



BOHEMICA OLOMUCENSIA

2019
—— **LITTERARIA**

Zpracování a vydání publikace bylo umožněno díky finanční podpoře, udělené roku 2019 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR v rámci Institucionálního rozvojového plánu, Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

OBSAH

- 5 Editorial**
Jakub Vaníček
- 10 České drama za protektorátu**
Pavel Janoušek
- 134 Změna paradigmat národních koncepcí v díle Jana Kollára. Hungarismus, slovanská vzájemnost, čechoslovakismus a ilyrismus**
Róbert Kiss Szemán
- 154 Vydavatelské strategie známých pražských nakladatelů Ignáce Leopolda Kobra a Kateřiny Jeřábkové**
Zuzana Urválková
- 180 Texty a paratexty. Styly Zeyerových autorských úvodů k epice**
Zdeněk Hrbata
- 214 Cooperův Wyandot. Nová varianta Mizejícího indiána**
Michal Peprník
- 238 Jubilejní sborník jako setkání generací**
Karel Komárek
- 244 Úvod do digitálních humanitních věd?**
Richard Změlík
- 249 Zdařilý kaleidoskop meziválečné literatury**
Erik Gilk

254 Ad honorem Jiří Fiala

Jana Vraiová

256 Paní docentce Aleně Štěrbové

Erik Gilk

258 Josef Galík... ještě po dvaceti letech

Lubomír Machala

EDITORIAL

JAKUB VANÍČEK

Vážení čtenáři,

letošní literárněvědné číslo časopisu *Bohemica Olomucensia* opět přináší studie zaměřené k různým vývojovým etapám české literární tvorby. Rozsáhlá úvodní stať Pavla Janouška s názvem *České drama za protektorátu* představuje jednu z kapitol chystané kolektivní publikace, která usiluje smazat jeden z dlouhodobých restů české literární historie, čili hodlá předložit nezaujatý a komplexní výklad o české literární tvorbě za Protektorátu Čechy a Morava. Autor studie na mnoha vybraných dílech ukazuje proměny tehdejší literární, respektive dramatické tvorby v širším dobovém kontextu.

Příspěvek maďarského slavisty Roberta Kisse Szemána *Změna paradigmat národních koncepcí v díle Jana Kollára* se obrací hlouběji do historie a analyzuje dílo autora, jehož myšlení ovlivnilo svého času literární tvorbu v teritoriu střední Evropy. Kollár je zde představen v širokém záběru zahrnujícím nejen interpretace jeho tvorby, ale i dobové podmínky a národní kulturní strategie, z nichž toto dílo vyrůstalo a na něž také dlouhodobě působilo.

Brněnská bohemistka Zuzana Urválková ve své studii zkoumá ediční činnost Ignáce Leopolda Kobera a Kateřiny Jeřábkové. To, jakým způsobem autorka stati obhlédla jejich bohatou vydavatelskou praxi, je vyjádřeno už samotným názvem příspěvku: *Vydavatelské strategie známých pražských nakladatelů I. L. Kobera a K. Jeřábkové*.

Na devatenácté století svou pozornost zaměřil i komparatista Zdeněk Hrbata. Ve studii s názvem *Texty a paratexty. Styl Zeyerových autorových úvodů k epice* se zaměřuje na autorské komentáře ke Karolinské epopeji, v nichž Zeyer formuloval svá estetická stanoviska, jakož i „lite-

rární a kulturní priority, kritický vztah k současnosti, k poměrům v domácí kultuře“.

Závěrečná studie letošního prvního čísla *Bohemik* soustředí pozornost k dějinám anglosaské literatury. Olomoucký anglista Michal Peprník se v textu nazvaném *Cooperův Wyandot: nová varianta Mizejícího indiána* zaměřil na topos, jenž pronikl do americké literatury v průběhu osmnáctého století a v inverzní podobě se s ním lze setkat i v dílech současných amerických autorů.

Sekce Varia obsahuje tři recenzní příspěvky: Karel Komárek kriticky zhodnotil sborník studií *Mezi kritikou a poezií* vydaný u příležitosti 80. narozenin bohemisty Ladislava Soldána. Nedávno vydanou překladovou publikaci *Digital Humanities*, prezentující konstituování základů nové vědní disciplíny, přečetl a kriticky pojednal Richard Změlík. Posledním recenzním příspěvkem je text Erika Gilka věnovaný rozsáhlé publikaci Ústavu pro českou literaturu a Památníku národního písemnictví nazvané *Literární kronika první republiky*. Závěrečné příspěvky předkládaného čísla *Bohemik* připomínají jednak životní jubilea olomouckých literárněvědných bohemistů Jiřího Fialy a Aleny Štěrbové, jednak dvacáté výročí úmrtí jejich kolegy Josefa Galíka.

STUDIE

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
2019
LITTERARIA

ČESKÉ DRAMA ZA PROTEKTORÁTU⁽¹⁾

PAVEL JANOUŠEK

CZECH DRAMA DURING THE PROTECTORATE

This text is a draft of a chapter from the upcoming publication *History of Czech literature in Protectorate of Bohemia and Moravia*, prepared by the collective of authors under the leading of Pavel Janoušek and funded by the grant project GA ČR 18-14478S. Shortened and modified versions of already published studies „Alegorie o moru, hříchu, společnosti, duši, trestu a oběti“ (in Pavel Janoušek: ... a další studie, Academia 2018) a „Hry o požáru“ are part of this text, too. The author of the subchapter about František Zavřel is Eduard Burget.

Keywords: poetics of drama, allegorical drama, historical drama

PŘEDZVĚST: PROMĚNA POLITICKÉHO IDEÁLU

Protektorátní dramatiku lze časově vymezit, stejně jako celý tehdejší politický a kulturní život, dvěma vojenskými akcemi: německou okupací Československa 15. března 1939 a osvobozením spojeneckými armádami v květnu 1945. Nicméně myšlenkové a tvarové rysy, které toto drama charakterizují, nebyly v kontextu české literatury a divadla zcela nové a překvapivé, neboť události sklonku desetiletí „jen“ vytvořily živnou půdu pro pohyby, jejichž kořeny leží v hloubi třicátých let a které se naplno začaly prosazovat již za druhé – pomnichovské – republiky.

1 Tento text je pracovní verzi kapitoly z připravované kolektivní publikace *Dějiny české literatury v Protektorátu Čechy a Morava*, vznikající pod vedením Pavla Janouška v rámci grantového projektu GA ČR 18-14478S. Jeho součástí je i zkrácená a upravená verze již vydaných studií „Alegorie o moru, hříchu, společnosti, duši, trestu a oběti“ (in Pavel Janoušek: ... a další studie, Academia 2018) a „Hry o požáru“. Autorem podkapitoly věnované Františku Zavřelovi je Eduard Burget.

Drama za první republiky mělo podobu poměrně široké palety žánrů a forem, hierarchizované ovšem specifickým střetem mezi tradicí a experimentem. Tento konflikt nevyvrstul jen z odlišných tvůrčích koncepcí, ale byl také uměleckým výrazem rozdílných ideových pozic jednotlivých dramatiků, kteří vyhledávali takové výrazové formy, jež by byly v souladu s jejich představami o společnosti a jejím politickém směřování. Sledujeme-li totiž ideovou a tvarovou polarizaci meziválečného dramatu, je patrné, že zatímco příznivci politické levice jednoznačně preferovali sociální, umělecké a formální experimenty a výrazem doby jim bylo sblížování dramatu s poezií a prózou (a také objevování specifičnosti divadla), autoři společensky konzervativní a pravicoví se naopak snažili obhájit tradiční společenské i umělecké formy a představu velkého „dramatického“ dramatu. Mezi nimi pak stáli příslušníci čapkovské generace relativistické, která politicky hájila stávající liberální demokracii a literárně hledala rovnováhu mezi tradicí a její nezbytnou inovací.

V druhé polovině třicátých let tato ideová polarizace české dramatiky ještě gradovala, byť byla navenek zastíněna. Ohrožení československé státní suverenity ze strany Německa totiž vyzdvihovalo dramatiky hájící přítomnou liberální demokracii, hrozící vojenský střet pak posiloval nejen české vlastenectví, ale také „naši“ identifikaci s moderní a svobodomyšlnou částí světa, nepodléhající barbarskému třeštění totalitních diktatur. Obrana země se spojovala s požadavkem civilizační „vyspělosti“, se schopností proti „středověkému“ nacionalismu nestavět nacionalismus vlastní, nýbrž spolu s jinými národy sdílet obecně platné lidské hodnoty. Tvář v tvář narůstající agresí panovala naděje, že by snad díky podpoře západních spojenců bylo možné ještě najít rozumnou dohodu, ale i přesvědčení, že před barbarstvím nelze ustupovat – a bude-li nejhůře, jsme připraveni se rázně bránit.

Bylo proto přirozené, že to byli právě avantgardisté, tedy Voskovec a Werich, kteří svými hrami nejhlasitěji vzdorovali nastupujícímu fašismu a v dubnu roku 1938 na jevišti Osvobozeného divadla uvedli inscenaci velmi příznačně nazvanou *Pěst na oko*. A že to byl právě Karel Čapek, jehož časová dramata *Bílá nemoc* a *Matka* na sklonku desetiletí vyjadřovala oficiální český národní a politický postoj k vyhrcoující se mezinárodní si-

tuaci a byla vnímána jako aktivní obrana masarykovské první republiky. Gesto, s nímž hlavní hrdinka Čapkovy poslední hry poslala svého poslední syna do boje za vlast a její děti, spoluutvářelo a předznamenávalo „naše“ odhodlání k obraně a činu tak, jak je zanedlouho měla přinést květnová a zářijová mobilizace.

Mnichovský diktát a následná kapitulace toto odhodlání k boji ukázaly jako plané a nenaplněná vůle k činu vyvolala v postiženém národě těžký sociální šok a trauma. Na podzim roku 1938 se tak během několika málo měsíců zásadně proměnily nejen podmínky, za nichž divadla hrála a oslovovala diváky, ale také – a především – společenská objednávka, představa o tom, co by drama mohlo a mělo vyjadřovat. Česká společnost, které nebylo umožněno jednat, si nutně začala klást otázku, jak se s katastrofou, která „na nás dopadla“, vyrovnat.

To otevřelo prostor pro sebereflexi, a tedy názory, že za prožitou katastrofu jsme odpovědní především „my sami“, přesněji předchozí režim. K zastáncům této myšlenky patřili dlouholetí odpůrci „Hradu“, zejména katoličtí intelektuálové, kteří přinejmenším od poloviny třicátých let polemizovali s politickou, společenskou a kulturní orientací masarykovského státu a nyní nabyli přesvědčení, že jim dějiny daly za pravdu. Dožadovali se proto zásadní společenské a kulturní očisty: sebereflexe a změny, která by obnovila přirozený řád věcí opírající se o skutečné hodnoty a jistoty.

Tento jejich postoj byl přitom naplno demonstrován právě na Voskovci a Weřichovi. Již 10. listopadu 1938 orgány druhé republiky neobnovily divadelní konfesi Osvobozenému divadlu, což bylo nejen projevem vstřícnosti vůči nacistickému sousedu, ale i signálem, že v kulturním a uměleckém životě do budoucna nebude prostor pro „zbytečné umělecké experimenty“ svázané s kosmopolitní a levicovou avantgardou. Kampaňovitého charakteru pak po Mnichovu nabyly ataky na Karla Čapka jako spisovatele, jehož tvorba byla ještě nedávno velebena, kterou ale nově bylo třeba označit jako myšlenkově i tvarově škodlivou. Už před svou takřka symbolickou smrtí na sklonku roku 1938 tak Čapek sloužil zastáncům změny politického kurzu jako cíl, jehož kritikou bylo možné poukázat na zhoubnost prvorepublikové relativistické

svobodomyšlnosti a kosmopolitního napodobování cizích zemí. Tedy „falešných projevů modernosti“, které měly zemi zavést špatným směrem, odnárodit a připravit o přirozenou oporu v náboženství.

Drama jako literární druh vyžaduje určitý časový odstup a hlubší reflexi, není tak schopno reagovat na politické události s pohotovostí lyrické poezie, vyjadřující spontánní pocitovou reakci. Je proto překvapivé, že již za necelé tři měsíce po Mnichovu, v prosinci 1938, byla uvedena nově napsaná divadelní hra, jež na prožité bezprostředně reagovala a do níž její autor, Vilém Werner, vložil svou představu hodnot, o které by se měla konstituující se druhá Československá republika opírat.

Hra se výmluvně jmenovala *Noví lidé* a nesla nabádavý podtitul *Život jde dál*. Byla uvedena na stejném jevišti, na němž před pouhými 161 dny při červnové derniéře Čapkova *Matka* naposledy posílala Toniho do boje, přičemž deklarovala myšlenky, jež byly v zásadním protikladu vůči všemu, na čemž společensky angažovaná česká dramatika doposud stála.

Noví lidé totiž ve jménu postiženého národa útočili na světoobčanskou, liberální a modernistickou „adoraci svobody“, přičemž proti ní postavili požadavek návratu k řádu a ke „skutečným“ hodnotám. Předznamenaly tak to, co bude příznačné pro tu část budoucí dramatické produkce, která se vůči první republice bude vymezovat i po okupaci. Wernerova dramatická obhajoba národní samostatnosti sice již bude od března příštího roku nepřipustná, avšak ideje a teze, jež s *Novými lidmi* vstoupily do české dramatiky, budou nadále nacházet své hlasatele. Jako velmi funkční se také ukáže wernerovské propojení žánru rodinného dramatu s politickým tématem, díky němuž bude možné zdánlivě soukromou tematiku rozšiřovat o skryté významy a náznaky.

Takový byl výsledek úsilí Karla Čapka. Vyšed ze svévolné ironie pyšné hry, skončil v neúmyslné ironii nemohoucnosti. A vědoucímu pohledu je jasno, že je přímá souvislost mezi oběma. Právě proto, že odpíral výšinám, nemohl Karel Čapek pevně stanouti na obyčejné zemi, neboť z výšin pochází čistota, krása a zdraví těch nejmenších věcí. Konec byl přesným vyvážením začátku; souhrn však je děsivý. Na konci všeho zanechává Karel Čapek dílo, z něhož vane smutek a prázdnota. Z rozkladu vzniklo a z jeho kalných zdrojů bylo živeno s pečlivým vylučováním pravých zdrojů života a umění; a jen rozklad může zplodit v zuboženém národě, v němž vzešlo. A je v tom ironie docela čapkovská ve vší své bezútěšnosti, že národ přijímá tento odkaz takovým nadšením.

Timoteus Vodička:
Ironie Karla Čapka, 1939

DRAMA JAKO VÝZVA KE ZMĚNĚ HODNOT VILÉM WERNER: NOVÍ LIDÉ

Rychlost, s jakou Werner jako dramatik dokázal zareagovat na události, které daly vzniknout druhé Československé republice, a své drama dovést až na jeviště, svědčí o tom, že v němž vyjádřil již dříve zformulované myšlenky a postoje. Podle předmluvy ke knižnímu vydání ji totiž začal psát dva týdny po podepsání Mnichovské dohody, respektive čtyři dny po datu, do něhož se rozhodl situovat poslední dějství hry. 7. prosince 1939 se pak v Národním – respektive Stavovském – divadle konala její premiéra v režii Aleše Podhorského. Za svůj „spěch“ byl dramatik ovšem odměněn zájmem publika, takže do konce roku byli *Noví lidé* hráni čtrnáctkrát a do derniéry v polovině února ještě dvanáctkrát. Den po pražské premiéře byli navíc *lidé* představeni také v Brně a 16. prosince v Ostravě.

