zapojil sociálnědemokratický deník *Právo lidu*, který také uspořádal anketu o cenzuře v umění, jejíž výsledky otiskl mezi 11. a 16. lednem. Osloveni byli přední představitelé kulturního života jako F. Götz, E. Rádl, E. Vachek, K. Dostal, S. Lom, J. Kodíček, F. X. Šalda, O. Fischer, F. Šrámek, E. Vrchlická, K. Čapek, E. Konrád, O. Pick, V. Tille, K. H. Hilar, M. Brod, L. Blatný nebo F. Langer, z nichž většina považovala zákaz *Příštího Mesiáše* za nešťastný. Stejný deník rovněž přinesl 17. ledna ukázkou z inkriminované hry a 20. ledna dokonce reakci samotného autora, který neskrýval své překvapení z postupu československých dohledových orgánů. Soumagne se v zaslaném dopise pokusil obhájit svou pozici tím, že ve svém díle zdůraznil moment nestrannosti a hledání pravdy. V závěru, jenž byl poté opakován mnoha tuzemskými periodiky, se vyznává z hlubokého respektu k české kultuře: „Miluji vaši minulost, miluji vaše umělce, miluji všechny vaše umělce. Miluji vaše snahy a vaše úsilí, miluji vaše protesty, vidím v nich důkaz životnosti. Sleduji vaše diskuse, k nimž má hra poskytla příležitost, ne-li příčinu. Jen vaši cenzuru nemám rád, a to je vše!“ (SOUMAGNE 1925a: 2).

2 Výrazem převládajícího názoru, že na zákazu hry měly hlavní zájem klerikální síly, jsou třeba dobové karikatury či epigramy, jež se objevily v tisku: „První dost jim nese. Rostou jim z něj břicha, / proto horlivě se modlí: ‚S námi stůj!‘ / Příští jenom po prknech chtěl přejít zticha / a už všichni svorně křičí: ‚Ukřižuj!‘“ (DUB 1925).

Snad pod vlivem tak silných protestů proti cenzuře dostala inscenace ještě jednu šanci na povolení. 21. ledna se tak speciálně pro cenzurní sbor uskutečnilo upravené, zmírněné představení. Avšak ani to nevyhovovalo nárokům Zemské politické správy a hra byla definitivně zakázána.

Charakter debaty a hlavní představitelé

Z dosud řečeného je patrné, že v kauze proti sobě stanuli na jedné straně zastánci zákazu, především katolického vyznání, kteří vnímali *Příštího Mesiáše* jako znevážení Boha a náboženství vůbec, a na straně druhé odpůrci státních zásahů do umělecké tvorby z řad levice a liberálních demokratů. Nejmilitantnější reprezentanti obou táborů pak na sebe nevybíravě útočili v tisku, přičemž se často zdá, že cenzura divadelní hry sloužila pouze jako zástupný problém. Místy docházelo ke skutečně výrazné politizaci kauzy, a to zejména ze strany socialistických a komunistických sil. Dokladem toho budiž způsob, jakým byl celý případ využit pro posílení protirežimních a antiklerikálních tendencí. Např. 15. ledna totiž *Právo lidu* zvalo na večerní veřejnou schůzi lidu, která se měla konat v Lidovém domě jako demonstrace za svobodu uměleckého projevu a proti klerikální reakci, takto vzrušenou rétorikou: „Celá pokroková veřejnost musí co nejdůrazněji protestovat proti rdousení umění a proti troufalosti klerikální reakce! Dokažte mohutnou účastí, že naše republika není a nebude nikdy římskou državou!“ (DNES 1925: 3). O dva dny později tentýž deník svolává neméně emotivně protest proti „rozpínavosti a teroru klerikalismu“, ovšem výzva už neobsahuje ani zmínku o divadelní inscenaci a cenzuře, jež stály na počátku kauzy.

Apelování na „pokrokovou veřejnost“ z předchozí citace není náhodné. Jedná se naopak o součást velmi frekventované rétorické figury, využívané táborem odpůrců cenzury. Tato figura spočívá v tematizování juxtapozice pokroku a zpátečnictví, která má jasné hodnotící rozvržení, neboť pokrok je chápán výrazně pozitivně. Cenzura tak byla ze strany svých odpůrců hodnocena jako zpátečnický přežitek, který brání zdárnému vývoji mladé republiky. Je vnímána jako cosi, co patřilo ke starým poměrům Rakousko-Uherska a co v moderním státě nemá místo. Zakázání divadelní hry proto asociovalo mocnářský útlak, k němuž odkazo-

vala řada účastníků společenské diskuze: „[...] říci: ‚jako za Rakouska, nebo ‚hůře než za Rakouska‘ není přehnané“ (KODÍČEK 1925a: 3). Aktualizován je v tomto kontextu Karel Havlíček Borovský, jenž představoval symbol oběti rakousko-uherského potlačování svobodných uměleckých snah. Poukazováno bylo rovněž na skutečnost, že prvorepubliková divadelní cenzura se opírá o dekret z roku 1806 a nařízení vlády z roku 1850: „[...] máme sice v republice podle ústavy svobodu slova i tisku, ale národně demokratičtí a klerikální vysocí byrokraté se v praxi drží raději starých rakouských dekretů dvorských, které jsou pohříchu ještě v platnosti“ (RADA 1925: 3). Také Otokar Fischer, jeden z nejaktivnějších zastánců Soumagnovy hry, rozvíjí naznačenou rétoriku inscenující boj „pokrokové veřejnosti“ s „reakčními silami“, když interpretuje celou kauzu jako „provokaci zpátečníků“ (FISCHER 1925a: 24).

Jako důkaz zaostalosti československých dohledových orgánů a katolických představitelů v porovnání se zahraničím bylo častokrát opakováno, že ani ve Francii, ani v katolické Belgii (kde měl *Příští Mesiáš* v roce 1923 světovou premiéru v bruselském Théâtre du Parc) hra žádné problémy s uvedením neměla. Setkala se naopak s přijetím i v klerikálních skupinách a získala dokonce literární cenu. Zdůrazňováním příznivých zahraničních reakcí je tak zároveň poukazováno jednak na tuzemskou provinciální prudernost, která nedokáže rozpoznat a ocenit umělecké hodnoty, jednak na ostudný rozměr celé kauzy: „Prospěje našemu státu, bude-li se moci o nás mluvit jako o státu s roubíkem v ústech umělcových? Bude-li se o nás právem mluvit jako o zemi, která nesnese uměleckého díla francouzské kultury, kultury západu?“ (SOUMAGNEŮV 1925: 1).

Mezi odpůrce *Příštího Mesiáše* a zastánce určité formy cenzury patřili konzervativní intelektuálové jako Viktor Dyk, Karel Engel Müller, Miroslav Rutte, Jindřich Vodák nebo Jaroslav Hilbert, kteří vyjádřili své postoje v *Lidových listech*. Jejich prohlášení sarkasticky okomentovala Helena Malířová, pro niž – jakožto komunistku – bylo důkazem „do jaké úžasné hloubky a do jaké mravní a povahové zvrácenosti může klesnout ‚mravní smysl‘ měšťáckého spisovatele“ (MALÍŘOVÁ 1925).

Obzvláště zajímavá je v celé kauze pozice dramatika Jaroslava Hilberta, který vystupoval na stránkách Venkova jako nejagilnější kritik

Soumagnovy hry. Hilbert měl přitom velmi čerstvou zkušenost s cenzurou, jež povolila jeho drama *Druhý břeh* až po osobní intervenci autora den před premiérou, která se konala 20. listopadu 1924. Snad proto Hilbert zpočátku plédoval za povolení *Příštího Mesiáše*, třebaže se neztotožnil s jeho myšlenkovým obsahem (HILBERT 1925a). Později však hru odsoudil jako „strašně cynickou a pustou“ (HILBERT 1925b: 3) – tyto dva atributy ještě mnohokrát zopakuje³ – a prohlásil, že divadelní cenzura je rozhodně nutná, i když by měla být „charakterní“ a „osvícená“: „Kdyby jí nebylo, rozžila by se taková pustota, zvedla taková hrubost a záludnost, že my sami bychom zase brzy zákonodárství žádali, aby ji zavedlo“ (HILBERT 1925c: 2). Nakonec se přiklání ke kompromisnímu řešení, jímž má být rozsáhlé upravení hry (HILBERT 1925e), a navrhuje také, aby cenzurním úředníkům pomáhali dostatečně finančně ohodnocení „dva znalci občanští, neodvislí vůči úřadům“ (HILBERT 1925c: 2).

Pozoruhodná je pak rétorika, již Hilbert popisuje své dojmy z představení. Mluví o studu a odporu, diváci podle něho během scény defilé bohů zažívali nevolnost, která se blíží zážitku abjekce, o níž mluví Julia Kristeva (KRISTEVA (1982). Nevolnost, jak ji Hilbert popisuje, se jeví jako obranná reakce na narušení základních (v tomto případě diskurzivních) limitů, jež vytyčují subjekt. Hovoří tak o pocitu „poškození určitého lidsky-duchovního hájemství, do něhož hra s pamfletickou drzostí vnika“ (HILBERT 1925d: 2). Hilberta, jenž se po vzniku republiky vyjevil jako nepokrytý konzervativce odmítající levicovou společenskou orientaci, materialismus a relativismus, se dotklo zejména karikování Krista, jehož učení považuje za jeden z pilířů evropské kultury. Soumagnova hra totiž vykazuje naprosto opačný pohyb než Hilbertův *Druhý břeh*, v němž vystupuje do popředí etické svědomí a nalezení Boha: „Naše křesťanská civilisace jest nedokonalá a já jsem zcela nedokonalý její plod, ale

3 Z hlediska Hilbertem zdůrazňovaného cynismu *Příštího Mesiáše* je pozoruhodná esej Josefa Kodíčka, příslušníka čapkovské generace s židovským původem. Kodíček za pravou tragedii a cynismus nepovažuje Soumagnovo provokativně blasfemické tázání, nýbrž ty jedince, kteří věří „v něco“, občas se „modlitebně zamyslí, nebo dokonce pomodlí, ale v pevném zákonu božím, jenž ‚věřícímu‘ určí celý život, přece jen nežijí“ (KODÍČEK 1925b: 2). Jedná se o tu většinu západního lidstva, která snad Boha trochu má, ale nepřijala boží zákony. Z židovského úhlu pohledu totiž „věřiti v Boha, znamená věřiti v boží zákony“ (TAMTÉŽ).

jest hlubokou potřebou mé duše, aby se mi neplivalo do vody, jíž jsem byl křtěn“ (TAMTĚŽ). Jako o nechutnosti, která vyvolává zhnusení, píše o *Příštím Mesiáši* rovněž Doubavka Raisová: „[...] byl tu hnus z nesmyslné vlné zvrácenosti“ (RAISOVÁ 1925: 20).

Názory na cenzuru a epilog

Shrňme-li diskuzi o cenzuře, kterou zákaz Soumagnovy hry vyvolal, zejména pak rozsáhlou anketu v *Právu lidu*, můžeme identifikovat dva základní dobové postoje. První požaduje bezvýhradné zrušení cenzurních zásahů do umělecké tvorby, druhý se vyslovuje pro zachování cenzury a její případnou reformu, přičemž v tomto bodě vykazuje značnou názorovou diferenciaci.⁴ Zdá se nicméně, že jak u zastánců, tak u odpůrců cenzury lze rozpoznat společný moment, jímž je protiklad vysokého umění a nízkého kýče. Jedni poukazují na to, že cenzura je zbytečná, neboť nedokáže postihnout „různé cochonerie předměstských divadel“ (O POSLEDNÍCH 1925: 4) či jiný škvár. Druzí, mezi nimi např. M. Brod, F. Langer nebo S. Lom, se pak přiklání k uchování cenzury a jejímu účinnějšímu namíření na brak, který ovšem nijak nespecifikují. Řada přívrženců cenzury je tak ve svých postojích motivována doslova hmatatelným strachem z rozbuzení morálně závadného a nevkusného kýče, který by kazil československou veřejnost.⁵ Zmiňovaný Jaroslav Hilbert by po zrušení cenzury očekával, že se vyrojí „každé bahno, každý rozklad, každá nízkost, jež jsou nyní drženy na uzdě“ (HILBERT 1925f: 1), a podobného se obával i Viktor Dyk: „Snad nemusím vážně vykládat, že zrušení policejní cenzury mělo by nepříjemné důsledky a že by umění z této ‚volnosti‘ mělo nejméně zisku, poněvadž na nízké pudy vždy účinněji se apeluje než na ušlechtilé!“ (DYK 1925: 3). Objevily se též názory,

4 Za pozornost stojí třeba názor Karla Čapka, který možná trochu překvapivě vyjadřuje pochopení pro cenzurní zásahy: „Jelikož jsem býval dramaturgem, byl jsem také svého způsobu censurou a zasahoval jsem často s červenou tužkou v ruce účinně do svobody uměleckého projevu [...] Mám za to, že divadelní censura není nejhorší z nesvobod, ve kterých žijeme nebo které nám hrozí“ (ČAPEK 1925: 2).

5 Zdá se, že v případě prvorepublikové fobie z kýče a popkultury se jedná o rozsáhlejší fenomén. Markéta Lošťáková např. identifikuje podobnou obavu u textů z meziválečných filmových magazínů a hovoří přímo o „boji proti kýči“ (LOŠTÁKOVÁ 2012: 100).

že respektovaným a kvalitním divadlům by se měla ponechat svoboda a autonomie, obzvláště když u nich fungují samosprávné orgány. Konkrétně v případě *Příštího Mesiáše* ovšem jeho kritici mluvili o selhání intendance Národního divadla, jež byla vrchním dozorem spravujícím rovněž dramaturgii divadla. U mnoha účastníků debaty je tak přítomna představa jakési estetické cenzury, jejímž měřítkem má být (blíže nespecifikovaná) umělecká hodnota, jak o tom vypovídá shrnutí ankety v *Právu lidu*: „Umění budiž popřána na scénách, vedených umělecky, odpovědně úplná volnost, censura budiž ponechána jen pro divadelní průmysl, ale i zde budiž vzat zřetel na to, že jisté zveselení našemu životu nemůže nijak ublížiti“ (AUTOR 1925: 4). Dalším často zmiňovaným zlepšovacím návrhem je doplnění úřednického cenzurního sboru kompetentními a nezávislými odborníky, kteří by byli schopni identifikovat právě onu uměleckou hodnotu.

Jakýmsi epilogem za celou kauzou *Příštího Mesiáše* je pak knižní vydání hry, kterou v prosinci 1925 publikoval v Pardubicích L. Radoměřský. Kniha obsahuje jednak doslov O. Fischera, v němž je shrnut průběh lednové kauzy, jednak předmluvu F. X. Šaldy, kterou je možno chápat jako určitý legitimizační prostředek. Podle Šaldy československá cenzura Soumagnovi ukřivdila a „kompromitovala se i před tváří ciziny“ (ŠALDA 1925: 3), přesto uznává její nutnost v případě nemravného či nevkusného braku. Knižní publikování Soumagnovy hry již zůstalo v podstatě bez odezvy, žádné druhé kolo skandálu se nekonalo. Mohutnost reakce na divadelní představení byla pravděpodobně způsobena aurou Národního divadla, na jehož prknech si konzervativně laděné publikum nedovedlo představit poněkud kontroverzní témata: „[...] na našem státním divadle se se zjevy, jako Kristus, neprovozují pusté žerty“ (HILBERT 1925e: 2). Dalším důvodem mohla být skutečnost, že médiu divadla byla v polovině 20. let 20. století přisuzována větší podmanivost a působivost na recipienta než v případě psaného slova. O. Fischer k této problematice poznamenává: „Ucho, tak si formuluji povšechně, snese posměšných znaků či náznaků více než oko“ (FISCHER 1925a: 24). Živé, nonverbální zobrazení se z tohoto pohledu jeví jako účinnější než verbalizované sdělení. Jak vidno, jedna kauza zakázané divadelní hry z ledna 1925 vypovídá o svém historickém okamžiku víc než jen to, jak se doba stavěla k cenzuře.

Prameny

AUTOR

1925 „Autor ‚Příštího Mesiáše‘ Soumagne ‚Právu lidu!‘“, *Právo lidu* 34, č. 16, 18. 1. 1925, s. 4

B.

1925 „Příští Mesiáš dnes“, *Večerní České slovo* 7, č. 3, 5. 1. 1925, s. 3

CASSIUS [Jaroslav Kolman]

1925 „Z pražské činohry“, *Lidové noviny* 33, č. 10, 7. 1. 1925, s. 7

ČAPEK, Karel

1925 „Na obranu umělecké svobody“, *Právo lidu* 34, č. 13, 15. 1. 1925, s. 2–3

DNES

1925 „Dnes večer v 7 hodin...“, *Večerník Práva lidu* 14, č. 12, 15. 1. 1925, s. 3

DUB, Xaver [Václav Budínský]

1925 „Není Mesiáš jako Mesiáš“, *Večerník Práva lidu* 14, č. 17, 22. 1. 1925, s. 4

DYK, Viktor [= V. D.]

1925 „Policajtský duch“, *Národní listy* 65, č. 9, 9. 1. 1925, s. 3

FISCHER, Otokar

1925a „Smělé umění“, *Nová svoboda* 2, č. 2, s. 23–24

1925b „Doslov“, in Henry Soumagne: *Příští Mesiáš: dramatický pamflet o pěti obrazech* (Pardubice: L. Radoměřský), s. 61–75

HILBERT, Jaroslav

1925a „Pro svobodu umění ve státu tolikeré svobody“, *Venkov* 20, č. 3, 3. 1. 1925, s. 2

1925b „Příští mesiáš“, *Venkov* 20, č. 6, 7. 1. 1925, s. 2–3

1925c „K otázce censored“, *Venkov* 20, č. 8, 9. 1. 1925, s. 2

1925d „Cynické básnictví. Poznámka k přítomné divadelní události“, *Venkov* 20, č. 1, 11. 1. 1925, s. 1–2

1925e „Jak prakticky rozřešiti případ Soumagnův“, *Venkov* 20, č. 12, 14. 1. 1925, s. 1

1925f „Dozvukem“, *Venkov* 20, č. 28, 1. 2. 1925, s. 1–2

KODÍČEK, Josef [= jk]

1925a „Censura“, *Tribuna* 7, č. 3, 3. 1. 1925, s. 3

1925b „Co jest cynismus?“, *Tribuna* 7, č. 7, 8. 1. 1925, s. 1–3

KREJČÍ, František

1925 „Divadelní censura“, *Česká mysl* 21, č. 1, s. 62–63

MAJEROVÁ, Marie

1925 „Z divadel“, *Rudé právo* 6, č. 6, 7. 1. 1925, s. 3–4

MALÍŘOVÁ, Helena

1925 „Čeští Messiášové“, *Rudé právo* 6, č. 13, 15. 1. 1925

O POSLEDNÍCH

1925 „O posledních událostech divadelních a divadelní censury“, *Národní osvobození* 2, č. 10, 10. 1. 1925, s. 4

RADA

1925 „Rada páně Dykova ve věci censury“, *Večerník Práva lidu* 14, č. 6, 9. 1. 1925, s. 3

RÁDL, Otto

1925a „Rozmluva s autorem ‚Příštího Mesiáše‘“, *Národní osvobození* 2, č. 6, 6. 1. 1925, s. 4

1925b „Ortodoxní divadelní censura“, *Národní osvobození* 2, č. 9, 9. 1. 1925, s. 5

RAISOVÁ, Doubravka

1925 „Zbytečná nechutnost“, *Ženský svět* 29, č. 1–2, s. 20

SOUMAGNE, Henry

1925a „Monolog před jedním z mých protivníků“, *Právo lidu* 34, č. 17, 20. 1. 1925, s. 1–2

1925b *Příští Mesiáš: dramatický pamflet o pěti obrazech*, přel. Václav Říha [= Václav Tille] (Pardubice: L. Radoměřský)

SOUMAGNEŮV

1925 „Soumagneův ‚Příští Mesiáš‘“, *Národní osvobození* 2, č. 23, 23. 1. 1925, s. 1

ŠALDA, František Xavier

1925 „Předmluva“, in Henry Soumagne: *Příští Mesiáš: dramatický pamflet o pěti obrazech* (Pardubice: L. Radoměřský), s. 1–4

Literatura

KNOPP, František

2007 „Václav Tille a divadlo“, in Václav Tille: *Kouzelná moc divadla* (Praha: Divadelní ústav), s. 383–416

KRISTEVA, Julia

1982 [1980] *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, přel. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press)

LACHMAN, Tomáš

2006 „Filmová cenzura v ČSR 1919–1939“, *Iluminace* 18, č. 3, s. 194–197

LOŠŤÁKOVÁ, Markéta

2012 *Čtenáři filmu – diváci časopisu. České filmové publikum v letech 1918–1938* (Příbram: Pistorius & Olšanská)

LUKAVEC, Jan

2010 „Knihy nečisté, nestydaté i odporné. Cenzura jako interpretace textu“, *Dějiny a současnost* 32, č. 3, s. 18–19

OBST, Milan

1983 „Činoherní divadlo od vzniku Československa do počátku hospodářské krize (1918–1929)“, in František Černý (ed.): *Dějiny českého divadla IV. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace* (Praha: Academia), s. 13–206

PAVLÍČEK, Tomáš

2011 „V zájmu obecné mravnosti: erotika, literatura a cenzura 1918–1939“, *Dějiny a současnost* 33, č. 9, s. 37–39

„Děkuji, pane překladateli, posvětil jste na mé dílo světlem, o kterém jsem neměl ani tušení.“

Román *My* a jeho klikatá cesta k čtenáři

OLGA PAVLOVA

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

O svém románu *My* Jevgenij Zamjatin často říkal, že je to jeho nejzábavnější a zároveň nejvážnější dílo. Tento fakt pravděpodobně vysvětluje autorovu snahu o vydání románu nejen ve vlasti, ale i v zahraničí. První anonce na román *My* vyšly v Rusku v dubnu a červnu 1921. V září 1921 berlínský časopis *Ruská kniha* (Русская книга) píše: „Jev. I. Zamjatin napsal román *My*, zobrazující komunistickou společnost za 800 let.“

V sovětském Rusku odmítla publikaci románu většina nakladatelství a časopisů i po několika autorových pokusech o jeho vydání, navíc byl naložen cenzurní zákaz na publikaci díla v původním jazyce. Snaha seznámit čtenáře se svým románem stále trvala a Jevgenij Zamjatin představil různé části knihy na čteních v Moskvě a Leningradu. Po dalších zákazech ze strany cenzury Zamjatin zanechal na jaře 1924 všech pokusů o publikování románu v ruštině a zaměřil se na možnost jeho vydání v překladu především na západě.

Snahy o překlad

V prvním knižním vydání, kterým je anglický překlad Zamjatinova díla z roku 1924, čteme: „Je to pravděpodobně poprvé po několika desetiletích ruská kniha, která je inspirovaná ruským životem, napsaná v Rusku a v ruštině, ale světlo světa spatří nikoliv v Rusku, nýbrž v zahraničí, a ne v tom jazyce, ve kterém byla napsaná, ale přeložená do jazyka cizího“ (ZAMJATIN 1924: 13).¹

¹ „This is perhaps the first time in the history of the last few decades that a Russian book, inspired by Russian life, written in Russia and in the Russian language, should see its first light not in Russia but abroad, and not in the language in which it was originally written, but translated into a foreign tongue“ [překlad O. P.].

Zamjatin se pokoušel o vydání románu také v němčině, ale kromě jedné zmínky v emigrantském časopise byly všechny pokusy neúspěšné. Teprve v roce 1958 podepsala jeho vdova smlouvu na německé vydání textu. Dále autor zaměřil svůj zrak na Francii s pomocí Ilji Erenburga, který se květnu 1924, jak se tehdy zdálo, natrvalo zabydlel v Paříži. Francouzská nakladatelství se do vydávání překladů z ruštiny pouštěla bez velkého entuziasmu. Důvodem byla chybějící dohoda o autorských právech se Sovětským svazem. Znamenalo to, že francouzští autoři a nakladatelství nedostávali žádné peníze za díla přeložená do ruštiny a otištěná v Sovětském svazu. Po dlouhých domluvách se podařilo román přeložit. Překlad vydal Marc Slonim, který ještě předtím působil v Praze, v nakladatelství Gallimard. Román byl ale přijat dost chladně a byl vnímán jako politický pamflet na režim, který tehdy ještě čtenáře na západě tolik neznepokojoval.

Mnohem zajímavější byla historie prvního vydání v češtině. V *Lidových novinách* vyšel v několika číslech od října do prosince v roce 1926 první český překlad románu. V roce 1927 pak otiskla román v překladu Václava Koeninga, který kromě jiného pravidelně překládal Erenburgova díla, lidová knihovna Aventina, která měla jako motto větu: „Lidová knihovna Aventina přináší úhledné a levné svazky dobré a zajímavé četby.“

Roman Jakobson v roce 1926 napsal Zamjatinovi: „Váš román bude napřed otištěn v *Lidových novinách*. [...] Dále román vyjde samostatným vydáním, přitom vyjednávání se vedou paralelně se dvěma velkými českými nakladatelstvími moderní literatury: Odeon a Aventinum. [...] Kopie² je skutečně velmi nedbalá, ale chyby lze opravit, jsou akorát vynechána slova napsaná latinkou. Proto potřebujeme aspoň jeden exemplář anglické knihy. Nezapomeňte sdělit, v jakém nakladatelství a kdy vyšla.“³

V ruštině byl román poprvé otištěn v pražském emigrantském časopise *Volja Rossii*. Ještě předtím, 9. srpna 1922, byl ve *Volje Rossii* otištěn

2 Jde o kopii originálu, která byla u německého překladatele.

3 Dopis se nachází v oddělení rukopisu Institutu světové literatury A. M. Gorkého Ruské Akademie věd, sl. 45, op. 3, č. 218.

článek o Zamjatinovi a historii jeho románu *My*. Text se velice podrobně zabýval obsahem díla a také neúspěšnými pokusy o jeho vydání. *Volja Rossii* byly původně eserské noviny, které vycházely od ledna 1922 jednou týdně, v září 1922 se transformovaly do časopisu se stejným názvem, který od roku 1925 do roku 1932 vycházel jednou za měsíc. Časopis se značnou měrou věnoval literárnímu životu v sovětském Rusku. Vyšla v něm díla či části děl takových autorů jako Babel, Pasternak, Cvětajevová, Zamjatin a jiných. Časopis se od roku 1927 z finančních důvodů přesunul z Prahy do Paříže a v roce 1932 ze stejných důvodů zanikl.