Werner vyšel z faktu, že nemusí zobrazovat a rekapitulovat běh nedávných událostí, neboť za důležitější považovat předvést publiku, jak by se prožitý historický zvrát měl ideálně promítnout do postojů a názorů obyčejných Čechů. Vyšel z obrazu členů jedné rodiny a svou výpověď situoval do 21. května a 10. října, čili do dvou dní: před Mnichovem a po něm. Cílem bylo v prvních dvou dějstvích oslavit národní odhodlání v okamžiku první mobilizace a v dějství třetím předvést zásadní pozitivní přerod, k němuž by nás aktuální společenská pohroma měla přivést. Již v předmluvě proto zdůraznil, že jeho drama není „o naší národní bolesti“, nýbrž představuje hru „tendenční a propagační“, která je „zcela záměrně a proti zákonům dramatiky“ pojata tak, „aby přinesla širokým vrstvám lidu do dnešní desorientace

Měl jsem příležitost pročísti sta dopisů, jimiž lidé reagují na dnešní dobu. Kromě malého víry je tu volání po národní očistě. Nikdo však nemá úmysl začít s očistou sám u sebe – spíše je tu neodpovědná snaha vzájemně se posílat za dveře. A v oné hře je ještě mnoho jiného, co je nutno říci právě teď a ihned. Mám schopnost napsat divadelní hru za několik nocí (také *Lidé* na kře tak vznikly), a abych učinil povinnosti zadost, usedl jsem dne 14. října k práci. Již 7. listopadu byla čtená zkouška. Chtěl-li jsem nejširším vrstvám přinést naprostý klad, nesměl jsem nechat své postavy ideově rozcházet, a to bez výjimky, kdežto dramatické jiskření vyžaduje právěho opaku a dostavuje se tam, kde je spor. Také okolnost, že každá moje postava začíná s očistou sama u sebe, svědčí o tom, že jsem psal hru tendenční, nehledě na dramatickou dynamiku.

Vilém Werner:
předmluva ke knize *Noví lidé* (1939)

co nejvíce kladu, a rozptýlila poněkud mlhu, v níž náš lid dneska tápe“. V touze zlomit nedůvěru „v naše lepší příští“, jež „podlamuje síly, kterých je nejvíce třeba“, chtěl proto český národ přivést k optimismu, k víře ve své vlastní síly. A především k polepšení, protože jinak „by nás – budeme-li nepolepšitelní – mohla stihnout vbrzku rána krutější a snad i smrtelná.“ (Werner 1989: 3)

Národní tragédie tak měla iniciovat očistný přerod, díky němuž se z Čechů stanou zcela „noví lidé“. Motiv nových lidí byl v meziválečné kultuře dosti frekventovaný a většinou vyjadřoval protiklad mezi netradičním mládím a konzervativní společností, potvrzením čehož byla trampská veselohra *Příklady táhnou*, kterou Národní divadlo na jevišti divadla Stavovského uvedlo na Silvestra roku 1938, rovněž v režii Aleše Podhorského. Dramatik Jan Snížek v ní optimisticky vykreslil, nakolik kontakt s mladou, neformálně uvažující generací může k lepšímu proměnit život starší usudlé dámy. Ve Wernerově případě je tomu ovšem přesně naopak, a to již proto, že tento titul je přímým odkazem na jeho starší hru *Lidé na kře* (1936), jejíž myšlenkovou tvaruje hodnotový střet mezi postavou konzervativně a nábožensky založeného profesora Junka a pokrokářsky moderním světem jeho čtyř dětí. Ty tu jsou dramatikem předvedeny jako oběti pomýlené přítomnosti, která je svádí, aby si „žili po svém“ a nerespektovaly otcem hájené etické normy. Syna Zdeňka podivná doba nutí přizpůsobovat se pravidlům společnosti, v níž stranické čachry a osobní konexe znamenají víc než profesní kvalifikace inženýra. Mladší sourozenci si pak zvolí snadný život bez lásky a morálky, případně před poctivou prací dají přednost módním nesmyslům. Lékařka Pavla tudíž spolu s nemilova-

ZÁVORA: Šest a půl miliónu Čechů nám zbylo. A že pevnosti jsou ztracené? Záleží na nás. Můžeme mít šest a půl miliónu pevností, srazíme-li se k sobě rameno k rameni. Zbyly nám kraje, v kterých je hlína vláčná jako sám chléb.

JUNEK: Náš dělník je v zahraničí vyhledáván jako výborný pracovník.

PAVLA: Naši lékaři jsou nejlepší na světě – (Nálada na jevišti se jasní.)

JUNEK: Víte, děti – naše školství. Které se mu vyrovná? O málokterém národě bychom mohli říci, že jej neznáme, protože známe jejich dějiny, známe jejich kulturu. Tam venku nás neznají, ale my známe je. Jsme dostatečně vzdělání. Ale především nevěšet hlavy a neutápět se v sentimentu. Naplno žít. Se vši energií se bránit pokleslosti. Bojovat práci. Nevykopávat jeden druhého z národa, ale očistit se každý sám v sobě. Žít! A pracovat!

ZÁVORA: Nový stát – nové úkoly. Každý z nás si dneska musí předložit otázku, čím přispěje k jeho budování.

Vilém Werner:
Noví lidé (prem. 1938)

ným manželem provozuje potratovou kliniku, bývalá úřednice Hanka si sňatkem s obstarožním zbohatlíkem dopomůže ke kariéře filmové herečky a neukotvený mladík Jirka dokonce usiluje o něco tak nízkého, jako je kariéra profesionálního fotbalisty. Otci proto nezbývá, než se za tyto životní trosečníky, unášené náhodnými proudy do nejisté budoucnosti, modlit.

Wernerovo rozhodnutí napsat *Nové lidi* jako pokračování předchozí hry se mohlo opřít o více než nebývalých devět desítek repríz, kterých nastudování *Lidí na kře* režisérem Karlem Dostalem od února 1936 na jevišti Národního divadla dosáhlo, ostatně naposledy bylo uvedeno pouhé dva dny před květnovou mobilizací, tedy 19. května 1938; dramatik nadto mohl kalkulovat s diváckou úspěšností stejnojmenného filmu, jenž režisér Martin Frič natočil v roce 1937. To mu umožnilo *Nové lidi* konstruovat jako přiznané pokračování – „druhý díl“ – předchozího dramatu, ovšem s tím rozdílem, že před analýzou převážila proklamace programu, který by měl pozitivně vyřešit problémy národní, sociální i osobní. Všechny dříve chybné postavy se tak z dramatikovy vůle přerodí a přihlásí k otcově nadčasové pravdě. Opouštějí nevhodné partnery a pochybná zaměstnání, případně jsou pro příště odhodlány – tak jako postava herečky Hanky – své povolání vykonávat jen poctivě. Jejich proměna je potvrzena závěrečnou společnou večeří a modlitbou.

Ve snaze ukázat národu správnou cestu přitom Werner užívá výrazné dobové emblémy a velmi přesně vyjadřuje postoje a myšlenkové pohyby, které zastánci změny a návratu k řádu v čase druhé republiky vnímali

JUNEK: Vy máte, pane Závoro, na Prahu ještě pořád tak svrchu, že?

ZÁVORA: Na Prahu ne! Prahu miluji. Dneska jsem vstával už v šest hodin a sypal jsem si to k Národnímu na nábřeží. Pak jsem se dvě hodiny díval nahoru na Hradčany. To je moje pobožnost. Vždycky se v Praze musím takhle pomodlit.

JIRKA: Dominus vobiscum –

ZÁVORA: Toť se ví – copak vám Pražákům jsou Hradčany... Malíř, který je namaluje, je kýčář, že jo?

HANČA: Oheň a síru na Pražáky!

ZÁVORA: Každý tu šilhá někam jinam, každý je zamilován do nějakého cizího národa a vzdychá, jak je to někde za hranicemi krásné. Srdcem jste všichni v cizině. Máte tady hotový Babylon. V kumštu sem taháte cizí směry se všech stran. A každý ten směr má charakter jiného národa. [...] Nový program chcete? Prosím: Být srdcem doma, v republice. Největší kumštýři světa se stali velkými proto, že nešilhali nikam do cizího.

HANČA: Tak my jsme vlastně svoji vlastní nepřátelé –

Vilém Werner: *Noví lidé*

jako jediné možné a z hlediska české společnosti sebezáchovné. Působivost předchozí hry *Lidé na kře* vyrůstala z dramatikovy schopnosti zpodobněním generačního střetu pojmenovat a vyhrotit obtížně řešitelný dramatický konflikt mezi konzervativním ideálem a žitou realitou, poznamenanou hospodářskou krizí a nezaměstnaností, jakož i politickou korupcí a partajním protekcionismem. Jednotlivé postavy dramatu proto hledaly své štěstí mnoha různými, třeba i sobeckými způsoby. Naproti tomu jejich vzorové polepšení je v *Nových lidech* již zcela spjato s jediným úkolem: se službou českému lidu. Národ je tu povýšen na nejvyšší hodnotu, kterou je třeba v nových hranicích za každou cenu udržet. Dramatik přitom konstruuje fikční svět, v němž se nehledě na výrazně internacionální dimenzi historických událostí, které během posledního roku proměňovaly Československo, existence národního státu představuje jen jako „naše záležitost“ a o jejím ohrožení z vnějšku či o zradě spojenců se nemluví.

Text dramatu se důsledně vyhýbá jakékoli přímé tematizaci jiných národů a států. Bez ohledu na fakt, že dobová atmosféra byla prostoupena napětím mezi Němci a Čechy neboli Čechoslováky (ale i mezi Čechy a Slováky), dramatik cíleně nepoužíval slova Německo, německý, Říše, Sudety, případně pohraničí. Jestliže se tedy v *Lidech na kře* hovoří o Liberci, v *Nových lidech* toto město již zůstává v anonymním náznaku a bez přímého geografického určení. Hovoří se o něm jako o prostoru „tam někde jinde“, kde syn Zdeněk pracoval jako jediný Čech ve firmě a odkud byl po anšlusu Rakouska vystrnaděn. Německo je totiž dramatikovi tabuizovanou daností, kterou není radno zmiňovat – zřetelně proto, že nechce nebo nemůže svůj koncept českého národa konstruovat ve výslovné opozici vůči národu německému.

Specifickým posunem prošla také například charakteristika Hančina hanebného manžela, kterému v *Lidech na kře* – i přes německé jméno Bruckmann a vlastnictví továren v pohraničí – náležela především funkce nemravného boháče svádějícího poddajné dívky, aniž by záleželo na jeho národnosti. V *Nových lidech* je však již tento člověk představen jako ten, kdo v krizový okamžik mobilizace ze strachu a zbabělosti uteče i se svými penězi do Švýcar – a třebaže to není výslovně pojmenováno, v dobovém

kontextu se mění ve zpodobnění kosmopolitního Žida. Hančino rozhodnutí takového manžela nenásledovat a zůstat doma, je tudíž výrazem potřeby „naší“ národní očisty od všeho, co je nám cizí.

Přirozeným vyústěním dramatičtva záměru je pak stvoření nové postavy správného Čecha, který nikdy neplul na metaforické kře, protože vždy zastával správné názory. Takovou postavou je Vojtěch Závora: muž, jenž už svým příjmením naznačuje, že hledání náležité cesty pro národ musí doprovázet také odhodlání uzavřít tuto cestu pro ty, kteří to s ním nemyslí dobře. Závora je Wernerem pojat jako vlastenec, jenž si je vědom, že země doposud kráčela špatným směrem, a proto vyhláší, že *„není hanba vrátit se na křižovatku, když poznáme, že jsme zabloudili“*, přičemž tu správnou cestu hledá *„doma a v sobě“*. Emblematická je jeho láska k Praze, vnímané jako národní poklad. Současně se ale jako venkovan z Táborska, tedy téměř Žižkův potomek, vymezuje vůči Pražákům. Proti odnárodnění, které se rovná vlastizradě, pak dramatik Závorovými ústy staví jasný úkol: *„všichni hezky do houfu a za jediným cílem“*, a to způsobem, jenž musel být v dobovém kontextu čten jako zřetelný odklon od prvorepublikového systému stranické demokracie, politického pluralismu a liberalismu.

Z perspektivy poetiky budoucího protektorátního dramatu je významotvorné rovněž to, že Werner Závorovi přiřkl profesi malíře a charakterizoval je jako realistického krajináře, jenž nechápe, proč Pražáci považují obraz Hradčan za kýč. Závorovou důležitou funkcí v dramatikově proklamaci je totiž také náležité ostré odsouzení umělců, co „v kumštu“ tahají

JUNEK: Maminko –

ANNA: Copak, tatínku? (Postaví se před psací stůl.)

(Hudba v radiu skončí. Do ticha:)

JUNEK (jde k Anně): Ve velkých chvílích se má člověk modlit. Buď prosit, nebo děkovat. Tak nás to učili a je to správné. Každý ke svému Bohu. (Chvilíčka pauzy. Junek a Anna stojí vedle sebe. On stojí rovně vzpřímen, ruce spuštěné u těla, ona vedle něho, malá, schoulená do sebe, se sepjatýma rukama na prsou. Junek se dívá nahoru, ona do země.)

JUNEK (zcela tiše, prostě): Bože, poslal jsi nám velké utrpení, velkou bolest. Snad proto, abychom v ní našli sami sebe. Očistila nás a vycházíme z ní noví, ryzí lidé. Naše děti jsou zachráněny. Bože, buď veleben.

ANNA (při modlitbě Junkově modlila se sama šeptem. Pohybovala jen rty. Po skončení jeho modlitby tiše pokračuje): – Chléb náš vezdejší dejš nám dnes a odpusť nám naše viny –

JUNEK (pevně): Amen.

(Světlo na jevišti se oslabuje až do úplné tmy. Za tmy spadne opona.)

Vilém Werner: Noví lidé

„cizí směry ze všech stran. A každý ten směr má charakter jiného národa“, tedy zřetelné a dobově příznačné odmítnutí avantgardy a jejího internacionalismu. Pomýlené a odnárodněné umění je mu reprezentantem omylů, kterých se musíme do budoucna vyvarovat.

PROMĚNA KOMUNIKAČNÍ SITUACE: DVOJÍ TABUIZACE

Nastolení protektorátu posílilo význam, který česká společnost přikládala divadlu, a s ním také přesvědčení, že by drama jako ideový základ divadla mělo reagovat na proměny politické a kulturní situace. Březnová okupace totiž nebyvale zvýraznila vztah mezi „námi a jimi“, tedy mezi podrobenými Čechy a vítězíci Němci, a tím aktualizovala i obrozenecskou tradici, která z dramatu a z divadla činila významnou součást národní sebevymezení. V okamžiku ztráty práva na politické sebeurčení byly divadlo a drama vnímány jako klíčové formy veřejné komunikace, jež měly navzdory všeprostupující cenzuře a autocenzuře vyslovit a předvést prožívaná národní traumata. Divadlo mělo nabídnout publiku a národu cestu, po níž bychom „my“ mohli nadále navzdory všemu. A třebaže to zastánci vysoké umělecké úrovně razantně odmítali, sociální potřebnost dramatu a divadla reálně navyšovala také jejich schopnost poskytnout divákům „obyčejnou“ zábavu, a tím jim dát na tato traumata na chvíli zapomenout.

Divadlo totiž ani za protektorátu nebylo pouze institucí uměleckou, naplňující vysoké estetické a sociální ambice dramatiků, kritiků či režisérů, ale také prostorem pro rozptýlení a obveselení. Jeho zábavná funkce za okupace dokonce převážila, a to jak z komerčních důvodů, tak i proto, že bylo schopno navozovat těžko regulovatelné pocity společně prožívané radosti, kterou přináší spoluúčast diváků a herců na nezávazné hře, tedy na něčem, co ignoruje tíži života mimo jeviště. Projevem toho byla konjunktura operetních, revuálních a kabaretních scén, jejichž prvotním úkolem bylo diváky obveselit. Texty vznikající pro tento typ divadelních produkcí ovšem neaspirovaly na to, aby byly považovány za drama.

Široké škále očekávání spojených s dramatem odpovídala také pestrost dobové produkce, která na jedné straně měla značné společenské a li-

terární ambice a počítala s profesionálním provedením na reprezentativních scénách a na straně druhé cílila na velmi početné ochotnické soubory, a s nimi tedy i na publikum inklinující ke konzervativnějším dramatickým formám. Vzdálenost mezi těmito dvěma způsoby divadelní komunikace se ovšem zmenšovala. Dílčím posunem oproti předchozímu – meziválečnému – období totiž bylo, že do popředí literárního a divadelního života se za protektorátu více dostávali tvůrci a organizátoři, kteří už od druhé poloviny třicátých let deklarovali odvrát od avantgardních experimentů „k umění pro národ a lid“, což rozdíl mezi produkcí „uměleckou“ a „ochotnickou“ programově stíralo.

Zvláště v prvních letech po okupaci bylo součástí důrazu kladeného na dramatickou tvorbu také to, že nejzajímavější dramatické novinky byly publiku představovány nejen v Praze, ale i na regionálních národních scénách a následně také prostřednictvím četných ochotnických souborů, nově často vystupujících pod hlavičkou Národního souručenství. Nejedné hře bylo zabráněno vstoupit na profesionální jeviště, v rámci ochotnického představení však byla tolerována. To se týká například Renčova biblického dramatu *Marnotratný syn*, jehož uvedení v Národním divadle bylo den před premiérou znemožněno, a tak jej uvedli píseční ochotníci, ovšem v režii Jiřího Frejky a v pražském Obecním domě.

Rozdíl mezi divadelními hrami adresovanými více a méně náročnému publiku se promítal také do způsobu jejich knižní publikace. Literární nakladatelství se dramatu nevyhýbala, nicméně se soustředila spíše na jednotlivé tvůrce, například Fr. Borový vydával – dokud to bylo možné – nejen hry Olgy Scheinpflugové, ale také Zdeňka Němečka či Františka Kožíka. Největší část dramatické produkce ovšem vycházela v nakladatelstvích a edicích, které se na drama specializovaly. Aspiraci vydávat to nejprestižnější měla zejména *Knižnice dramatického umění* vedená v nakladatelství Českomoravský kompas Milošem Hlávkou. Nakladatelství A. Neubert za stejným účelem již za první republiky vytvořilo edici *Nová scéna*. Populárnější produkci pak toto nakladatelství tisklo v edici *Naše scéna*, respektive v *Knižnici divadelních her*, která pod vedením Františka Cimlera cílila výhradně na ochotníky. Lidové

hry pro ochotnické soubory již tradičně, od desátých let, zveřejňoval také *Švejdův divadelní sborník*, vydávaný firmou Fr. Švejda (od roku 1943 vystupující pod jménem Divadelní nakladatelství a knihkupectví Marie Švejdová, dříve Fr. Švejda). Příznačnou zajímavostí přitom je, že zhruba od roku 1943 se sice snižuje celkový počet vydaných her, o to více pozornosti však nakladatelé věnují kvalitě papíru, tisku a také výtvarné podobě vydávaných knih. Zdá se tedy, že nad pragmatickým vydáváním pro divadelní provoz v této době začíná převažovat funkce reprezentativní, úsilí prezentovat vybrané hry jako literární díla určená ke čtení. – Nemalá část protektorátní dramatické produkce byla divadlům nabízena také prostřednictvím agentážních strojopisů. Divadelní texty hrané experimentálními scénami, Burianovým Děčkem, Divadélkem pro 99 či Větrníkem pak většinou zůstávaly pouze v pracovních kopiích a rukopisech.

Cenzura přitom mohla nabývat podobu zákazu jednotlivých vět i slov (například v Burianově dramatizaci Dykova *Krysaře* bylo cenzurou minimalizováno slovo krysa), ale také zákazu uvádění autorů a jejich díla. Ke specifikům protektorátního období proto patří, že jeho historická reflexe nemůže sledovat pouze to, kdy, kým a jak byla daná hra napsána a uvedena, ale mnohdy také to, zda a kdy byla cenzurou zakázána – a s ní bylo tabuizováno také určité téma, nebo i forma jeho – skrytého – vyjádření. Nedílnou součástí tehdejšího kulturního života totiž bylo stupňovité zužování výpovědního prostoru, zostřující se regulace toho, o čem je a není možné v danou chvíli veřejně komunikovat, čili i narůstající počet domácích a zahraničních dramát a dramatiků, které od určité chvíle nebylo možné inscenovat. S tím souviselo uzavírání divadel či naopak – tak, jako v případě Národního divadla na sklonku války – povinnost hrát, aby bylo zachováno zdání každodenní normality.

Přestože české publikum divadel velmi citlivě prožívalo konflikt mezi námi a jimi, tedy mezi poníženými a pokořenými Čechy a německou zvůlí, již od prvních dní protektorátu bylo nepřípustné, ba fyzicky nebezpečné veřejně zpochybňovat začlenění Čech a Moravy do Třetí říše. Určitý prostor pro komunikaci s diváky o společném trápení ovšem ještě existoval a neby-

ly ani zcela zakázány určité osobnosti. Jakkoli se tedy díla Karla Čapka hned po okupaci neobjevovala v repertoáru hlavních národních scén, ještě v roce 1940 bylo přípustné, aby dvě soukromé společnosti (Divadlo Anny Sedláčkové a Středočeská činohra Josefa Burdy) uvedly jeho *Věc Makropulos*. Když ale na podzim 1941 Sedláčková na repertoár své pražské scény dala Čapkovu hru *Loupežník* (stejně jako ve stejné chvíli Horácké divadlo v Třebíči), bylo to už českými fašisty medializováno jako nepřijatelná provokace, nevhodné připomínání dramatika symbolicky spjatého s první republikou. To pak iniciovalo oficiální zákaz Čapka až do konce války.

Podobný pohyb od počáteční shovívavosti k ostré regulaci lze pozorovat také ve vztahu k té části nově vznikající dramatické tvorby, kterou v prvních letech spoluurčovalo napětí mezi cenzurními limity a potřebou a snahou vyjádřit rozčarování ze ztráty státní a národní suverenity. Jestliže totiž na počátku protektorátu bylo ještě možné psát a uvádět dramata, která se v podtextu a za pomoci jinotajů vyjadřovala k přítomnosti, s vypuknutím války a s následnou proměnou zájmů německé moci cenzurní mechanismy pracovaly stále spolehlivěji. Původní relativní toleranci značně oslabil už příchod zastupujícího protektora Reinharda Heydricha do Prahy, s atentátem na něj a následnými represemi, jakož i se zatčením a popravou předsedy protektorátní vlády Aloise Eliáše a s nástupem Emanuela Moravce do funkce ministra školství a lidové osvěty se pak počáteční iluze o české kulturní autonomii zcela vytratily. Zhruba od roku 1942 mělo české drama nebránit Říši v naplňování jejích cílů tím, že bude publikum neškodně bavit, anebo jim bude předkládat témata a myšlenky, které neproblematizují daný politický status quo, například otázku vztahu k umění či náboženské víře. Co se nevešlo do tohoto rámce, nevstupovalo do veřejné komunikace – anebo pouze v náznaku.

Komunikační situaci navíc komplikovala tabuizace z druhé strany: pokud totiž dramatici chtěli oslovovat českou komunitu a nepředstupovat před ní v roli dobrovolných spolupracovníků s okupanty, tedy jako kolaboranti, museli respektovat, že i Češi určité myšlenky a témata vnímají jako nepřípustné. Pokud se tedy k nim dramatici z vlastní vůle přibližovali, museli opět volit spíše nápověď než jejich přímou tematizaci. Výsledkem bylo,

že se oficiální dramatika musela pohybovat v meziprostoru nezávadného, jež byl vymezen z německé i české strany.

Spisovatelé a divadelníci se ovšem již od začátku protektorátu mohli spolehnout na velmi zvýšenou vnímavost adresátů vůči skrytým podtextům, na jejich schopnost číst mezi řádky a za slovy a situacemi a intuitivně rozpoznávat, co je vzdor vůči moci, co je touto mocí vynucené a co už je přespříliš a jde okupantům „na ruku“. A mohli také počítat s tím, že kritici budou „hrát s sebou“, tedy že nebudou na skrývané významy cenzory zbytečně upozorňovat. Následkem toho je ovšem těžké z dobových kritik zpětně odhadovat reálnou dobovou reflexi konkrétních děl a slov. Jedinou „jistotou“ je tak okruh novinářů okolo časopisu *Vlajka*, jejichž podezřívavost tu a tam spolehlivě identifikovala umělecké snahy podrýt stávající režim, a jsou tudíž dobrým indikátorem toho, co za škodlivé považovala fašizující část české komunity.

Naznačené posuny v regulaci literárního a divadelního života se přitom celkem přirozeně promítaly také do vlastní dramatické tvorby, do výběru témat a poetiky jejich zpracování. Ani nebývalé zostření cenzury však nepotlačilo vůli dramatiků divadelní hry psát a uvádět. Existenční propojení dramatu jako literárního druhu s divadlem, tedy s událostí, jež probíhá veřejně, a to „teď a tady“, způsobovalo, že „do šuplíku“ psali zcela zakázaní dramatici, zatímco dramatici tolerovaní, tedy tištění nebo inscenovaní, sázeli na to, že samo české slovo zaznívající z hlediště má v kontextu prožívaného národního ponížení pozitivní sociální rozměr.

Podobu jejich tvorby ovšem neurčoval pouze vztah k cizí moci. Při nejmenším stejně silná byla totiž také potřeba prostřednictvím dramatu se vyjádřit k české minulosti a budoucnosti, zformulovat odkud a kam jdeme. Anulace jiných veřejných forem politického života drama a divadlo povýšilo na tribunu, z níž bylo lze národu deklarovat určitý politický postoj, ale také se uvnitř národní komunity vymezit jiným názorům a koncepcím. Dramatiky usilující z této tribuny oslovit publikum spojovalo přesvědčení, že nedávné události mají rozměr tragické národní katastrofy, a také snaha povzbudit svou výpovědí skleslé české sebevědomí. Při hledání odpovědi na otázky, co tuto katastrofu způsobilo a jak dál,

ovšem docházeli k velmi odlišným ideovým závěrům. Třebaže se tedy klíčovou kategorií nově vznikající dramatiky stal společný pocit vlastenecké sounáležitosti s trpícím národem, neznamenal to, že by tím byl zcela zrušen spor o základní ideje a hodnoty, k nimž by se tento národ měl upínat. Právě naopak: absence sociálního bezpečí a stále silnější přítomnost možné individuální i kolektivní smrti vyhrocovaly latentní diskuzi o tom, jaký charakter má mít za daných okolností „naše“ existence a kam bychom ji měli směřovat. Co z nás dělá právě to, co jsme, a co nás může zachovat či spasit, jaká by měla být naše budoucnost a o co by se měla opírat. Vybízely i k diskuzi o tom, jakou roli má v životě české společnosti hrát umění a náboženství. Pozice, které tuto rozdílnost názorů utvářely, přitom nebyly v českém kontextu ani nové, ani překvapivé. Konstituovaly se už v průběhu třicátých let a prožitek nedávných událostí je „jen“ výrazně aktualizoval. A byť nemohly být deklarovány naplno, dělily českou dramatiku na dvě části.

První z nich se identifikovala s demokratickým a liberálním Československem, takže to, „co se nám stalo“, přijala jako kombinace vnější (= německé) zvůle a zrady západních spojenců, aniž by příliš hledala vinu na straně předmnichovské republiky. Dramatici vyznávající toto přesvědčení proto navzdory běhu událostí věřili v konečnou spravedlnost dějin, a tudíž doufali, že přítomná nepřízeň osudu je jen dočasná a lze ji přežít a překonat. Snažili se proto navzdory nepříznivým okolnostem udržovat prvorepublikové hodnoty a ideály.

Druhý názorový okruh utvářeli dramatici, kteří naopak prožitou katastrofu přijímali jako trest za naše vlastní chyby, přesněji za chyby prvo-republikové politické reprezentace, na něž oni sami již dlouho upozorňovali. Vinu přisuzovali nefunkčnosti pluralitního demokratického systému, bezbožnému hodnotovému relativismu a odnárodňujícímu napodobování ciziny, jakož i morální pokleslosti moderního umění, jež svévolně boří odvěké formy a řády. V protektorátní atmosféře přitom i tento druhý typ uvažování a argumentace značně rezonoval, takže jeho hlasatelé měli tendenci sama sebe vnímat jako nositele pozitivní změny, jenž má právo a povinnost českému umění dominovat. Přítomnou pohromu pak vnímali jako výzvu

k národnímu sjednocení, jež umožní obnovit ztracený řád. Jakkoli takovéto názory do značné míry korespondovaly s autoritativními přístupy k řešení společenských problémů tak, jak je v soudobé Evropě nabízely nacionalistické a fašistické režimy, byly podřazeny identifikaci s národem českým, což i jejich hlasatele nutilo k jinotajnému vyjadřování a mohlo jejich díla dostat mezi zakázaná.

Protektorátní dramatika tudíž nebyla určována jen osobním uměleckým či ideovým záměrem určitého autora a jeho schopnostmi, ale také rozdíly mezi tím, co bylo v jednotlivých fázích okupace možné na jevišti veřejně vyslovit a ukázat. To ve výsledku ovlivňovalo také poetiku divadelních her, respektive volbu postupů, které dramatici při svém hledání hratelného textu a výpovědi v daný okamžik volili a mohli volit.

NOVÝ ÚKOL PRO DRAMATIKY...

Konzervativní představa, že nastal čas, kdy se divadlo má stát aktivním účastníkem obnovy tradičního řádu, zrodila také tvrzení, že čeští dramatici v předchozích desetiletích zabloudili nejen tematicky a ideově, ale i umělecky, k čemuž mělo dojít ve chvíli, když před nadčasovými principy „opravdového“ dramatu začali upřednostňovat rozmanité modernistické výboje, jejichž společným jmenovatelem byla tematizace autorské subjektivity. Požadavek návratu k „opravdovému“, „skutečnému“ dramatu, často vyjadřovaný jen prostřednictvím „ortodoxního“ užívání slova „drama“, byl tedy vyhrocen proti nežádoucí lyrizaci či

Lidská svoboda je zrovna naopak v ukáznění a v odvratu ode všeho, o čem jsme se přesvědčili, že nám škodí. Jsme dnes v takové situaci, že musíme stále pozorovati svět kolem sebe, srovnávat a přemýšlet, čím který národ slabne a čím sílí. Nemůžeme si naprosto dovolit přepych, nejméně pak přepych lenosti mravní. Je arcí pravda, že se národ v kritických chvílích osvědčil, avšak tehdejší nebezpečí nebylo tak zálučné, jaké nám nyní nastává. Nastává opět prolínání kultur, možná ještě intenzivnější nežli za Rakouska. Obava, že by lidé, citově a myšlenkově požívační a rozmařilí, neodolali takovému svodu, je hluboce oprávněná. A to jsou právě oni, kteří si libují v hrách nízké úrovně a nemohou, nebo nechtějí pochopit, že by se neměli v divadle bavit jen po svém. Hercům i režisérům nastává nyní více než kdy jindy vlastenecká povinnost nutit je, aby si uložili cíle vyšší než jenom žít a dobře se mít. Proto myslím, že by snad bylo záhodno připravovati půdu vážnějším hrám přednáškami a potom ovšem působením od občana k občanu, kterým by se kladla každému na srdce nutnost národní obrody.

Pavla Buzková: Divadlo dnes (1939)

epizaci dramatické formy, ale také proti zcela nezodpovědnému podřizování dramatického textu divadelní podívané a zábavě.

Příznačné přitom bylo, že jeho zastáncům měli sice celkem jasno v tom, co nechťejí, nicméně nepřicházeli s novou poetikou. Jejich reakcí na toto prvorepublikové „zabloudění“, na němž se podíleli avantgardisté i liberální relativisté, totiž byla aktualizace vize, že skutečné drama vznikne pouze tehdy, pokud dramatici při svých uměleckých výbojích naváží na velké historické vzory. K nimž byl v žánru historického dramatu tradičně počítán Shakespeare, nověji pak Lope de Vega či Goldoni, v kontextu tematiky současné, tedy z dramatiků moderních pak především Ibsen a jeho pojetí rodinné hry. Nikoli náhodou tak byla během protektorátu do češtiny přeložena *Technika dramatu* Gustava Freytaga (jako překladatel uveden Jaroslav Žert, 1944), která sice již svou první větou konstatuje, „že technika dramatu není nic pevného a neměnitelného“, nicméně od svého vydání v šedesátých letech 19. století působila v německy mluvících zemích jako „návod“ k dosažení ideální dramatické výpovědi. Cílem přitom bylo postavit proti dosavadnímu rozvratu znovu řád: znovuobjevit možnosti osvědčených pevných dramatických forem a organicky je naplnit novými obsahy, oslovujícími přítomné diváky.