V druhém čísle za rok 1927 mohl čtenář nalézt zápisy č. 1, 2, 3, 6, 10, 12, 13; v třetím č. 15, značně zkrácený 18. zápis, 19, 22, 23, 24, 25, 27; ve čtvrtém čísle se nachází zápisy č. 28, 30, 31, 33, 37, 38, 39, 40. Připomínáme, že originální text obsahuje 40 zápisů. Obsah vynechaných či zkrácených zápisů byl v některých případech doplněn krátkým shrnutím. Samotnému vydání předcházela předmluva redakce časopisu: „Jedno z nejzajímavějších děl moderní ruské literatury, román *My* od J. Zamjatina, zobrazující život lidí v 26. století, se dosud neobjevil [...] v ruštině. Páli jsme si seznámit čtenáře časopisu *Volja Rossii* s románem, proto jsme využili toho, že v *Lidových novinách*, které vychází v Brně, byl zveřejněn český překlad románu *My*. Se souhlasem redakce zde publikujeme výňatky z románu. Pro větší přesnost a přiblížení k originálu jsme stále porovnávali český překlad s anglickým, který vyšel v roce 1925 v New Yorku“ (SLONIM 1927).⁴

Jak se mohlo stát, že román tehdy tak známého prozaika vyšel v ruštině nikoliv v originálním znění, ale jako překlad překladu? Finální slovo k této události napsal Marc Slonim v doslovu k reedici překladu *My* do angličtiny vydané v roce 1959 v nakladatelství Dutton & Co.: „V roce

4 „Одно из интереснейших произведений современной русской литературы, роман Е. Замятина *Мы*, изображающий жизнь людей в 26-м веке, до сих пор ещё не появился [...] на русском языке. Желая ознакомить читателей *Воли России* с романом, мы воспользовались тем, что в газете *Лидове новины*, издающейся в г. Брно, помещен чешский перевод *Мы*. С любезного согласия редакции помещаем извлечения из романа. Для большей точности и приближения к подлиннику мы постоянно считали чешский перевод с английским, вышедшим в 1925⁴ г. в Нью-Йорке“ [překlad O. P.].

1927, když jsem byl literárním redaktorem v časopisu *Volja Rossii*, emigrantského měsíčníku, který se tisknul v Praze, se mi do rukou dostal rukopis románu Jevgenije Zamjatina *My*. Anglická verze tohoto pozoruhodného románu, předchůdce takových děl jako *Konec civilizace* a *1984*, vyšla v nakladatelství Dutton v New Yorku v roce 1924. Vzhledem k tomu, že ještě nikdy předtím román nevyšel v ruštině, chytil jsem se příležitosti předložit ho našim čtenářům. Báł jsem se, aby publikace neuškodila autorovi, který žil v Leningradu a zřejmě nebyl oblíbencem komunistických úřadů. Román měl být přeložen do češtiny a předstíral jsem, že děláme nový překlad z české verze. Pro pocit větší důležitosti jsem toto tvrzení, které bylo uvedeno v našem časopise v úvodní poznámce předcházejícího textu, záměrně změnil a přepsal některé fragmenty originálu, a musím říct, že toto zmrzačení a přeformulování krásné a lakonické Zamjatinovy prózy ze mě udělalo zločince ve vlastních očích“ (ZAMJATIN 1959: 11).⁵

Sám Zamjatin ani jednou nemluvil o uvedené publikaci v ruštině jako o té, která se dá považovat za originální ruskou verzi, a do konce svých dnů „se držel názoru“, že román stále v jeho rodném jazyce nevyšel. O vydání ale moc dobře věděl, jako důkaz může sloužit podpis na fotografii dané Mělníkové-Papouškové, která v časopise *Volja Rossii* psala články pod pseudonymem Postnikov: „Naděždě Filoretovně na památku naší rusko-české akce.“ Samotný tisk v časopisu byl pravděpodobně pečlivě promyšlen, hlavně z důvodu, kdyby autor musel dokazovat svou nevinu. Ještě jednou připomenu, že sovětská cenzura vydání románu v ruštině zakázala.

5 „In 1927, while serving as literary editor of *Volia Rossii*, an émigré monthly published in Prague, I got hold of the Russian manuscript of *We* by Eugene Zamiatin. The English version of this remarkable novel, the forerunner of works like *Brave New World* and *1984*, had come out at Dutton's in New York in 1924. Since it had never appeared in Russian, I jumped at the opportunity offering *We* to our readers, but I was afraid that this might create trouble for the author who lived in Leningrad and obviously was not a favorite with Communist authorities. The novel was about to be translated into Czech, and I pretended that we were retranslating it from the Czech version. To give weight to this assertion, which was stated in the introductory note preceding the text in our magazine, I purposely changed or reworded quite a few passages of the original – and I must say that crippling and distorting Zamiatin's concise and beautiful prose made me feel like a criminal” [překlad O. P].

Značně paradoxní je fakt, že veřejně známým se román stal ve 20. letech v Americe a západní Evropě díky překladům, jeho první vydání v ruštině se v roce 1952 v New Yorku objevilo až patnáct let po spisovatelově smrti. Jak předpokládal Slonim, české vydání v časopisu *Volja Rossii* v roce 1929 se stalo zdrojem odsuzující kampaně. Tuto verzi přečetl i Gorkij, který se následně vyjádřil o románu velmi negativně. V Leninogradu po rozpoutání kampaně proti své osobě Zamjatin znovu tvrdil, že o publikaci románu nevěděl a že se o ní poprvé dozvěděl z dopisu od Ilji Erenburga.

Některé „nepřesnosti“

Zde bych ráda uvedla několik příkladů toho, jak se měnil nejen text románu, ale i následné interpretace ze strany čtenářů i sovětské cenzury. Jak jsem již zmínila, originál byl záměrně pozměněn, aby uchránil autora. To, že se nejedná o skutečný překlad, se dá poznat především podle toho, že text se příliš blíží originálu, některé pasáže ponechává často beze změn, pouze v některých místech jsou výrazné změny, které dle slov Slonima skutečně zmrzačily původní text.

Je pravděpodobné, že prvotním zdrojem pro zanesení umělých změn byl skutečně překlad do češtiny. V první verzi se objevuje několik momentů, které v originále nenajdeme. Například věta: „A hned za tím skok přes staletí, z XXVI. do –“ (ZAMJATIN 1927a: 8). V časopisu *Volja Rossii* stejná část zní: „Затем прыжок через столетия с 26 века на –“ (ZAMJATIN 1927b).⁶ Ve verzi z roku 2011, kterou si dovoluji považovat za nejucelenější, čteme: „А затем мгновение – прыжок через века, с + на –“ (ZAMJATIN 2011: 143).⁷ Anglická verze, která je zmíněna v doslovu k časopiseckému vydání, zní: „Then without warning – a jump through centuries“ (ZAMJATIN 1924: 8), čili v ní zachovali původní znění bez doplnění 26. století.

6 „Za tím skok přes staletí z 26. do –“ [překlad O. P.].

7 „A hned za tím okamžik, skok přes staletí z + do –“ [překlad O. P.].

V ruské a české verzi proběhla nejen nepochopitelná změna na 26. století, ale vynechalo se pojetí okamžiku, které v originále⁸ nese důležitý význam. Jedná se o filozofický termín „okamžik“, který má své kořeny ještě u mystiků pozdního středověku, například u německého teologa Mistra Eckharta (1260–1328). Dalším pozdním zdrojem tohoto termínu může být filozofie Sorena Kierkegaarda (1813–1855). Okamžik není v jeho filozofii pouze malý časový úsek, ale především bod, kdy čas přichází do styku s věčností. Proto samotný okamžik v podstatě postrádá jakékoli pojetí délky, zůstává ve skutečném lidském světě a poskytuje člověku kanál nebo okno do světa věčnosti, do světa Božské prozřetelnosti.

Jako další příklad změny může posloužit na první pohled málo důležitý fakt, jakým je psaní velkých a malých písmen. Vydání z roku 2011 uvádí název dvoustetleté války⁹ takto: „Когда во время Двухсотлетней Войны все дороги разрушились и заросли травой [...]“ (ZAMJATIN 2011: 146). V časopisu *Volja Rossii* je dvoustetletá válka uvedena s malými d a v. V české verzi z roku 1927 také čteme: „Když v době dvoustetleté války všechny cesty zpustly a zarostly travou [...]“ (ZAMJATIN 1927a: 12). Často napadaný překlad do angličtiny zůstává věrnější originálu: „When the Two Hundred Years' War had destroyed all the roads, which later were overgrown with grass [...]“ (ZAMJATIN 1924: 12). V samotném románu má obraz dvoustetleté války autobiografický a historický podtext. Někteří badatelé předpokládají, že tento název je spojen s dvoustetletou historií Petrohradu, bylo to přesně 217 let od založení města Petrem I. Často se uvažuje o tom, že označení „dvoustetletá válka“ má nejen časovou, ale i prostorovou funkci, a ukazuje na místo, kde se odehrává román. Obraz dvoustetleté války má i metaforický význam, když přihlídneme k významu, který jí dal sám autor.

Podobných změn se dá najít množství, podrobnou tabulku můžeme vyhledat ve studii M. J. Ljubimové a J. Curtisové „O zdrojích textu a prin-

8 Zde myslím původní Zamjatinův rukopis, podle kterého vyšla poslední upravená ruská verze z roku 2011.

9 Podobný zmatek také mohl způsobit od ruštiny a angličtiny odlišný úzus v psaní velkých a malých písmen.

cipech komentářů“ (LJUBIMOVA – CURTIS 2011), na jejímž konci je uveden kompletní přehled, kde jsou zaznamenány rozdíly mezi strojopisem, vydáním z roku 1952 a otisknutými kapitolami v časopise *Volja Rossii*.

První vydání v ruštině

V plném znění byla ruská verze románu poprvé otištěna za přispění Zamjatinovy manželky L. N. Zamjatinové v Čechovově nakladatelství v New Yorku v roce 1952, ale i tato verze obsahuje hodně nepřesných míst, hlavně vynechávek, na které posléze spisovatelova vdova poukázala. V Rusku román poprvé vyšel v moskevském časopisu *Znamja* v roce 1988, jako základ posloužilo vydání z roku 1952. Vydavatelé museli použít pouze vlastní intuici pro odstranění nepřesností v textu, jednalo se zde především o typografické chyby a nepřesnosti mezi překlady z různých let. Petrohradské vydání z roku 2011 je pravděpodobně nejucelenější, vychází z jediného autorského exempláře, strojopisu s opravami L. N. Zamjatinové z 30. let. Tento strojopis se nachází v USA v Univerzitní knihovně v Albany ve fondu J. I. Zamjatina.¹⁰

Několik poznámek k českému vydání

V medailonku z vydání z roku 1969 v překladu Vlasty a Jaroslava Tafelových se píše, že tento román je „o budoucí totální entropické společnosti“ (ZAMJATIN 1969: 4). Kromě toho je toto vydání opatřeno předmluvou Miroslava Drozdy, který pomůže čtenáři v pochopení některých narážek a významů, které autor v textu ponechal. Tato předmluva například trefně poznamenává, že jedním z předmětů Zamjatinovy kritiky byl kolektivismus, tj. období, kdy „krasnoarmějci odmítali nosit vyznamenání a distinkce, aby se navzájem neodlišovali, kdy se na náměstích sovětských měst předváděly kolektivní divadelní hry, alegorická mystéria, v nichž nevystupovali jednotlivci, ale kolektivy-třídy, kdy literatura usilovala o předvedení ‚toho stotisícového‘“ (TAMTĚŽ: 21).

Zde se nabízí otázka, kdy začal být román vnímán pouze jako politický pamflet. Podobné reakce se dočkal ve Francii, záhy v Rusku po

10 Evgenii Zamiatin Colletion, M. E. Grenadrer Departament of Special Collection and Archives, University Libraries, University at Albany, State University of New York.

přečtení verze upravené překladatelem, následně i v Česku lze slyšet podobné názory, což je nepochopitelné hlavně po přečtení vydání ze 60. let. Drozda například ve stejné předmluvě píše, že „*My* je filozoficko-fantastický pamflet“, ale hned nato vlastní myšlenku rozvádí slovy: „[...] v němž jsou jak momenty sociální kritiky, tak prvky civilizační fantastiky podřízeny demonstraci ústředního zamjatinovského problému, konfliktu entropie a energie“ (TAMTÉŽ: 30).

Autoři druhého českého překladu se vyjadřují pouze k úpravě jmen (v ruském originálu jsou jména hlavních postav uvedena jak v latině, tak i v cyrilici (Д a Ю, které přepsali do podoby D a U; jména spiklenců I, S a R byla původně v latině a v ní i zůstala; O se píše stejně v obou systémech), ale nechávají stranou pokusy o první uvedení textu na českou literární scénu. V této verzi už mizí například zmínka o 26. století. „A v dalším okamžiku – skok přes několik staletí z plus do minus“ (TAMTÉŽ: 38), což pravděpodobně svědčí o tom, že přístup k plnější verzi románu byl nalezen.

Následující vydání v Indexu z roku 1985 bylo opatřeno poznámkou: „Tato kniha byla kdysi v Československu přeložena, nasázena a připravena k tisku. Později však přece zakázána a sazba rozmetána. Komusi se podařilo zachránit první otisk. Děkujeme mu za to“ (ZAMJATIN 1985: 2). Z této poznámky vyplývá, že překlad z roku 1969 se vůbec neobjevil. Dále následuje několik vydání, kde znovu panuje lehký zmatek. Pro větší přehled zde uvádím tabulku se všemi českými vydáními románu:

Rok vydání	Překladatel	Nakladatelství a edice	Poznámka ohledně vydání
1927	Václav Koenig	Aventinum, Lidová knihovna, sv. 23	vydání první
1969	Vlasta a Jaroslav Tafelovi	Odeon, Světová četba, sv. 409	vydání druhé
1985	Vlasta a Jaroslav Tafelovi (nejsou oficiálně uvedeni)	Index, 130. publikace	
1989	Vlasta a Jaroslav Tafelovi	Odeon, Světová četba, sv. 562	vydání druhé, v tomto překladu první
1990	Vlasta a Jaroslav Tafelovi	Odeon, Světová četba, sv. 562	vydání třetí, v tomto překladu druhé
2006	Vlasta a Jaroslav Tafelovi	Euromedia Group k.s., Světová literatura Lidových novin	vydání šesté, v EMG první

Literatura

LJUBIMOVA, Marina Jurjuevna – CURTIS, Julie A. E.

2011 „Ob istočnikach tĕksta i principach kommentirovanija“, in Jevgenij Zamjatin: *My* (Petrohrad: Mir‘)

SHANE Alex M.

1968 *The Life and Works of Evgenij Zamjatin* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press)

SLONIM Mark

1927 „Od redakcii“, *Volja Rossii*, č. 2, s. 3

ZAMJATIN, Jevgenij Ivanovič

1924 *We*, přel. Gregory Zilboorg (New York: Dutton & Co.)

1927a *My*, přel. Václav Koenig (Praha: Lidová knihovna Aventina)

1927b „My“, *Volja Rossii*, č. 2, s. 3–33; č. 3, s. 3–32, č. 4, s. 3–28

1952 *My* (New York: Izdatelstvo im. Čechova)

1969 *My*, přel. Vlasta a Jaroslav Tafelovi (Praha: Odeon)

1985 *My*, přel. Vlasta a Jaroslav Tafelovi (Köln: Index)

1990 *My*, přel. Vlasta a Jaroslav Tafelovi (Praha: Odeon)

2006 *My*, přel. Vlasta a Jaroslav Tafelovi (Praha: Světová literatura)

2011 *My* (Petrohrad: Mir‘)

Kniha na venkově v předvečer Mnichova

LUKÁŠ HOLEČEK

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

„Ptám se knihovníka, jak mnoho se ve vesnici čte. Knihovník však máchl resignovaně rukou a ukázal na protější hospodu. Hospoda vždycky konkurovala knihovně, povídám mu, ale knihovník záporně zavrtěl hlavou. Ani ne, pravil, hospoda tu byla vždycky. Ale zařídili si tam vlastní knihovnu. Ze samých Rodokapsů. I pan učitel a poštámistr si chodí vypůjčovat četbu raději tam než sem! –
Píši Vám to, protože mi bylo líto vidět, jak ta knihovna zahálela.“¹

(MÍSTO 1938–1939: 5)

Rozhořčený čtenář tedy v roce 1938 našel obecní knihovnu slušně vybavenou co do počtu svazků i výběru knih. Činnost osvětové péče na venkově přinesla jistý výsledek: relativně dobře spravovanou knihovnu. Jak je však patrné, málokdo jejich služeb využíval; a v tomto ohledu snahy lidovýchovných pracovníků selhávaly.

Otázce četby na venkově se věnoval časopis *Osvěta venkova* (okrajově i *Brázda*²). Literatura zde byla posuzována s ohledem na lidový-

1 Jde o dopis čtenáře, který o prázdninách navštívil vesnickou knihovnu v jakési pohraniční obci. Dopis byl původně otištěn v časopisu *Hovory o knihách*, který vydávalo nakladatelství Melantrich. Aktivisté, kteří dopis přetiskli ve svém časopise, si v článku „Místo literární revue nový typ Rodokapsu“ povšimli skutečnosti, že sám Melantrich začal vydávat sešitovou edici *Rozruch* jako přímou konkurenci Rodokapsu. Melantrich nedlouho předtím zrušil velmi kvalitní *Listy pro umění a kritiku*, Aktivisté naproti tomu žádali zrušení *Rozruhu*: „Potřebujeme zdravou a silnou generaci a jaký to zločin, pokřivovat její duševní obzor od raného mládí výchovným systémem v opěvování gangstérství a v romantice zločinnosti. Rubriky soudní síně mluví příklady nejvýstražnějšími! Je třeba začít u věcí nejnaléhavějších!“ (MÍSTO 1938–1939: 6).

2 *Brázda* vycházela od roku 1919, redakci vedl do roku 1923 František Obrtel, od roku 1924 revue přešla pod záštitu Svobodného učení selského, redakci vedl Adolf Chaloupka. V roce 1928 se spojily tři agrární instituce: Svobodné učení selské, Česká agrární společnost a Ústřední svaz agrárních akademiků. *Brázda* se stala jejich tiskovou platformou, hlavním redaktorem byl Antonín Matula, který se však po svém nezvolení do parlamentu v roce 1929 s několika dalšími redaktory z *Brázdy* stáhl. Mezi lety 1930–1931 *Brázdu* vydávala prakticky jen Česká agrární společnost zastoupená mladou, spíše levicověji orientovanou agrární inteligencí (František Kutnar, Jan Škramov-

chovné zaměření časopisu jako nositelka mravních hodnot a samotná kniha pak jako neefektivnější prostředek pro osvětovou práci na venkově.³ V tomto příspěvku se pokusím detailněji prozkoumat jazyk osvětových článků referujících o literatuře, především specifikum přístupu k venkovskému čtenářství (co by se na venkově mělo a nemělo číst), a zároveň s tím reflektovat proces konstruování specifického ideálního modelu venkovské literární tvorby (ruralismus). Cenzurou zde chápu v souladu s knihou Pavla Janáčka literární instituci, jejímž cílem je bezprostřední kontrola literární komunikace (JANÁČEK 2004: 40). Články v ne-literárním časopise mohou samozřejmě pouze ilustrovat, naznačovat, pojmenovávat cíle omezení (v tom spočívá jejich symbolická moc), ale nemají platnost zákona. Až druhorepubliková a protektorátní cenzura⁴ je do značné míry výsledkem předcházejících diskuzí a tvrzení, které se objevovaly i na stránkách Osvěty venkova od počátku 30. let, kdy se i pod politickým tlakem začínal specifický diskurz této cenzury utvářet.

Obsahová stránka časopisu *Osvěta venkova*, jakožto periodika určeno lidovýchovným činovníkům, nespočívala v nastolování zásadních celospolečenských témat a diskuzí (polemiky zcela chybí, reakce na jiné články jsou velmi ojedinělé), ale spíše v jejich reflexi a zhodnocení. V časopise publikovali především osvětoví pracovníci, zemědělství akademici, ale též někteří spisovatelé a literární kritici (Josef Knap, Jan Čarek, Jan V. Sedlák, Václav Prokůpek).

Po prozkoumání obsahu časopisu se s ohledem na zkoumané téma vyprofilovaly tři základní otázky, kterým se autoři v průběhu desetiletí časopisu v souvislosti s literaturou na venkově nejčastěji věnovali: 1) vyjasnit si, jaké knihy jsou na venkově čteny, 2) určit, jaké knihy by měly, resp. neměly být čteny, 3) jakými prostředky dosáhnout, aby byly čteny

ský, Bohumil Rak, Stanislav Roda), literatura a umění byly reflektovány minimálně (viz KUTNAR 1992).

3 Ve dvacátých letech se četbou na venkově nejobšírněji zabýval Josef Knap na stránkách *Brázdy* v článku „Venkovu o četbě“ (viz KNAP 1926a). Knižně vyšla studie v roce 1926 (viz KNAP 1926b; KNAP 2012).

4 17. září 1938 byla kvůli politické situaci vyhlášena předběžná cenzura na tři měsíce, která byla 17. prosince prodloužena na neurčito.

knihy odpovídající požadavkům osvětové činnosti. Téma samotné cenzury, tedy jak vyloučit část nežádoucí knižní produkce, se objevuje až na přelomu let 1938–1939 ve složitějším politickém kontextu.

Z dnešního pohledu se může jevit rozdělení městského a venkovského čtenářství jako nijak vypovídající ukazatel, v kontextu meziválečné kultury však hrál významnou roli. Po vzniku samostatné republiky se od počátku 20. let začala na dosud kulturně zanedbávaném venkově rozvíjet masivní osvětová činnost. Jedním z nejaktivnějších osvětových činovníků v této oblasti byl Antonín Matula,⁵ který v roce 1921 založil Svobodné učení selské, lidovými organizací pro venkov.⁶ Matulova filozofie, zcela se promítající i do jeho osvětových aktivit, byla založena idealisticky a evolučně. Romantický půdorys duality mezi duchem a hmotou určoval koncepci státu (území a jednotná vůle množství lidí), hospodářství (nejen hmotné dědictví, ale i duchovní dědictví) i sociální skladby (dělník jako postava mezinárodní, protože se strojem nelze srůst jako se zemí, zemědělec jako postava srostlá se zemí a národem) (srov. MATULA 1925). Kultura byla podle Matuly definována jako tvůrčí zkušenost předků, kterou přejímáme prostřednictvím výchovy a tradice. „Kultura je dílem života a podporuje životnost; je účelná jen potud, pokud slouží životu a je sama životem“ (TAMTÉŽ: 93).⁷ Česká kultura se podle Matuly ubránila vlivu mezinárodní kultury jen tehdy, bude-li vycházet z kultury lidové, selské – odtud její zásadní význam. Rolník je chápán jako jediný prostředník mezi zemí (národem) a člověkem (lidstvem). Antonín Matula také v rámci Svobodného učení selského založil Švehlovu literární cenu (jako jistou protiváhu ke Státní ceně za literaturu), od níž si sliboval povzbuzení zájmu spisovatelů o venkov. Hlavním cílem Svobodného učení selského (SUS) pak byla kulturní osvěta, pro

5 Antonín Matula (1885–1953), někdejší vedoucí odboru lidové výchovy na ministerstvu školství a národní osvěty, spisovatel a filozof venkova.

6 Organizace pod sebou sdružovala trojici vyšších lidových škol, vydávala měsíčník *Brázda*, knižnici Štěpnice.

7 Matula toto téma dále rozvádí: „Proto mluvíme o zdravé a nezdravé kultuře a myslíme zdravou kulturou tu, která je projevem a hybnou silou životnosti, nezdravou kulturou je ta, která životní energii podlamuje, radost ze života ochromuje“ (MATULA 1925: 93).

niž měla od počátku velký význam literatura: ke specifiku sebereflexe venkovské literatury⁸ v meziválečné literatuře patřila představa o její sociologické funkci, jako výrazu „ducha doby“.⁹ Na stránkách agrárních periodik se objevovaly obsáhlé statě věnující se venkovské literatuře, recenze, referáty, doporučení k četbě a seznamy obsahů domácích knihovniček.

Jedním z nejdůležitějších prostředků, jak ovlivňovat čtenářské preference, byly od roku 1919 povinně zřizované obecní knihovny, které přímo spadaly do správy lidovýchovných organizací. Velká pozornost byla věnována výběru knih do knihoven, přičemž seznamy doporučovaných knih vydávala v této době Knižní komise Masarykova lidovýchovného ústavu v Praze, největší vliv měl časopis *Česká osvěta*.¹⁰ Také knihovnický odbor při SUS na stránkách *Osvěty* venkova zveřejňoval seznamy doporučovaných knih pro venkovské knihovny.¹¹

Důležitou zpětnou vazbou pro osvětovou práci na venkově představovaly výsledky čtenářských dotazníkových akcí¹² o nejpůjčovanějších knihách v obecních knihovnách, kterým se věnoval především

8 Přidrží se termínu „venkovská literatura“, tak jak byl v dané době užíván Josefem Knapem či Antonínem Matulou. Venkovská literatura je tedy literatura tematicky zaměřená na venkov.

9 „Jako vychovatel lidu požadují také sociologické hodnocení literatury vedle estetického“ (MATULA 1933: 15). Vztah krásné literatury a rurální sociologie nebyl v meziválečné době ničím novým. Literaturou argumentují Inocenc A. Bláha, Antonín Paleček i Josef Knap.

10 Časopis vycházel v letech 1919–1939. Jeho 20. ročník (1923–1924) vedl Antonín Matula. Rada autorů publikovala i v úžeji zaměřené *Osvětě* venkova.

11 V roce 1932 jsou doporučovány: Olav Duun – *Lidé z Juviku*, Peter Jilemnický – *Pole neorané*, Josef Holeček – *Obšit*, Josef Knap – *Vysoké jarní nebe*, Josef Koudelák – *Na dřevě kříže*, Rudolf Medek – *Legenda o Barabášovi*, Jan Morávek – *Plavci na Sázavě*, Alois Musil – *Poprvé v poušti*, Henri Pourrat – *Kašpar z hor*, Jan Vrba – *Zlatý klíček*. V roce 1939 jsou doporučovány: František Čvančara – *Učebnice zemědělské spravovody*, Jarmila Glazarová – *Advent*, Josef Hora – *Jan Houslista*, Jaromír John – *Topičovo australské dobrodružství*, Josef Knap – *Dívčí hlas*, Karel Koval – *Česká madona*, František Lazecký – *Studna v selském dvoře*, Ferenc Móra – *Píseň o pšeničných polích*, Sonja Špálová – *Černý Honzík*, Tarjei Vesaas – *Vraní koně*.

12 *Česká osvěta* přinesla v roce 1931 všeobecnou statistiku nejpůjčovanějších knih v obecních knihovnách (nad 2000 obyvatel) za rok 1929. Na čelních místech figurovali autoři jako A. Jirásek, J. Vrba, J. Š. Baar, F. Sokol-Tůma, J. Kopta, R. Medek. Ze zahraničních

A. Matula. První anketu uspořádal již v roce 1927,¹³ další pak v roce 1931. Výsledky anket se však rok od roku zásadně neměnily, mezi nejčtenější autory stále patřil A. Jirásek – *Temno*, J. Š. Baar – *Jan Cimbura*, J. Vrba – *Boží mlýny*, K. V. Rais). Jakýmsi „skokanem roku“ se stal ostravský spisovatel František Sokol-Tůma a jeho román *Na kresách*, který v roce 1927 čtenáři téměř neuváděli, zatímco v roce 1931 se stal nejčtenější knihou v obecních knihovnách a od té doby byl uváděn pravidelně. Matula to přičetl vydání Tůmových sebraných spisů v pražském nakladatelství Julia Alberta a rovněž časopisu *Česká osvěta*, který jej doporučil obecním knihovnám ke koupi. I když román Sokola-Tůmy nehodnotí jako umělecký a po jazykové stránce dle něj působí zastarale, vyzdvihoval na něm Matula vlastenecký námět, který se sice zčásti opírá o milostný motiv, ale dominantní byla dle Matuly „struna“ vlastenecká, sociální, náboženská a politická. „Zdraví lidé vesničtí nechtou rádi knihy přeerotisované, čtou rádi knihy vážné, které jim poskytují zábavu, ale i poučení, hlubší vzruch, nežli je vzruch smyslový. [...] V tomto směru znamená konservativnost venkova zdraví venkova – tělesné i duševní“ (MATULA 1931: 110).