Usilovat o pravé drama tedy znamená usilovat o pevný mravní řád, který by bez výjimky vázal všechny členy národa. [...] Stvořit drama klasické formy není však možno jen tak na pouhé přání a suchou cestou, o to se musí vlastně přičinit celý národ. Náleží k základním poučkám o dramatu, že drama je takové, jaký je národ, z něhož vzešlo. Není-li prst národní duše úrodná, nemůže z ní pravé drama vyrůst. Zúrodnit ji pak může jen kladný poměr k životu, vroucí víra v Boha, naprostá oddanost mravnímu řádu a přesvědčení, že vinu musí stihnouti trest. Tedy samé ctnosti katechismové, jichž nám je pro duševní zdraví na výsost třeba a po nichž mladí právem volají. Bez nich byli bychom ztraceni dnes, kdy v Říši, do níž jsme zapojeni, je cílem výchova hrdinů prostřednictvím kázně, přísnosti, neohroženosti, mlčení, otužilosti a námahy. Jak bychom mohli doufat, že se udržíme v tomto novém rodícím se světě úžasně vypjatého a cílevědomého nacionalismu, kdybychom pokládali ještě teď za svízelný problém, dokonce snad nevyřešitelný, všeobecné zvýšení úrovně ochotnického repertoáru. Jak neobratní a málo nadšení bychom byli, kdybychom nedovedli přesvědčit celý národ o tom, že vychovávají-li v sousedních národech vybrané lidi v hrdiny, my se v ně musíme překovat všichni, když je nás tak málo! K vlastnostem moderního hrdiny však nenáleží jenom udatnost, nýbrž také bystrost, psychologická obratnost, znalost lidí a schopnost poradit si za všech okolností. Tedy vesměs vlastnosti, jež právě divadlo v lidech rozněcuje.

Pavla Buzková: *Divadlo dnes* (1939)

Současně nelze přehlédnout, že nutnost pevnějšího dramatického tvaru v druhé polovině let třicátých do jisté míry cítili i ti dramatici, kteří dříve s dramatickou formou vědomě experimentovali hledající, jakých podob může text psaný pro moderní divadlo nabýt. I do jejich poetiky totiž postupně – a zhruba od poloviny let třicátých dosti výrazně – začaly vstupovat tradičnější výrazové prostředky a formy, které se tváří v tvář dějinám jevíly jako optimální nástroj k jevištnímu vyjádření objektivnějšího ideového a politického postoje. Dokladem tohoto pohybu může být vývoj Osvobozeného divadla od někdejší legrace pro legraci ve *Vest pocket revue* (1927) k stavebně pevnějším politickým hrám *Rub a líc* a *Těžká Barbora*, případně Vančurovy proměny od *Učitele a žáka* a *Nemocné dívky* po *Jezero Ukereve*, či zřetelné prvky žánru tragédie v Čapkově *Bílé nemoci*. Zastánce „opravdového“ dramatu ovšem takovéto dílčí zpevňování tvaru nemohlo uspokojit.

Postulát znovuoobjevení „dramatu“ prostupoval od sklonku třicátých let a během protektorátu mnoho projevů českého myšlení o divadle. Způsob, jakým se vázal na vnitřní sebereflexi české kultury tváří v tvář prožívané národní katastrofě, ukazuje především proslulý „Divadlo dnes“, jenž divadelní kritička Pavla Buzková (Buzková 1939) nedlouho po 15. březnu 1939 adresovala ochotníkům a v němž se požadavek znovu najít drama propojoval s řadou časových argumentů, především s potřebou národ mravně očistit: Vyjadřujíc zklamání z toho, že „*velcí národové jsou k nám uznali a laskaví, jen dokud nás potřebují, ale jinak jim na nás vůbec nezáleží a klidně nás obětují svému okamžitému prospěchu*“, hledala v něm cestu, jak si „*v tomto novém rodícím se světě úžasně vypjatého a cílevědomého nacionalismu*“, jež představuje Říše, „*do níž jsme zapojeni*“, zachovat svou identitu a existenci. Vyslovila přitom přesvědčení, že důležitou funkci přitom musí sehrát divadlo a drama, jako fenomén, který pro Čechy tradičně má – a do budoucna také musí mít – mimořádný význam: „*Buďme jisti, že dokud naši lidé budou hrát divadlo, dotud nebudou pro nás ztraceni! Česká řeč a český duch, v českých hrách utajeny, bude je vnitřně silit. Tu se najdou v jednom společném citu a smyšlení. Neříká se nadarmo, že jaký je národ, takové že má divadlo a drama.*“

V praxi to mělo znamenat návrat k národním kořenům divadla a umění, které již nadále nebude ovlivňováno „*zvláštními přísivty ruského bolševismu a západoevropského liberalismu*“. Divadelníci by si nadto měli uvědomit, že jsme v předchozím období „*propásli jediných dvacet let, aniž bychom si otevřeně řekli všechno, co nám leželo na srdci o věcech národních*“, respektive že chyba byla ve snaze o světovost, neboť ta „*visela ve vzduchoprázdnu. Nerostla z národa, nýbrž byla přejímána zvenčí. Dávala nám klamný pocit, jak si s těmi velkými národy rozumíme, ač to porozumění bylo toho druhu, že jsme mluvili umělecky jejich řečí a postavili se na jejich stanovisko, aniž je napadlo mluvit na oplátku zase řečí naší a postavit se na stanovisko naše. Byla to tedy služebnost a poplatnost cizině a nikoli rovnost*“.

Napravit tuto chybu podle Buzkové znamená, že se národ opět musí stát sebou samým a sjednotit se. Není tedy čas na romantickou rozpolcenost, relativismus či tradiční české váhání, které je spojené s otázkou „*Křesťan nebo výbojník?*“. Usilovat o pravé drama totiž „*znamená usilovat o pevný mravní řád, který by bez výjimky vázal všechny členy národa*“. Sjednocený národ pak musí na české divadlo klást vysoké nároky – požadovat, aby bylo výrazem jeho „*vysoké mravní a duchovní úrovně*“.

Proto je také nutné oddělit opravdové umění od škodlivých nicotností, za něž Buzková považovala nejen špatné divadelní hry, ale také divadlo, jež si získává přízeň publika tím, že v něm režisér či herec vyhrává nad dramatikem. Neboť „*nezáleží jen na tom, jak se hraje, nýbrž především, co se hraje!*“. „*Skvěle provedená nicotnost, ne-li dokonce oplzlost*“, je podle Buzkové sice „*také umění, neboť na to bylo rovněž vynaloženo mnoho ducha a dovednosti, avšak umění škodlivé. Takovým se vyznamenávají zvláště národové zkažení ve svém jádře a také obyčejně již před svým zánikem, jenž na sebe potom jistě již nedá dlouho čekat*“.

Uměleckou prioritou, ba sebezáchovným imperativem v okamžiku možného zániku národa je úkol psát a uvádět vynikající dramata, jež vzešla z rukou básníkůvých a která si zaslouží úctu a pochopení herců, režisérů a diváků. Tedy díla klasické dramatické stavby vyvěrající z duše národa, k čemuž ale může dojít jen tehdy, je-li „*prst národní duše úrodná*“. A „*zúrodnit ji*

pak může jen kladný poměr k životu, vroucí víra v Boha, naprostá oddanost mravnímu řádu a přesvědčení, že vinu musí stihnout trest“.

Když spisovatel a kritik Frank Tetauer o tři roky později vydával knihu *Drama i jeho svět* (Tetauer 1942), v níž se snažil představit svůj vlastní pohled na to, jak a z čeho může vyrůst opravdové drama, prostor pro národní patos se již značně zúžil. Nicméně i on spojoval své úvahy o potřebě pevného dramatického textu se sociální problematikou, ba dokonce se vzpourou proti zdánlivým danostem. Předmětem dramatu podle jeho přesvědčení „*může být jedině člověk jako tvor společenský*“, neboť „*obsahem dramatu může být jen vztah hrdiny k jiným lidem*.“

Přesvědčení, že drama vzniká jen tam, kde lidé spolu „*zuřivě nesouhlasí*“, kde se přou a utkávají, Tetauer staví proti (poetistickému) oslavování krásy a života: „*Smysl dramatu není opěvovat život a libovat si, jak je krásný, nýbrž ukazovat jeho krásu i v krutostech a nedostacích, bojovat proti nim a potlačovat je. Za život, jaký je, nabízí drama život lepší. Za člověka, jaký je, nabízí drama člověka lepšího*.“ Úkol poznávat objektivně existující svět a jeho pravidla činí z dramatu dle Tetauera nejbojovnější umění, jehož úkolem je strhávat konvenční masky, kterými lidé od pradávna zastírají reálné podoby světa a života. Ačkoliv tedy Tetauerova představa dramatu byla víceméně konzervativní, současně se dožadoval, aby se aktivně zapojovalo do života a nebálo se vyvolávat společenské skandály tím, že půjde proti tradici, neboť „*pojmu tradice bývá [...] leckdy zneužíváno. A tak vedle nového rodu strhavačů masek žije a trvá ve všelijakých převlecích a změněných podobách rod vyráběčů masek. A rod uchovatelů masek dávno vyrobených*“.

Potvrzením toho, že se právě umění nebojí strhávat masky, je mu pak dramatika antická i Shakespearova, především však Ibsenova, jehož hry s tematikou rodiny „*se dokonale vymykají divadelním zvyklostem a namísto aby příjemně polechtávaly bránici a dráždily pokožku, se strašlivou a otřesnou bezohledností rozevírají pohled na věci, skutečnosti a hrůzy, které společenský člověk té doby co nejpečlivěji tajil, zapíral a zakrýval, o nichž nechtěl vědět a které, když jejich existence se nedala utajit, vyhlášoval za bezvýznamné výjimky, náhodné vředy a vzácné zrůdnosti*.“

... A JEHO PRAKTICKÉ NAPLNĚNÍ

Mravní, dramatický a divadelní ideál, který vyjadřovali Tetauer, Buzková a další vyznavači mimořádné sociální role, jež by drama mělo hrát při hledání pravdy o řádu, do značné míry určoval směr, kterým se „pravé“ české drama a s ním spojené divadlo za protektorátu chtělo vydat. Potíž byla ale v tom, že v praxi byl tento ideál nenaplnitelný, neboť postuláty, z nichž vyrůstal, narážely na celou řadu limitů. A to nejen proto, že nebylo možné potlačit zábavné formy divadla, přinášející divákům únik z tíživé doby.

Nikoli náhodou se v protektorátu nejčastěji uváděným dramatickým textem stalo pásmo Jana Snížka *Rozmarné zrcadlo*, s nímž jeho divadelní skupina v letech 1940–1941 vystupovala nejprve po Praze, v roce následujícím pak také v dalších českých a moravských místech, aby posléze dosáhla více než tisíce repríz (1178). Šlo o komponovaný (postupně rozšiřovaný a obměňovaný) sled skečů, které byly z části inspirovány Čapkovým fejetonem *„Jak se dělá divadlo“* a v konečné verzi inteligentně paro-

Na nekonečné cestě, kterou prochází živoucí organismus od nevědomosti k vědomí a od toho k poznání, nejúžasnější chvíle byla ta, kdy člověk – a musil už to být člověk – dokázal zpodobit, zobrazit něco z toho, co poznal a zažil. Tím okamžikem byla započata úžasná činnost lidského umění. Člověk bez umění byl člověkem bez poznání a bez moci. Přicházel na svět bezbranný a žil ve světě plném záhad, tajemství a hrůz. Nerozuměl ničemu a neznal nic, než jak si opatřit potravu, uchránit se před zimou, ukojit pud pohlavní a ochraňovat děti, pokračování sebe. [...] Nemohl jinak než ztělesňovat ty všechny síly a zjevy, dávat jim fantasticky změněné, a přece jen lidské podoby a připisovat jim ty a ony vlastnosti. A tak se mu postupem věků podařilo, že téměř na všechno, čeho si byl vědom a co zasahovalo do jeho života, připevnil nějaké podoby, aby si to mohl zachytit, určit a svým způsobem to pochopit. Ty znetvořené lidské podoby byly masky. Objevem masek se mu úžasně ulevilo. Svět přestával být tajemným a začal se zalidňovat lidskými představami. Všecky záhady a hrůzné skutečnosti dostaly určité masky a tak poznenáhlu člověk začal mít pocit, že všemu rozumí, že všechno zná. [...] A při tom někdy jako bleskem ho napadlo, že to vlastně nebojuje s ničím jiným než se sebou samým. Ve skutečnosti také s ničím jiným nebojoval a ničeho jiného se nedoprošoval než sebe samého. Byl to boj člověka s vlastním poznáním, zápas člověka se sebou samým. [...] Člověk poznává, že strhávat masky je úkol těžký, nebezpečný a v některých případech nad jeho síly. A tak, co se nepodaří každému, podaří se někdy někomu. Takový jedinec musí k tomu být zvláště uzpůsoben. Člověk přestává být představitelem druhu. Vlastně už jím dávno přestal být. Není to už člověk jako druh, jsou to lidé jako jednotlivci nestejných schopností, vloh a sil. Ukáže se, že jako kdysi někomu se snadno dařilo masky vyrábět a nasazovat s lehkostí, které druzí nedosáhli, nyní zas někdo přece jen pronikne za připevněnou masku, a dokonce se mu ji podaří strhnout.

dovaly různé podoby dobové činohry, konverzační dramatiky, opery a operety, jakož i manýry hereckých hvězd, ale také vesnických ochotníků a lidových loutkářů. A ve stejném duchu Snížek uvedl také pásmo parodií filmových (*Rozmarné zrcadlo II*, 1943), inscenaci pohrávající si motivem nevěry v pěti různých historických obdobích (*Nekonečný trojúhelník*, prem. 1944) či rozmarnou detektivní komedii *Vyšetřuje dr. Brent* (spolu s Jiřím Weyrem, prem. 1942).

Je to ovšem počínání nebezpečné, protože většina lidí nestojí o to, aby masky byly strhávány. Zvykli si na ně, je to součást jejich života, zdědili je a vyrostli s nimi. Jsou proto nakloněni vidět v tom, kdo je chce anebo umí strhovat, rušitele navykklého pořádku, nežádoucí element, ne-li zločince. To je však už pozdě. Rod strhávačů masek – umělců – tu najednou je a nedá se potlačit. Musí bojovat. A bojuje na dvě strany, jednak proti maskám, jednak proti těm, kdo nechtějí, aby masky byly strhávány. A tak vzniká drama v celé šíři a bohatosti možností a úkolů. Neboť mezi umělci, v rodě strhávačů masek, ti nejmělejší jsou dramatici.

Frank Tetauer: Drama i jeho svět (1942)

Hlavní překážkou, která bránila naplnění vize „pravého dramatického“ dramatu, byla zmíněná dvojí tabuizace základních problémů přítomné společenské a individuální existence, která jednotlivcům a celé národní společnosti zabráňovala „strhávat“ masky, které utvářely život v protektorátní a říšské realitě a které také omezovaly možnost veřejně ukázat škálu postojů a názorů, jež se pod nimi skrývaly. Protektorátní dramatici tak sice mohli vyznávat schopnost pevných dramatických forem vyjadřovat objektivní rozměr přítomnosti, jejich rozhodnutí napsat jakoukoli hru, a to nejen tu, který by vyrůstala z „prsti národní duše“, naráželo na skutečnost, že drama jako umělecký druh bylo zcela závislé na tom, co lze – s ohledem na cenzuru i českou komunitu – veřejně vyjádřit, pojmenovat a vyslovit a jakými prostředky to lze učinit. To bylo v rozporu s Buzkové i Tetauerovou představou otevřené společnosti, v níž dramatikův statečný boj proti maskám a lžím může sice vyvolat skandál či vést k dramatikově exkomunikaci, nicméně neohrozí jeho fyzickou existenci. A odporovalo to také skutečnosti, že v totalitní formě vlády funguje nejen regulace, které znemožní, aby divadelní hra, která by mohla poodkrýt masku režimu, byla vůbec hrána. Nehledě na velmi silné mechanismy autocenzurní, jež blokují již samu možnost vzniku dramatiky tohoto druhu.