Zajímavé je v tomto ohledu vcelku neutrální hodnocení konvenčních („nenáročných“) děl spisovatelů-epigonů (např. Bohumil Zahradník-Brodský, Vlasta Pittnerová nebo Vlasta Javořícká). Hodnocení těchto děl často vycházelo z pouhého konstatování, že se týkají venkova, že se děj odehrává v „zajímavém dobovém koloritu“ a že jsou to žánrové obrázky.¹⁴ Minimální kritičnost k dílům současných spisovatelů tematizujících venkov ostře kontrastovala s kritikou ruralistické tvorby třeba z pera F. X. Šaldy.¹⁵ V agrárnických kruzích se jako příklad správné pro-

autorů se nejvíce půjčoval E. M. Remarque, A. Dumas, J. O. Curwood, U. Sinclair, H. Sienkiewicz.

13 Výsledky publikoval v *Brázdě*, 1927, roč. 8, č. 1 a 5.

14 „Romány Bohumila Zahradníka-Brodského se dotýkají rodinných příběhů, lásky a nevěry a hovějí vkusu prostých čtenářů. Také práce Vlasty Pittnerové (*Proklaté peníze*) jsou nenáročné kresby venkova z druhé poloviny minulého století, zajímavé dobovým koloritem“ (ROJKA 1934: 51).

15 „Měl bych se zde zmínit o románu regionalistickém a selském – o Vrbovi, Norovi, Knapovi, Martínkovi, ale není na to místa. Podali práce různé hodnoty, ten lepší, onen

pagace dávala lidová strana, která každému předplatiteli jejich časopisu zasílala za mírný poplatek i knihy Vlasty Javořické, které si tak získaly velkou popularitu.¹⁶ Můžeme tak vyvodit, že konvenční literatura z venkovského prostředí (!) nebyla skutečnou protiváhou budoucí ruralistické tvorby, vůči níž by se autoři měli zásadně vymezovat.

Samostatnou kapitolou se stalo dívčí čtenářství, kterému se v *Osvětě venkova* věnovala ve dvou příspěvcích Milada Matulová. Mezi názory jejích redakčních kolegů působí její benevolence k „lehčí četbě“ jako světlá výjimka: „Nezabráníme ani městské, ani venkovské dospívající dívce, aby nečetla lehkou zábavnou četbu, o které se nemluví v literárních rubrikách. Bývá můstkem k četbě hodnotnější“ (MATULOVÁ 1934: 72). Výsledky její čtenářské ankety realizované na Švehlově Vyšší lidové škole nepřinesly v dobovém kontextu nijak překvapivé výsledky. I Matulová však argumentuje skrze opozici městského a venkovského čtenářství¹⁷ a jako negativní příklad knih zabíjejících v mladých čtenářkách „životní klad“ uvádí Célinův román *Cesta do hlubin noci* (Fr. Borový, 1933) a Zweigovo *Dobrodružství života* (Melantrich, 1931). Pro samotnou osvětovou práci na venkově je zajímavé jisté rezignování Milady Matulové na ideální cíl osvěty, tj. aby venkov četl všechno, co uzná literární kritika za prvotřídní díla. Básně Otokara Březiny jsou pro výjimečné, senzitivní a hluboce založené povahy, Matulová nepřímou říká, že běžné venkovské ženy mohou Březinovým veršům jen těžko porozumět. Co by tedy venkovské dívky měly číst? Nejprve by měly dle Ma-

horší, ale nic průbojného a směrově tvárného. Musím se omezit na všeobecnou zásadní poznámku, že nemáme u nás Pourratů, Ramuzů, Gionů, to jest opravdových vášnivých básníků krví, milovníků rodné hroudy, odpozorovatelů jejího nejskrytějšího vlnění a jiskření, máme jen lepší, horší spisovatele, obyčejně s nějakým neškodným tzv. osvětovým posláním. U nás je to buď salónní sedláctví, nemáme jen salónní bolševiky, máme i salónní sedláky, kteří prezentují své selství víceméně navoněné a ulízané, nebo laciné koženkářské svéráznictví a odstálé kronikářství staré patrony“ (ŠALDA 1988: 50).

16 Romány této autorky vydávalo v letech 1934–1941 nakladatelství Vyšehrad.

17 „Vzpomínám na výsledek ankety, řízené profesorem ve vyšší třídě velkoměstské střední školy. Ze sta dospívajících dívek odpovědělo 60 škarohlídsky na otázku, zdali jsou rády na světě, že by bylo lépe nenarodit se. Položit tuto otázku naší nejchudší dívce na kursu, vycení na vás dvě řady zdravých zubů, očima jí bleskne šelmovství a taková nápořád radosti ze života, že svou otázku s chutí obrátíte v žert a zasmějete se s tázanou“ (MATULOVÁ 1934: 73).

tulové přistoupit ke starším českým autorům (Němcová, Světlá, Jirásek, Rais) nebo k opomíjeným románům Terézy Novákové, Metoděje Jahna či bratří Mrštíků. Matulová doporučuje i četbu *Našich* Josefa Holečka, pro generaci ruralistů monument patřící historii, ale rovněž klíčové dílo pro tradici, které by dle nich mělo být čteno, což se ovšem nedělo. Minimální recepce *Našich*¹⁸ byla zřejmě vedle malé čtenářské atraktivnosti způsobena hlavně obtížnou finanční dostupností: román vyšel ve dvanácti svazcích, takže potenciální čtenáři byli odkázáni pouze na obecní knihovny, které však knihu z podobných důvodů často nevlastnily. Až takto poučená čtenářka může přistoupit k dílům mladších venkovských spisovatelů – Josefu Knapovi, Josefu Koudelákovi či Janu Čarkovi. Na vrcholu této čtenářské evoluce je pak překladová literatura, opět zaměřená tematicky výhradně na venkov (Reymont, Šolochov, Bjørnson, Hamsun, Pearl Bucková ad.).

Výsledky těchto anket začaly být postupem času interpretovány negativně, jako nedostatek: půjčuje se stále klasická literatura 19. století, ale nová venkovská tvorba nikoliv. Venkovská literatura až dosud neměla potřebu vyhledávat protiváhu, jakkoliv se přívlastek „moderní“ vždy objevuje s negativními konotacemi, pakliže se nejedná o „moderní selskou literaturu“. Vymezování se vůči moderním uměleckým směrům bylo nejaktuálnější mezi lety 1925–1930, ovšem pro venkovské osvětové činovníky neměla tato literární polemika zásadní význam.¹⁹ Jeden z absolventů kurzu SUS, rolník Josef Berka, si ve svém článku naopak povzdechl nad tím, že „venkov se málokdy zajímal o to, čemu se říká moderní lite-

18 Na stránkách *Brázdy* se podepsaný „rolník Josef Kašpárek“ s obavami zamýšlí nad tím, že zájem o Holečkovo dílo, „je tak nezaslouženě malý, že to až zaráží. Vinu na tomto zarmucujícím faktu nenese dílo samo, jako nedostatek dobré vůle a skutečného zánícení u těch, kterým je svěřeno vedení osvětové práce na venkově“ (KAŠPÁREK 1936: 324).

19 „Normálně cítící a myslící člověk pochopí věčné krásy Mánesových obrazů, Myslbekových soch, nebo Smetanových harmonií, ale nesmíří se s odpadky uměleckého tvoření, které nová doba povýšila na tzv. moderní umění. Jsme ho syti, přesyceni, je nám z něho nanic, nerozumíme mu, ale z falešného studu tváříme se augursky, aby jiní o nás neřekli, že jsme hlupáci. Není to správné. Každá věc má býti nazvána svým vlastním jménem. Umělecké dílo budiž nazýváno uměleckým dílem – a nesmysl nebo ohavnost budiž nazvána nesmyslem nebo ohavností. Jen tato upřímnost nás spasí“ (KETTNER 1930: 28).

ratura. Než, on se nezajímá ani o tak zvanou moderní literaturu selskou, o nové a mladé práce selských motivů, pohádek návratů k domovu a volajícímu hlasu země [...]“ (BERKA 1930: 35). Podle Berky je proto nutné čtenářský zájem aktivizovat a srozumitelně vyložit. K tomu v roce 1932 přispělo vnesení termínu „ruralismus“ do všeobecné diskuze.

V roce 1932 získal jeden z hlavních „filtrů“ knih pro venkov vlastní pojmenování – ruralismus. Jde o koncepci ruralismu A. Matuly, který ji na stránkách *Osvěty venkova* uceleně představil v roce 1932 v článku „Ruralismus v krásném písemnictví“. Ruralismus dle Matuly představoval kladný, přátelský a činný poměr k venkovu. Literatura se měla „záměrně úměrně“ inspirovat selskými myšlenkami – stručně vyjádřeno Matulovým ideologickým slovníkem, jde o „návrat ke kořenům“, „obrodu“, „očištění“, „hráz“, „sílu národa“. Literatura má „pozitivní poslání“, přirozeně navazuje na „tradici“ (půda, vlast, rodina, společenský řád). Podle Matuly velkoměstské prostředí ovlivňovalo veřejné mínění a kulturní politiku, proto je nutné pozvednout hlas venkova.

Jakmile se tedy začal rozlišovat celek (ruralismus), jeho identita byla určována i tím, co do tohoto celku nepatří, co je nepřímou definováno jako „vnějšek“.²⁰ Matulův jazyk je ideologicky nekonkrétní a užíváním antropomorfních metafor vytváří historii již několikrát ověřenou představu nemocného organismu (krize), který je nutné obrodit prostřednictvím návratu ke kořenům (tradici), očistit od nákazy, zamezit této nákaze znovu napadnout organismus (aplikovat lék) ve prospěch literatury jako nositele síly a zdraví národa.

Nákazou je myšleno „bulvární umění“ a „pornografie“, které v Matulově podání charakterizovaly vlastnosti jako erotičnost, přízemnost a také přísluhovačství politické (komunistické) propagandě – Matula uvedl jako odstrašující příklady například romány Jeana Cocteua – *Hrozná děti* (Aventinum, 1931), románek Colettové – *Mitsou* (Fr. Borový, 1930), z domácích autorů je uveden Benjamin Klička a jeho román *Himmelradsteinský vrah žen a dívek* (Aventinum, 1930), E. A. Longenův *Tygr*

20 Nejde zde přímo o představu ne-literatury, jak uvádí Pavel Janáček. Je zde patrný vývoj od pojmenování nežádoucích symptomů literatury až po jejich potlačování (srov. JANÁČEK 2004: 31).

velkoměstské džungle (Plamja, 1930). Samostatné kritické odstavce pak Matula věnoval propagandistické tvorbě Sovětského svazu, včetně tzv. ruského ruralismu,²¹ a vymezoval se vůči jejímu třídnímu modelování světa. Služba komunistické propagandě a chtivá výdělečnost bulvárního umění byly postaveny na roveň pornografii. Matula tuto literaturu neoznačoval souhrnně jako literární brak a jednotlivé symptomy „nákazy“ se ještě snažil rozlišovat. V dalších „procedurách“ Matula v podstatě jen aplikoval základní aspekty diskurzu odmítání, jak je představil ve své knize Pavel Janáček: 1) sakralizace textu: „Nechť se už literatura vrátí k náboženské funkci v životě, nechť nasadí na hlavu umění korunu svatozáře, kterou z ní strhla!“ (MATULA 1932: 22), 2) osvětské pojetí kultury jako osvěty, pokroku: „Věřili všichni v pokrok [tj. venkovští spisovatelé 19. století], byli vřelého, mladého citu lidského, národního, sociálního“ (TAMTĚŽ), 3) romanticko-nacionální pojetí národa jako organické bytosti: „V přírodě a přirozeném ovzduší práce zemědělské cítíme instinktivně zdroje mravní i politické jistoty a obrody mravní, proto se k nim vracíme. Nechceme bezhlavě a fanaticky bořit minulost a dobrou tradici vesnice, nýbrž chceme na nich stavět nový život národa osvobozeného silou lásky k zemi, k vlasti, silou úcty k práci a k spravedlnosti“ (TAMTĚŽ: 26).

Koncepty ruralismu,²² jak je postupně začali představovat A. Matula, J. Knap, J. Čarek či J. V. Sedlák, začaly ovlivňovat nejen samotnou literární tvorbu a kritická kritéria (hodnocení literatury z hlediska její mravnosti, přínosu pro národní život, její souvislost s domácí tradicí), ale pronikaly i do organizace veřejného života, zejména na venkově (čtenářské ankety, statistiky z knihoven, doporučení k četbě vesnické mládeži). Příznačný zde byl především diskurz hodnotící dobovou tvorbu – doporučování byli současní „venkovští autoři“, mluvilo se o „moderní selské literatuře“, o jejím dějinném významu pro život národa. Termín „selství“ byl chápán

21 Matulu to dovedlo až k zvláštnímu vysvětlení sebevraždy Sergeje Jesenina v roce 1925. Podle Matuly ho k sebevraždě dovedla neochota podřídit se komunismu, protože byl „selský individualista“: „V osudu Jeseninově vidím předpověď osudu národa, který zradil životní filosofii dědiny“ (MATULA 1932: 25).

22 Srov. KNAP 1932; PALEČEK 1933; MATULA 1933; ČAREK 1936; KNAP 1939; ČAREK 1941.

jako bytostná součást umělecké noetiky: „Selství, venkov, půda, příroda, domov nejsou nikde samoúčelným programem, nýbrž základním zážitkem, z něhož roste a se rodí dílo“ (SEDLÁK 1935: 64). Charakteristická byla i přiznaná ideologizace (viz také diskuze o „zeleném filmu“ propagujícím život na venkově – A. Brousil, V. Úlehla) a jistá míra tendencí. Dynamickým principem v tomto relativně stabilním ideově-estetickém modelu literatury byla neustále se proměňující „idea selství“,²³ ovšem proměňující se na pozadí věčných hodnot: půda, příroda, národ, víra, Bůh, kult rodu a rodiny.

Od druhé poloviny třicátých let přechází část autorů se zájmem o venkov do ofenzivy již pod praporem ruralismu. Je založena edice Hlasy země²⁴ a např. František Křelina, který se stal hlavním bojovníkem proti braku, v rozhovoru pro *Osvětu venkova* uvedl: „Znáte právě tak dobře jako já, jak v posledních letech proniká na vesnici záplava planých i prázdných románů z ženských a ilustrovaných časopisů, jak se rozmáhají na vesnických jevištích periferní odpadky nejnižší ražby“ (KŘELINA 1935: 8). Ruralismus, tak jak ho chápe Matula, se nyní měl stát protiváhou literatury, která „spekuluje s lidskými slabostmi“, – pornografie, senzacechtivé literatury (MATULA 1936: 76). Ruralismus představoval vyústění diskuze o možnostech ztvárnění venkova, která

23 Tzv. „idea selství“ byla inspirována Šaldovou beletrií (románem *Loutky a dělníci boží*) a tzv. zákonem půdy, filozofií agrarismu republikánského předáka Antonína Švehly. Žánr venkovské tematiky byl v situaci trvalého napětí nadměrně vyzdvihován jako zdroj vyšších „hodnot“, což je v Geertzově pojetí jeden ze základních principů pro vznik ideologie. V estetické rovině se žánr venkovského románu nevyhnul jisté schematicnosti, tedy v důsledku ani kritice, ani postupnému úpadku čtenářské atraktivnosti. Diskuze o uměleckém směřování v žánru venkovské prózy se u nás nerozvinula v dostatečné míře jako třeba na Slovensku a zaujala defenzivní postavení vůči avantgardě a lpěním na realistickém podkladu próz a stylové konzervativnosti si do značné míry sama uzavřela cestu k větší čtenářské atraktivnosti.

24 Název edice se inspiroval stejnojmenným románem Jeana Giona. Edice patřila pod republikánský tiskařský koncern Novina. Sám ředitel A. Jun uvedl, že edice je založena s výchovným účelem, je určena hlavně pro mladé čtenáře, kterým chce poskytnout „hodnotnou lidovou četbu“, a Novina doslova vyslyšela volání veřejnosti po této literatuře: „Naučili jsme Brodským venkov číst, Baarem jsme objevili venkovana jemu samému a Řehořem jsme za války záměrně zpracovávali mínění venkovské veřejnosti a získávali náladu pro naši národní věc“ (JUN 1935: 8). Prvním dílem vydaným v edici byl román Františka Křeliny – *Hubená léta*.

se průběžně vedla od počátku 20. let.²⁵ Ve sborníku *Tváří k vesnici* (1936) už v úvodu básník Jan Čarek proklamoval, že venkovu je nutné dát hodnotnou knihu proti „konfekčnímu literárnímu zboží“. Antonín Matula ve sborníku později přiznal: „Když se začal projevovati nedostatek hodnotné literatury pro vesnické knihovny, začala se do nich prodíratí falešně sentimentální a nezdravě erotická literatura i literární brak. Nebylo lze dlouho přemýšlet o kulturní záchraně vesnice. Začal jsem pod heslem ruralismu soustřeďovati mladé spisovatele přátelské vesnici a propagovati jejich knihy mezi mladými vesničany. Akce se zdařila“ (MATULA 1936: 80–81). Antonín Matula v témže roce přiznal nutnost „revize“ československé kultury z důvodu přílišného přesycení světem, verše F. Halase či knihy S. K. Neumanna nelze uznat za národní kulturu. Matula proto (znovu)ustavuje tradici: „Naše kulturní tradice vede k lidovému duchu, k duchu křesťanskému, k duchu národnímu a zároveň sociálnímu“ (MATULA 1937: 112).

Do dobového boje proti „Morzakoru“ se na konci 30. let zapojili i agrární intelektuálové na stránkách *Osvěty venkova* i *Brázdy* (především Křelina, Prokůpek, Knap a Jiří Škvor), až politické události učinily z cenzury zásadní pilíř programu několika kulturních institucí (Kulturní rada Republikánské strany, Národní kulturní rada, Kulturní rada Strany národní jednoty). Proměnu pomnichovského literárního diskurzu nejlépe charakterizuje četnost přívlastku „národní“, který se v případě článku Jiřího Škvora vyskytoval se značnou intenzitou: „Jak jinak pevněji možno budovat náš nový **národní** život v dnešním **národním**

25 Na stránkách *Brázdy* se k současnému venkovskému románu kriticky vyslovil Václav Kvičera: „Osoby moderního románu vesnického jsou úchylní, pudoví a smyslní dravci, jejichž osudy dovedou vzrušiti předrážděné nervy velkoměsta. Vesnice to čisti nemůže. Venkovská žena najde dnes četbu v poutavých románech Zahradníka-Brodského, jejichž ústředním motivem je láska šablonovitě řešená, v románech Javořícké. J. Vrba je na vesnici doma. [...] Najde se spisovatel, který vytěží z vesnice trochu víc? Jehož román by nebyl ani coctelem pro otrávené nervy, ani limonádou, nýbrž čistým pramenem pro osvěžení a pohledem do duše nového venkovského pokolení? Získal by si lásku a vděčnost venkovských čtenářů. V nových poměrech je tím více potřebí tohoto nového uměleckého zpodobení vesnice“ (KVIČERA 1933: 128). Na Kvičerův článek reagoval v deníku *Venkov* anonym, který odmítl všechny Kvičerovy výtky a vesnický román vyzdvihl jako vzor dokonalosti.

státě, než návratem k nejryzejším a **nejnárodnějším** dílům naší literatury?“ (ŠKVOR 1939: 81). Podle Škvora je nutné „zjednodušit“ poměry na knižním trhu: především omezit počet překladů „mravně závadné“ a „rozleptávající“ literatury. Škvor volal po přísnější a nesmlouvavé kontrole a „revizi“ knižního trhu: „Nepřipustíme, aby čtenáři byla vůbec dána příležitost otravovat duši jedem pornografie, nemravným defaitismem, poraženectvím a nihilismem, planým doktrinářstvím a lžihumanismem, stejně jako všespasitelností marxisticko-komunistického tzv. „učení““ (TAMTÉŽ). Od knihy požadoval mravní úsilí, statečnost a víru, jiné knihy nemají cenu. Pro venkovské knihovny byl zcela vyloučen nákup tzv. „šestákové literatury“ a „románů do kapsy“. Po „čistce“ v obecních knihovnách volal i Václav Prokůpek, který osobně v knihovnách ve Slezsku a v severovýchodních Čechách našel povážlivé množství „závadné“ literatury. Protože správci knihovního fondu byli často učitelé, mířila Prokůpkova kritika na ně: „Páni učitelé, pokud byli obdivovateli marxismu a vůbec vládnoucího režimu, za obecní – to převážně rolnické peníze – kupovali do knihoven knihy, v nichž byl sedlák a venkovský člověk posmíván, špiněn a nenáviděn“ (PROKŮPEK 1939: 105). Tento „brak“ musí být dle Prokůpka z venkovských knihoven odstraněn. Prokůpek upřednostňoval zřízení komise odborníků při ministerstvu školství. Jak upozornil, nejde o vyloučení spisovatelů podle politických hledisek a postojů, protože v druhé republice musí rozhodovat jen měřítka umělecká (*sic!*).

František Křelina zase volal ještě krátce před Mnichovem po omezení počtu překladů: „[...] je na čase, abychom likvidovali i tuto minulost [...], na nás totiž je, abychom se vzdali všeho, co nezdravého bujelo na těle naší národní kultury, protože chceme a musíme vyvésti svůj národ od někdejší velikosti územní ke skutečné velikosti vnitřní“ (KŘELINA 1938: 691–692).

Adolf Filáček reflektoval spory o „Morzakor“²⁶ z pohledu české vesnice, a to především v souvislosti s četbou pro mládež. Zásadním problé-

26 Filáček uvádí: Rodokaps, Rozruch, Weekend, Večery pod lampou, Divoký západ, Dobré čtení, Krásný román, Moderní romány, Čtení pro ženy. Cílovou skupinu těchto tiskovin Filáček vidí v mladé generaci náctiletých, dělnících, ženách a dívkách (viz FILÁČEK 1939: 157–161).

mem dle něj bylo minimum „kvalitní“ dobrodružné četby pro mládež. Uváděl i tradiční argument v boji proti „špatné četbě“, a sice její vliv na zločinnost mládeže. Filáček viděl recept v důsledném dodržování ustanovení zákona (tzv. tiskové novele) z roku 1933.

Závěr

Původně osvětové koncepce umění, s nimiž se setkáváme na stránkách *Osvěty venkova* a *Brázdy*, si přiřkly úlohu nejvyššího soudce určujícího hranice literatury a ne-literatury. Podstatou permanentního definování a protežování ruralistické tvorby, kterou v protikladu vůči bulvární literatuře začali od poloviny 30. let vytyčovat na stránkách *Osvěty venkova* (resp. *Brázdy*) ponejvíce Matula a Křelina, nebylo uskutečnění „díla“ (jakéhosi prototypu ideálního románu pro venkovského čtenáře), ale sám princip vymezení – tedy mocenské kontroly diskurzu. Až pomnichovské společenské klima nakrátko otevřelo možnost uplatnění radikálních cenzurních mechanismů, po kterých se ve druhé polovině 30. let v ruralistických kruzích volalo.

Ruralismus v podstatě přijal principy populární literatury tím, že se snažil vytěsnit symptomy bulvární literatury (erotičnost, agresivita, exotičnost, prvoplánovost), ale zároveň se snažil zaplnit jimi uvolněné místo.²⁷ Literatura ruralismu po roce 1938 přijala funkci služby národu (měla národ vést), původně osvětové motivy ovládání knižního provozu (tedy spíše jeho komentář, vysvětlení, návrhy, pedagogické funkce) získaly nový význam: odpovědnost za zachování celé české literatury (KOVAL 1939: 8). Ideál ruralistické tvorby po roce 1938 se nesnažil uniknout světu jako tradiční populární literatura (tzv. eskapismus populární literatury, její aspekt útěku do světa „fantazie“), ale najít jeho řád a jednoznačně formulovatelný smysl. S Vladimírem Macurou můžeme říci, že tato literatura „sní“ o svém nadčasovém poslání, sní o budoucím díle, v němž bude „vše“: to typicky venkovské, bytostné, i to národní (viz

27 Literatura sice uvádí nepříliš velkou čtenost spisovatelů-ruralistů, ovšem je nutné uvést, že zatím žádná hluboká sonda neexistuje. Jiří Šouša analyzoval několik statistik z knihoven, kde se nízká půjčovanost projevila (srov. ŠOUŠA 2005: 118–128). Ovšem desítky vydání Knapových a Křelinových románů v rozmezí několika let svědčí spíše o značné čtenářské oblibě.

MACURA 1998). Snaha o zachování „lidovosti“ a zároveň jisté intelektuální náročnosti však byla sama o sobě úkolem nadmíru náročným. Navzdory úsilí osvětových organizací a agrárnických institucí nebyla tak úspěšná, jak si vedoucí činitelé přáli.