Protektorátní tvůrci a jejich adresáti tak sice mohli naplno prožívat dobové problémy a konflikty, avšak to, co by je mohlo inspirovat k vyhocené a společensky angažované dramatické reflexi, jako by oficiálně neexistovalo a nesmělo existovat. Nemožnost tematizovat problematiku války, národní svébytnosti a podřízenosti či skutečná úskalí soukromého a veřejného života v zemi, v níž je zlovůle a násilí moci každodenní realitou, jakož i celou řadu dalších otázek a problémů člověčího bytí, tudíž dramatiky nutila vyhledávat „náhradní“ neproblematické fikční světy a formy výpovědi, čili „dobrovolně“ si nasazovat určité masky. A ti statečnější se je pak pokoušeli nasazovat tak, aby pod nimi prosvítala jejich představa o skutečné tváři reality a adresáti mohli zahlédnout i náznak toho, co je skutečně zajímavá a tíží.

Výrazně to poznamenávalo zejména produkci her se současnými náměty, která kýžené „drama“, substituovala formou konverzační hry realistickeho střihu, odehrávající se v jakémisi nepříznakovém bezčasí individuálního života v městě či na venkově, a to bez jakýchkoli širších společenských či historických souvislostí. Tedy ve víceméně abstraktním českém prostoru, jehož – tu a tam problematizovaným – centrem je Praha a v němž jako by neexistovala ani válka, ani zatýkání a věznění, ba dokonce ani Češi a Němci nebo čeština a němčina. Nejpočetnější část takto koncipovaných dramát se přitom soustředila na fabulaci zábavných zápletek, pracujících s rozmanitými patáliemi soukromými, milostnými, rodinnými, pracovními či uměleckými. A navzdory Freytagem zformulované tezi, že základem opravdového dramatu je děj, tedy hnutí mysli, které nevyhnutelně přerůstá v myšlenku, akci, čin, dialog a názorový konflikt, a tak pojmenovává podstaty, v protektorátní každodennosti převážilo konverzační pojetí dramatu s dominancí slov a řeči.

V mezích této poetiky se přitom pohybovali nejen rutiněři, ale taktéž dramatici s vyššími uměleckými ambicemi, kteří se snažili dát svým hrám, nebo alespoň jejím dílčím částem, hlubší významový podtext a vztáhnout je tak k aktualitě, případně celý text pojmut jako jinotaj, tedy začít hrát „podvojnou hru“ s adresáty a cenzory. Snadněji se jim ovšem taková hra hrála, pokud přinejmenším tematicky opustili českou přítomnost a fabulovali děje odehrávající se v jiných světech. Více než v předchozím období se proto ak-

tualizovaly potence tradičního dramatu historického, umožňujícího modelovat ideje na zdánlivě starých příbězích, a nebývale pak během protektorátu narostl počet her cizokrajných, tedy situovaných do jiných zemí, počínaje zasněženým severem až po exotické tropy, přičemž lze pozorovat průmět proměn válečné situace do výběru zemí, o nichž se mohlo psát.

S tím, jak se autoři odkláněli od přítomnosti, otevírala se jim také možnost zpodstatnit jazykovou stránku, která mohla opustit iluzivní formu běžné realistické komunikace a přejít k jazyku stylizovanému, vázanému. Protektorátní produkce tudíž s oblibou pracovala také s různými podobami veršovaného dramatu. Zájem o verš měl přitom několikery rozměr a možnou motivaci. Byl vnímán jako cesta k dramatu napsanému „po starodávném způsobu“, tedy inspirovanému středověkem či barokem, jako aktualizace „shakespearovského“ dramatického ideálu, jako forma násobící poetičnost cizokrajných námětů a motivů, ale některými také jako pokračování avantgardy a její volné hry se slovy.

V návaznosti na to se zrodila další možnost, jak obejít cenzurní omezení, tedy tvůrčí přepisy a adaptace starší domácí a zahraniční dramatiky. Zájem protektorátního divadla o národní i zahraniční klasiku byl logický, už proto, že tato nabízela nadčasová, obecně lidská a hůře cenzurovatelná témata. Původní texty přitom bylo možné náležitě zpřítomnit, ať už divadelními prostředky, nebo náležitými úpravami. Příznačné je, že i v tomto případě se dramatici raději inspirovali divácky přitažlivými komedii než díly přísné dramatické stavby a vysokého mravního poslání.

Přesvědčení o nutnosti změny, která vrátí zbloudilou českou dramatiku zpět k tradičním jistotám, se tak ve střetu s dramatickou, dramaturgickou a divadelní praxí transformovalo v trend, jenž sice spoluutvářel poetiku nemalé části dobové dramatické tvorby, nicméně nemohl dojít svého naplnění. Potvrzením toho je mimo jiné fakt, že se mu nepodařilo z českého kulturního života vytěsnit experimentální hledání jiných podob dramatu a divadla, byť jeho zastánci považovali meziválečné avantgardní experimenty za import poplatný cizině.

PŘEVAHA KONVERZAČNÍ DRAMATIKY

Tradiční a navíc cenzurně nejméně problematickou podobu dramatu napříč celou protektorátní produkcí představovaly konverzační hry řešící v soukromé rovině vztahy uvnitř rodiny. Pokud byly situovány do města, zpravidla Prahy, byli jejich hrdiny příslušníci středního stavu.

K výjimkám patří dvojice her, v nichž se Alžběta Pacovská v návaznosti na Františka Langera pokusila realisticky zachytit nelehký život lidí na pražské periferii. V pěti obrazech dramatu *Chudí lidé vaří z vody* (1939) představila figurky z okolí trojského mostu, včetně cirkusáků a nešťastného tuláka, jehož snem je vrátit se na rodnou Moravu. Osu výpovědi, jež má aspiraci vykreslit drsnost prostředí, lidskou tupost a mravní vyprázdněnost, jakož i sílu opravdového citu a respektu k morálce, přitom utvářejí vztahy uvnitř jedné dělnické rodiny: střet mezi povrchní a nevěrnou manželkou a její nevlastní dcerou, jež symbolizuje lidovou sílu a poctivost, a jako taková proto získá správného muže. Smysl pro specifickou atmosféru periferie, ale i pro mírně ironický nadhled Pacovská projevila také ve veselohře *Vdovin groš* (1941), v níž se hospůdka na modřanské navigaci stává místem pro sérii milostných setkání a pletek.

Před chudinou ovšem protektorátní dramatika dávala přednost postavám majitelů a majitelek drobných obchůdků, úředníkům, ale také úspěšným soudcům, lékařům a umělcům. Zápletky jednotlivých her přitom opět utvářejí především komplikované milostné a rodinné vztahy, neshody mezi partnery a manželi, jejich konflikty a rozchody a nová setkání; tu a tam však byly tematizovány i záležitosti profesní. Příkladem může být hra *Ztracená tvář* s podtitulem *Žít svůj život* (prem. 1939, 1940), v níž se Frank Tetauer pokusil naplnit svou představu dramatu tím, že vykreslil portrét velké a zároveň do sebe a do své profese zahleděné herečky. Její osud přitom náležitě zdramatizoval motivem obličeje zohaveného při autonehodě a postavou přítele, plastického chirurga, který jí pomůže vrátit se znovu na jeviště. Zároveň ji tím ale také ztratí, neboť ona je jako nespoutatelná umělkyně odhodlána žít na jevišti i mimo něj po svém.

Absence závěrečného happy endu byla v dobovém kontextu spíše výjimkou, standardem totiž bylo, že se postavy dramatu na konci hry navzdory všemu špatnému znovu dají dohromady a je tak nastolena relativní harmonie, která má v divákovi vyvolat naději, že není až tak zle. Tak tomu je také ve většině textů nejproduktivnějšího autora konverzační dramatiky Jana Grmely, jehož psaní nabývalo různých forem, od krátkých anekdot až po hry s vyšší uměleckou ambicí. Byl tudíž schopen napsat devítistránkový skeč o manželce uražené nezájmem potenciálního milence a řešící problém, jak cizího muže v bytě vysvětlit žárlivému manželovi (*Ladič pian*, 1941), stejně jako čtyřaktovou veselohru, v níž brašna s nečekaně nalezeným pokladem-lupem koluje od člověka ke člověku, a tak vyjevuje a tříbí jejich charaktery (*Správné děvče*, 1942, i prem.). Dvojící her Grmela pronikl i na jeviště Národního divadla: v první z nich předvedl komplikované vztahy v rodině, v níž syn nečekaně zdědí velké peníze po rodinném příteli, čímž se prozradí, kdo je ve skutečnosti jeho pravým otcem (*Dědictví*, 1941, i prem.), v druhé pak pojednal tvůrčí střet dvou malířských osobností a jejich uměleckých koncepcí (*Velká cena*, 1944, i prem.).

Ke svým oblíbeným zápletkám se Grmela navíc rád vracel, přičemž byl schopen je nově variovat a zaplétat. V dramatu *Zlatá klec* (1944, i prem.) tak zopakoval a znásobil motiv utajeného otcovství, jež tu po letech rozruší zdánlivý klid manželství uzavřeného pro peníze. Vyfabuloval příběh otce (lékaře-gynekologa) a jeho dcery, která se má provdat za jeho asistenta, aniž by tušila, že tento nepoctivý ctižádostivec již čeká dítě s jinou ženou a je také schopen otce připravit o autorství významného vědeckého objevu. Dceřina těhotná milostná konkurentka je nadto nejen otcovou pacientkou, ale také – jak se postupně rozkryje – jeho druhou dcerou, plodem dávne a léta utajované lásky.

Dvakrát Grmela zpracoval také téma umělkyně, která dá přednost vytoužené profesi před rodinou. Na samém počátku protektorátu to bylo v hříčce *Ta pravá...* (1939, i prem.), v níž zpěvačka Velkého divadla opustila a téměř o vše připravila svého manžela vetešníka. Jeho krachující krám je však díky pomoci dvou mladých a schopných lidí (z nichž se v pointě vyklubou manželé) zachráněn, začne znovu prosperovat a on sám se postaví na nohy na-

tolik, že je připraven svou chybující ženu – poté, co ona přijde o hlas, a tudíž i kariéru – vzít k sobě zpět. Ve hře *Babí léto* (1943) pak Grmela vykreslil vztah úspěšného pianisty a neméně úspěšné herečky, která však na rozdíl od manžela dá před rodinou a péčí o syna přednost umělecké kariéře, aby i ona po patnácti letech pochopila, že to byl omyl, a napravila se.

Konverzační hry z městského prostředí mohly přitáhnout pozornost publika, jejich reálná umělecká prestiž ale nebyla velká, takže nemálo z nich bylo zveřejněno jen tiskem, aniž by se našlo divadlo ochotné je inscenovat, a to dokonce ani v případech, kdy se dramatici pokoušeli trefit do určité specifické divadelní poetiky. Svého naplnění tak kupříkladu nedošla ani Tetauerova snaha napsat hru, v níž by ústřední postavu bývalého soudce, jenž neformálními způsoby hledá spravedlnost, mohl sehrát populární herec Vlasta Burian (*Křivdy napravovati*, 1942, jako rozhlasová hra s titulem *Veselé souzení strýce Sylvestra*, natočeno 1948). A inscenováno nebylo ani drama Karla Kubánka *Země mlčí. Slunečná* (1941), které pracovalo s oblíbeným syžetem měšťáků na letním bytě, přičemž kombinovalo detektivní příběh s ibsenovským modelem postupně objevované viny, sdílené prostřednictvím vidin i s příslušníky mladší generace, která traumatickou minulost přímo nezažila.

Ještě ve zvláštějším postavení byly početné konverzační hry s venkovskou tematikou, které byly tištěny, přestože stály zcela mimo zájem profesionálních divadel. Jen relativní výjimkou je hra *Martin Čípa*, kterou v roce 1942 uvedlo Divadlo pražských předměstí, tedy částečně kočovná (mimo městské centrum se pohybující) společnost J. Macháčka. Její autor, J. V. Krýsa, v ní vykreslil poctivého sedláka, jenž se nikoli vlastní vinou zadlužil a nadto má problém s nápadníkem, který chce jeho dceru odvést do Prahy. Díky jeho bližním se ale vše po finanční i lidské stránce urovná a dceřin ženich se rozhodne zůstat na venkově.

Většina venkovských zápletkových her však navzdory nevšimavosti profesionálů mohla kalkulovat s početnou obcí adresátů, neboť byla psána a publikována pro ochotníky, a tedy pro publikum, jež mělo k vesnické tematice blízko. Proto také většinu z této dramatické tvorby charakterizuje inklinace k poetice, odkazující mnohdy až do hloubi devatenáctého století

a vycházející z předpokladu, že mimopražské publikum je vhodné oslovovat historkami a zápletkami, které by u intelektuálních vrstev neobstály. Například Marie Šebková vyfabulovala obraz z venkovského života *Pod květy jabloně* (1943), jehož zápletku uvádí do pohybu motiv prodaného ženicha po vzoru Sabinova libreta ke Smetanově opeře.

Drama pracuje s postavou mladé chudé dívky Máni, která potřebuje peníze na matčinu léčbu, a proto přijme nabídku své sokyně a za peníze jí přenechá svého milého Jeníka. Jeho to ale rozzlobí natolik, že je ochoten s dívkou, již byl prodán, skutečně jít k oltáři. Naštěstí jen proto, aby tato hloupá dcera nejbohatšího sedláka musela splnit podmínky uzavřené smlouvy a milované Máně slíbené peníze vyplatila. U oltáře pak Jeník řekne ne a může se tak vrátit ke své skutečné lásce, jejíž matka se uzdravila.

Na formování takto pojatých dramát měl značný vliv František Cimler, který byl jejich redaktorem v nakladatelství A. Neubert. Další vzorovou ukázkou daného typu dramatiky tak může být Cimlerova veselohra *Tvrdé české palice*, 1940.

Její fabulační základ tvoří omyl sedláka Maška, který se se sedlákem Havlem dohodl, že by mohli vzájemně seždat své dcery a syny. Při námluvách ale Mašek omylem a šťastnou náhodou vtrhne do statku zcela jiného Havla, jenž má shodou okolností také syna a dceru. Výsledkem je řada nedorozumění, bizarních konfliktů a zvratů, ještě vygradovaných vesnickým furiantstvím. Nicméně otcové i oba mladé páry v sobě okamžitě najdou zalíbení, takže zdvojená svatba je nevyhnutelná. – Ochotníkům pak Cimler adresoval i oblíbenou „lesní variantu“ takového zápletkové dramatiky: „hru pro nejveselejší večery“ *Myslivecká latina* (1941, pod pseud. Jiří Hora), v níž vedle sebe postavil švejkovsky chytrého myslivce Švejdu, náruživého pytláka, dceru na vdávání a její nápadníky, několik dalších potenciálních milostných párů a neschopné městské pitomce a slečinky, jakož i vlastníka lesa: notáře s titulem dr., jenž by chtěl být nimrodem, ale nemá na to.

Častým motivem venkovských her je postava hospodáře v potížích, ať již za ně může například reálná či domnělá klatba visící na jeho majetku (Jaroslav Mácha: *Prokletý statek*, 1942), nebo skutečnost, že nemá adekvátního mužského dědice a zdráhá se dceru dát obyčejnému čeledínovi – tak dlouho, dokud se neukáže, že čeledín je ve skutečnosti synem velkostatkáře (Karel Fořt: *Neuved' nás v pokušení*, 1942). Vážnější podoby takového dramatu reprezentuje „vesnický melodram“ Františka Hrubce *Prst boží* (1941), jenž rozvíjí konflikt mezi pracovitým, leč lakotným sedlákem a pokrokovým chalupníkem, který chápe proměny doby, a tak považuje vzdělání za důležitější než majetek. Pro sedláka je ale nepřijatelné, aby se jeho syn oženil s maturantkou z chudé rodiny, což vede až k synovu pokusu o sebevraždu – a následné otcově sebevraždě dokonané ve chvíli, kdy si naplno uvědomil svou vinu. Z vůle Boží se tím otevře prostor pro sňatek milenců i další dobro.

Potvrzením toho, že se venkovská dramatika až tak příliš fabulačně nelišila od her městských, byť s městem zpravidla pracovala jako s negativní veličinou, může být *Rodná ves* (1942) Lídy Merlínové (= Ludmily Pecháčkové): hra kombinující motiv vesnice jako celoživotní jistoty s ženskou tematikou. V jejím centru stojí postava ženy, která sice dala před vesnicí přednost Praze, avšak její nerozumné manželství záhy zkrachovalo a ona se s pokorou vrátila na rodný statek. Hospodaří na něm tak úspěšně, že je po letech schopna svému manželovi, z něhož cizí svět udělal bezdomovce, poskytnout útočiště. A protože na venkově každý zákonitě najde sebe sama, obnoví se i jejich ztracený vztah.