Literatura

BERKA, Josef

1930 „Neposlední povinnost“, *Osvěta venkova* 2, č. 2, s. 35–36

ČAREK, Jan

1936 *Tváří k vesnici*, ed. Jan Čarek (Praha: Novina)

1941 *O životě a literatuře* (Praha: Novina)

FILÁČEK, Adolf

1939 „O braku v literatuře“, *Osvěta venkova* 10, č. 7, s. 157–161

FOUCAULT, Michel

2002 *Archeologie vědění*, přel. Čestmír Pelikán (Praha: Herrmann a synové)

JANÁČEK, Pavel

2004 *Literární brak* (Brno: Host)

JUN, Antonín

1935 „O Hlasech země“, *Venkov* 30, 7. 4. 1935, s. 8

KAŠPÁREK, Josef

1936 „Doslov k polemice o Holečkově selství“, *Brázda* 17, č. 19–20, s. 324

KETTNER, Josef

1930 „Umění věčné – a pomíjející“, *Osvěta venkova* 2, č. 1, s. 28

KNAP, Josef

1926a „Venkovu o četbě“, *Brázda* 7, č. 4–9

1926b *Venkovu o četbě* (Praha: Svobodné učení selské)

1932 *Básníci selství*, ed. Josef Knap (Praha: Svobodné učení selské)

- 1939 *Literatura české půdy* (Praha: Novina)
- 2012 *Venkov je součástí mé bytosti*, ed. Lukáš Holeček (Červený Kostelec: Pavel Mervart)
- KOVAL, Karel
1939 „Odpovědnost stoupla“, *Venkov* 34, 21. 2. 1939, s. 8
- KŘELINA, František
1935 „Rozhovory se spisovateli: s Františkem Křelinou“, *Osvěta venkova* 7, č. 1, s. 8–9
1938 „Duch tisku a umění“, *Brázda* 1 (19), č. 45, s. 690–692
- KUTNAR, František
1992 *Generace Brázdy* (Praha: Historický klub)
- KVIČERA, Václav
1933 „Dočkáme se?“, *Brázda* 14 (5), č. 15, s. 127–128
- MACURA, Vladimír
1998 *Český sen* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny)
- MATULA, Antonín
1925 *Filosofie venkova* (Praha: Českomoravské podniky tiskař. a vydavatelské)
1931 „Jak se daří venkovským knihovnám a které knihy jsou na vsi nejčtenější?“, *Osvěta venkova* 3, č. 4, s. 108–111
1932 „Ruralismus v krásné písemnictví“, *Osvěta venkova* 4, č. 2–3, s. 19–26
1933 *Hlasy země v evropských literaturách* (Praha: Svobodné učení selské)
1936 „Tváří k vesnici“, in Jan Čarek (ed.): *Tváří k vesnici* (Praha: Novina), s. 75–81
1936 „Česká osvěta po válce“, *Osvěta venkova* 8, č. 3, s. 71–76
1937 „Národní kultura“, *Osvěta venkova* 8, č. 4, s. 110–112
- MÍSTO
1938–1939 „Místo literární revue nový typ Rodokapsu“, *Aktivisté* 2, č. 1, s. 5
- PALEČEK, Antonín
1933 *Nové selství: (základy ruralismu)* (Praha: Orbis)

MATULOVÁ, Milada

1934 „Co čtou posluchačky Švehlovy Vyšší lidové školy?“, *Osvěta venkova* 5, č. 4, s. 72–74

PROKŮPEK, Václav

1939 „Provedme čistku v obecních knihovnách“, *Osvěta venkova* 10, č. 5, s. 104–106

ROJKA, František

1934 „Venkov v literárních novinkách posledního roku“ *Osvěta venkova* 5, č. 3, s. 50–52

SEDLÁK, Jan Vojtěch

1935 „Selství v nové literatuře a kritice“, *Osvěta venkova* 6, č. 4, s. 64

ŠALDA, František Xaver

1988 *Z období zápisníku II* (Praha: Odeon)

ŠOUŠA, Jiří

2005 „Ctí, ale nečtou? K reflexi děl ruralistů na české vesnici“, in Jan Luštinec (ed.): *Ruralismus – jeho kořeny a dědictví* (Semily: Státní okresní archiv), s. 118–128

ŠKVOR, Jiří

1939 „Jaké knihy lidu a do knihoven na venkově“, *Osvěta venkova* 10, č. 4, s. 80–83

Vladimir Nabokov a cenzura v tisku ruského meziválečného exilu

MICHAL SÝKORA

*Katedra divadelních, filmových a mediálních studií –
Filozofická fakulta Univerzity palackého v Olomouci*

Ruský meziválečný exil, tedy exulanti, kteří z Ruska uprchli v prvních vlnách bezprostředně po bolševickém převratu či během občanské války, vytvořil v Evropě několik výrazných kulturních center, v nichž se spolu s početnou ruskou menšinou koncentrovala také ruská vydavatelství, redakce novin a samozřejmě též literárních časopisů. Vedle pobaltských států a Prahy byly kulturními středisky ruské komunity Berlín a Paříž; tiskoviny zde vydávané měly prakticky celoevropský dopad. Exilová periodika se vůči oficiálním sovětským primárně ideologicky vymezovala jakožto svobodný, liberální tisk otevřený pluralitním názorům. I v těchto časopisech a novinách samozřejmě fungovaly redakční mechanismy, které měly za úkol dohlížet na vhodnost publikovaného materiálu. Cenzura tak neměla podobu státní instituce, ztělesněné bdělým úředníkem, ale určité formy redakční autocenzury, jež měla za cíl dohlédnout na to, aby neutrpěla čtenářova mravnost a jemnocit, ale též zohledňovat politické cíle a rozložení sil mezi jednotlivými generacemi, frakcemi a skupinami v rámci ruské exilové komunity. Takže jak už to obecně u cenzury bývá, k zásahům docházelo ve jménu obecného blaha a morálky, vždy v rámci jakéhosi zápasu o vyšší, ušlechtilější hodnoty.

Můj příspěvek nebude analyzovat redakční mechanismy časopisů a novin ruského exilu, ale zaměří se na popis konkrétního případu, a sice konfliktu Vladimira Nabokova s redakcí tzv. „tlustého žurnálu“ *Sovremennyye zapiski* vydávaného v Paříži, který měl fatální dopad na recepci Nabokovova vrcholného románu *Dar*.

Vladimir Nabokov (1899–1977) se již na přelomu dvacátých a třicátých let profiloval jako vůdčí hlas ruského literárního exilu, jako spisovatel, který – jak to pojmenovala ve svých pamětech Nina Berbe-

rovová – dával exulantské kultuře naději, že „naše existence pojednou dostala smysl. Celá naše generace byla ospravedlněna“ (BERBEROVA 1996: 371). Předně je třeba zdůraznit, že Nabokovova z velké části apolitická tvorba neměla problémy s publikačním uplatněním. Nabokov byl spojen zejména s pařížským časopisem *Sovremennyye zapiski*, typickým ruským „tlustým žurnálem“, v němž na pokračování publikoval všechny své romány před jejich knižním vydáním. S časopisem byl Nabokov spjat jak přátelskými kontakty s redaktory a s kruhem autorů v *Sovremennych zapiskach* publikujících, tak i shodným estetickým programem, neboť jednotlivé ruské exilové literární časopisy sloužily jako publikační platforma různých frakcí a skupin. *Sovremennyye zapiski* též vyplácely honoráře, sice nikoliv závratné, ale i tak představovaly pro nouzí stíženého Nabokova významné přilepšení. Kromě tohoto časopisu otiskl Nabokov řadu básní a povídek v různých novinách, zejména v novinách *Segodnja, Ruť* a *Poslednie novosti*.

Ještě před aférou s románem *Dar*, která by jistě nabyla podoby skandálu, kdyby k ní nedošlo v roce 1938, tedy v samý předvečer druhé světové války, se Nabokov střetl s redakční cenzurou dvakrát, v obou případech šlo o odmítnutí povídek. V roce 1931 Nabokov napsal povídku „Rty ke rtům“ („Usta k ustam“ / „Lips to Lips“), která satiricky reflektovala poměry v ruských exilových časopisech. Zápletka povídky vychází ze skutečných událostí. Redaktoři literárního časopisu *Čisla* (velmi často ostře kritizující Nabokovovu prózu) Georgij Adamovič a Georgij Ivanov využili grafomana jménem Alexandr Burov k zachování svého periodika poté, co se dostalo do ekonomických problémů. Nabídli mu, že otisknou jeho román, pokud finančně přispěje na vydání časopisu (BOYD 1991: 374.). V povídce „Rty ke rtům“ *Čisla* zastupuje časopis *Arion*, založený jen proto, aby redaktor Eufratskij a jeho přátelé měli kde publikovat.

Název dal povídce román, který napsal její hlavní hrdina Ilja Borisovič Tal, starší ovdovělý ruský exulant žijící v Berlíně, který si poté, co dosáhl mimořádných úspěchů v obchodě, mohl dovolit věnovat se svému ušlechtilému koníčku, a sice psaní. Tal se seznámí s literárním kritikem Eufratským, který Tala stále chválí a v psaní podporuje. Nic

netušící a s literárními poměry neobeznámený Tal dostane z Paříže nabídku, že by mu v časopise román otiskli. Jenže časopis nemá peníze na další číslo, a tak Tal vše sám zaplatí. Když vytoužené číslo *Arionu* vyjde, zjistí Tal, že mu z jeho románu otiskli jen asi tři a půl strany, nicméně na závěr přidali poznámku *pokračování příště*. Tal je šťastný a spokojený a těší se zájmu, jehož se mu jako „spisovateli“ náhle dostává. Záhy je však konfrontován s pravdou o skutečných důvodech publikace úryvku a s výsměchem. Tal je netalentovaný, ješitný, je v něm ale něco dojemně bezprostředního, dětsky naivního. Jakkoliv je komický a ve své spisovatelské snaze i směšný, soucítíme s ním, zvláště když se stane obětí vypočítavého cynismu redaktorů *Arionu*. Právě souvislost se skutečnými událostmi a žijícími osobami nakonec způsobila, že povídka nebyla publikována. *Poslednije Novosti* ji sice k tisku přijaly, ale když rozpoznaly předmět Nabokovovy satiry, byla sazba rozmetána a povídka se, nepočítáme-li Nabokovova autorská čtení, čtenářské obci poprvé představila až při knižním vydání v roce 1956 (BOYD 1991: 374; NABOKOV 1996: 652).

Berlínské noviny *Rul'* i pařížské *Poslednije novosti* odmítly v roce 1932 otisknout Nabokovovu povídku „Světák“ („Chvat“ / „A Dashing Fellow“) jako neslušnou a hrubou. „Světák“ je portrétem bezcitného a krutého člověka, cynického exulanta, jenž využívá svých obchodních cest k navazování jednorázových milostných známostí. Všechny události jsou popisovány z protagonistova hlediska, tudíž jeho vulgarita a hrubost neprochází žádnou reflexí a při povrchním čtení se tak povídka může jevit jako zcela amorální. Navzdory tomu „Světáka“ nakonec ve dvou pokračováních (2. a 4. října) otiskl v Rize vycházející deník *Segodňa* (BOYD 1991: 379, 570; NABOKOV 1996: 650). Zdali v redakci těchto novin povídku lépe přečetli, nebo si o mravnost svých čtenářů nedělali takové starosti, se dnes již nedozvíme.

Nejfatálnější střet s cenzurou ovšem představovalo odmítnutí čtvrté kapitoly *Daru* časopisem *Sovremennyye zapiski* kvůli spisovateli neuctivému pohledu na zesnulou ikonu – Nikolaje Gavriloviče Černyševského. *Dar* je pro Nabokovovu tvorbu klíčovým románem. Spolu s autobiografií *Promluv, paměti* je v autorově díle knihou nejosobnější

a nejosobitější. *Dar* spojuje tradiční Bildungsroman s vrcholným modernismem, současně však též obé paroduje. Symbolicky se jím uzavírá autorovo ruské období. Je to nejen klíčová kniha Nabokovovy tvorby, ale také ruské literatury. Ne náhodou se k *Daru* váže paradigmatické povědomí, že jde o největší ruský román dvacátého století.

Dar zabírá tři roky (začíná 1. dubna 1926 a končí 29. června 1929) života mladého ruského básníka Fjodora Godunova-Čerdynceva. Vnější události jsou nicotné, vše je zaměřeno na Fjodorovo intenzivní vnitřní prožívání a umělecké zrání. Součástí *Daru* je více než dvacítká Fjodorových básní, fragmenty jeho textů, náčrt otcova životopisu, skandální prozaický debut „Život Černyševského“ a všemožné parodické texty. Druhá kapitola románu se točí kolem Fjodorova pokusu napsat životopis svého otce, ruského přírodovědce a cestovatele, jenž zmizel během své poslední výpravy v letech první světové války, ale tento pokus skončí neúspěchem. Velkolepost otcovy postavy a jeho duchovní profil jsou ve Fjodorových očích dány tím, co miloval: přírodou a Puškinem. Sdílet tyto otcovy záliby je Fjodorovi cestou, jak mu být duchovně nablízku.

Druhý životopis, Fjodorův „Život Černyševského“, tvoří nejkontroverznější část *Daru*, čtvrtou kapitolu. Jedná se o životopis vůdčí postavy šedesátých let devatenáctého století, ruského publicisty, který patřil do tábora „revolučně demokratických“ kritiků. Abychom pochopili smysl tohoto textu, musíme jej dát do souvislosti s pokusem o životopis otce, neboť jednou z důležitých významových rovin čtvrté kapitoly je její protikladnost vůči kapitole druhé. Černyševského biografie není jen parodickým obrazem ruské ikony, ale i způsobem, jak pokračovat v psaní o otci. Černyševskij byl vším, čím otec není; a vším, čím byl otec, není Černyševskij. Ve jménu zájmu o člověka Černyševskij pohrdá vším, co člověka pozvedá: krásou umění a přírody.

Nabokov obraz Černyševského, jakéhosi pomyslného moderního světce, destruuje tím, že proti Černyševskému užívá jeho vlastní zbraně. Konfrontuje Černyševského názory a teorie s jeho činy, či spíše s naprostou neschopností jakéhokoliv smysluplného činu. Černyševskij je zobrazen jako životní smolař, který pokazí, nač sáhne. Jako každý správný materialista miloval „materiál“, ale materiál nemiloval jeho. Diletantství,

nepraktičnost a naprostá nešikovnost tak jdou ruku v ruce s nedostatkem talentu a vkusu.¹

Nabokov musel být Černyševským uchvácen: čtvrté kapitole *Daru* předcházelo flaubertovsky důkladné studium pramenů, takže „Život Černyševského“ je vše, jen ne vylhaný pamflet. Americká badatelka Irina Paperno šla v Nabokovových stopách, prozkoumala dokumenty, s nimiž spisovatel pracoval, a doložila, že „Život Černyševského“ je podložen autentickým materiálem, jen deformovaným. Hovoří o „kolorizaci“ – Nabokov si dokumenty poněkud přibarvil (PAPERNO 1992: 309). Zde je třeba dodat, že autentický materiál deformoval méně než hagiografové, kteří v Černyševském viděli velkého ducha. Fjodor ani jeho autor se Černyševskému nevysmívají; parodují ho, ale jak text životopisu spěje ke konci, vkládá se do něj čím dál tím víc soucitu a v podtextu i ironický obdiv k „nezdolnému muži“. Právě nečernobílým zobrazením komické tragičnosti života ruské ikony, nešťastného člověka, jemuž se nic nedáří, tolik plastičtější než retušované barvotisky z pera jeho obdivovatelů, dozrál Fjodor jako umělec. Napsal mnohem víc než „cvičení ve střelbě“, jak původně zamýšlel. Galya Dimentová ve studii analyzující Nabokovovu práci s biografickým a autobiografickým materiálem jeho metodu nazývá „chápat představitost“, což neznamená, že by s předmětem svého zájmu musel nutně sympatizovat, ale dokáže s ním soucítit a chápat jej (DIMENT 2005: 173). V rámci románového světa vzbudí „Život Černyševského“ velký poprask a jeho autor Fjodor je kritizován za to, že znesvětil a zesměšnil velkého muže s tragickým osudem.

Sovremennyye zapiski začaly s publikací *Daru* otištěním prvním kapitoly v dubnu 1937. Jelikož druhou kapitolu Nabokov neměl dokončenu, poslal redakci do následujícího čísla „Život Černyševského“, tedy kapitolu čtvrtou. Redakce byla pobouřena a odmítla tisknout kapitoly v nesprávném pořadí. Nabokov v dopise redaktorovi Vadimu Rudněvovi z 6. srpna 1937 zdůrazňuje, že vůbec nejde „o náhodnou kapitolu z pro-

1 V brilantní koláži autentických dobových citátů Nabokov ukazuje, jak Černyševského názory na Puškina souznějí se slovy cara a jeho cenzorů, policejních šéfů, ministrů, kteří se svorně domnívali, že psát básničky ještě neznamená někam to dotáhnout.

středka knihy, jejíž zápletka je dosud čtenáři neznáma, ale o naprosto samostatné dílo nezávislé hodnoty“, a navrhuje: „1. Buď neuvádějte žádné číslo kapitoly a vůbec nezmiňujte *Dar* a raději celou věc jednoduše označte ‚Život Černyševského‘, nebo 2. uveďte název *Dar* a označte ji ‚Kapitola druhá‘ (místo ‚Čtvrtá‘)“ (NABOKOV 1990: 18).

Odpověděli mu, že redakce odmítá kapitolu čtvrtou publikovat. Byla to výjimečná a kuriózní situace: autora románu stihly stejné potíže jako jeho hrdinu. Nabokov reagoval 10. srpna 1937 opět dopisem Rudněvovi. Nina Berberovová ve svých pamětech zmiňuje, že přímým iniciátorem odmítnutí „Života Černyševského“ byl Vladimir Michajlovič Zenzinov, jeden z členů vedení časopisu, velký obdivovatel a zastánce Černyševského (BERBEROVA 1996: 657).

Nabokov odpověděl: „Tím, že odmítáte vydat Kapitulu čtvrtou *Daru* z cenzurních důvodů, odepíráte mi vlastně možnost vám román vůbec poskytnout. Promiňte, ale považte sám: jak vám mohu dát kapitolu druhou a třetí (v druhé jmenované se již utváří představy a názory, rozvinuté později v kapitole čtvrté, kterou Vy odmítáte), a pak i závěrečnou kapitolu (v té jsou mimo jiné čtyři recenze ‚Života Černyševského‘, v nichž je autor různě kárán, že znesvětil památku ‚Velikána šedesátých let‘, a je mu vysvětleno, proč je jeho památka svatá), když dopředu vím, že v *Daru* bude namísto kapitoly čtvrté díra (a to nezmiňuji s tím související škrty v dalších kapitolách), tudíž jsem nucen zcela jednoznačně prohlásit, že nemohu přijmout žádný kompromis nebo skloubení zájmů a nevyjmu ani nezměním jediný řádek. Vaše odmítnutí je o to bolestnější, že jsem vždy *Sovremennyye zapiski* choval v obzvláštní úctě. Skutečnost, že příležitostně otiskly umělecké dílo nebo stať, které obsahovaly názory, s nimiž redakce očividně nemohla souhlasit, je v historii našich časopisů naprosto ojedinělým fenoménem a je výrazem svobody myšlení [...], což nejjasněji poukazuje na situaci tisku v současném Rusku. Proč potom hovoříte o ‚postojích veřejnosti‘ k mému dílu? S Vaším dovolením, Vadime Viktoroviči, postoj veřejnosti k literárnímu dílu je pouze důsledkem jeho uměleckého účinku, nikdy však apriorním posouzením. Nemám v úmyslu bránit svého ‚Černyševského‘: můj konečný soud zní, že kniha je na takové úrovni, že žádnou obranu nepotřebuje. Snad pro informaci vašich kolegů postačí říci, že podceňuji Černyševského jako

bojovníka za svobodu... A jestliže Višňak a Avksentijev² neoceňují Černyševského pouze jako revolucionáře, ale jako myslitele a kritika (což je hlavní téma mého díla), pak by je mé závěry nemohly nepřesvědčit. Na závěr mi dovolu, abych vás upozornil na kuriózní situaci, v níž se nacházím: nemohu „Černyševského“ udat ani u sovětského vydavatele, ani v pravicovém tisku, ani v *Poslednich novostach* [...], ani u Vás. Žádáte mne, abych vám pomohl pro *Sovremennyje zapiski* najít řešení; trůfám si tvrdit, že má situace je mnohem neřešitelnější. Nechápejte, prosím, tento dopis jako projev autorské arogance. Romány si píšu pro sebe a vydávám je pro peníze... Ale je smutné, že mi uzavíráte jediný časopis, který považuji za vhodný a který mám rád“ (NABOKOV 1990: 19–21).

Právě z finančních důvodů nakonec Nabokovovi nezbylo než souhlasit a zbylé tři kapitoly dát redakci k otištění. Nabokov *Dar* dokončil v lednu 1938 po pěti letech práce. Na úplné vydání *Daru*, knihy, která je mnohými považována za největší ruský román 20. století, si musel počkat celých patnáct let.

Nicméně porovnáme-li ambicióznost *Daru* s jeho kritickým přijetím, zdá se, že román řazený mezi nejmistrovštější díla svého autora byl neúspěchem. Nabokov jej psal s očekáváním ohlasu, který by měl až podobu skandálu – takového, jakému se v *Daru* těšil „Život Černyševského“ hlavního hrdiny Fjodora. *Sovremennyje zapiski* odmítly „Život Černyševského“ otisknout ze stejných důvodů, z jakých v *Daru* knihu odmítl románový redaktor Vasiljev. Časopisecké vydání v letech 1937–1938 zůstalo torzem a kritici jej přešli mlčením; nejspíš proto že si s takovým románem nevěděli rady.

Obdobným mlčením kritika zareagovala i na první ruské knižní vydání v roce 1952. Těžko říci proč: *Dar* dodnes neztratil nic z modernosti a provokativnosti, nicméně pro ruské čtenáře zřejmě evokace života Rusů v meziválečném Berlíně byla anachronismem a v době studené války a pozdního stalinismu se řešily jiné věci než parodie Černyševského. Takže první kritický ohlas Nabokov zaznamenal až po vydání v an-

2 Mark V. Višňak (1883–1977) a Nikolaj D. Avksentijev (1878–1943), redaktori a vůdčí postavy časopisu *Sovremennyje zapiski*.

gličtině v roce 1963. Ale i tehdy kritiky spíš zajímaly americké romány, zvláště rok předtím vydaný *Bledý oheň*, jenž byl co do propojení poezie s prózou *Daru* blízký; z ruských knih v publiku rezonovalo *Pozvání na popravu* (angl. vydání 1959), jehož bizarní atmosféra souzněla s dobovým zájmem o Kafku. Kvůli autorovu tvrzení v předmluvě k anglickému vydání *Daru*, že hlavní hrdinkou není Zina, ale ruská literatura (NABOKOV 1993: 8), se američtí badatelé *Daru* spíše vyhýbali, ponechávající jej rusistům. Lze jen souhlasit s názorem nabokovologa Pekky Tammiho, že *Dar* je nejméně studovaný Nabokovův román (TAMMI 1985: 82). Mezi nejvýznamnější interpretace patří ta, kterou najdeme v knize Vladimira Alexandrova *Nabokov's Otherworld*, v níž autor dokazuje, že klíčové motivy *Daru* směřují k tématu „jiných světů“; tato metafyzická interpretace se stala klíčovým proudem moderní nabokovologie (ALEXANDROV 1991). Skutečného kritického zhodnocení se *Daru* dostalo až v osmdesátých letech a poté v devadesátých letech v Rusku.

V tvorbě autora je *Dar* románem s největším počtem odlišných výkladů. Interpreti se neshodují ani v tak zdánlivě banálních záležitostech, jako kdo je vypravěčem, kolik vypravěčů *Dar* má (kvůli stálému přecházení mezi třetí a první osobou, přičemž oněch ich-formových „já“ je v románu několik – minimálně tři, ale ani zde nepanuje shoda) a zdali je *Dar* tou knihou, kterou v závěru plánuje napsat Fjodor (což by potvrdovala kruhová stavba románu). Debata o *Daru* zůstává otevřená; je to dáno povahou románu, dynamičností střídání narativních masek, jeho hravostí i dialogičností směrem k ruské literární tradici.

Studie vznikla v rámci projektu Literatura a film bez hranic: Dislokace a relokační v pluralitním prostoru (CZ.1.07/2.3.00/20.0150).

Literatura

ALEXANDROV, Vladimir E.

1991 *Nabokov's Otherworld* (Princeton: Princeton University Press)

BERBEROVA, Nina

1996 [1969] *Kursiv moj* (Moskva: Soglasije)

BOYD, Brian

1993 [1990] *Vladimir Nabokov, The Russian Years* (London: Vintage)

DIMENT, Galya

2005 „Nabokov's Biographical Impulse“ in Julian W. Connolly (ed.): *Cambridge Companion to Vladimir Nabokov* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 170–184

NABOKOV, Vladimir

1990 „Letters to V. V. Rudnev and I. I. Fondaminski“, přel. Gennadij Barabtarlo, *The Nabokovian* 24, s. 15–24

1994 [1963] *The Gift*, přel. Michael Scammell a Vladimir Nabokov (London: Penguin Books, Ltd.)

1996 *The Stories of Vladimir Nabokov*, přel. Dmitri Nabokov a Vladimir Nabokov (London: Weidenfeld and Nicolson)

PAPERNO, Irina

1992 „How Nabokov's Gift Is Made“, *Stanford Slavic Studies* 4, č. 2, s. 295–322

TAMMI, Pekka

1985 *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis* (Helsinki: Suomalainen Tiedakatemia)

Redaktor jako cenzor?

(Aféry s redaktorskou cenzurou v 90. letech 19. století)

BLANKA HEMELÍKOVÁ

Ústav pro českou literaturu AV ČR

Úvod

Velmi stručně řečeno, cenzuru chápeme v souladu s již uznanou redefinicí tohoto fenoménu jako kulturní regulaci (která může působit negativně i pozitivně). V tomto diskurzivním rámci pak vyčleňujeme redaktorskou cenzuru jako formu širší (či „měkké“) cenzury a řadíme ji mezi „alternativní cenzurní tlaky“,¹ jež působí vedle cenzury mocenské neboli institucionální a v nichž jde o redaktorovy intervence do textu jednak z „politického“ ohledu na cenzuru státní (v souladu s cenzurou národní, která stojí „pod tlakem národní ideologie“² a je motivována snahou neuškodit „české věci“, tedy se specifickou motivací obrany malé literatury), a jednak z ohledu estetického (oprava slabého příspěvku) nebo z ohledu na čtenářstvo (a na panující normy a vkus). Někdy je vliv jednotlivých faktorů obtížně stanovitelný (srov. KUSÁK 2013), ale je jisté, že jednotlivé faktory mají jasnou hierarchii, tedy že autorita státní cenzury v podmínkách české kultury v rakouském mocnářství rozhodovala v redaktorské práci nejvíce. Je tedy nutno si uvědomit, že v průběhu celého 19. století představovala redaktorská práce velmi významnou formu kontroly a regulace české literatury.

Proto je tématem stati dobové hodnocení svobody umění a konkrétně střet svobody umění a cenzury ve světle cenzury redaktorské, a to v klíčové době 90. let 19. století, kdy se rodil a utvářel požadavek „svěbyt-

1 Viz studie Lenky Kusákové (KUSÁKOVÁ 2010: 523). Kusáková zde analyzovala bohatý dokladový materiál pro 1. polovinu 19. století.

2 O takzvané národní cenzuře více viz KUSÁKOVÁ 2012: 136.

nosti umění“.³ F. X. Šalda tehdy formuloval jádro problému jako „poměr redaktora k individualitě umělecké“ (ŠALDA 1950d: 349). Cílem je přispět k osvětlení snahy o tuto proměnu (tedy konkrétně o právo umělce na nekomolení textu ze strany redaktora) a poukázat na rozpory a limity této snahy, dané právě existencí a funkcí několikeré (a provázané) cenzury: národní, redaktorské a politické.

K tomu je třeba ještě podotknout, že v 90. letech šlo o kulturní situaci prožívaného vyhoceného konfliktu českého a německého nacionalismu (CHARYPAR 2013), s fungující restrikcí státní cenzury, aplikující na umění paragrafy trestního zákoníku z r. 1852. Šlo tedy o ten typ státní literární kontroly, při níž stát není angažován na kulturní produkci a na propagandě, ale spíše na omezování umělecké volnosti.

Postavení redaktora do devadesátých let 19. století

Redaktorské zásahy se ve 2. polovině 19. století staly i motivem humoristických básní: „[...] Nenaříkej v své bolesti, / když's v listárně psáno zřel, / časopis že ten nebo onen / sloupců svých ti odepřel. / Nezhrdá se, milý synu, / pracemi jen z rozkoše: / často hází pan redaktor – / vlastní články do koše“ (báseň „Spravedlnost“, SPRAVEDLNOST 1873–1874).

„[...] A snad kdyby kdysi za pradávných časů / listárny byl znával blahý, starý věk, / byl by Pindarovi, Ovidu i Tassu / redaktor též leccos nemilého řek'. [...] / Tasso prý je nudný, Dante pesimista, / Horáce že čeká konfiskace jistá, / jak se v kruzích vyšších dávno povídá“ (báseň „Přičtení listárny redakční“, MAŠEK 1895: 15–16).