Základní hodnotovou opozici mezi velkým světem a jistotami domova – v městských dramatech symbolizovaného rodinou a rodinnou firmou, ve hrách venkovských pak rodným statkem a vsí – vyjadřují také *Světáci* (1941, prem. 1942) Miloše Hlávky. Konverzační hra je v protektorátních souvislostech unikátní tím, že jako jediná hra z české současnosti překračuje hranice „našeho malého světa“, byť jen proto, aby se její hrdinové mohli do něj opět vrátit. Do rodného domu se tu totiž navrácí mladý muž, který léta bloudil světem, a jeho novomanželka, která se v cizině dokonce narodila, ovšem v české rodině.

Vlastní děj hry má opět podobu zápletkové komedie: ona se totiž rozhodne, že jeho příbuzné lépe pozná, když před ně nejprve předstoupí sama, a to jako náhodný kolemjdoucí. Mužští členové rodiny se ovšem do nečekané návštěvy okamžitě zamilují a přítomné ženy začnou žárlit – a protože její manžel hraje se sebou, je mu dáno o svůdnou cizinku soupeřit se sourozenci i otcem. S tím si navíc musí vyjasnit nepravdy, které se rozšířily okolo jeho života v Paříži. Po sérii náležitých nedorozumění ale Ludvík může svou milovanou Blaženu v souladu s lidovými zvyky přenést přes práh (staro)nového domova.

Jakkoli se dnes text této komedie může jevit politicky neutrální, v okamžiku vzniku, vydání a ostravské a pražské premiéry (březen a září 1942) vyjadřoval nejen ideu návratu domů, ale obsahoval také řadu dalších motivů, které měly v dobových souřadnicích své specifické konotace. Zvláštní byla již konkrétnost, s níž Hlávka určil dějiště hry, tedy jihočeskou obec Stachy, která se nacházela na samém pomezí tehdejšího protektorátního prostoru. Bylo to motivováno tím, že do své hry potřeboval postavu Čecha-světoběžníka, jehož pobyt v cizině by byl přirozený a nenesl příznak emigrace: okolo Stach totiž reálně žili hudebníci a circusáci, kterým se říkalo světáci již z povahy jejich povolání. Ve vlastním ději ovšem jejich profese nehraje až tak velkou roli, důležitější je atmosféra rodiny, do níž se lze ze světa mezi své vrátit, přičemž otec rodiny je dokonce starostou obce.

Neobvyklost Hlávkovy hry spočívá také v tom, že se v ní výslovně hovoří o Francii a Holandsku, tedy o dvou západních zemích, kam se dříve dalo putovat, které ale nedávno byly obsazeny německou armádou. Nakolik to bylo překvapivé pro dobové publikum a jak toto vnímalo autorem předvedený návrat Čechů z „kdysi“ spřátelené Evropy domů, se můžeme jen dohadovat. V každém případě Hlávková hra navzdory své konkrétnosti až do konce války zůstala mezi povolenými.

DRAMA ZE SOUČASNOSTI JAKO PROSTOR PRO JINOTAJ

Zvýšená citlivost na podtexty a jejich hierarchizace podle dobových hodnotových kritérií byly všednodenní součástí protektorátního literárního a divadelního života. Promítalo se to i do snahy dramatiků s těmito podtexty vědomě pracovat. Když bylo sedm dní po okupaci, 22. března 1939, ve Stavovském divadle poprvé hráno drama Růženy Jesenské *Kouzelný darebák* (1939), diváci věděli, že jde o text v jádru apolitický, s expresivní fabulační i jazykovou vypjatostí vykreslující komplikované rodinné, sourozenecké, milostné a erotické vztahy, pojaté jako průnik dobra a zla: dvou konstant, jež se podle dramatičky v lidském životě vášnivě přitahují. Nemohli si ovšem nepovšimnout, že autorka do závěru své hry vložila slova: „[...] bude-li zle, — snad nebude, [...] ubráníme se, nedáme se nikomu! — *Náš domov je náš, naše vlast, naše krev, naše řeč.*“ A muselo je to oslovit, byť to bylo do hry napsáno v době, kdy ještě nikdo netušil, jak to s českým odhodláním se za každou cenu bránit dopadne.

O pár týdnů později již nebylo takovéto explicitní vyjádření přípustné, nicméně potřeba dramatiků vyjádřit se k přítomnosti zůstala a transformovala se v metaforická vyjádření, která bylo možné interpretovat doslovně, ale také jako výpověď se skrytým podtextem. To se objevuje i ve víceméně standardních konverzačních hrách, včetně například závěrečných scén Grmelových dramat *Dědictví* a *Klec ze zlata*, v nichž postavy dojdou k přesvědčení, že musí chránit rodinu navzdory všemu, co se stalo. Pro dnešního recipienta je ovšem úskalím fakt, že tento typ komunikace s adresátem byl ukotven v dobových kontextech a stavěl na časově omezených – vědomých i podvědomých, více i méně zřetelných – asociacích, k nimž publikum spontánně inklinovalo. Můžeme se tak jen dohadovat, s čím si čeští diváci kupříkladu v roce 1944 spojovali dialog mezi otcem a dcerou, když ve *Zlaté kleci* z jeviště zazněla slova: „*Olga: Musíme tomu z celého srdce věřit. Víra nám dá sílu, táto! / Horák (teď pevně): Abychom se stali konečně jinými lidmi a žili svůj skutečný život! / Olga: Zcela správně. Protože to, co jsme žili, nebyl život, nýbrž živoření. / Horák: Život v kleci!*“ Tato slova přitom byla určitým kompromisem mezi tím, co by dramatik říci

chtěl a co říci mohl. Starší, agentážní verze této hry nazvaná *Hřích mládí*, totiž ve stejný okamžik pracuje s výmluvnou alegorickou opozicí mezi světlem a tmou, jakož i s povinností udržet soukromé štěstí i za tu cenu, že budeme lhát. Dramatik přitom zjevně neusiloval ani tak o „přímý“ jinotaj, jako spíše o pojmenování pocitu, jenž českou společnost tváří v tvář okupačnímu a válečnému násilí prostupoval.

Vedle dílčích významových asociací vložených do jinak cenzurně víceméně neproblematických her ovšem vzniklo rovněž několik dramat, která byla přímo konstruována tak, aby se stala alegorií situace, v níž se český národ ocitl. S ohledem na zostřující se cenzurní a autocenzurní regulaci přitom můžeme pozorovat vývoj od bezprostřední reakce dramatiků, kteří se snažili o vyjádření sice skrytá, ale dobře čitelná a dotýkající se aktuální přítomnosti, směrem k alegoriím pojmenovávajícím obecnější, abstraktnější problematiku etickou, filozofickou a náboženskou.

Výrazem dobového životního pocitu bylo, že protektorátní dramatikou napříč všemi žánry prostupoval motiv nějaké soukromé, veřejné nebo dokonce přírodní pohromy či katastrofy, jež rozvrátí to, co se doposud zdálo nepochybné, nicméně současně postavy také obrodí a vyvolá v nich odhodlání neštěstí vzdorovat a přes všechna úskalí kráčet dál. V hrách na témata historická či cizokrajná tato katastrofa mohla nabýt metaforičtější a dramatictější podoby, ať již šlo o přemnožení krys, epidemii moru, nebo o dlouhou polární noc, která je k nepřežití. Čím ovšem blíže k české současnosti, tím více do dramatických výpovědí vstupovala konkrétnost žité každodennosti a její politický rozměr, takže prostor pro jinotaj byl užší – a navíc se s každým měsícem a rokem okupace dále zužoval. Časové okno, ve které bylo možné takovou hru uvést, nebo alespoň vytisknout, se pak zcela uzavřelo na přelomu let 1941–1942.

Olga: A ještě něco – – – za čas si vyjedeme spolu do Brna – – ale aby maminka o tom nevěděla.

Horák: Budeme tedy lhát dále.

Olga: Abychom byli šťastni. Aspoň my dva.

Horák: To mě máš tak ráda?

Olga: Rozsvítím, ano? Už je příliš tma.

Horák: Rozsviť, dceruško, rozsviť, ač toho není třeba. Jsi sama velké světlo.

Olga (rozsvítí): A teď zmizely stíny – –

Horák: Navždy – – ?

Olga: Musíme tomu z celého srdce věřit. Víra nám dá sílu, táto: Je to nejlepší lék – brát velkou dávku denně.

Jan Grmela: *Hřích mládí* (194?)

První čistě konverzační hrou s alegorickou nadstavbou byla *Hra na schovávanou* (1939) Olgy Scheinpflugové, kterou 11. listopadu 1939 uvedlo Národní divadlo na jevišti nově ustaveného Prozatímního divadla. 29. prosince na téže scéně mělo premiéru drama Viléma Wernera *Šťěstí je umění* (1940, prem. 1939). O rok později, 18. prosince 1940, pak byla v Brně a následující den i v Praze inscenováno Wernerovo drama *Červený mlýn*. Poslední relativně přímočarou alegorií byla hra Josefa a Miroslavy Tomanových *Vínice*, kterou bylo možné v roce 1941 vydat, ale na jejíž uvedení již nebylo možné pomyslet, protože se z kategorie her povolených velmi rychle přesunula mezi zakázané. Na jeviště se tak dostala až v roce 1946, a to v přepracované verzi.

Autoři všech těchto her využívali tradiční dramatická pravidla a psali texty, jejichž společným jmenovatelem je vědomá snaha vyjádřit emoce spjaté s nedávným politickým krachem a současně povzbudit diváky, demonstrovat přesvědčení, že bude lépe – pokud pochopíme své místo mezi druhými, dáme se dohromady a začneme pracovat pro šťastnější budoucnost, pro potomky.

Spontánním výrazem toho je *Hra na schovávanou*, vzniklá na pozadí autorčina plánu napsat hru na ženské téma, tedy o dívce, která z lásky přijme málo důstojnou roli hloupoučké manželky, aby posléze odhodila zábrany, prokázala své organizační schopnosti a zachránila manželovu krachující továrnu. Tento syžet byl ale po okupaci překlopen do symbolu Mnichova, ztracených Sudet a okupace. Soudobý divák totiž vnímal, že dramatička odpovědnost za ztroskotání manželova rodinného podnikání připsala vzdáleným příbuzným, kteří si za pomoci nespravedlivě rozhodujících soudů přisvojili část továrny a posléze způsobili její požár, a tedy i celkovou zkázu, přičemž součástí jejich charakteristiky byla jednoznačně německá jména.

Vínice představuje venkovskou variantu takovéto alegorie. Chalupník Jan Trčka se v ní rozhodne vybudovat na příhodné slunečné a kamenité stráni (symbolickou) vinici, která přinese blahobyt rodině i obci, a do tohoto svého cíle vloží vše: energii, vlastní a manželčiny peníze i rodinné vztahy. Jeho sen však málem ztroskotá na bratranci, který neuspěl doma

ani ve světě a závidí svému schopnému příbuznému také jeho ženu. Naoko sice přijme Trčkovo pohostinství, ve skutečnosti jej však nenávidí a intrikuje. Ponouká jeho manželku, potomky i sousedy, aby jednali proti němu a jeho snu o vinici. Díky chalupníku s příznačným jménem Kotrba se však vše napraví a nehodný bratranec je vyhnán. V závěru je pak proti úžasu Trčkova syna: „*Všechno vám Bůh zachránil, táto!*“ postavena otcova jistota: „*To proto, že jsem ani na chvíli neztratil víru!*“

Jestliže u Scheinpflugové hrdinka najde své místo v životě, teprve když se vzdá přetvářky a začne mluvit a jednat podle své povahy, a hrdina Tomanových navzdory všemu neustoupí od svého ideálu ani o krok, součástí hry Viléma Wernera *Štěstí je umění* je přímá tematizace problému, zda lze za nových okolností vždy vše říkat naplno, respektive zda není vhodnější některé nepříjemné pravdy přehlížet.

Werner chtěl tímto dramatem myšlenkově navázat na své předchozí politické drama *Noví lidé*, byl si však vědom, že tak činí za podmínek, kdy je zcela vyloučené vyjadřovat se k národní a politické situaci stejně otevřeně. Předstíraje tedy, že zobrazuje jen věci čistě soukromé, transformoval své téma „nových lidí“, jež jsou zárukou lepší budoucnosti národa, v příběh o početí a narození jednoho konkrétního dítěte. Vyfabuloval příběh, v němž harmonické soužití manželů naruší dvojice souběžných, leč kontrastních zjištění: on je neplodný a ona těhotná, neboť byla (téměř proti své vůli) svedena nemilovaným ctitel. Wernerův manžel je ale natolik rozumný, že vytoužené dítě přijme jako dar a záruku společné šťastné budoucnosti a s dostatečnou razancí dá ženě i ostatním najevo, že nestandardní způsob početí není problém, pokud se o něm nemluví. Přivede je všechny tedy k tomu, že přijmou to, co chtěl dramatik vyjádřit v titulu a podtitulu původní – agentážní – verze: *Pravda se neříká. Kdo mlčí, nelže.*

Řečeno slovy titulku dobové recenze, dramatik tu „vzhůru nohama“ (Mühlstein 1940) převrátil běžnou představu o pravdomluvnosti, aniž by mu šlo o její pragmatickou relativizaci: chtěl dát najevo, že za určitých okolností existují hodnoty vyšší než jen pouhá pravda. Závěrečné patetické vyznání víry ve štěstí za každou cenu má být přitom signálem, že

tato „pohádka“ je nejen zpodobněním individuálního osudu, ale také metaforickou alegorií. Třebaže tedy ve dramatu o národu a zemi nepadne ani slovo, dobovému publiku nemohlo uniknout, kdo je oním společným dítětem, které musíme ochránit.

Nebyl by to ovšem Werner, kdyby tento svůj apel nespojil také s atakem na to, co podle jeho přesvědčení společnosti škodí; svou sociální konzervativnost tentokrát vyjádřil prostřednictvím lékařské problematiky. Vytvořil hrdinu, jenž je nejen manželem, ale také objevitelem metody, jak rozpoznávat pohlaví nenarozených dětí, a nyní stojí před otázkou, zda je třeba člověka (lidstvo) léčit moderními a revolučními postupy, nebo je lepší dát přednost spíše přirozené tradici. Tu dramatikovi zosobňuje postava moudrého sluhy, jenž vyznává přírodní léčitelství a je tudíž schopen nemocným (včetně lékařů) pomáhat lépe než učená medicína. Wernerův lékař se tak sice zpočátku domnívá, že má povinnost a právo nerespektovat hájemství přírody, ba dokonce že má právo svůj objev proměnit ve výnosný obchod, avšak postupně pochopí, že se jen rouhal a narušoval přirozený řád. Proto se obdobných zbytečných experimentů a praktik vzdá.

Blíže k *Vinici* má následující Wernerova venkovská alegorie *Červený mlýn*, v níž se pracovitě a poctivě mlynářce Magdaleně nakonec podaří rozpoznat, kdo jí pomáhá a škodí, najít společnou řeč s příbuznými i sousedy a tak překonat těžké rány, které postupně dopadají na ni a její mlýn a přerostou v jeho požár. Srovnání s *Hrou na schovávanou* přitom může ukázat, jak se i pod vnějškovým patosem obrany národa mohly střetávat odlišné ideové a politické postoje.

Od roku 1941 ztrácejí dramatické alegorie svůj aktuální rozměr a posunují se spíše do poloh obecných, zkoumajících témata bez politické konotace. Žánrově se pak tendence k programové alegoričnosti projevuje především ve hrách odehrávajících se v jiných časoprostorech.