Obě ukázky se shodují v tom, že humoristé reflektují redaktorské intervence (tedy i snahu redaktora svou opravou předejít konfiskaci) v humorném nadlehčení jako standardní a běžnou praxi v časopiseckém životě. Taková praxe v českých podmínkách v 19. století opravdu panovala. Avšak humoristé nezmínili to nejdůležitější, a to specifikum práce redaktora hájit prostor pro pěstování národní literatury, z níž vyplývala

3 Tento požadavek a s ním spjatý pokus prosadit v českém literárním životě představu o umění jako „alternativním poli volnosti“ byly tématem široce rozvětvené série polemik v letech 1892–1893, kterou podnítili obhájci odkazu Jana Nerudy proti klerikálům (a kterou lze chápat jako předcházející fázi polemiky o redaktorskou otázku v r. 1895) (viz MERHAUT 2004: 275–287).

podle Lenky Kusákové „odpovědnost za udržení časopisu ve složitých podmínkách rakouské cenzury“ (KUSÁKOVÁ 2012: 176).⁴ Proto v Čechách trvalo dlouho, než se v literárním životě začal explicitně uplatňovat požadavek tvůrčí svobody, právo vlastního názoru a především důležitý nový požadavek na redaktora ve vztahu ke spisovateli, a to neomezovat umělce způsobem redigování. V průběhu celého 19. století se totiž nenašlo mnoho příležitostí pro takové požadavky, neboť žádost, aby redaktor neomezoval umělce, by se pravděpodobně z dobového pohledu zdála přepychem ve střetu se složitou situací prolínání národní a rakouské státní cenzury. Proto byla intervence v činnosti redaktorů běžná jak v případech významných buditelských osobností, kupříkladu Františka Palackého, P. J. Šafaříka, J. K. Tyla, tak i později (v první polovině 19. století byla redaktorská činnost nezbytná i proto, že mnoho přispěvatelů neovládalo dobře češtinu). To lze jistě dostatečně dokumentovat následujícím krátkým přehledem vybraných redaktorských zásahů:

V *Muzejníku* prováděl tuto formu kontroly textu Pavel Josef Šafařík (dlužno dodat, že Šafařík zároveň v letech 1836–1847 zastával úřad cenzora české beletrie). Šafařík tak v roce 1840 navrhoval Janu Erazimu Vocelovi změnu v názvu sbírky básní *Meč a kalich*, „neboť cenzura prý nepropouští ničeho, co se týká husitské doby a války třicetileté“.

„Jestliže mne zplnomocniti ráčíte, aby nápis odstraněn byl, podám to do cenzury, ačkoli vím, že odsud půjde do Vídně a za příznivý rezultat Vám ručiti nemohu, neboť mně aspoň posavad se nepodařilo něco, aby se Husitismu a Třicetileté války týkalo, třeba nejnevinnější, skrze cenzuru pro Mus. Čas. provéstí. [...] Budtež uvěřen, že práce Vaše pro Čas. Mus. mně vždy vítané jsou a že jich sobě vysoce vážím; jenom ať nesahají do doby husitské aneb třicetileté války, neboť s těmito, budtež od kohokoliv, já alespoň žádného štěstí nemám“ (cit. dle ŠTÁSTNÝ 1905: 128–129).

4 L. Kusáková píše dále o širokém rámci „úlohy vlastenecké elity v „životě“ časopisů“ v době předbřežnové a konkretizuje „úkolování časopisů“ (KUSÁKOVÁ 2012: 137). Ke specifiku redaktorské činnosti připočítává L. Kusáková také vysokou autorskou účast redaktora na časopisu: „[...] redaktor byl nucen nejen opravovat a předělávat slabé příspěvky, ale také zaplňovat volná místa v časopise vlastní prací“ (TAMTÉŽ: 186). Pro další období takovouto syntetický výklad nemáme, proto čerpáme z korespondencí, pamětí a dobové časopisecké žurnalistiky.

Výjimečná je reflexe Karla Havlíčka ve známém epigramu „Obrácený svět“: „České slovesnosti / osud pouta kuje: / cenzura ji tiskne, / tiskař cenzuruje“ (HAVLÍČEK 1921: nestránkováno).

Důležité je to, že se zde Havlíček odvážil ironicky dotknout právě i cenzury domácí, praxe, kdy tiskárna a redakce kontrolovaly sdělení, tedy tématu dosud nedotčeného ironií a dosti choulostivého. Choulostivost tématu spočívala v tom, že se takový útok mohl vykládat i jako útok na vlastenecké snahy a satirická neúcta vůči nim pak mohla znamenat i neúctu k vůdcům národního hnutí. Lze však konstatovat, že od dříve dodržovaných ohledů na národnostní zápas se zde Havlíček trochu osvo- bodil a odhodlal se k ironickému obrazu (srov. ŘEPKOVÁ 1971: 68, 83).

O poutu národní cenzury se zmínil i Jan Neruda, který psal o negati- vním vlivu této cenzury na možnost tvořit satirické skladby a pak tímto tlakem vysvětloval i vlastní odklon od větších prací:

„Je zkrátka třeba, aby český život dle svého rozvinul se z trpnosti na dramatičnost, na činnost. [...] – Posud toho není, národní život mohl dopomoci se jen jednoho ruchu a jediné činnosti, ruchu politického – pochybuju, že tak snadno dovede někdo z tohoto jednostranného ruchu již vynést např. frašku harmonicky národní. Stály by nad ním cenzury dvě: policie z jedné strany a z druhé strany mnohem ostřejší – „neuškodit věci““ (NERUDA 1959: 80).

Zdá se, že zde je snad poprvé veřejně formulováno pojetí „národní“ cenzury. O běžné práci s rukopisy svědčí případy z Nerudovy vlastní re- daktorské praxe: potřebu ohledu k cenzuře připomínal Neruda Adolfu Heydukovi kupříkladu v roce 1885 v souvislosti s Heydukovou chys- tanou básní „Slezská“: „Píseň [má být] ovšem nejširším kruhům pří- stupná – cenzuře praničím se nepřičítí“ (cit. dle NERUDA 1963: 150).⁵

Téma redaktorské práce rezonovalo v obecnějších úvahách estetika a kritika Josefa Durdíka, jenž přikládal redaktorovi značný význam, neboť jeho úkol připodobňoval kritice: „[...] mělo by být více nepsané kritiky i redaktorské [...] Redaktor snadno věc přehlédne, ale mnohé

5 V souboru korespondencí (NERUDA 1963) jsou četné další doklady redaktorských úprav prací Adolfa Heyduka (vždy ovšem po dohodě s Heydukem): sbírky *Básně* v r. 1864, s. 104; sbírky *Lesní kvítí* v r. 1873, s. 105; romance *Oldřich a Božena* v r. 1882, s. 140.

věci by neměl přehlédnouti.“ Redaktor by měl též působit „proti nekritickému přijímání příspěvků do listu“ (DURDÍK 1874a: 327–328). Durdík reflektoval i problém cenzury a v dobovém diskurzu představoval výrazný, i když téměř ojedinělý hlas, a to z toho důvodu, že zásadně zkritizoval nedostatek osvěty u nás, podporující „starý předsudek o škodlivosti knih“ (DURDÍK 1874b: 112).

Nakonec uvedme příklad Svatopluka Čecha, jenž jako redaktor *Květů* zasáhl do původního textu Aloise Jiráska (je užitečné připomenout, že v této době, v r. 1884, musel Čech sám čelit konfiskaci svého *Lešetínského kováře*⁶). Jirásek psal o této skutečnosti ve svých pamětech:

„Novou práci svou [*Psohlavci*] slíbil jsem *Květům*.⁷ Svatopluk Čech přijal její začátek velmi srdečně. Ale když jsem po nějakém čase zaslal další část rukopisu, žádal některou změnu, ne pro práci samu, ale z ohledu na cenzuru. Nejlépe to vypoví jeho psaní: ‚Velectěný příteli! Měl jsem jakési obavy, aby snad některá místa Vaší povídky státnímu návladnímu do oka nepadla a příjemnost konfiskace nám nezpůsobila. Víte, jak jsou nyní ti pánové přísní. Proto zadržel jsem prozatím poslední tři listy rukopisu naposled zasláního a posílám Vám je s žádostí, abyste sám místa červenou tužkou naznačená trochu oslabil. Vztahy k císaři mohly by se snad zcela vypustiti. Prosím, abyste toto mé obtěžování konfiskační horlivostí nynější omluvil a mně opravené ty listy s dalším rukopisem dle možnosti brzo zaslal. Vaše povídka --- atd.‘

Žádaná změna týkala se scény v nádvoří trhanovského zámku, kdy krajský hejtman Hora Chodům oznamuje, že privilegia jejich už neplatí, aby nechali odboje a Lamingerovi aby přísahali poddanost a člověčenství a kdy mu Kozína směle odpověděl. Poněvadž jsem žádané změny vykonal v původním rukopise, který, tuším, zůstal v tiskárně, nemohu dnes určit, pro která místa se Svatopluk Čech obával státního zástupce“ (JIRÁSEK 1925: 280–281).

6 Zákaz skladby *Lešetínský kovář* v lednu 1884, podle par. 302, 305 tr. z.; konfiskace „vedla S. Čecha k tomu, aby ještě v r. 1899 sám preventivně přistoupil k upravenému vydání díla“ (viz CHARYPAR 2013).

7 Jiráskův román *Psohlavci* byl otiskován v *Květech* v roč. 6, 1884, č. 1, 1. 1. 1884 – č. 11, 1. 11. 1884. Knižně byl vydán 1886.

Je zřejmé, že Jirásek Čechův zásah nepovažoval za nepřípadný a že projevil vůči redaktorovi velkou ochotu. Nyní je otázkou, jaká byla redaktorská praxe v devadesátých letech, v „době převratu politického, literárního i společenského“, kdy se měnila doba, generace, názory i vkus – jak psal Vilém Mrštík (MRŠTÍK 1901: 287), spisovatel a energický publicista z generace nastupující v této době – a kdy se už mohl v literárním životě⁸ objevit moment proměny, čili požadavek umělecké svobody a boj proti tomu, co ji omezuje, tedy konkrétně boj o právo umělce na text neupravovaný redaktorem.

**Devadesátá léta 19. století – „stigmatizace“ redaktorské cenzury,
polemika o redaktorské otázce**

V této době se začaly objevovat polemiky o svobodě umění. Nejdůležitější je v našich souvislostech fakt, že se rovněž začala „stigmatizovat“ redaktorská cenzura a korigování, jednak v původní tvorbě, jednak i v oblasti překladu,⁹ a to v souvislosti s prosazováním modernosti (v boji proti „staromódnosti“) a s utvářením moderny¹⁰ v české literatuře.

Ústřední místo vzhledem ke klíčové otázce pravomoci redaktorů v zásazích do textů zaujala polemika Františka Xavera Šaldy a Matěje

8 Problematiku literárního života explikuje nejnověji Lenka Kusáková, a to jako dění kolem literatury, zahrnující „subjekty a instituce účastníci se na literatuře“, jejím vzniku, distribuci a recepci (KUSÁKOVÁ 2012: 9).

9 Tak kupříkladu recenzent v *Literárních listech* kritizoval redakční zásahy do překladu knihy Guy de Maupassanta *Naše srdce* (přeložené Juliem [sic] Vodákem a vydané v Knihovně Zlaté Prahy, Praha, J. Otto 1895): „Český překlad novely utrpěl značně nerozumnými a nešetrnými škrtky, jež pseudopanecká redakce p. Ferdinanda Schulze docela i na valný úkor smyslu v něm provedla. Takové jednání na těchto místech bezpočtukrát již stigmatizované, odsuzuje se samo sebou“ (JV 1896: 14).

10 Vhodným příkladem je i manifest České moderny a proklamované požadavky: „Chceme v kritice [...] volnost slova, bezohlednost. [...] Chceme individualitu. Chceme ji v kritice, v umění. [...] Podívali jsme se se skepsí na své otce. Trudný dojem. Za hlaholu trub vyrazili do světa – dnes je vidíme jako bezmocné parlamentární zastupitelstvo žurnálu, jemuž abonentní a různé jiné ohledy diktují pozici ve věcech literárních, politických, společenských“ (ČESKÁ MODERNA 1895: 1–2).

Anastázii Šimáčka o Šimáčkově redakční praxi ve *Světozoru* z roku 1895.¹¹ Tato polemika se stala i zárodkem obecnějšího sporu.

Na začátku roku 1895¹² kritizoval Šalda M. A. Šimáčka kvůli jeho redaktorským úpravám prací mladých autorů Antonína Sovy, F. X. Svobody a Viléma Mrštíka, otiskovaných ve *Světozoru*. Šalda vedl polemiku sám a „poškození“ mladí autoři se vyjádřili na přímé vyzvání Šimáčkovo jako svědkové Šaldovi, většinou rozsáhlejším komentářem.

Otázka nyní zní, jak diskuze Šalda versus Šimáček přispěla k přezkoumání pravidel, která prosazovala redaktorskou kontrolu, a ke kritickému objasňování pojmu svoboda umění.

Šaldovi primárně záleželo na tom, kdo byl onen „opravovaný autor“: Šalda totiž neplédoval pro umělce obecně, nýbrž vyžadoval uměleckou svobodu pouze pro „mladé, hledající nové“, zatímco pro „umělce prostřední“ právo na subjektivní umělecký výraz nepožadoval. Šalda pak proklamoval, co je „pravomoc redaktora“, a psal Šimáčkovi: „[...] jen jedna redaktorská praxe správná, buď celou práci přijmout nebo celou práci vrátit,“ nesmí se kazit styl, temperament, lámat náběhy (ŠALDA 1950d: 350).

Šimáček se hájil „ohledem na několikeroú cenzuru“, s odkazem na čtenářstvo i úřady (stojí za připomenutí, že z redaktorského hlediska je čtenář vnímán jako cenzor). Šalda v odpovědi zkritizoval Šimáčkovy ohledy na čtenáře, zatímco cenzuru státní ponechal spíše stranou jako fakt, se kterým je nutno se smířit. Šalda tedy v replice na Šimáčkovo vyjádření napsal: „Tak ve *Světozoru* ze 8. března [Šimáček] píše, že má pro změny svoje „důvody (!) v závazném svém zřeteli na několikeroú cenzury a různost kruhů širokého obecnstva.“ Několikeroú cenzura! Myslím, že úpíme dosti pod jednou, úřední“ (ŠALDA 1950c: 345–346).

11 Šlo o sérii osmi polemických statí. Všechny peripetie nerozebíráme, protože se často námítky a protinámítky jenom obměňovaly.

12 Impulsem pro polemiku byl Šimáčkův článek „Noční violy. Básně A. Klášterského“ (ŠIMÁČEK 1895a: 94–95) ve *Světozoru* ze 4. 1. 1895, kde Šimáček polemicky vystoupil proti kritice psané „mladou generací“ v *Rozhledech*. Na tento článek odpověděl Šalda článkem „Odpověď p. M. A. Šimáčkovi“ v *Rozhledech* 4, č. 4 (leden 1895) (ŠALDA 1950a: 335–339), jímž zahájil polemiku.

Další vývoj polemiky

Zásahy do autorských textů se staly „tématem k použití“, kterého se významně chopili Vilém Mrštík, Jan Herben a časopis *Lumír*. Vilém Mrštík se zapojil do polemiky článkem „L’Affaire, FXŠ contra M. A. Šimáček a M. A. Šimáček contra FXŠ“, kde tuto polemiku zvýznamnil tím, že ji nazval aférou, tedy jevem, který zasahuje až do osobního života aktérů. Mrštík se rozepsal o „omezování svobody v listech“, narážel i na státní cenzuru, poté rozčlenil „pojem svobody“ na dvě oblasti: „svobodu slova doma“ a „svobodu vůbec“ a kritizoval jako základní vadu nedostatek svobody slova doma. Jeho vymezování však není zcela přesné a nelze z něj vyvodit žádný jednoznačný závěr: „[...] je pravda, že naše listy zdají se být pod mnohonásobnou kuratelou jistých mocností, které omezování svobody v listech buď přímo nebo nepřímo zaviňují.“ Povinností listů, „kterým na svobodě slova záleží,“ je za svobodu bojovat. „[...] pokud moje informace stačí, je to prý především profesorstvo, dílem i učitelstvo a studentstvo středních škol, odkud se podnikají utajené útoky pro volnější způsob myšlení a smělejší výraz slov [...]. Ale totéž obecnstvo má i *Lumír*, *Květy* a *Malice lidu*. Ze všech nejnestydatější v tom ohledu je jedna rača, kterou plodí naše země, a to jsou naši klerikáli. A proti těm se podniká nejméně, skoro nic. A přece s jejich strany každou chvíli se podniká útok proti našim listům. [...] Nedostatek svobody slova je jen příkrou ilustrací nedostatku domácí svobody vůbec – a dokud té si nezjednáme, nezasloužíme si ani svobody jiné [...] Zůstává skepse, kterou zaviňují především ty orgány veřejného mínění, které by ve prospěch této svobody doma bojovat mohly a měly a nečiní toho – naopak, ještě se proti ní staví“ (MRŠTÍK 1895: 367–368).

Druhým důležitým aktérem sporu byl redaktor a spisovatel Jan Herben. Herben se účastnil polemiky ve svém časopise *Čas* článkem „Literární spory“ a psal při té příležitosti o svém pojetí redakční práce. Herben nejprve vytkl Šaldovi jednostrannost útoku na Šimáčka. Šalda se této výtce bránil a psal: „Jiná výtká *Času*, stejně neoprávněná. Proč prý jsem jednostranně namířil na p. Šimáčka? Jiní redaktoři jsou prý daleko horší. [...] Prohlašuju zde kategoricky, že to není pravda. [...] Já sám neslyšel nikdy než o p. Šimáčkovi. Na Svatopluka Čecha nestěžoval si nikdo; p. Mrštík vydává mu také v 6. čísle *Rozhledů* brilantní vysvěd-

čení: „V *Květech* jsem měl např. práce nepoměrně smělejší než ve *Světotozoru*, Svatopluk Čech neškrtl ani sebenebezpečnější místo“ (ŠALDA 1950d: 353).¹³

Na tomto místě stojí za úvahu možnost, že se Šalda mýlil a nikdy se nedoslechl kupříkladu o škrtání Svatopluka Čecha v *Květech* v práci Aloise Jiráska, o kterém jsme psali výše.¹⁴ Je možné, že starší autoři (ovlivnění závazkem loajality k národnímu zájmu) nenesli redaktorské úpravy těžce a nestěžovali si ani v soukromém rozhovoru. Lze pak říci, že přetřhané svazky se starší generací také ztížily přenos informací v soudobé kulturní diskuzi.

Herben poté ve svém článku souhlasně reagoval na výše zmíněné názory Viléma Mrštíka. Potřeba vyjasnit nejasné pojmy však zároveň přinesla Herbenův pokus zkonkretizovat Mrštíkovy výklady o svobodě. Herben tak charakterizoval „volnost umění“ jako „svobodu slova a svobodu vědeckého bádání“, o něž realisté začali bojovat „už před deseti lety“, dále „svobodu politického přesvědčení“ a konečně nyní i „svobodu v beletrii“. Obhajoval však také spolupráci redaktora s autorem a od obou požadoval „ústupků vzájemných“ a přístup „podle okolností“. Jako důvody uváděl „vzájemné ručení“ a „kolizi mezi odpovědností umělcovou a redaktorskou“, jelikož redaktor „musí mít závazný zřetel na mnohé okolnosti“, čímž zcela zřejmě myslel čtenářstvo i tlak politické cenzury (HERBEN 1895: 230–231).

Zde je důležitá podrobnější Herbenova argumentace. „Vzájemné ručení“ odkazuje na fakt, že časopis musel být předložen úřední tiskové prohlídce, která sloužila jako ekvivalent předběžné cenzury, naproti tomu knižně vydaná díla autor ani nakladatel úřadu nepředkládal. Při publikování v časopise tedy redaktor ručil za text, předkládaný na úřadě, spolu s autorem. Protože jde o „otázku redaktorskou“ v 90. letech

13 Jiří Homoláč rozebírá Šaldovy rétorické postupy a píše o názvu této Šaldovy repliky: „[...] je tu vidět snaha ovládnout metarovinu polemiky, určit téma, a tak ovlivnit čtenářskou interpretaci“ (HOMOLÁČ 1998: 253).

14 Šalda v 90. letech 19. století ještě neměl s cenzurou zkušenosti (neměl ani redaktorské zkušenosti); jeho první přímé vystoupení proti rakouské státní cenzuře se odehrálo v r. 1911, kdy zkritizoval konfiskaci překladu práce *Okamžik* Sorena Kierkegaarda (viz CHARYPAR 2013; MACEK 1988: 330).

19. století a různá pojetí redakční práce, je užitečné citovat na tomto místě definici redaktora z *Riegrova slovníku naučného*: „V časopisectví nazývá se odpovědným [redaktorem] ten, kdož naproti úřadům povinen jest šetřiti zákonů o tisku vydaných“ (RIEGER 1887: 259). Jedná se o odkaz na zákonné nařízení, podle něž to byl redaktor, nikoli autor, kdo se pak za „přestupek“ proti tiskovému zákonu zodpovídal pokutou nebo i vězením. Stojí za zmínku, že Herben měl již osobní negativní zkušenost s cenzurou, protože jeho román *Do třetího a čtvrtého pokolení* (1889–1892) byl zčásti zkonfiskován: šlo o dva sešity prvního vydání, zakázané v letech 1890 a 1891¹⁵ (tento případ ovšem neměl žádnou další, pro Herbena nepříznivou dohru).

V další fázi polemiky se její účastníci přeli o to, kdo se více zasloužil o liberálnost v redaktorské práci. Felix Vodička píše, že polemika „prudkostí i zásadností [vedla] k rozštěpení mínění v celé české kulturní veřejnosti“ (VODIČKA 1950: 365). Šimáčkovi tak dokazovalo liberálnost prohlášení šestašedesáti spisovatelů ve *Světětozoru*, naproti tomu v táboře mladých se „pověstí liberálnosti“ sám pochválil časopis *Niva*. Všichni debatéri však liberálnost podmiňovali, čímž připouštěli její relativnost, když podotýkali, že se jedná o liberálnost „v daných poměrech“, tedy v podmínkách státní cenzury.

Překvapující je, že oproti jiným dobovým polemikám se opoziční strany opíraly (pro ně charakteristicky) o autority a vzory cizích literatur: jako by se tu vzájemně utkaly i cizí světy. Šalda tak citoval názory o svobodném uměleckém díle z různých vyjádření Gustava Flauberta a Ěmila Zoly (srov. ŠALDA 1950b: 340). Proti tomu se postavil J. V. Sládek, jenž se do polemiky zapojil za redakci *Lumíra*, a oponoval opačným názorem, a to citací z anglického časopisu *The Author* (orgánu anglické spisovatelské organizace The Society of Authors založené v r. 1884), který spolu-založil a redigoval anglický romanopisec Walter Besant za účelem hájit práva spisovatelů proti nakladatelům a redakcím. Klíčovým Sládkovým argumentem bylo, že Besant „brzy začal škrtat sám [...] a přiznal, [...] že to jinak nejde“ (SLÁDEK 1895: 244). Sládek pak spor znovu vyhroutil

15 Konfiskace podle paragrafů 63, 65, 305 tr. z. (viz CHARYPAR 2013; HERBEN 1936: 132).

tím, že vrátil do polemiky zásadní zřetel ke státní cenзуře: „Rozumí se, že všechno má své meze. [...] Ale žádný rozumný spisovatel nebude svolávat pomstu nebes na redaktora, jenž vynechá slovo neb větu, jež by listu samému ublížilo. [...] Prostibola duše žádný slušný český list otiskovati nemůže a rovněž nesnadno jest jísti třešně s panem státním návladním. A věty a slova toho druhu musí každá redakce škrtat nemilosrdně, ať to již spisovateli vhod, či není. Zde, tušíme, není potřeba žádného předběžného dohodnutí“ (TAMTÉŽ).

Osobní a výchozí polemický boj mezi Šaldou a Šimáčkem byl zakončen, když M. A. Šimáček uzavřel přestřelky 5. dubna 1895 svým vyjádřením ve *Světozoru*, že neměl nikdy „šplhavé příčiny“ (ŠIMÁČEK 1895b: 250). V tomto momentu tedy ve sporu nad problémovou věcností převážily morální kategorie.

Dosah polemiky

Čtyři roky po této polemice měl Jan Herben, významný účastník sporu a Šaldův oponent, sám příležitost uvést ve svém časopise *Čas nového a neznámého autora*, a to Petra Bezruče. Byla to pro něho i příležitost vybavit si impulsy a zápal proběhlé polemiky. V roce 1899 obdržel Herben od Petra Bezruče zásilku básní k otištění v *Čase* a ve shodě se svou pozicí prováděl redaktorskou práci, to jest zasahoval do Bezručových básní a průběžně vše konzultoval s Bezručem. Bezruč ochotně povoloval korigování. Tak psal Herbenovi: „Nechci, aby Vám bylo ubližováno kvůli mně a Vy měl škodu kvůli neopatrné dikci – příště korigujte vždy, jak chcete. Já jsem postavení silně odvislého a jít s barvou ven by značilo ještě více pro mne“ (dopis ze dne [14. 2. 1899]; HERBEN 1967: 13).

Nejdůležitější je fakt, že Herben současně škrtal a současně vyzýval Bezruče k volnosti: „Jedním slovem: Vaše básně byly by asi dělaly v literárním světě senzaci, kdyby je policie nebyla zhltila. Potvora! Chtěl jsem oči její odvrátit od vévody Géra tím, že jsem vymazal (uznávám, že na úkor básně) jména Rotšildů, Vlčků, Gutmanů a Laryšů. Nic platno. [...] Co Vám psátí mám? Pište a pište! [...] Abych Vám dával rady nebo pokyny, bylo by hloupé. Pište, co chcete. Jestli si dovolím co měnit, stane se tak jen z ohledu na cenzuru, ne abych Vám ‚kazil impresi!‘, jak říká

Šalda. Čím častěji mne překvapíte, tím líp“ (dopis ze dne 1. 3. 1899; TAMTÉŽ: 16).

Je zřejmé, že doslovná citace Šaldovy formulace „kazit impresi“ z nedávných polemik měla být Herbenovou omluvou i připomenutím staršího literárního dění v Praze, které Bezruč neznal, ale možná i zpětným šípem namířeným na Šaldu. Ironií osudu je, že i když Herben škrtal „účelně“, protože znal praxi cenzury, úřední cenzura stejně Bezručovy básně konfiskovala podle paragrafu trestního zákoníku.¹⁶ Herbenova redaktorská cenzura tedy nepomohla.

Závěr

Tato korespondence, ilustrující redaktorskou praxi, je příkladným dokladem toho, že spor o normativní redaktorská pravidla a snaha kriticky objasnit pojem svobody umění vyústily v paradox, v němž se obecně přijatelný a proklamovaný ideál svobodné individuality musel konfrontovat s praxí státní cenzury a podřídit se jí.

Jak napsal později František Václav Krejčí obecně o literatuře generace 90. let, polemika, kterou jsme popsali, byla „výbuchem kritické vášně v české duši“ (KREJČÍ 1903: 24), ale reálně tu mladá generace nad starší nezvítězila.

K úvodní otázce charakteru redaktorské praxe zlomových devadesátých let lze říci, že se sice objevila snaha o proměnu v otázce zásahů do autorských textů (redaktorská otázka jako významná problematika také zůstala v povědomí, jak dokazuje citát z korespondence Jana Herbeny), proměnu však nenacházíme: diskuze o umělecké volnosti nemohla přinést pokrok, protože volnost umění a svoboda slova byly stále chimérou. Redaktor zůstával cenzorem, ovšem implicate, stále se zřetelem na hájení prostoru pro pěstování národní literatury, se specifickou motivací obrany malé literatury, tak jak tomu bylo předtím.