HRY O POŽÁRU A ŽENÁCH, KTERÉ VZDORUJÍ

OLGA SCHEINPFLUGOVÁ: *HRA NA SCHOVÁVANOU*; VILÉM WERNER: *ČERVENÝ MLÝN*; OLGA BARÉNYI: *ZÁMEK MIYAJIMA*

Trojici konverzačních dramát pracujících s motivem požáru rodinného podniku spojovalo, že byly považovány za hodné scény Národního divadla, na kterou je uvedl stejný dramaturg. Každé z nich však předstoupilo před diváky v poněkud jinou dobu a vyrovnávalo se s poněkud odlišnou společenskou a cenzurní atmosférou. Zásadně je pak diferencovaly osobní společenské a politické pozice jednotlivých dramatiků, respektive dramaticek: Jestliže Olga Scheinpflugová se identifikovala s první republikou a demokratickým liberalismem, Vilém Werner naproti tomu patřil mezi jeho kritiky a své naděje vkládal do kýženého návratu k Božímu řádu a k národu jako základním hodnotám, jež měla přinést republika druhá. Dramatička vystupující pod jménem Olga Barényi pak protektorátní status quo akceptovala natolik, že jej nevnímala jako problém. A tato názorová odlišnost se pochopitelně promítala také do způsobu, jakým byla jednotlivá dramata fabulována, do jejich poetiky a hodnotové polarity, kterou měla vyjádřit.

Hra na schovávanou byla inscénována necelých osm měsíců po okupaci, přičemž všichni zúčastnění – dramaticka, která hrála i hlavní ženskou roli, šéf činohry Jan Bor, dramaturg František Götz a režisér Aleš Podhorský – si byli vědomi, že

Ženská, která dovede být hloupá, je nejchytřejší! [...] Doro, to jen – žena v době lásky musí zapřít jisté praktické znalosti, které se potom v dalším životě tadyhle tatínkovi náramně hodily. I já se někdy snažila, aby nepoznal, že znám to či ono, o čem mě poučoval.

Olga Scheinpflugová:
Hra na schovávanou (1939)

její podtext musí prohlédnout snad každý. Pravděpodobnost toho, že by hra mohla obsahovat nějaké jinotaje, ostatně naznačoval jak její titul, tak také osobnost autorky a její propojení s Karlem Čapkem jako symbolem první republiky. Nehledě na to, že drama o rodinném podniku, který z cizí vůle málem zkrachoval a musel se přestěhovat do náhradních prostor, mělo 11. listopadu 1939 premiéru v karlínské budově nedávno zřízeného Prozatímního divadla, tedy v prostorách, které byly náhradou za Němci odebrané divadlo Stavovské.

Publikum, které dramatičku znalo, však nemohlo překvapit ani to, že ústřední postavou její hry je mladá, krásná a moderní, čti samostatná a energická, žena, jež se postupně vymezuje vůči panujícím společenským a genderovým stereotypům. Dívka jménem Dora si sice v prvním jednání zajistí rychlý sňatek s vytouženým mužem tím, že si před ním začne hrát na bytost naprosto naivní, bezbrannou a nevědomou, kterou milující muž musí vést a chránit, záhy se však ukáže, že toto společností vnucované rozložení mužských a ženských rolí není schopná natrvalo přijmout. Ve chvíli, kdy manželova rodina přijde o majetek, rodinnou prádelnu i o bydlení, Dora odloží masku a projeví své skrývané schopnosti. Nehledíc na manželův úžas se postaví do čela firmy a úspěšně rozjede novou, byť zatím jen nevelkou výrobu punčoch, dá zoufalým zaměstnancům práci a společnou víru v možnou lepší budoucnost. V peripetii sice jejího muže začne vábit jiná žena s maskou naivky, nicméně Dořino těhotenství vrátí do vztahu kýženou harmonii. Prohození tradičních genderových rolí ovšem již zůstává: zatímco Dora se soustředí na udržení firmy, její manžel je zcela zaujat představou budoucího dítěte. To je přitom pro oba hodnotou, která „přebíjí vše“, a je jej tudíž nutno chránit.

Z dostupných zdrojů se zdá, že osnova dramatu o ženě, která má odvahu odvrhnout společenskou přetvářku, vznikla již někdy v roce 1938, možná i dříve; zpracovává ostatně problematiku procházející celou autorčinou předchozí tvorbou dramatickou (*Madla z cihelny*, 1925; *Houpačka*, 1934) i prozaickou (*Dvě z nás*, 1933). Nicméně je patrné, že běh historických událostí důraz na feministickou problematiku odsunul stranou a dramatičku přivedl k možnosti vložit do dramatické výpovědi naléhavější sdělení. Stačilo k tomu málo: náležitě konkretizovat, jaké pohromy to vlastně na Doru, jejího manžela a jeho příbuzné dopadly. Scheinpflugová proto vyfabulovala konflikt se vzdálenými příbuznými, kteří se za pomoci nevěrohodných dokumentů u nespravedlivých soudců domohou podílu na rodinné prádelně a následně způsobí, že toto dědictví po předcích celé shoří. Náležitý významový rozměr tohoto zdánlivě nepolitického příběhu přitom navodila pomocí jmen: tím, že proti sobě postavila „naši“ českou rodinu Fričů a příbuzné s německým příjmením Schneider, z nichž ten nejdůležitější

se dokonce jmenuje Fritz. Drama tudíž nevypovídalo jen o osudech jedné rodiny, ale také o národě, jejich příslušnících a jejich údělu.

Vytvořila tak polaritu mezi „námi Friči“ a „jimi Schneidery“, kteří v dramatu sice přímo nevystupují, nicméně výrazně ovlivňují životy Fričů – a tím příběh dostal zřetelný nadosobní, dějinný rozměr. Proměnil *Hru na schovávanou* ve výpověď o tom, jak bychom my, Češi, měli reagovat na jejich (= německou) agresi, na neoprávněné zabránění toho, co nám náleží (= Sudet), a na následný zničující požár (= zánik Československa). V závěrečném poselství hry tak hrdinka manželovi radí, jak po přežití katastrofě dál, tedy že je třeba zachovat klid a žít a pracovat a věřit ve vyšší spravedlnost a v budoucnost, která vše napraví. Jak se chovat k těm druhým a kde hledat naději a víru v budoucnost, i kdyby mělo být ještě hůře.

O časovosti *Hry na schovávanou* svědčí, že ihned po premiéře byla uvedena – nejednou za hereckého hostování autorky – v Brně (Národní divadlo 2. 12. 1939), Českých Budějovicích (Jihočeské divadlo 26. 12. 1939), Plzni (Městské divadlo 4. 1. 1940), Ostravě (Národní divadlo moravskoslezské 25. 1. 1940), Olomouci (České divadlo 28. 5. 1940) a v Třebíči (Horácké divadlo 20. 10. 1940). A nadto byla

hojně hrána také amatéry, přinejmenším v Benátkách nad Jizerou, Červené Řečici, Kamenici nad Lipou, Nových Hradech, Olomučanech, Pacově, Poděbradech, Třebíči, Vysokém Veselí, Úpici, Vamberku a Žirovnici.

To bylo umožněno také tím, že v počáteční fázi okupace protektorátní režim obdobný typ jinotaje víceméně toleroval a orgány říšské moci dodržovaly zdoluhavý úřední postup, případně ponechávaly Čechům „nějakou tu radost“. Plošný zákaz *Hry na schovávanou* tak nepřišel ani bezprostředně poté, co byla začátkem roku 1940 rozhodnutím českobudějovických protektorátních orgánů stažena z repertoáru Jihočeského divadla a na její

DORA: Vida, hasiči jedou domů, patrně už jich není tolik zapotřebí. – Měl bys tam jít, Pavle, je tam někde tatínek.

PAVEL: Půjdu, Doro. Máš pravdu. A bude-li tam Fritz –

DORA: Tvař se klidně jako pán vedle pána. Vaše věc přece není ve vašich rukou, o té rozhodne budoucnost, nejvyšší soud!

PAVEL: A ztratíme-li vůbec všechno?

DORA: Kdo? Ty, maminka, já? Na tom přece nezáleží. Naše děti jednou založí nové přádelny a nové zahrady.

PAVEL: Naše děti, máš pravdu, o tuhle naději jsem byl ještě před chvílí chudší.

Olga Scheinpflugová:
Hra na schovávanou (1939)

jinotajnost byl náležitě upozorněn i Úřad říšského protektora. Zatímco na karlínském jevišti Národního divadla hra vydržela jen do 17. února 1940, v jiných divadlech byla trpěna až do dubna 1941. Pak ale bylo Ernstem Ludwigem, hudebním a divadelním zmocněncem pro Čechy a Moravu při úřadu říšského protektora, zakázáno její uvádění všemi druhy divadel. Což bylo jen předzvěstí zákazu celého autorčina dramatického díla, k němuž došlo v říjnu téhož roku.

Ve stejné fázi zostřování cenzurní regulace všech divadelních aktivit bylo zakázáno rovněž drama *Červený mlýn*, poprvé uvedené 18. a 19. prosince 1940 brněnským a pražským Národním divadlem v režii Václava Jiříkovského a Jana Bora. Na rozdíl od předchozí hry toto drama bylo od samého počátku koncipováno jako podobenství vyjadřující se k současné situaci národa, přičemž jeho autora, Viléma Wenera, přitahovala především možnost postihnout vnitřní diferenciaci české komunity a dát tak najevo, jaké postoje jsou a nejsou správné. Ponechal stranou neovlivnitelné a tabuizované německé „fátum“ a vybudoval galerii českých postav a postavíček, jež rozložení předvádí vnitřní rozdíly mezi „námi“.

Príznačné je už to, že Vilém Wener, jinak dramatik veskrze „městský“, v *Červeném mlýnu* navázal na tradici „národních“, tedy venkovských her tak, jak se zkonstituovala v devatenáctém století, čemuž odpovídá také užívání hovorovějších a lidovějších forem jazyka. Ve shodě s touto tradicí, kterou lze vést až k Tylovi, pak do centra své výpovědi postavil silnou, poctivou a pracovitou ženu: mlynářku jménem Magdalena, která těžce bojuje za udržení rodinného mlýna a musí se přitom vyrovnávat s mnoha těžkými zkouškami osudu a nástrahami. To však

V divadle se nám dařilo. Všichni cítili tíhu odpovědnosti a všichni měli útěchu v tom, že mohou pracovat. A pak: jednota jeviště a hlediště byla absolutní.

Studujeme s Borem Wernerův *Červený mlýn*, takovou alegorii; abych to řekl stručně: mlýn vyhoří a naši lidé si společně zase postaví nový. Obecenstvo pochopilo skrytý význam a my jsme si s chutí zahráli, včetně nového člena, kterým se po novém hostování stal brněnský Karel Höger [...] Hlavní roli, postavu mlynářky vytvořila Míla Páčová, já jsem hrál roli muzikanta „z boží milosti“, Švejda se jmenoval. Němci ovšem brzy jinotaj hry prohlédli i živé reagování obecenstva, a *Červený mlýn* prostě zakázali. Karel Höger vzpomínal, že po představení této hry v Brně se po celém městě vyprávělo, s jakým důrazem Jarmila Urbánková v roli mlynářky říkala: „Červenej mlejn bude zase stát! Červenej mlejn bude zase mlít!“

Thespidova kára Jana Pivce
(vzpomínky, 1985)

spíše než s ženskou otázkou souviselo s ženským rodem, který v češtině mají slova jako země či vlast.

Nejen tematický, ale i hodnotový odklon od města k venkovu, který byl v dobovém kontextu signifikantní a spoluurčil již autorovu pomnichovskou hru *Noví lidé*, dramatik promítl do postavy Anny: Magdaleniny sestry, která se mlýnu odrodila a v Praze žije rozmařilým způsobem střídajíc rozhazovačné muže. Nicméně její venkovská příbuzná má pro ni nadále pochopení a finančně podporuje nejen ji, ale také jejího hudebně talentovaného syna, čímž má být ukázáno, jak město a umělci žijí z venkova. Anně to však nestačí: požaduje po Magdaleně nejen vzácné hodiny, které jsou „duší mlýna“, ale také okamžité vyplacení věna, o němž tvrdí, že jí náleží, aniž by se starala, zda tím mlýn ekonomicky nepoloží. Když ale Magdalena chce Anně svěřit Bibli zděděnou po předcích, tato projeví se jako naprostý neznaoboh bez úcty k rodinné tradici.

K jednoznačně pozitivním postavám naopak patří farář a bývalý misionář Klazar, který se shoduje s přesvědčením autora v tom, že základní oporou národa se opět musí stát katolická víra, je a tím, kdo českým „divochům“ ukazuje cestu k Bohu. Naopak k největším škůdcům patří zlotřilý státní (poštovní) úředník, který způsobí, že Magdalena po požáru těžko prokazuje, že včas a řádně zaplatila pojistku. Přímo pak mlýnu škodí bezostyšný podvodník Franta, jenž neporušuje jen zákaz lovení ryb v náhonu, ale také po léta vědomě sabotuje provoz mlýna tím, že do jeho soukolí sype písek – je ostatně ve mlýně učněm, tedy „práškem“. A proč to dělá, je podle dramatika jasné: byl k tomu přiveden četbou ruské knížky, kterou ve mlýně zapomněli Pražáci a z níž se přiučil třídní nenávisti. Ostatní postavy *Červeného mlýna* představují lidi chybuující, nicméně napravitelné. Jejich zásadní vadou je nesvornost – neschopnost překonat malicherné, leč letité sousedské spory, které přerůstají až do furiantských naschválů, ale i do neochoty respektovat pravidla (například že je nebezpečné ve mlýnici kouřit).

Naštěstí poté, co mlýn lehne popelem a zdá se, že jeho obnova už nebude možná, všichni chybuující – zaměstnanci, sousedé, příbuzní i Pražačka Anna – dojdou k rozumu a uvědomí si, jak svou nesvorností a nepořádností

mlýnu škodí. A díky umělci z nejmladší generace, jenž nedbá na dávné sousedské animozity a zahraje i pro ty, s nimiž má „mlýn“ letité spory, se otevře prostor pro dobrou vůli a spolupráci. Nenapravitelní škůdci jsou odhaleni a mizí, zatímco poctiví lidé se dají dohromady a začnou Magdaleně pomáhat. A když se nalezne ztracený doklad potvrzující platnost pojistky, drama končí jistotou, že náš mlýn bude zase mlít. A nechybí Magdalenina svatba s popleteným, leč už léta zamilovaným stárkem, ba ani symbolické dítě: stárkův čtrnáctiletý syn, kterého si novomanželé vezmou k sobě. Divák tak měl odcházet z divadla naplněn vizí sjednoceného společenství, jež společně pracuje na velkém národním úkolu.

Skutečnost, že Wernerovo alegorické drama spíše než vztah Čechů k německé moci modeluje optimální podobu české společnosti v čase ohrožení, diváci při jeho uvedení nepochybně vnímali, stejně jako patos, s nímž vyjadřuje víru ve sjednocení národa a budoucí „obnovu mlýna“. Zákonitě tak upoutala pozornost protektorátní cenzury a Zemským úřadem byla na příímý rozkaz Úřadu říšského protektora zakázána. Její poslední, pětatřicáté představení v pražském Národním divadle se konalo 8. dubna 1941 a záhy ji musely přestat hrát i ochotnické soubory, pro něž tato podoba venkovské hry měla svou velkou přitažlivost.

Třetí drama, které během protektorátu pracovalo s motivem požáru rodné firmy, se již obešlo bez zjevných jinotajů. Od autorky dramatu *Zámek Miyajima*, podepisující se Olga Barényi, rozená Aloisie Anna Voznicová, se ostatně propojení motivu požáru s národní angažovaností nedalo ani očekávat. Jakkoli součástí její velmi komplikované životní dráhy byla i zkušenost herečky vystupující v polovině dvacátých let v inscenacích Frejkova Divadla mladých a v Gamzově Uměleckém studiu, jakkoli během okupace ještě publikovala česky a v důsledku své autostylizace byla přijímána jako – poněkud cizokrajná – součást české literatury, byla to spisovatelka, která „Vůdcem poskytnutou ochranu českému národu“ akceptovala natolik, že si zažádala o říšské občanství a v roce 1940 je také získala. Její ochotu akceptovat stávající mocenské poměry dokládá rovněž skutečnost, že spolu se svým německým manželem, členem NSDAP a SA, vlastnila a vedla ari-zovaný obchod s kůžemi.

Zámek Miyajima, poprvé uvedený 27. května 1944 souborem Národního divadla v budově divadla vinohradského, s předchozími hrami spojuje jak žánr konverzačního dramatu, jež má ctižádost prostřednictvím kresby vztahů uvnitř jedné rodiny modelovat obecnější životní otázky, tak také rozhodnutí učinit ústřední postavou hry ženu a nechat ji řešit otázku, jak dál „po požáru“. A v závěru nechybí ani situace, kdy se všechny postavy hry cítí natolik ohroženy, že se semknou a sjednotí.