16 Básně Petra Bezruče „Den Palackého“ a „Škaredý zjev“ byly konfiskovány v příloze *Čas: Beletristická příloha*, č. 4, k číslu 7 *Času* ze dne 11. 2. 1899, s. 25–26, podle paragrafu 64 tr. z. jako „skutková povaha zločinu uražení člena domu císařského“ a podle paragrafu 302 tr. z. jako „skutková povaha přečinu proti veřejnému pokoji a řádu“. Konfiskační oznámení bylo otištěno v příloze *Čas: Beletristická příloha*, č. 5, k číslu 8 *Času*, 25. 2. 1899, s. 33.

Studie vznikla v rámci grantu GA ČR P406/10/2127 („Literární cenzura v obrysech. Administrativní kontrola a regulace literární komunikace v české kultuře 19. a 20. století“). Publikace vznikla s podporou na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné instituce 68378068.

Prameny

ČESKÁ MODERNA

1895 „Česká moderna“, *Rozhledy* 5, č. 1 (říjen 1895), s. 1–3

DURDÍK, Josef

1874a „Obrana kritiky“, in týž: *Kritika* (Praha: F. A. Urbánek), s. 325–359

1874b „O nebezpečných knihách“, in týž: *Kritika* (Praha: F. A. Urbánek), s. 101–112

HAVLÍČEK Borovský, Karel

1921 [1845] „Obrácený svět“, in týž: *Epigramy 1845*, ed. Antonín Dolenský (Praha: Česká grafická unie), nestránkováno

HERBEN, Jan

1895 „Literární spory“, *Čas* 9, č. 15, s. 229–232

1967 [1899] *Slezské písně v korespondenci 1898–1918*, ed. Jaromír Dvořák (Praha: Odeon)

1936 *Knihy vzpomínek* (Praha: Družstevní práce)

JV

1896 [„Recenze“], *Literární listy* 17, č. 1, s. 14

JIRÁSEK, Alois

1925 [1911] *Z mých pamětí 2, Aloise Jiráskova Sebrané spisy*, sv. 38 (Praha: J. Otto)

KREJČÍ, František Václav

1903 *Deset let mladé literatury* (Praha: Jos. Pelcl)

MAŠEK, Jan

1895 *Kyselé hrozny. Verše rozmarné a pošetilé* (Praha: Bursík a Kohout)

MRŠTÍK, Vilém

- 1895 „L’Affaire, FXŠ contra M. A. Šimáček a M. A. Šimáček contra FXŠ“, *Rozhledy sociální, politické a literární* 4, č. 6 (březen 1895), s. 366–368
1902, 1903 *Moje sny*, 1. a 2. díl (Praha: Nakladatelské družstvo Máje)

NERUDA, Jan

- 1963 *Dopisy I, Spisy J. Nerudy*, sv. 37, ed. Miloslav Novotný (Praha: SNKLU)
1959 [1860] „Frašky“, in týž: *O české satíře (Sborník statí)*, ed. František Buriánek (Praha: SPN), s. 80–106

RIEGER, František Ladislav (ed.)

- 1887 „Redaktor“, in týž (ed.): *Riegrův slovník naučný*, díl 7, (Praha: I. L. Kober), s. 259

SLÁDEK, Josef Václav

- 1895 „Fejeton, Drobnosti“, *Lumír* 23, č. 20, s. 244

SPRAVEDLNOST

- 1873–1874 „Spravedlnost“, *Paleček* 2, č. 2, příloha s. [2]

ŠALDA, František Xaver

- 1950a [1895] „Odpověď p. M. A. Šimáčkovi“, in týž: *Kritické projevy* 2 (1894–1895), ed. Felix Vodička (Praha: Melantrich), s. 335–339
1950b: [1895] „Prohlášení na adresu p. M. A. Šimáčkovu“, in týž: *Kritické projevy* 2 (1894–1895), ed. Felix Vodička (Praha: Melantrich), s. 340–343
1950c: [1895] „M. A. Šimáčkovi a J. V. Sládkovi“, in týž: *Kritické projevy* 2 (1894–1895), ed. Felix Vodička (Praha: Melantrich), s. 344–348
1950d [1895] „Otázka redaktorská. Kritické myšlenky k aféře Šimáček–Šalda“, in týž: *Kritické projevy* 2 (1894–1895), ed. Felix Vodička (Praha: Melantrich), s. 349–357

ŠIMÁČEK, Matěj Anastázia

- 1895a „Noční violy. Básně A. Klášterského“, *Světobzor* 24, č. 8, s. 94–95
1895b [„Literatura“], *Světobzor* 24, č. 21, s. 250

Literatura

HOMOLÁČ, Jiří

1998 „Polemika jako žánr (Na materiálu šaldovském)“, *Česká literatura* 46, č. 3, s. 236–268

CHARYPAR, Michal

2013 „1863–1918: Éra měšťanského liberalismu“ (pracovní text studie)

KOSÁK, Michal

2013 „Cenzura a autocenzura *Slezských písní* Petra Bezruče. Editologické poznámky“, přednáška na konferenci Cenzura v literatuře a umění ve střední Evropě, Olomouc, 26. 3.–27. 3. 2013

KUSÁKOVÁ, Lenka

2010 „Česká literatura 1. poloviny 19. století mezi státní a ‚národní‘ cenzurou“, in Lenka Jungmannová (ed.): *Česká literatura: rozhraní a okraje* (Praha: ÚČL AV ČR v.v.i. v nakladatelství Tomáš Filip – Akropolis), s. 523–532

2012 *Literární kultura a českojazyčný periodický tisk (1830–1850)* (Praha: Academia)

MACEK, Emanuel

1977 „K jedné stránce Šaldova kulturněpolitického působení“, *Česká literatura* 25, č. 4, s. 330–333

MERHAUT, Luboš

2004 „Vlast, Neruda a prostor veřejný (rozlehlá polemika ve zkratce)“, in Kateřina Bláhová – Václav Petrbok (eds.): *Vzdělání a osvěta v české kultuře 19. století* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 250–274

ŘEPKOVÁ, Marie

1971 *Satira Karla Havlíčka* (Praha: Academia)

ŠŤASTNÝ, Jaroslav

1905 „Starosti redaktora ČČMus. Pavla Josefa Šafaříka o název Vocolovy básně ‚Meč a kalich‘ roku 1840“, *Časopis muzea království českého* 79, s. 128–129

VODIČKA, Felix

1950 „Poznámky vydavatelovy“, in František Xaver Šalda: *Kritické projevy*
2 (1894–1895) (Praha: Melantrich), s. 365–366

Vliv cenzury (nejen) na román *Kladivo na čarodějnice* Václava Kaplického

ZUZANA HARAŠTOVÁ

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Slovy českého historika a specialisty na dějiny poválečného Československa Karla Kaplana cenzura „patřila k nejvýznamnějším nástrojům uplatňování mocenského monopolu vůbec, v oblasti kulturní a ideologické zvláště“ (KAPLAN – TOMÁŠEK 1994: 7). Její podoby, vliv a dopady se proměňovaly, a když se po státním převratu v únoru roku 1948 „komunisté spolu s mocí ujali i řízení a kontroly médií“ (KONČELÍK 2006: 15), vzniklo hned několik bezpečnostních aparátů. Každodenní dohled provádělo tzv. kulturní a propagační oddělení ÚV KSČ, později jeho úlohu převzal tiskový odbor ÚV KSČ, který hlídal redakce deníků a týdeníků, a lektorská rada ÚV KSČ, jež „posuzovala a schvalovala vydání jednotlivých knižních publikací, zejména literárních“ (KAPLAN – TOMÁŠEK 1994: 15). Z edičních plánů se tak „vyškrtávaly tituly ‚politicky zatracených autorů‘“ a vznikaly „seznamy zakázané literatury“ (TAMTÉŽ).

Historický román *Kladivo na čarodějnice* Václava Kaplického se sice v těchto soupisech neobjevil, avšak způsob autorova zpracování tehdy ne všeobecně známého tématu velkolosinských a šumperských procesů s čarodějnicemi ze 17. století vyvolal velkou diskuzi. A právě na ní je možné ilustrovat, jak literární historikové a kritici v první polovině 60. let 20. století nahlíželi na konkrétní historickou látku prizmatem událostí pro ně současných i nedávno minulých. Jejich lektorské posudky velmi názorně ukazují, co konkrétně od Václava Kaplického (a dalších autorů té doby) očekávali, ať už z hlediska literárního, literárně-historického nebo ideologického.

Václava Kaplického (1895–1982) není třeba dlouze představovat. Tento československý legionář po návratu do vlasti vystřídal různá zaměstnání, vesměs spojená s redakční a nakladatelskou činností, a od roku 1950 se stal, jak sám řekl, „spisovatelem z nutnosti“ (STANO

1978: 5). Svůj první román na pokračování s názvem *Princezna z Košíř* (knižně vydáno 1927) napsal na popud Josefa Hory, po něm následovala politická satira *Bomba v parlamentě* (1933), próza *Gornostaj* (1938), „pohybující se na pomezí reportáže a beletrie“ (FORST 2000: 651), texty pro zábavné čtení, jako např. *Zrádná obálka* (1938), *U tří lásek* (1941), *Červen v Pučálkách* (1941) atd. V době nacistické okupace se ponořil do studia české historie, jíž zůstal nadále věrný. Jak napsal ve svých vzpomínkách: „Historií jsem se vůbec mnoho zabýval od začátku okupace, neboť jsem v ní hledal útěchu a naději pro budoucnost. Nyní jsem měl dost času, abych se jí věnoval úplně. Zajímalo mne především české povstání v letech 1618–1620, končící bělohorskou porážkou a ztrátou české samostatnosti. Tázal jsem se: Je tu nějaká obdoba s tím, co nás potkalo v letech 1938–1939? Proč tenkrát došlo k národní tragédii a proč podruhé po třech stech dvacítí letech?“ (KAPLICKÝ 2010: 148). A tak mu například v roce 1945 nakladatelství Karel Synek vydalo *Kraj kalicha*, po něm následoval román *Čtveráci* (1952) o době předbělohorské, dvoudílná próza *Železná koruna* (1954) o utrpení lidu v českých zemích po třicetileté válce, pět historických povídek ze severu Čech pod názvem *Listy z kronik* (1958), trilogie *Táborská republika* (1969) zpracovávající téma husitství a mnohá další díla (více viz NEJEDLÁ 1975; FORST 2000: 650–652).

Historická próza *Kladivo na čarodějnice* svým tématem zcela vybočuje z Kaplického zaměření. Její vznik byl neplánovaný, podnět vzešel od mohelnického důchodce a nadšence do místní historie Františka Kotrleho (1884–1968), který spisovatele upozornil na případ šumperského děkana Kryštofa Aloise Lautnera, upáleného za čarodějnictví roku 1685 v Mohelnici (SPURNÝ 1961: 281). Václav Kaplický pak při tvorbě románu velmi úzce spolupracoval se šumperským archivářem Františkem Spurným (1927–2004), který mu posílal odbornou regionální literaturu k dané problematice, překládal německé a latinské kurentem psané prameny, domlouval někdy i několikadenní návštěvy zámku ve Velkých Losinách, vozil jej po okolních vesnicích, odkud pocházely jednotlivé oběti (údajné čarodějnice), a stal se i prvním čtenářem jeho rukopisů. Historické nepřesnosti pomáhali opravovat také tehdejší ředitel vlastivědného muzea v Jeseníku Vítězslav Zeman (1916–1978), stejně

jako římskokatolický kněz a historik církevního práva Václav Medek (1922–1982) (srov. HARAŠTOVÁ 2011: 16–47).

První verze románu vznikala od 13. ledna do 25. října roku 1961, což lze vyčíst z datací, které Kaplický psal za každou kapitolou, a tyto údaje lze porovnat s dopisy, které si autor vyměňoval s Františkem Spurným, neboť právě jemu jednotlivé části pravidelně posílal. Z toho je tudíž možné konkrétně zjistit, kolik času spisovatel potřeboval na studium získaných materiálů k dané problematice a jak dlouho mu trvalo samotné psaní. Od podzimu 1961 pak upravoval svůj rukopis na základě rad a připomínek výše jmenovaných odborníků, předtím však odeslal dopis do nakladatelství Československý spisovatel, aby zjistil, zda mají zájem o jeho „skutečně poslední román“, jak sám tvrdil.¹ Odpověď obdržel obratem s příslibem jeho vydání, neboť „téma i ideový záměr připravovaného románu [...] slibují knihu v oblasti historické prózy námětově novou“, avšak byl upozorněn na to, že důležitý bude konečný výsledek lektorského řízení.² A tak v úterý 15. února 1962 Václav Kaplický odevzdal upravenou verzi svého románu do nakladatelství a čekal na jeho posouzení.³ Odpovědnou redaktorkou se stala Marie Vachová a odborné posudky sepsali literární historikové Antonín Jelínek, Antonín Matěj Píša a Otakar Mohyla. Nejprve se pokusím shrnout jejich názory na výstavbu literárního díla, zmíním důležité ideologické výtky a ukážu, jaké interpretační otázky v nich rukopis vyvolal.

Všichni jmenovaní se shodli na tom, že „*Kladivo na čarodějnice* má všechny už notoricky známé umělecké a formální nedostatky, které se Kaplickému od rukopisu k rukopisu vytýkají i současně odpouštějí: otrockou závislost na historických pramenech, pro niž autor není mocen hlouběji domýšlet a volněji fabulovat; těžkopádnou kompozici; neschopnost koncentrovat a gradovat děj; sousedskou tlachavost; triviální slovník; postavotvorné neumětelství. Všem osobám všech jeho románů chybí

1 Argument o „posledním románu“ se u Kaplického objevuje při každém dalším literárním pokusu. Literární archiv Památníku národního písemnictví, pobočka Staré Hradky (dále LA PNP SH), fond Kaplický Václav, Korespondence přijatá – Čs. spisovatel, inv. č. 6992.

2 LA PNP SH, fond Kaplický Václav, Korespondence přijatá – Čs. spisovatel, inv. č. 5453.

3 LA PNP SH, fond Kaplický Václav, Korespondence odeslaná, inv. č. 6993.

třetí rozměr. Jsou dány jen zevními samoznaký, které mají suplovat lidskou individualitu. Autor nám o každé sebeepizodnější figuře poví, jaké má oči, nos a uši, a uvede ještě zvláštní znamení, obvykle nějaký tělesný defekt, který potom při každé příležitosti do omrzení připomíná.⁴ Vedle toho poukázali na fakt, že Kaplický více než kdy jindy „podlehl právě kronikářsky svému materiálu“, byť nedávno objevenému a historiky tedy nevyužitému, „aniž uměl vyprávěný příběh fabulačně sevřít a gradovat, dát mu spád a napětí“.⁵ V posudku Antonína Matěje Píši se pak objevil ještě argument o „zjednodušujícím rozvržení světla a stínu“, což bylo typické i pro další spisovatele té doby.⁶

Závažné byly i výtky ideologického rázu. Václav Kaplický se údajně zabýval „zvláštním druhem mocenského násilí“, Marie Vachová mluví dokonce o vleklém monstrprocesu, což evokuje paralelu severomoravských procesů s čarodějnicemi s politickými procesy 50. let 20. století, o níž se tehdy také mluvilo, a z toho důvodu bylo Kaplickému vytýkáno, že „historický příběh právě nepojal jako aktuální podobenství“.⁷ Antonín Jelínek naopak vyslovil názor, že autor pojal příběh jako aktuální podobenství s obdobím kultu osobnosti, a z toho důvodu považoval Jelínek román za ideologicky nedomyšlený. „Kaplický zjednodušil problematiku, kterou chtěl sledovat, tím, že vytvořil obraz jakéhosi absolutního, bezdůvodného zla. Tím jen konstatoval jistou atmosféru, jistou problematiku (přesněji: jen její část), aniž se pokusil o její hlubší a podstatnější postižení, aniž ji domýšlel do všech podstatných a současných souvislostí.“⁸

Velký vliv na (ne)úspěšné vydání historické prózy měly i podněty interpretačního rázu, které zároveň velmi zřetelně odrážejí tehdejší a svým způsobem i současné problémy při práci na tématu o severomoravských procesech s čarodějnicemi. Antonín Jelínek ocenil, že se Kaplický zabývá

4 LA PNP Duchcov, fond Československý spisovatel – lektorské posudky (M. Vachová), bez sign.

5 Tamtéž (A. M. Píša), bez sign.

6 Tamtéž. Srov. tamtéž (A. Jelínek), bez sign.

7 Tamtéž (A. M. Píša), bez sign.

8 Tamtéž (A. Jelínek), bez sign.

otázkami, jež si tehdy pokládali mnozí umělci a jež byly pro danou dobu důležité, např. „proč občas na svět přichází taková tma, kdy se lidé bez rozumu vraždí navzájem, proč někdy nastávají doby, kdy i nejmoudřejší lidé nerozeznávají, co je spravedlivé, proč se někdy i čestní lidé klaní vrahům a lupičům, považující je za dobrodince“.⁹ Podobně jako Antonín Matěj Píša však v posudku následně upozornil na skutečnost, že na mnohé z těchto otázek nenabídl odpověď (anebo nabídl, ale nedostatečnou). Proto Václava Kaplického vyzvali, aby se zamyslel nad problematikou, která by mohla zajímat i jeho potenciální čtenáře: „V tomto románu o hromadném procesu s čarodějnicemi zřejmě jde o zjev u nás jen okrajový, aniž se čtenář dozví, proč se udál právě tam. Je známo, že procesy s čarodějnicemi nebyly jen zvykem katolickým, nýbrž i luteránským. Nicméně pochvaluje-li si olomoucký biskup své protireformační dílo, vytane mimoděk i otázka, zda nebo do jaké míry zůstaly v onom kraji skryté zbytky reformace a zda Bobligovy procesy ať přímo či nepřímo nesměřovaly i proti nim. [...] Nemluvíc ani o tom, že tam nepadne ani slovo o národnostním složení obyvatelstva.“¹⁰ „Proč [autor] hlouběji nezachytil vnitřní proces lidí, nařčených z čarodějnictví? Co se děje v Sattlerovi při konfrontaci s Lautnerem? Co v jiných lidech, co v členech soudu, kteří Lautnera znají? Není právě tento problém tím, který řešíme, o který by i Kaplickému mělo jít? A jaká je atmosféra v městě? Co si lidé myslí o čarodějnicích a čarodějích, které po léta znali jako dobré lidi?“¹¹

Ortel všech čtyř lektorů byl stejný a Marie Vachová debatu nad historickou prózou Václava Kaplického uzavřela následujícími slovy: „Hranice autorových možností jsou nám, myslím, natolik známy, že předem vylučují jakoukoli naději ve zdar sebedůkladnějšího přepracování. Našemu nakladatelství proto nezbyvá než: buď rukopis přijmout a vydat tak, jak stojí a leží, nebo jej vrátit.“¹² V konečném důsledku byl román oficiálně zamítnut jako „umělecky nevyhovující, ale ve skutečnosti –

9 Tamtéž.

10 Tamtéž (A. M. Píša), bez sign.

11 Tamtéž (A. Jelínek), bez sign.

12 Tamtéž (M. Vachová), bez sign.

jak se přiznal s[oudruh] A. Jelínek a jak potvrdil i Dr. Píša – z důvodů politických“.¹³

Přestože napsaná kniha byla zamítnuta, v prosinci 1962 Václavu Kaplickému zatelefonoval sám ředitel nakladatelství Československý spisovatel Jan Pilař a pozval si ho k sobě. „Šlo o *Kladivo*. Politické námitky zřejmě už padly,“ informoval Kaplický v dopise Františka Spurného. „Velmi na mě naléhal, abych se pustil do přepracování (nuda, monotónnost, zloba Bobligova prý nemá vysvětlení opírající se o tehdejší společnost). Řekl jsem mu, že nic předělávat nebudu podle jejich rad, protože se mi nezdá, že jeho lektori mají pravdu. To jsem mu ovšem neřekl, že se mi zdá, že všechno je jen řešení předsjezdové, aby měl v rukou doklad, že jeho postup byl zcela správný. Jistě že jsem dalek toho, abych si nedal poradit, abych neprovedl v rukopise škrty nebo změny, musil bych však být přesvědčen, že nakladatelství má vážné úmysly s rukopisem a ne že se mnou hraje komedii o vlastní hřbet. Mně je vlastně už vše jedno, [...] celou tu práci jsem odepsal, spisovatelské řemeslo pověsil na hřebík, takže se jako důchodce zabývám především četbou.“¹⁴

V lednu 1963 se Jan Pilař Kaplickému ozval znovu a ujišťoval ho, že svou žádost o úpravu rukopisu myslel naprosto vážně a informoval jej, že nakladatelství zařazuje román *Kladivo na čarodějnice* do edičního plánu pro rok 1963.¹⁵ A tak začala další fáze vyjednávání o úpravu rukopisu, opět pod taktovkou Marie Vachové.

Jak sama v dubnu 1963 napsala: „Mně bylo uloženo detailně vypracovat a s autorem dohodnout plán dějového zhuštění. Je třeba konstatovat, že v dějinách mé redakční spolupráce s tímto autorem dosud nikdy nebylo dosaženo o stopětadvacet stran méně, než obnášel původní

13 Dané tvrzení pochází z dopisu Václava Kaplického Janu Pilařovi, tehdejšímu řediteli nakladatelství Československý spisovatel. LA PNP SH, fond Kaplický Václav, Korespondence odeslaná, inv. č. 6910.

14 LA PNP SH, fond Kaplický Václav, Korespondence odeslaná, inv. č. 6920.

15 V dopise z 25. ledna 1963 Jan Pilař rekapituluje svou ústní dohodu s Václavem Kaplickým o přepracování rukopisu s přihlédnutím k připomínkám lektorů a také o podstatném zkrácení celého textu. LA PNP SH, fond Kaplický Václav, Korespondence přijatá – Čs. spisovatel (dopis z 25. ledna 1963), inv. č. 5458. Informaci, že román *Kladivo na čarodějnice* přeci jen vyjde, si autor nenechal pro sebe. Viz SOKA Šumperk, fond Spurný František (dopis z 31. ledna 1963), kart. č. 4, inv. č. 11.

rozsah rukopisu (525 : 411). Padlo přitom pod stůl celých sedm kapitol, a to především těch, kde několikerá obměna téhož motivu [...] do úmoru zjednotvářovala děj. [...] Zároveň na mnoha místech zmínil formule hrubšího kalibru a po slovesné stránce vylepšil text. [...] Úhrnem se dá tato poslední autorská redakce charakterizovat jako záležitost docela mechanického postupu, jako montérské a opravářské řemeslo, provozované bez iniciativy a bez zájmu,“ napsala Marie Vachová v závěru svého dobrozdání. „Kaplický tu v podstatě jen vystříhoval a lepil a obtahoval perem úpravy načrtnuté tužkou.“¹⁶

Kniha o severomoravských procesech s čarodějnicemi však byla ze strany čtenářů přijata s nadšením, což dokládají četné dopisy.¹⁷ Jak autorovi v dopise z 29. listopadu 1963 napsal František Spurný: „Přál bych Vám slyšet zájem lidí, kteří se nahrnuli včera ráno do naší šumperské Knihy a začali rozebírat náklad na pultě: ‚Tak již to vyšlo, ‚Hned o tom musím napsat sestře do Čech, aby si to také koupila‘ a tak podobně. Stál jsem tam v koutku a asi dvacet minut pozoroval hemžení kolem pultu a to, jak prodavačka musela ze skladu nosit stále nové a nové dávky. Přišlo nám do Šumperka 800 výtisků a dnes ráno jsem zjistil, že jim tam zůstala železná rezerva asi 50 kusů – ve skladě, na pultě již není ani jeden výtisk. Vedoucí mně říkal, že během včerejška již začali jezdit i lidé se sousedních vesnic – Velké Losiny, Sobotín, Rapotín – prostě zpráva se šířila úctyhodnou rychlostí.“¹⁸

Vezmeme-li však v úvahu všechny výše uvedené výtky lektorů, nelze než jim dát částečně za pravdu. Co se způsobu psaní Václava Kaplického týče, skutečně se příliš držel podkladů, které k tématu získal, a ačkoli měl právo volně fabulovat, nechtěl se odchýlit od pravdy, byť jak sám napsal v dopise Vítězslavu Zemanovi, „román má svá práva, která se vždy přesně nekryjí s vědeckými poznatky“.¹⁹ Jak moc se držel skutečnosti,

16 LA PNP Duchcov, fond Československý spisovatel – lektorské posudky (M. Vachová), bez sign.

17 LA PNP SH, fond Kaplický Václav, Korespondence přijatá, inv. č. 1359, 1546, 2143, 2230 aj.

18 SOKA Šumperk, fond Spurný František, Korespondence, kart. č. 4, inv. č. 11.

19 SOKA Jeseník, fond Zeman Vítězslav, Korespondence (dopis z 22. prosince 1961), kart. č. 1, inv. č. 2.

bude možné odhalit teprve tehdy, provede-li se důkladný rozbor rukopisů (dochovala se první a druhá verze románu *Kladivo na čarodějnice*), včetně konečného knižního vydání, a porovná se s prameny a odbornou literaturou, jež Kaplickému posloužily jako základní stavební kámen. S určitostí lze potvrdit, že určité pasáže románu představují doslovný překlad dobového protokolu.²⁰

Zajímavá je i výtku lektorů o neaktuálním podobenství příběhu s politickými procesy 50. let. Sám autor „se proti takovému chápání svého románu pádně ohradil, popíraje takový jeho smysl i takový svůj záměr“.²¹ Dochovaly se dva dopisy, v nichž je zachycena jeho bezprostřední reakce – první byl určen Marii Vachové a týkal se skutečného pohovoru v nakladatelství Československý spisovatel,²² ten druhý obdržel František Špurný.²³ Myšlenka, již Kaplický tehdy zahnal, se mu však vrátila jako bumerang na konci 60. let, kdy Otakar Vávra natáčel na motivy jeho románu film. Zde se nabízí otázka, na jejíž řešení zde není dostatek prostoru, totiž měl-li pokus filmařů o onu paralelu alespoň částečné opodstatnění v próze Václava Kaplického, případně jak ji taková snaha dokázala posunout.

Nelze se nevyjádřit ani k dotazům Antonína Matěje Píši a Antonína Jelínka, souvisejícím s problematikou velkolesinských a šumperských procesů s čarodějnicemi. Je třeba si uvědomit, že na mnohé z výše uvedených otázek v jejich posudcích nedokázali odpovědět ani tehdejší odborníci a totéž lze říci o současném stavu výzkumu, ačkoli historiografická produkce o chmurných událostech z konce 17. století je velmi bohatá (a po vydání románu *Kladivo na čarodějnice* ještě vzrostla). Snad i z toho důvodu se Kaplický nezmínil, proč se velký hon na čarodějnice objevil právě na konci 17. století a z jakého důvodu zrovna na severní Moravě. Dodnes historikové nevěnovali pozornost ani sociologickému výzkumu

20 Srov. LA PNP SH, fond Kaplický Václav, Pracovní materiály.

21 LA PNP Duchcov, fond Československý spisovatel – lektorské posudky (A. M. Píša), bez sign.

22 V dopise pro M. Vachovou se Kaplický velice otevřeně vyjadřuje k ústnímu pohovoru, jehož se kromě obou jmenovaných účastníci ještě Antonín Jelínek a Antonín Matěj Píša. LA PNP SH, fond Kaplický Václav, Korespondence odeslaná, inv. č. 6935.

23 LA PNP SH, fond Kaplický Václav, Korespondence odeslaná, inv. č. 6920.

tamějšího obyvatelstva, jeho národnostnímu složení atd. Témat na studium je stále mnoho, ačkoli se obecně mylně tvrdí, že daná problematika je již zevrubně prozkoumána. Lze tato bílá místa přičítat nezájmu historiků, neznalosti pramenů s tím souvisejících, nebo jde dokonce o doklad vlivu cenzury nejen na umělecká ztvárnění historické látky?

Na závěr si dovolím ještě stručný epilog. Václav Kaplický se tématu čarodějnických procesů věnoval mnohem déle a mnohem důkladněji, než bylo výše popsáno. V době, kdy dokončoval rukopis pro nakladatelství Československý spisovatel, obdržel dopis od tehdejšího dramaturga šumperského divadla Miloše Zbavitele, který měl možnost přechíst si pracovní verzi prózy *Kladivo na čarodějnice* a téma jej natolik zaujalo, že požádal autora o souhlas k jeho dramatizaci. Během dvou měsíců tak vznikl koncept hry, jež dějově navazovala na román. Středem zájmu se tentokrát stal zápas soudce Jindřicha Františka Bobliga z Edelstadtu s pláteníkem Jindřichem Peškem, jehož osud byl zajímavý zejména proto, že jej jako jediného „ve vykonstruovaných procesech žádnými prostředky nepřinutili k doznání“ (ZBAVITEL 2001: 139), a byl tedy upálen na základě výpovědi dlouhé řady svědků. Divadelní hra nevešla ve všeobecnou známost z toho důvodu, že přes počáteční úspěchy a vidinu, že „Šumperk bude mít hru z vlastní historie, která v té době zajímala mnoho kulturních lidí, a premiéra předstihne vydání *Kladiva na čarodějnice*“ (TAMTÉŽ: 140), došlo k zastavení přípravy inscenace bez jakéhokoli vysvětlení ze strany vedení Severomoravského oblastního divadla.

Počátkem 70. let 20. století byl učiněn ještě jeden pokus o realizaci hry *Inkvizitor*. Jak mi prozradil tehdejší dramaturg Michal Lázňovský: „Nikomu z režisérů se do inscenování nechtělo. Tak jsme kolem toho přešlapovali, až jsme se rozhodli navštívit pana Kaplického. A ta návštěva nedopadla moc dobře, protože pan Kaplický nám řekl, že ho hra stála dost trampot a že nemá chuť se k ní vracet.“²⁴ Nakonec ho však přemluvili, získali rukopis hry a začali na ní pracovat. V roce 1979 však měla v Šumperku slavnostní premiéru hra *Upálení děkana Lautnera v Mohelnici L. P. 1685* od Michala Lázňovského a otázka dramatu *Inkvizitor* byla

24 E-mail Michala Lázňovského z 10. února 2011 (ve vlastnictví autorky).

jednou pro vždy uzavřena, opět byla bez uvedení důvodů zastavena jeho realizace. A přestože se v roce 2000 ve sborníku *Kulturní život Šumperka* objevil článek, nazvaný „Víte, že V. Kaplický napsal pro šumperské divadlo hru *Inkvizitor?*“ (POLÁCH 2000: 3–4), text zůstal ukrytý v autorově pozůstalosti a nevešel ve všeobecnou známost.

Prameny

Literární archiv Památníku národního písemnictví, pobočka Staré Hradky
[LA PNP SH], fond Kaplický Václav

Literární archiv Památníku národního písemnictví, pobočka Duchcov
[LA PNP Duchcov], fond Československý spisovatel – lektorské posudky

Státní okresní archiv [SOkA] Jeseník, fond Zeman Vítězslav, Korespondence

Státní okresní archiv [SOkA] Šumperk, fond Spurný František, Korespondence

Literatura

FORST, Vladimír (ed.)

2000 *Lexikon české literatury. Osobnost, díla, instituce 2 K–L* (Praha: Academia)

HARAŠTOVÁ, Zuzana

2011 *Nad severomoravskými procesy s čarodějnicemi* (Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého, diplomová práce)

KAPLAN, Karel – TOMÁŠEK, Dušan

1994 *O cenzuře v Československu v letech 1945–1956* (Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR)

KAPLICKÝ, Václav

2010 *Hrst vzpomínek z dospělosti* (Praha: Národní archiv)

KONČELÍK, Jakub

2006 „Cenzura“, in týž (ed.): *Slovníková příručka k československým dějinám 1948–1989* (Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR)

NEJEDLÁ, Jaromíra

1975 *Václav Kaplický: vypravěč příběhů z nedávné i dávné minulosti* (Praha: Československý spisovatel)

POLÁCH, Vladimír

2000 „Víte, že V. Kaplický napsal pro šumperské divadlo hru Inkvizitor? (Ještě jednou Peschke (Pešek) a Boblig)“, *Kulturní život Šumperka*, říjen, s. 3–4

SPURNÝ, František

1961 „Rozhovor s Václavem Kaplickým o historickém románu“, *Červený květ* 6, č. 9, s. 281

STANO, Jiří

1978 „Autor blízký čtenářovu srdci“, *Rudé právo* 58, č. 120, s. 5

ZBAVITEL, Miloš

2001 *Hrst divadelních zázraků: vzpomínky divadelníka z oblasti* (Opava: Parnas Trading)



Summary

The collective monograph *Censorship in Literature and Art in Central Europe* focuses on the phenomenon of censorship in the broader social, cultural and historical context. Censorship is not understood only as the restriction by the governmental/political dictatorship of the freedom to write and publish. The authors also cover the “productive” role of censorship, i.e. the specific consequences of censorship for individual pieces of art or the literary process. Attention is also paid to the issue of self-censorship and its effect on the textual nature or genre of the work. It was the joint effort of the authors to consider the question of censorship throughout history.

The monograph is divided into four sections: the first one follows the possible forms of institutional censorship restrictions; the second one is dominated by the issue of the various types of self-censorship and their consequences; the third one primarily focuses on influence of censorship on the genre forms; the fourth section evolves around the censoring nature of editorial work. Each section forms a stand-alone contribution to the knowledge of censorship in a variety of its forms.

I. Censorship and Institutions

Richard Müller’s *Those Who Love Art Like Anna Grigorievna, or the Critique of the “Aesthetic Defence of Art” in the Context of Cultural Materialism* overviews the concept of literature and art as social practices (Raymond Williams) in the context of cultural materialism and the concepts of subversion, dissidence and dominant culture according to the version of cultural materialism as proposed by Jonathan Dollimore and Alan Sinfield. The article especially concentrates on what Dollimore calls “the aesthetic defence of art” as a form of censorship, “censorship-by-interpretation”, as instanced in the trials with James Joyce’s *Ulysses*, Radclyffe Hall’s *The Well of Loneliness* and D. H. Lawrence’s *Lady Chatterley’s Lover*, and tries to explain, with certain reservations, the theoretical background of Dollimore’s broad concept of censorship. Using Josef Škvorecký’s *The Miracle Game*, the author explains that the sub-

versive or “dissident” potential of the text is not grounded in its implicit critique of censorship and ideology, but rather in what he calls “volatile identifications”, dangerous mirroring of ideological and aesthetic opposites: liberal-humanistic and cultural-materialistic conception of art, *nouveau roman* and socialist realism, Communist ideology and Catholic faith etc. Lastly, by comparing Dollimore’s concept of “demonic desire” and Škvorecký’s literary representation of desire, the author suggests that the critique of Škvorecký’s representation of desire as purely male (and inherently patriarchal) is a politically correct misinterpretation.

In his study entitled *Czech Vienna under the Pressure of Censorship, Prohibitions, and Obstructions from the Perspective of Music History*, **Viktor Velek** traces, in the broadest sense, the development of various forms of censorship and restrictions in the history of the Czech-Viennese minority, capturing various phenomena that could be described with adjectives such as restrictive, preventing, prohibited, disallowing, rejective, dissenting and thwarting. Using many examples from the fields of music, theatre, literature, associational life, education, religion and politics, the study demonstrates the different forms of, as well as often the reasons for, the above-mentioned behaviour. For the sake of objectivity, it also points out certain contemporary misrepresentations reflecting the nationalist conflicts between the German and Slavic parts of Vienna. The examples cover the period from the 1840s to the 1940s. The presented examples mainly relate to Viennese Czechs, but some also focus on the persecution of associations of other Viennese Slavs in order to illustrate the environment and atmosphere. There are also cases where the persecution affected the activities of individuals or associations from Bohemia and Moravia, which entered the Czech-Viennese scene as a guest element, e.g. the thwarted trip of Prague’s National Theatre drama company to Vienna (1908).

Michal Charypar’s contribution *Jaroslav Vrchlický and the Defence Strategy Before the Press Court* is a case study revealing what might have happened when the book publication of Jaroslav Vrchlický’s poem *Twardowski* (1885) was confiscated by the state attorney’s office in Prague. After reading the poem during the session at the Land Penal Court and after the speech of Julius Nejedlý, the defence lawyer, the confiscation

was cancelled. This seems to be very unusual when we consider the standard practice of the press courts in Austria-Hungary of that time, which imposed thousands of confiscations every year by way of the so-called objective trial (*objektiv Verfahren*) which was not lead subjectively against any concrete person accused, but rather only against the text as an object, and automated the confiscation process (the owner of the printed matter thus suffered economic loss). Very few confiscations imposed under the objective trial were cancelled, and such were usually newspaper articles or flyers. We can say that stopping a ban on a poetry book, moreover that by an author of Vrchlický's importance, was unprecedented during the forty years of existence of the objective trial. From several reports published in periodicals of the time (especially the confiscation report of the state attorney's office and the verdict by judge Alois Müller), we can guess, however, what the reason was. It seems that the members of the tribunal, including the judge, were deeply moved by the poetry reading during the session, and that the Austrian court official Müller was himself a rare sympathiser of the Czech nationalist movement and, perhaps, a fan of Jaroslav Vrchlický.

Alena Kokešová's study *The Elimination of Unofficial Art from the Union of Czechoslovak Artists in 1956–1970* analyses censorship within the Union of Czechoslovak Artists in the years 1956–1970. In this context, the author describes the monopolistic system of the Union and its influence on the development of Czechoslovak art. Particular attention is paid to the transformation and intensity of censorship in the area of organising exhibitions and in publication activities. The paper also reveals the efforts of some members of the Union to break the ideological monopoly of the artistic union and to liberalise artistic expression. The activities of the so-called "creative groups", whose members gradually gained influence in the leadership of the union, represent the most important aspect of the above-mentioned efforts.

In her paper entitled *Art and its "Formation" in Unfavourable Times*, **Eva Kušnířová** claims that the phenomenon of censorship may be applied to both the context of Slovak literature of the 1970s and 1980s and the field of Slovak theatre in its professional as well as alternative variants. The study focuses more closely on the creative activities of univer-

sity theatre companies and their censorship in the so-called “Communist normalisation” period. At the turn of the 1960s and 1970s, university-based student companies started to appear and soon became a specific undergraduate forum for intellectual and artistic confrontation. At that time, performances by student companies had to be preceded by a series of approval procedures – every club event or production to be presented to a public audience required a permission granted by an approval committee formed by the representatives of ideological institutions. As a result of these procedures, the activities of some student theatres were affected, their performances were limited, some of them were even banned. The study outlines the restrictive measures which student theatres in and outside the capital city of Bratislava had to face (for instance Ex Lex Theatre Bratislava, Faux pas Theatre Nitra, Pegasník Theatre Bratislava, Faust Theatre Bratislava, Theatre of Poetry established by the Faculty of Arts of Prešov University and others).

Miron Pukan’s study *The Lines of Force of Censorship in Slovak and Polish Theatre and Literary Culture in the Socialist Era* deals with the various forms of censorship within the historical and social context of Slovakia and Poland. It focuses on the individual authors, amateur and professional theatres with authorial projects, publishing houses and other artistic formations. It analyses the forms of artistic production which were positively or negatively determined by the specified censorship model (the typological status of censorship, the anticipation of restructuring censorship practices, the work of art following the censorship idea, partial adaptation to the censor’s recommendations, the rejection of a work of art, its liquidation, etc.). The analysis leads to the finding that even this uneasy period of the development of the drama and literary culture during Socialism initiated processes that were gradually transformed into works of arts of timeless value.

“Bookicide” as a Means of Separatism in Europe in the Late 20th Century, by **Jiří Hrabal**, reports on the liquidation of the book stock in Croatia in the 1990s. The author notes that while the atmosphere in most of Europe in the late 20th century was that of falling walls, disappearing borders, European unification, and academic debates and conferences on multiculturalism, the situation was different in the Western Balkans after

the split of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia. Triggered by the war, the nationalistic political representation of the recently created Croatia strove for cultural separation, for removing (in particular) the “Serbian deposits” from the Croatian cultural heritage. The liquidation of the “improper units” of book stock was one of the means of the separation efforts. At least 2.8 million books in Serbian, representing 13.8% of the total book stock of Croatian libraries, were removed from libraries in Croatia and destroyed during the 1990s. The author contemplates the motivations and consequences of the liquidation of “improper” books and its institutional support and refers to specific cases involving the destruction of books.

II. The Influence of (Self-)Censorship on the Genesis and Textual Nature a Work

In her study *The Self-Censorship of a Josephine Writer*, **Ivona Kollárová** focuses on Johann Friedel (1755–1789), one of the most fruitful playwrights and publicists, who was also one of the most widely read, popular and controversial writers of Josephinism. This era is considered as the time of liberty of the press because of the reduced power of censorship. Friedel was not only successful, but also a “writer on the index”: some of his works were banned despite the “freedom”. The paper focuses on changes in the text of two editions of the prohibited work *Galanterien Wiens*. The author demonstrates differences between the texts using the microanalytical and comparative methods. The changes in the second edition can be explained as self-censorship and as additional inhibitions following the writer’s personal experience with literary critique and prohibition. The study also points out the problematic content –the ideological area of satirical works such as erotica, politics, anti-clericalism – and presents questions about the evolution of the author’s awareness and creativity, which is confronted with popularity and success on the one hand, but also with the subconscious and conscious pressure of the public and fear of prohibition and refusal on the other hand.

As the title *Censorship and Self-Censorship in Petr Bezruč’s “Silesian Songs”*: *Editorial Notes* suggests, the author **Michal Kosák** focuses on *Slezské písně* (*Silesian Songs*) by Petr Bezruč and its existing critical edi-

tions (/1./ *Slezské písně. Historický vývoj textu*, eds. Oldřich Králík – Viktor Ficek – Ladislav Pallas, Ostrava, Profil 1967; /2./ *Slezské písně*, eds. Miroslav Červenka – Břetislav Štorek, Praha, Odeon 1967). The study first explores how the issue of censorship and self-censorship has been perceived in the existing textological tradition and editorial practice (taking into account both the Russian and American textological practice) and then it proceeds to deal with the general methodological assessment of the given issue. The study critically pursues the authorial-intentionalist concept of editorial work, which served as a starting point for both of the above-mentioned editorial solutions. This concept leads the author to the editorial reconstruction of the intended authorial text, i.e. removing the external non-authorial, yet often authorised inputs (censorship) and authorial corrections caused, for example, by fear of censorship or made at the censor's request (self-censorship). Striving to fix the text in the form intended by the author, such reconstructions ignore the social dimension of the text. The text in statu nascendi is not dominated by its author only; other persons take part in its birth either directly or indirectly, including authorial or editorial anticipations of the censor. Thus, censorship and self-censorship often co-create the work of art and are interconnected with the text to such a degree that inputs motivated in this manner cannot be simply and completely emended. Editorial strategies that focus on texts intended by the author also result in creating idealised texts of a disputable historical identity. Last but not least, such texts ignore the need to support self-censorship with evidence and become an area for arbitrary combinations of variants. For this reason, an authorial-intentionalist concept is opposed by an approach that takes social usage of the literary work of art into account, with the support of local (M. Otruba, F. Vodička) and foreign textological literature.

Petr Komenda's study entitled *The Act of Publishing in the Collection of Poems "Morový sloup" by Jaroslav Seifert* deals with the effects of the act of publishing on the creative process and text-formation itself. Although originally drafted out to be published by an official publishing house, the collection of poems *Morový sloup* by Jaroslav Seifert was eventually published by Československý spisovatel as late as 1981, i.e.

ten years after the author started working on it. The publication was preceded by unofficial and samizdat prints (the editions “Petlice” and “Kvart”), which, however, were not understood by the author as equivalent to standard prints. That is why he made changes in these typescript texts as if they were mere draft versions, or manuscripts. Thus, literary samizdat and unofficial prints weakened late Seifert’s teleological efforts to achieve in creative process an unambiguous invariant. In contrast to the previous collections *Koncert na ostrově*, *Halleyova kometa*, and *Odlévání zvonů*, the number of variants and variations of *Morový sloup* multiplied, precisely because the textual frameworks (and text boundaries) were considerably loosened in the samizdat prints and unofficial copies. Seifert handled both the unofficial typescripts and the autographs equally, as if they were all the means that repeatedly inspired the unceasing activity of writing.

The Spirits of Unenslavement, or the Games Played by Polish Authors with Censorship, by **Ewa Stębowska**, deals with the strategies used by Polish writers to trick censorship in first two decades after World War II. The explanation starts with the forbidden topics which were allowed to be used either in a very limited way, or were completely banned. The paper proceeds to focus on the strategies used by Polish writers to trick a censor, such as “Aesopian language”, “a ceramic puppy”, “a historical costume”, “an exotic costume” etc. In addition to providing the characteristics of the selected strategies; the paper also discusses their genesis and issues regarding their classification. Also touched upon are questions of their impact on the history of the Polish literature and their current reception.

In her paper *Scientific Text, Literary Text, and Musical Text as Objects of (Self-) Censorship in the Slovak Musical Culture in the Second Half of the 20th Century*, **Slávka Kopčáková** claims that, in the period of the establishment and flourishing of the totalitarian regime in Slovakia, art history and art itself was frustrated with the conditions, limitations and constraints enforced by the ideology. Political musicology pretended to be Aesthetics of Music and the so-called title music opened a path to musical works thanks to their proclaimed political involvement. The paper provides several examples of scientific text (by Jozef Kresánek), literary

text (the vocal part of a musical work, libretto, etc., Eugen Suchoň) and musical texture itself (Ladislav Burlas, Eugen Suchoň) in which the work was influenced by the hand of censors; or self-censorship in the process of composition was caused by the spectre of censorship. Censoring interventions had aesthetical consequences regarding poetic principles or they were projected into the theoretical results in the process of shaping musical aesthetic papers.

Lucie Zimová's: paper *Filling In a Fictitious World as a Type of Self-Censorship?* deals with the issue of whether the filling in of a fictitious world can be understood as a type of self-censorship. Filling in a fictitious world can be seen in *Dita Saxová*, by Arnošt Lustig. The study describes the reason why authors write about holocaust as well as the specificity and development of the literary genre. Another part shows the possible approach to the literature on holocaust and the textual changes in Lustig's work.

III. The Impact of Censorship on the Nature and Development of a Genre

In her study *The Influence of Censorship on the Hymnographic Canon in Handwritten Hymn-books after 1620*, **Kateřina Smyčková** shows censorship after the Battle of White Mountain sought with different ways to rewrite the non-Catholic hymnographic canon: the confiscation and correction of the hymn-books, the explanatory comments on the texts, the offering of a new canon (Šteyer). However, handwritten hymn-books partly evaded censorship: they continued to resume the tradition of the previous non-Catholic production. The example of Klabík's hymn-book demonstrates that there were some relatively closed communities where certain principles of the oral culture had been preserved. The influence of the official canon on the sub-canon of these communities asserted itself only slowly and never completely succeeded.

Petra Čáslavová's paper entitled *Censorship in the Prison Correspondence in Czechoslovakia in 1948–1955* deals with redacting the prisoners' correspondence in the early years of the Communist Czechoslovakia. The Czechoslovak penitentiary system started to change according to the Soviet model of the prisons in the period. New prison regulations

were introduced including a new category of prisoners – the political prisoners. These prisoners obtained the lowest status in the whole prison structure and were victimised. New rules for correspondence were established – the letter was only a benefit and was permitted depending on the prisoner's behaviour, working results, and, eventually, on the arbitrary decision of the commanders. Such benefit could be easily suspended for weeks or months. The correspondence was subject to strict formal regulations in terms of length, addressee, and readability. The prisoners were not allowed to write about the prison conditions, cellmates and to use any foreign words, citations from the literature, verses etc. Every letter in the prison was checked by the censors, who blacked out every passage they did not like or understand. Sometimes they did it just on purpose. The censors could also confiscate any letter sent by the prisoner or his relatives. Some of these letters were destroyed forever. For example, many letters written by the political prisoners before their execution were not delivered to their families but, instead, they were added in the prisoners' files. The only solution to overcome censorship was to send an illegal letter.

Polish and Czech Essays During the Censorship Era and Now – Several Notes, by **Małgorzata Kalita**, presents a reflection on the similarities and the differences in the functioning of the essayistic genre over the past decades. Both in Poland and the Czech Republic, essays in the 1970s and 1980s were dominated by political and social topics. This makes these texts embedded in a particular time and space and they are usually interpreted as such. Modern essays touch upon universal themes. Thus they have a greater chance of interesting the public abroad and causing a reaction from future generations. In modern Polish and Czech essays we can see the reference to the tradition of the modernist essay.

Michaela Mojžišová's study *The Struggle for the Soul of Slovak Opera* focuses on those Slovak operatic works from the second half of the 20th century whose fate was affected by communist censorship. *Krútňava* by Eugen Suchoň (Bratislava 1949) is the most obvious example of a work affected both ideologically (the elimination of the Christian-humanistic nature of the work) and in terms of staging and composition (the refusal of a symbolic framing of a plot by the dra-

matic characters of Poet and Double). *Krútnava* has been staged across Europe in an edited form that did not correspond with convictions of a composer. The process of *Krútnava*'s rehabilitation was protracted as it had not been performed in the reconstructed original version until the occasion of the composer's centennial anniversary (Banská Bystrica 2008). The fate of Ján Cikker's operas *Mister Scrooge* (Kassel 1963), which was based on the story of *Christmas Carol* by Dickens, and *Coriolanus* (Praha 1974), inspired by Shakespeare's homonymous play, was also difficult. Like *Krútnava*, *Coriolanus* premiered in Slovakia on the occasion of the author's centennial anniversary (Banská Bystrica 2011). The fact that both composers were respected and supported as artists by the official Communist Party puts their struggle for the soul of the composed works and the resulting compromises into a broader moral-ethical context of the time.

In their paper entitled *The Influence of Censorship on Czech Children's and Youth Literature during the Normalisation Period, with Particular Regard to Scouting and Adventure Literature*, **Radek Malý** and **Josef Nešpor** claim that children's and youth literature was affected by censorship from the very beginning. This censorship meant that some passages of the books were changed or an entire book was banned from publication. Many authors of this type of literature were even persecuted during in totalitarian era. The current censorship is less noticeable, however, it is more cautionary. Inconspicuous changing are being made in the original texts with a view to ensuring political correctness and gender balance.

Scouting literature was the literary genre that was affected by censorship the most. The scouting organisation was forcibly cancelled in 1968. Books on scouting were removed from the libraries and the authors were not allowed to publish their works. Scouting literature was substituted by literature that dealt with similar topics, but had no scout characters. The ban was partially lifted in the mid-1980s, when the prohibited authors were again allowed publish. However, the scout organisation and literature were fully restored after 1989.

Alexandra Debnárová's paper *Censorship in Children's and Youth Literature in Slovakia (with a Particular Focus on Swedish Children's and Youth Literature)* offers a brief overview of the different forms of cen-

sorship applied to children's literature in the Czechoslovak Socialist Republic. It focuses on books published in the Slovak language, with an excursion concerning some translations from Swedish. The facts that the presence of censorship was more notable in the literature for adults and that the censoring methods were rather hidden in the literature for children do not mean that it did not exist. A children's book with the "proper" content could be an ideal instrument to help raise a good member of the socialist society. Interviews with people for whom (children's) literature became a professional occupation, and perhaps a lifelong passion, were the prevailing method of the author's research and thus the main source of her conclusions.

IV. Editorial Work as Censorship?

In his study entitled *Censorship in the Interbellum Czechoslovakia: the Case of Soumagne's "The Other Messiah"*, **Zdeněk Brdek** deals with the case of the prohibition of the play *L'Autre Messie* by the Belgian playwright Henri Soumagne, which took place in January 1925. The author traces the progress of this case and the ensuing debate on censorship, based on the contemporary press (in particular, the *Národní osvobození*, *Tribuna*, *Právo lidu*, *Rudé právo*, or *Venkov* daily papers). The author reflects the most common rhetoric figures and the two main opponents and supporters of the censorship intervention (Otokar Fischer v. Jaroslav Hilbert) and goes on to show the distinctive features of this case, such as its huge politicisation (caused by the Czech resistance against clericalism, which supposedly influenced the ban) and the vague notion of aesthetic censorship that would protect the society from harmful kitsch.

The epigram quoted in the title of **Olga Pavlova's** study *Thank You, Mr. Translator, You Have Shone upon My Work with Light I Had No Idea About. The Novel We and Its Winding Path to the Reader* appeared in the Literary Papers on 2 May 1929. It became one of the reasons for Zamyatin's departure from the leadership of the Russian Union of Writers.

This episode was neither the first nor the last in a series of incitements, provocations and other interventions in the writer's life. His most famous novel *We* (1920) had not been published in the Russian edition in the author's homeland until 1988.

After completing his novel Yevgeny Zamyatin tried to publish it in the Soviet Union, but he lost all hope in 1924 and subsequently focused on having it translated into other languages. It is interesting to mention the publication of parts of this novel in the Prague literary magazine *Volya Rossii*. This magazine of Russian expatriates started publishing some chapters in the Russian language that were referred to as the Czech translation of the original in 1927.

In the paper, the author follows the path the novel had to travel before Russian readers could officially see it and, primarily, she focuses on the changes in the novel made by the editors of the *Volya Rossii* magazine when they published the text as a translation from Czech. In the conclusion, she makes references to the Czech translation of the novel.

In his article entitled *The Book in the Countryside on the Eve of Munich*, **Lukáš Holeček** describes the literary awareness building efforts in the rural society in 1930s. The interest focuses on the *Osvěta venkova* and *Brázda* journals. Literature was reflected as the source of nationality, health and tradition in these journals, with Antonín Matula being the main proponent of these principles. He coined the term “ruralism” (a style inspired by the countryside). The awareness building efforts fought against low-quality literature in rural public libraries. Ruralism was supposed to be the counterweight for pornography and pulp. In view of this fact, Matula and other writers suggested a number of censorship interventions.

Michal Sýkora's study *Vladimir Nabokov and Censorship in the Interbellum Russian Exile Press* summarises Vladimir Nabokov's problems with censorship in the Russian exile press. At first the refusal of Nabokov's two short stories in the early 1930s is mentioned. *Lips to Lips* was rejected by the *Posledniye Novosti* newspaper because in this story Nabokov satirically depicted the way the editors of the *Tchisla* journal financed their magazine. *A Dashing Fellow* was refused by the *Rul'* and *Posledniye Novosti* newspapers as indecent and vulgar.

However, the focus of the article is on the case of Nabokov's masterpiece *The Gift*. The fourth chapter of the novel consists of an ironical biography of the Russian idol Nikolay Gavrilovich Chernisevski, written by the novel hero Fyodor. The editors of *Sovremennye Zapiski* refused to pu-

blish this part of the novel in 1938 and therefore, due to the World War II, *The Gift* remained unpublished as a whole until 1952 when the first Russian book edition of the novel was published in New York. Nabokov's letter to the editorial staff of *Sovremennye Zapiski* is published as part of the paper.

Blanka Hemelíková's study *An Editor as a Censor? (Editorial Censorship Affairs in the 1890s)* discusses the so-called "editorial censorship" in Czech magazines (referred to as soft censorship) within two contexts: its role in the Czech culture to protect the space to cultivate Czech language culture on the one hand, and its place, to some extent, in setting the boundaries of the Czech Modern movement and its demand of independent art, without the editors' interventions, on the other hand. The study deals with polemics between F. X. Šalda, the representative of the new directions, and M. A. Šimáček, the editor of the *Světlozor* magazine, in 1895, concerning Šimáček's editorial interventions, and its consequences.

According to **Zuzana Haraštová's** paper *The Impact of Censorship (Not Only) on Václav Kaplický's "Kladivo na čarodějnice"*, the witch trials in Northern Moravia are a popular theme and, as such, they have become the research topic of many regional historians. All of them based their arguments mostly on information from the legal proceedings. In 1960 František Kotrle from Mohelnice suggested Czech novelist Václav Kaplický to write a book about dean Kryštof Alois Lautner, who was burnt to death for witchcraft in 1685. German essays on this topic were forgotten at the time and nobody knew anything about the 17th century trials. That was why Václav Kaplický visited the archivist František Spurný in Šumperk, studied the archival documents and decided to write a novel on witch hunts in Northern Moravia.

The study describes the genesis of the historical novel *Kladivo na čarodějnice* (*Witch Hammer*), namely the problem of communication between Václav Kaplický and copyreaders at the Československý spisovatel publishing house, where the historical novel was eventually published in 1963, after a number of unpleasant problems. The study shows the positive and negative aspects of Václav Kaplický's writing as well as the demerits on account of content and ideology. The negotiations between the

writer and the copyreaders regarding the editorial interventions in the manuscript are also of interest. The objective of the study was to show the problems encountered in the second half of the 20th century when writing texts about witch hunts in the Czech lands. Also mentioned is the long-forgotten play *Inkvizitor* (*The Inquisitor*) written for the theatre in Šumperk. The play follows the novel *Kladivo na čarodějnice* (*Witch Hammer*) and has never been staged.

Rejstřík

A

Adamov, Norbert 152, 153
Adamovič, Georgij Viktorovič 293
Adorno, Theodor W. 158
Agassi, Andre 211
Achmatova, Anna Andrejevna 79
Aischylos 18
Ajvaz, Michal 212
Alan, Josef 53
Améry, Jean 159
Andersen, Hans Christian 84, 242
Andruchovych, Jurij 208
Andrzejewski, Jerzy 139, 140
Aškenazy, Ludvík 229
Avksentijev, Nikolaj Dimitrijevič 298
Axamit, Antonín 190, 197

B

Baar, Jindřich Šimon 279, 280, 285
Babel, Isaak 268
Babjak, Dušan 64
Bagar, Andrej 216, 217
Bachelard, Gaston 120
Baluch, Jacek 206
Barańczak, Stanisław 136
Barbaras, Renaud 120
Barthes, Roland 211
Bartók, Béla 145
Bělohradský, Václav 210
Belovičová, Jana 65
Belseyová, Catherine 14
Benau, Dezider 216
Benda, Václav 206
Bendík, Martin 219
Berg, Alban 150
Berger, Augustin 30

Berger, Igor 224
Berka, Josef 282, 283
Besant, Walter 310
Bešeňovský, Ludo 236
Bezruč, Petr 104–110, 113, 311, 312
Białoszewski, Miron 208
Bieńczyk, Marek 211, 212
Biřák, Vasil 223
Biskupická, Jana 64
Bjørnson, Bjørnstjerne 282
Bláha, Inocenc Arnošt 279
Blahynka, Miloslav 148
Blatný, Lev 257
Bleiweis, Janez 31
Boblig, Jindřich František 321, 322, 325
Boccaccio, Giovanni 44
Bokes, Vladimír 149, 220
Bolecki, Włodzimierz 139, 206
Borowski, Tadeusz 159
Boudník, Vladimír 53, 54, 56
Bowers, Fredson 111
Boyarskaya, Anna 210
Božan, Jan Josef 178
Bratová, Mária 246
Brezina, Igor 64
Brežněv, Leonid Iljič 246
Brhlvič, Peter 64
Brod, Max 257, 261
Broulík, František 35
Brousil, Antonín Martin 285
Brukner, Josef 121
Brussig, Thomas 208
Bryant, John 112
Březina, Otokar 281
Bucková, Pearl Comfort Sydenstricker 282
Budrowska, Kamila 133, 136, 140

Budský, Jozef 73
Burlas, Ladislav 152
Bursík, Tomáš 197, 200

C

Céline, Louis-Ferdinand 281
Cikker, Ján 150, 151, 215, 222–225
Cocteau, Jean 283
Coetzee, John Maxwell 211
Colebrooková, Claire 14, 19
Colettová, Sidonie-Gabrielle 283
Curwood, James Oliver 280
Cvetajevová, Marina Ivanovna 79, 268

Č

Čačko, Peter 239, 242
Čapek, Karel 255, 257, 261
Čapek, Josef 255
Čarek, Jan 277, 282, 284, 286
Čech, Leander 41, 47
Čech, Svatopluk 43, 305, 306, 308, 309
Čelakovský, František Ladislav 35
Černyševskij, Nikolaj Gavrilovič
294–298
Černý, Václav 206
Červenka, Miroslav 104, 108–110,
113, 114
Činovská, Marta 247
Čopić, Branko 86
Čvančara, František 279

D

Deml, Jakub 253
Destinnová, Ema 35
Devoty, Matěj 179
Dickens, Charles 223
Dillinger, Juraj 65
Dlouhoveský, Jan Ignác 173

Dolanský, Josef 256
Doležil, Hubert 257
Dollimore, Jonathan 9, 12–23
Dostal, Karel 254, 257
Drengubiak, Ján 144
Drozda, Miroslav 272, 273
Druon, Maurice 245
Dumas, Alexandre 280
Durdík, Josef 304, 305
Ďuričková, Mária 239, 246
Ďuriš, I. 64
Duun, Olav 279
Dvořáček, Jan 27, 32
Dvořák, Antonín 37
Dyk, Viktor 259, 261

E

Easthope, Anthony 14
Eckhart, Johannes 271
Effenberger, Vratislav 52
Ejchenbaum, Boris Michajlovič 111
Elschek, Oskár 144
Engelmüller, Karel 259
Erenburg, Ilja 267, 270

F

Feldek, Lubomír 69, 238, 244
Ferenczy, Oto 145
Ferko, Milan 235
Fibich, Zdeněk 35
Ficek, Viktor 104, 106
Filáček, Adolf 287, 288
Fischer, Otokar 257, 259, 262
Flašková, Elena 245, 247
Flaubert, Gustave 40, 310
Foglar, Jaroslav 229–233
Földvári, Kornel 238
Förchgott-Tovačovský, Arnošt 32
Foucault, Michel 15

Fragner, Jan Karel 255
Francisci, Peter 64
Frankl, Viktor Emil 156, 159
Franková, Hermína 229
Friedel, Johann 91–101
Fuks, Ladislav 160, 161

G

Gábor, Peter 64
Gaskell, Peter 112
Geertz, Clifford 285
Giono, Jean 281, 285
Glazarová, Jarmila 279
Głowiński, Michał 134
Goethe, Johann Wolfgang 44, 69, 80
Gofman, Modest Ljudvigovič 111
Gogol, Nikolaj Vasiljevič 111
Gombrowicz, Witold 207
Gomułka, Władysław 207
Gorkij, Maxim 267, 270
Górski, Kazimierz 211
Gottwald, Klement 191, 239
Götz, František 257
Greg, Walter Wilson 111
Grimm, Jacob a Wilhelm 228
Gubarev, Vitalij Gregorijevič 235, 237

H

Halas, František 207, 286
Hálek, Vítězslav 47
Hallová, Radclyffe 13, 16–17
Haman, Aleš 161
Hamarskjöld, Dag 192
Hamsun, Knut 282
Harrach, Jan 34
Harris, Marvin 13
Haspra, Pavol 74
Hašek, Jaroslav 199, 253
Havel, Václav 205, 206

Havlíček Borovský, Karel 27, 259, 304
Havrlantová, Jindřiška 193
Hejl, Vilém 190, 199
Herben, Jan 104–109, 308–312
Herbert, Zbigniew 136
Hésiodos 18
Heš, Vilém 30
Heyduk, Adolf 32, 304
Heythum, Antonín 254
Hilar, Karel Hugo 257
Hilbert, Jaroslav 257, 259–261
Hindemith, Paul 145
Hitler, Adolf 162, 232, 238, 239
Hodrová, Daniela 212
Hoffmeister, Adolf 52, 53
Hofmann, Josef 44, 45
Holan Rovenský, Václav Karel 173, 178
Holeček, Josef 279, 282
Holub, Miroslav 206
Homér 18
Hora, Josef 279, 318
Horák, Karol 62, 66, 75, 76
Horáková, Milada 201
Horálek, Karel 108
Horn, Uffo 27, 28
Hornišová, Eva 243
Hoza, Štefan 215
Hrabal, Bohumil 205, 206
Hrbek, Rudolf 232
Hrčková, Naďa 145, 148
Hrdina, Vojtech 64
Hrnčíř, Svatopluk 231
Hronský, Jozef Cíger 236
Huba, Martin 74
Huba, Mikuláš 217
Huňáček, Václav 239
Hykisch, Anton 236, 240, 241

Ch

Chalabala, Zdeněk 149, 218

Chalachan, Peter 65
Chaloupka, Adolf 276
Chalupa, František 46
Chalupecký, Jindřich 56
Chalupka, Lubomír 151, 215
Chorier, Nicolas 97
Chruščov, Nikita Sergejevič 238, 239

I

Ivanov, Gregorij Vladimirovič 293
Istler, Josef 52, 54
Ivaškevičius, Marius 208

J

Jacobsson, Anders 246
Jahn, Metoděj 282
Jakobson, Roman 267
Jakubisko, Juraj 219
Jamnický, Ján 215
Janáček, Pavel 277, 283, 284
Janeček, Ota 52
Janovic, Tomáš 74
Janssonová, Tove 242
Jaspers, Karl 207
Javořická, Vlasta 280, 281, 286
Jelínek, Antonín 319, 320, 322, 324
Jeníček, Rudolf 36
Jergović, Miljenko 87
Jesenin, Sergej 284
Jilemnický, Peter 236, 279
Jirásek, Alois 279, 280, 282, 305, 306, 309
Jirásková, Marie 122
Jirous, Ivan Martin 122
John, Jaromír 279
Josef II. 95, 101, 181
Joyce, James 12, 15
Jungmann, Josef 26, 27

K

Kafka, Franz 299
Kahoun, Karel 195
Kangrga, Milan 85
Kaňa, Jaroslav 244
Kaňa, Miroslav 65
Kaplický, Václav 317–326
Kapuściński, Ryszard 135
Karásek, Miloš 77
Karásek ze Lvovic, Jiří 42
Kardoš, Dezider 151
Kárová, Darina 69
Karvaš, Peter 74
Kierkegaard, Søren 271, 309
Kieślowski, Krzysztof 208
Kisielewski, Stefan 207
Kiš, M. 64
Klabík, Jan 171, 174–181
Klepetář, Jan 257
Klevis, Vladimír 231
Klička, Benjamin 283
Klíma, Ivan 229
Klinda, Ferdinand 219, 220
Knap, Josef 277, 279, 280, 282, 284, 286, 288
Kňážko, Ladislav 64
Koblasa, Jan 56
Kočan, Ladislav 64
Kodíček, Josef 255, 257
Koenig, Václav 267, 273
Kollár, Cyril 64
Kollár, Jan 36
Kolman Cassius, Jaroslav 256
Komenský, Jan Amos 30, 34
Koniáš, Antonín 172
Konrád, Edmond 257
Konwicki, Tadeusz 208
Kopetzky, Wendelin 36
Kopta, Josef 279
Korda, Eugen 64

Korzeniewski, Bohdan 72
 Kosović, Nenad 86
 Kotík, Jan 52
 Kotrle, František 318
 Koudelák, Josef 279, 282
 Kováč, Ivan 76
 Koval, Karel 279
 Kovařík, Zdeněk 189
 Král, Fraňo 150
 Králík, Oldřich 104, 108–110
 Kraszewski, Józef Ignacy 40
 Kratochvíl, Jiří 233
 Kratochvíl, Josef 232
 Krejča, Otomar 73
 Krejčí, František 257
 Krejčí, František Václav 312
 Kresánek, Jozef 145, 146
 Kret, Anton 69
 Krchovský, J. H. 122
 Kristeva, Julia 260
 Křiška, Branislav 218, 219
 Kroutvor, Josef 206
 Krov, Josef Theodor 34
 Krynicki, Ryszard 136
 Kryštofek, O. 237
 Křelina, František 285–288
 Křupková, Věra 122
 Kubis, Adolf 104
 Kučera, Radek 233
 Kundera, Milan 22, 206, 210
 Kunová, Jana 65
 Kunvaldský, Jakub 174
 Kutnar, František 276
 Kvapilová, Hana 104

L

Lagerlöfová, Selma 243, 244
 Lachman, Tomáš 253
 Lamač, Miroslav 56
 Lang, Berel 160

Langer, František 257, 261
 Lasica, Milan 69, 74, 75
 Lautner, Kryštof Alois 318, 321, 325
 Lawrence, David Herbert 13, 17, 18
 Lazecký, František 279
 Lázňovský, Michal 325
 Leavis, Frank Raymond 9
 Legutko, Ryszard 209, 210, 212
 Lenocho, Jan 36
 Lešaja, Ante 85, 87
 Levi, Primo 157–159, 162–164
 Lichačov, Dmitrij Sergejevič 111
 Lichonin, Michail Nikolajevič 111
 Lindgrenová, Astrid 242, 244, 245
 Linhartová, Věra 210
 Ločák, Karel 104
 Loebel, Ignác Jindřich 32
 Lom, Stanislav 257, 261
 Longen, Emil Artur 283
 Losev, Lev 137, 138
 Lueger, Karl 34, 37
 Lukavec, Jan 253
 Lustig, Arnošt 156–165

M

Macura, Vladimír 288
 Macek, Antonín 104
 Machar, Josef Svatopluk 104
 Majerová, Marie 256
 Malířová, Helena 259
 Mánes, Josef 282
 Mareš, Jiří 232
 Marie Terezie 181
 Markovičová, Viera 217
 Martínek, Lubomír 210–212
 Martínek, Vojtěch 104
 Martuszevska, Anna 134
 Masaryk, Tomáš Garrigue 47
 Matonoha, Jan 12

Matula, Antonín 276, 278–280,
283–286, 288
Matulová, Milada 281, 282
Maupassant, Guy de 306
May, Karel 238
McGann, Jerome 112
McKenzie, Donald Francis 112
Mečiar, Vladimír 225
Medek, Mikuláš 52, 54, 56
Medek, Rudolf 279
Medek, Václav 319
Medvedová, Dana 64
Melišková, K. 64
Melville, Herman 112
Mickiewicz, Adam 40, 77, 207
Michnik, Adam 205
Miklíková, Antónia 64
Miller, Henry 211
Millet, Richard 144
Miłosz, Czesław 206, 207
Mináč, Vladimír 216
Miřinský, Václav 175
Miřiovský, Emanuel 47
Mitana, Dušan 240
Mohyla, Otakar 319
Molière 72
Móra, Ferenc 279
Morávek, Jan 279
Mráz, Bohumil 56
Mrozek, Sławomir 136
Mrštíkové, Alois a Vilém 282
Mrštík, Vilém 306–309
Mukařovský, Jan 21, 146
Müller, Alois 44, 45
Musil, Alois 279
Myslbek, Josef Václav 282

N

Nabokov, Vladimir 292–299
Nagyová, Eleonóra 65

Náprstek, Vojta 26
Nedbal, Oskar 37
Nehešová, Zuzana 65
Nejedlý, Julius 44, 45
Nejedlý, Zdeněk 257
Němcová, Božena 282
Nepomucký, Jan 181
Nepraš, Karel 56
Neruda, Jan 113, 302, 304
Nespěvák, František 179
Neumann, Stanislav Kostka 286
Novák, Jaroslav 230
Novák, Vítězslav 36
Nováková, Teréza 282
Novomeský, Ladislav 148, 150, 216
Nycz, Ryszard 133, 139

O

Obrtel, František 276
Olsson, Sören 246
Opočenský, Gustav Roger 104
Otruba, Mojmír 113
Ouředník, Patrik 206

P

Palacký, František 27, 303
Paleček, Antonín 279
Palivec, Josef 201
Palovčík, Michal 151, 152
Pasternak, Boris 268
Pavlíček, Tomáš 253
Pechová, Terezie 35
Pekárková, Iva 210
Pešat, Zdeněk 125
Petr I. 271
Pick, Otto 257
Piksanov, Nikolaj Kirjakovič 111
Pilař, Jan 122, 322
Pindarus 18

Pirandello, Luigi 255
 Pírek, Antonín 104
 Piša, Antonín Matěj 319–322, 324
 Piša, Petr 137
 Pittnerová, Vlasta 280
 Pivoda, František 28
 Platón 9, 18, 19, 21
 Pludek, Alexej 232
 Podlipský, Josef 26
 Polák, Roman 220–222, 225
 Poničan, Ján 215
 Porubjak, Martin 73, 77
 Pourrat, Henri 279, 281
 Preissig, Vojtěch 104
 Pribylský, Pavol 65
 Procházka, Arnošt 47
 Procházka, Karel 198, 200
 Prokopovič, Nikolaj Jakovlevič 111
 Prokůpek, Václav 277, 286, 287
 Průša, Jaromír 230
 Ptačovský, František 27
 Pujmanová, Marie 198
 Puškin, Alexandr Sergejevič 295, 296

Q

Quarin, Joseph von 92

R

Rádl, Emanuel 257
 Radok, Alfréd 73
 Radoměřský, L. 262
 Rais, Karel Václav 280, 282
 Raisová, Doubravka 261
 Rak, Bohumil 277
 Rambousek, Jiří 201
 Ramus, Carles-Ferdinand 281
 Rejser, Solomon Abramovič 111
 Remarque, Erich Maria 280
 Reymont, Władysław 282

Rieger, František Ladislav 26, 27
 Rifbjerg, Klaus 245, 246
 Richterová, Sylvie 210, 212
 Roda, Stanislav 277
 Roháč, Ján 74
 Rozenplut, Jan 173, 175, 177, 180
 Rudněv, Vadim Viktorovič 296, 297
 Rutte, Miroslav 259

Ř

Říha, Bohumil 228
 Řipka, Ludvík 44, 45

S

Satinský, Július 69, 74, 75
 Sattler, Kašpar 321
 Savić, Mile 85
 Sedlák, Jan Vojtěch 277, 284
 Sedlnitzky, Josef von 27
 Seifert, Jaroslav 118, 121–127
 Sekanina, František 47
 Shakespeare, William 19, 20, 224, 225
 Shaw, George Bernard 255
 Schmerling, Anton von 31
 Schönberg, Arnold 150
 Schrecker, Franz 36
 Schröderová, Kristina 228
 Siekierski, Stanisław 132
 Sienkiewicz, Henryk 280
 Sinclair, Upton 280
 Sinfield, Alan 14
 Slabý, Zdeněk Karel 231, 237
 Sládek, Josef Václav 310
 Sládek, Milan 74
 Slach, Miroslav 232
 Sliacky, Ondrej 237–239
 Slonim, Marc 267, 268, 270
 Słowacki, Juliusz 211
 Słupecki, Tadeusz 79

Smetana, Bedřich 29, 30, 282
 Smoleński, Paweł 208
 Smulski, Jerzy 135
 Sobolewski, Tadeusz 208
 Sofoklés 18
 Sokol-Tůma, František 279, 280
 Solivajsová, Zlata 241
 Sonnleithner, Ignaz von 28
 Soumagne, Henri 253, 255, 257,
 259–262
 Sova, Antonín 307
 Spišák, Michal 64
 Spurný, František 318, 319, 322–324
 Stalin, Josif Vissarionovič 135, 150,
 160, 191, 226, 239
 Steinová, Beáta 64
 Stivín, Josef 257
 Stork, Ludvík 180
 Strauss, Richard 150
 Stravinskij, Igor Fjodorovič 145
 Strejc, Jiří 178
 Strnisko, Vladimír 74
 Strossmayer, Josip Juraj 36
 Stuchlíková, Drahomíra 195
 Suchoň, Eugen 148, 149, 151, 215–222
 Suňovský, Peter 64
 Světlá, Karolina 282
 Světlovský, Viliam 64
 Svoboda, František Xaver 307
 Svoboda, Vilém 44
 Svojše, Jaroslav 230
 Synáč, Jaroslav 64
 Szczepański, Jan Józef 139
 Szöllösi, Benedikt 173, 178

Š

Šafařík, Pavel Josef 76, 303
 Šalda, František Xaver 257, 262, 280,
 285, 302, 306, 307–312
 Šamberk, Vladimír 35

Šamek, Jozef 217
 Šapir, Maksim Iljič 112, 113
 Šebek, Josef 12
 Šefránek, Július 216
 Šembera, Alois Vojtěch 27
 Ševčík-Jedovnický, František Bedřich 28
 Ševyrev, Stepan Petrovič 111
 Šimáček, Bohuslav 44, 46
 Šimáček, František 39, 44, 45
 Šimáček, Matěj Anastasia 307, 308,
 310, 311
 Škarka, Antonín 113
 Škramovský, Jan 276
 Škrego, Bronislav 84
 Škvor, Jiří 286, 287
 Škvorecký, Josef 9, 10, 12, 15, 21–23
 Šolochov, Michail Alexandrovič 282
 Šostakovič, Dmitrij 226
 Špálová, Sonja 279
 Špitzer, Juraj 216
 Šrámek, Fráňa 257
 Šrámek, Jan 256
 Štefková, Markéta 149
 Štepka, Stanislav 76
 Šteyer, Matěj Václav 172, 173, 175, 178
 Štilichová-Suchoňová, Danica 148
 Štítnický, Ctibor 217
 Štokmar, Michail Petrovič 111
 Štorek, Břetislav 104, 108–110, 113, 114
 Štroblová, Jana 229
 Štuka, Ivo 229
 Šubert, František Adolf 30
 Šulaj, Ondrej 64
 Šulajová, M. 64
 Šuplata, Václav 65
 Švehla, Antonín 285

T

Tafelovi, Vlasta a Jaroslav 272, 273
 Tanselle, George Thomas 111

Teige, Karel 52
Thorpe, James 112
Tille, Václav 253, 257
Tížková, Hana 200
Tomaszewski, Mieczysław 147
Tomášek, Dušan 240
Tomaševskij, Boris Viktorovič 112
Toplanský, Ján 64
Továrek, František 231
Trnka, Tomáš 257
Truncová, Hana 191, 195, 197
Třešňák, Vlastimil 210
Tuđman, Franjo 87
Tyl, Josef Kajetán 303

U

Ugrešićová, Dubravka 208
Uhlár, Blaho 77
Uhrinčať, M. 64
Úlehla, Vladimír 285
Ulický, J. 64
Urbanek, Mariusz 207
Urban, Milo 215, 217, 221

V

Vacková, Růžena 195, 197
Vach, Marián 220, 225
Vachek, Emil 257
Vachová, Marie 320–324
Vajda, Igor 218
Valach, Ján 219
Válek, Miroslav 66
Valenta, Jiří 56
Vašák, Pavel 114
Vávra, Otakar 324
Venzárová-Podmaková, Dagmar 64
Vesaas, Tarjei 279
Veselá, Anna 30
Veselý, Aleš 56

Víšková, Jarmila 111
Višňák, Mark Venjaminovič 298
Vladislav, Jan 198, 229
Vocel, Jan Erazim 47
Vodák, Jindřich 257, 259, 406
Vodička, Felix 113, 310
Vojáček, Hynek 28
Volek, Tomislav 146
Voltaire 97, 98, 100
Vrba, Jan 279, 280, 286
Vrchlická, Eva 254, 257
Vrchlický, Jaroslav 39–47, 113, 207
Vydra, Václav 254

W

Wagner, Richard 150
Webern, Anton 150
Weil, Jiří 160
Williams, Raymond 13, 14
Woolsey, John Munro 15

Z

Zahradníček, Jan 192–194, 196, 197
Zahradník-Brodský, Bohumil 280, 286
Zachar, Karol L. 73
Zamjatin, Jevgenij 266–272
Zamjatinova, L. N. 272
Zapletal, Miloš 232
Zavarský, Ernest 217
Závorka Lipenský, Tobiáš 176
Zbavitel, Miloš 325
Zeman, Vítězslav 318, 323
Zenzinov, Vladimír Michajlovič 297
Zeyer, Julius 27
Zola, Émile 310
Zoubek, Olbram 54
Zvara, Vladimír 219
Zvěřina, Josef 197
Zweig, Stefan 281

Ž

Žák, Václav 208

Žarnov, Andrej 150

Žitný, Milan 243, 245, 246

Žižka, Jan (Johann Zizka) 36

KATALOGIZACE V KNIZE - NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Cenzura v literatuře a umění střední Evropy / Jiří Hrabal (ed.). -- 1. vyd.

-- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. -- 352 s.

Anglické resumé

ISBN 978-80-244-4389-8

070.13 * 351.758.1 * 808.1 * 7.07 * 82-027.22 * 001.83-027.22 * 655.5 * (4-191.2)

- cenzura -- Evropa střední -- 19.-20. stol.

- literární tvorba -- Evropa střední -- 19.-20. stol.

- umělecká tvorba -- Evropa střední -- 19.-20. stol.

- literární život -- Evropa střední -- 19.-20. stol.

- intelektuální život -- Evropa střední -- 19.-20. stol.

- redakční práce -- Evropa střední -- 19.-20. stol.

- kolektivní monografie

82 - Literatura. Literární život [11]

Cenzura v literatuře a umění střední Evropy

Mgr. Jiří Hrabal, Ph.D. (ed.)

Publikace vznikla v rámci projektu

Inovace bohemistických studií v mezioborových kontextech.

Tento projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem
a státním rozpočtem České republiky.

Výkonná redaktorka Agnes Hausknotzová

Odborný redaktor Petr Stojan

Odpovědný redaktor Vendula Drozdová

Jazyková korektura Petr Stojan, David Jírsa

Technická redaktorka Jana Hajdová

Autor obálky Lenka Pořízková

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.vydavatelstvi.upol.cz

www.e-shop.upol.cz

vup@upol.cz

1. vydání

Olomouc 2014

ISBN 978-80-244-4389-8

NEPRODEJNÁ PUBLIKACE

vup 2015/0014