Hlavní hrdinkou dramatu je mladá žena Andrea (= odvážná, statečná, či bojovná), která se po symbolických sedmi letech vrací z psychiatrické léčebny s nadějí, že její život bude pokračovat tam, kde kdysi skončil, když po požáru rodinné fabriky onemocněla a ztratila paměť. Klíčovým tématem hry je tedy Andreino vyloučení z rodiny, s nímž se již dlouho neviděla, a otázka, zda ji ostatní přijmou, respektive, zda jsou vůbec hodni toho, aby se stala jednou z nich. Dramatička přitom proti Andreině lidské nevinnosti, poctivosti a spontaneitě, s níž hledá svůj vztah k životu, jenž se před ní otevírá, staví „starý svět“ vytvářený podivným seskupením amorálních a intrikánských figurek, z nichž každá cosi předstírá či skrývá. Dohromady tak vytvářejí obraz rodinky zahnívající v neproduktivním přepychu, v malichernostech a nudě. Její příslušníci zpočátku Andreu vítají s předstíranou radostí, ve skrytu svých duší však mají strach, zda se ji jim podaří „asimilovat“ natolik, aby se stala stejně zbytečnou, jako jsou oni.

Tvarově Barényiová navazuje na severskou, ibsenovskou linii dramatiky využívajíc napětí mezi povrchní přítomností vyprázdněných gest a dialogů a postupně odkrývanou traumatickou minulostí, která se s Andreiným příchodem stává neodbytnou. Jejím uzlovým bodem je požár – tentokrát však již jen v pozici dávné a znepokojivé vzpomínky, neboť shořelá továrna byla bez problémů obnovena, byť v přítomnosti už zase není příliš rentabilní. Motiv požáru navíc u Barényiové nemá charakter katastrofy, která „na nás“ dopadla z cizí vůle, nýbrž utajovaného pojistného podvodu, jenž rodině umožnil zbavit se nefungujícího provozu, vydělat na pojistce a uchovat si vysoký životní standard. Komplikací tedy není ani tak požár, jako spíše to, že se Andree v poslední větě druhého jednání hry vrátí paměť a ona si uvědomí, že továrnu zapálil otec Jan, a to úmyslně. Ten sice zpětně připou-

ští svou vinu, avšak ostatní členové rodiny jsou odhodláni se nepohodlně a příliš pravdomluvně svědkyně zbavit – uvěznit ji natrvalo v blázinci.

Jestliže tedy Wernerova hra mířila k vytvoření ideálního lidského společenství, drama Barényiové je nesenou ideou, že člověk si musí zachovat svou individualitu, a tedy také od všeho ztrouchnivělého, co symbolizuje hrdinčina rodina, utéci pryč. To se také Andree za pomoci učitele Petra v závěru hry podaří. Naplňuje se tím ve hře zpřítomněná legenda o dívce, která nechce žít na japonském ostrově Miyajima, kde „se nikdo nerodí a nikdo neumírá“, neboť tam žijí „jen zbyteční a marní lidé“, až se jí podaří najít někoho, kdo ji vzal „za ruku a ukázal jí cestu. A šli spolu daleko, nevěděli možná ani kam, ale to nevádí, někde je možná domek. Docela maličký, ale v okně hoří světlo. Toto hořící světlo je přitom metaforou naděje, za kterou je třeba jít: daleko pryč od dávných požárů.

Těžko soudit, zda sociálněkritický patos této hry v roce 1944 vůbec někdo vztahoval k národní otázce, anebo zda panovalo přesvědčení, že alegorické spojení privátního příběhu s otázkami národní existence je zcela mimo obzor autorky a její drama se pohybuje na úrovni, považující za nejvyšší hodnotou autentickou lidskou individualitu, která se nesmí nechat „zamknout“ ve společnosti plné lži a pokrytectví. Pokud bychom ale *Zámek Miyajima* pracovní čtli jako časovou politickou alegorii o autorčině vztahu k českému národu, k čemuž nás snad její osobní vývoj až k naprosté identifikaci s německým opravňuje, tak by to byla výpověď nelichotivá: národ by se jevil jako společenství, jež si samo může za své neštěstí a od něhož hrdinka musí za každou cenu utéct.

UMĚNÍ JAKO SUBSTITUCE SPOLEČENSKÉHO TÉMATU

S tím, jak se stále více omezovala možnost psát, byť jen jinotajně, o politických a sociálních otázkách, začínaly se od roku 1941 více objevovat současné hry, které se k přítomnosti vyjadřovaly prostřednictvím témat z uměleckého života. Tato dramata se mohla opřít o vědomí jisté exkluzivity, kterou umělecké povolání divákům asociuje. Dobová konverzační dramatika ostatně s oblibou využívala zejména postavy hereček jako

atraktivních, ale poněkud nestandardně se chovajících žen, které podléhají pozlátku laciné slávy (viz Wernerovi *Noví lidé*, Tetauerova *Ztracená tvář* či Grmelovo *Babí léto*). Výtvarné umění jako podvod, s nímž obchodují zruční manipulátoři, pak bylo představeno v komedii Alfréda Javorina *Tři jimenezové* (1943), rozehrávající příběh o lapálích, které nastanou, když se naráz na jednom místě objeví k prodeji jeden pravý a dva falešné obrazy od stejného mistra.

Z této produkce dílčím způsobem vystupovala dramatika, jejímž tématem byla otázka, co je a není pravé a poctivé umění, respektive jaký má být vztah umělce a člověka ke společnosti: co je a není pravý a odpovědný život. Pozadí takového tázání utvářela ideová polarizace meziválečného umění, vytvářená na jedné straně levicovou preferencí uměleckých a formálních experimentů, a na straně druhé umění usilující rozvíjet tradiční umělecké formy. Tematizovalo se ale také napětí mezi uměním jako rutinou, přinášející peníze a laciný obdiv, a uměním počestným. Společným rysem takovýchto her proto většinou byla postava výtvarníka, malíře či sochaře, v tvůrčí krizi, kdy si sám sobě jako umělec přestává věřit, z níž však na konci hry vyjde umělecky a lidsky obrozen.

Takto je tomu již ve hře Vlasty Petrovičové *Střídavě oblačno* (1942, prem. Městské divadlo na Poříčí 30. 10. 1942), jehož ústředními postavami je kdysi uznávaný malíř, jenž hledání nových cest vyměnil za peníze, a tak maluje jen portréty zbohatlíků, a mladá dívka, která se vsadila, že mistra získá pro sebe a skutečné umění – což se jí nakonec po řadě peripetií podaří. A součástí happy endu je i rozhodnutí dívčiny konkurentky, malířovy milenky a bývalé žačky (dnes kýčařky vydělávající na dětských portrétech), zahodit štětce a děti raději родit.

Osu dramatu Jana Grmely *Velká cena* (1944, prem. Prozatímní divadlo 7. 7. 1941) utváří umělecké, lidské a milostné soupeření dvou generačně odlišných tvůrců, malířů: akademika Hlavsý, jenž již ztratil dřívější energii, a jeho žáka, buřiče Ronka, který byl ze školy vyhozen, protože nectil učitelovo zplanělé umění; napětí mezi nimi nadto navyšuje i to, že učitel žáka připravil o lásku přítelkyně Marty. A když oba v rámci souboje namalují obraz na stejné téma, rozhodne se Hlavsa porovnat jejich kvalitu tím, že je

oba přihlásí do významné soutěže pod svým jménem. Porotci, zbavení možnosti diferencovat podle autora, jsou nadšeni prací Ronkovou – a když vyjde najevo, kdo je jejím autorem, je z toho skandál, který Hlavsu připraví o dobrou pověst. Zdálo by se tedy, že příběh Grmelova dramatu směřuje k vítězství uměleckého buřičství nad akademismem. Nicméně skutečnost, že jeho hrdinu ve chvíli nejhorší neopustí jeho přítelkyně, ukazuje, že záměr dramatika byl jiný, ba opačný.

Hlavsa se totiž přerouzuje a svým způsobem očišťuje, což se projeví v jeho rozhodnutí namalovat obraz zkoušeného a trpícího Joba, kterým je i on sám. V závěrečných dialogích hry je navíc představen jako skutečný tvůrce, byť v poslední době zpozdilý, kdežto jeho protivník jen jako jeho napodobitel: *„Takhle jsem maloval přece, když jsem byl mlád, a vy jste zůstal jen epigonem z tehdejšího mého období. Ano. Já jsem šel jinam, snad špatnou cestou. Ale*

vy jste zůstal tam, kde jsem už byl. Ne já vás, ale vy mne vykrádáte!“

A toto hodnocení svým způsobem akceptuje i jeho protivník, když mu odpoví slovy: *„Pak budu hájit vaše mládí proti vám. Pokračovat tam, kde jste se vzdal.“* Jejich disputace přitom přesahuje rozměr privátního příběhu, neboť se v ní řeší obecné otázky umělcova vztahu ke světu, včetně rozdílu mezi revolučním a konzervativním přístupem k životu, přičemž autor zjevně dává za pravdu Hlavsovu uměleckému zklidnělému konzervativismu, vyjadřujícímu a potvrzujícímu existenci nadosobních hodnot, zatímco protivníkův umělecký koncept ukazuje svět jako veličinu stále nehotovou, proměnnou a vybuchující. Není těžké za tím vidět dramatikův vstup do dobového souboje mezi tradičním uměním a avantgardou, tedy mezi tím, co hledá dovršenou krásu existujícího řádu a snahou o jeho proměnu.

Vám jde o to, abyste vyjádřil syrovou životnost, rozsah a šíři světa. Vy do každého tvaru nandáte spoustu energie, až se člověku zdá, že povrch praská. Na vašich obrazech je svět divoká chumelenice života, který stále vybuchuje, pořád se proměňuje, pořád je neklidný, rozzechvěný, protože stále nehotový... Je to jako vřící láva v kráteru sopky. Ale já vidím svět jinak... zklidnělým pohledem – mně se svět jeví jako dokonalý soulad tvarů, věcí, lidí – jako řád. Vy víte, svět je nehotový, pořád se proměňuje, ale po uměleckém díle se přece žádá, aby předvedlo svět hotový, dovršený, krásný ve své jednoduché úplnosti. To je má snaha. Jsem tedy na druhém pólu ... proti vám... ale nemyslete, Ronku, že přijde doba, kdy i vy půjdete mou cestou?

Jan Grmela: Velká cena (prem. 1941)

Ještě konzervativnější přístup ke společnosti a životu modeluje drama Viléma Wernera *Život je samý zázrak*. V jejím středu stojí postava vynikajícího sochaře, kterému jeho erotickou i tvůrčí mízu navrátila mladá modelka, jež ale váhá mezi odhodláním obětovat se velké osobnosti a citem k příteli z vlastní generace. Vše se pak napraví tím, že sochař při výbuchu plynového vaříče přijde na čas o zrak – a oslepnuv prohlédne: vrátí se k manželce a dceři a přijme místo, které mu ve společnosti náleží. Stane se učitelem na výtvarné Akademii, kde bude své umění předávat mladým. Výsledkem je konverzační hra o nespoutaném umělci, jenž z nerozváženosti vybočil z řádu, což sice mělo svůj esprit, ale nebylo přirozené. Pak se ale stal se zázrak a on opět začal žít tak, jak se má.

Dramatičkou pravidelně využívající umělecké, přesněji herecké téma, byla Olga Barényiová. V jejím konverzačním dramatu *Velká hvězda* (1943) mladé manželství málem rozvrátí hochštapler svádějící ženy příslibem, že z nich učiní filmové hvězdy. Výše zmíněný syžet umělcovy obrody pod tlakem nečekané vypjaté události pak užívá herecké drama *Ten druhý* (dochováno v nedatovaném agentážním tisku). Dramatička je vystavěla jako souboj mezi dvěma hereckými hvězdami: otcem a jeho zapíraným nemanželským synem. V generačním modu se tu tak nemilosrdně střetává ten, pro koho je herectví už jen řemeslo, s mládím toužícím je povýšit na umění – a to druhé přirozeně vítězí. Ovšem ve chvíli, kdy nehoda ohrozí synův život, si otec uvědomí, co pro něj syn znamená a v poslední scéně hry s novou tvůrčí silou a umem hraje za něj a pro něj.

Z řady doposud jmenovaných her poněkud vybočuje autorčina poslední inscenovaná hra, efektní melodrama *Herečka* (1944, Městské divadlo na Poříčí, 11. 2. 1944); zjevně proto, že je inspirována konkrétním osudem výjimečně talentované, leč předčasně zemřelé Jarmily Horákové (1904–1928), s níž se dramatička musela osobně znát z časů Frejkova Divadla mladých. Barényiová přitom ve svém textu obratně prolíná hereččin osud s osudem Hildy z Ibsenova *Stavitele Solnesse*, tedy role, kterou Horáková na sklonku života, ve svém poslední inscenaci na jevišti Národního divadla, skutečně hrála. Ve hře je ale oficiálnost první scény nahrazena evokací mladého divadelního souboru s velkými ambicemi. Jeho členové

Ibsenovu hru chtějí uvést i navzdory tomu, že hlavní a nejlepší herečka souboru je vážně nemocná, ona je pak natolik oddaná svému umění, že je odhodlaná hrát za každou cenu. V závěru tak postava Jiřiny během generální zkoušky získává obdiv publika, aniž by toto tušilo, že herečka umírá doopravdy. Autorčiným tématem a ideálem je tak odhodlání dosáhnout velkému umění i za cenu sebeobětování.

Čistě relaxační podobu uměleckého tématu, navíc na pomezí historie a současnosti, představuje konverzační komedie V. M. Strojila *Rodinná pouta* (1944, prem. Prozatímní divadlo 27. 10. 1943). Příslušníci několika generací jedné rodiny se v ní pokouší utéci k divadlu, avšak rázná prababička je od toho vždy odvrátí. Nečekanou prababiččinu podporu ale nakonec dostane pravnučka, jež má být natolik silná, aby jako herečka uspěla.

AVANTGARDNÍ HLEDÁNÍ JINÉHO DIVADLA A DRAMATICKÉHO TEXTU

Místem vzdoru proti psychologicko-realistickému divadlu s dominancí „pravého dramatu“ bylo „Děčko“, tedy divadlo D39 (D40, D41) – a to až do osudného 12. března 1941, kdy byla jeho činnost zastavena a jeho vůdčí osobnost, režisér E. F. Burian, zatčen a následně uvězněn v koncentračním táboře.

Během letních měsíců roku 1939 Burian našel odvahu své aktivity přestěhovat z Mozartea v Jungmannově ulici do rozsáhlejších suterénních prostor v domě U Rozvařilů v ulici Na Poříčí, které se jevily jako vhodnější pro záměr vybudovat široce pojaté kulturní středisko. V něm posléze vedle standardního repertoáru a cyklu představení pro děti pořádal také koncerty, voice-bandové a recitační

Ve svém meziřádkovém buditelství, které lze krátce nazvat štváním, neznáte mezi (neboť se cítíte být povinován převzít odkaz a velkou a hnusnou tradici dvou slizkých darebáků Voskovce a Wericha, kteří vás zde zanechali jako dobře krytou stráž). [...] Ať jste cokoliv, dnes vás veřejně, Emile Buriane, žádám, maje pro to pádné důvody, abyste se okamžitě vzdal své činnosti, neustavoval ani zástupce ani nástupce, avšak ihned rozpustil svůj soubor, odcestoval neznámo kam, třeba k babičce na ryby, a zmizel z obzoru veřejnosti na dobu pokud možno nejdelší.

Sidon Vaněk:

„Nebezpečný člověk Emil Burian“
(Vlajka 21. 12. 1939)

večery, jakož i výstavy. Burian vyznával kolektivní spolupráci, nicméně program svého divadla určoval s razancí klíčové tvůrčí osobnosti, která je přesvědčená o uměleckém a sociálním poslání avantgardy. Nepříznivé situaci po Mnichovu a okupaci, kdy avantgarda byla obviňována, že je hnutím nenárodním, a on sám se dokonce stal terčem pro české fašisty, se pak rozhodl vzdorovat tím, že bude nadále rozvíjet její impulzy.

Burianova jinakost mezi českými divadelníky byla dána nejen tím, že razantně odmítal konvence utvářející stávající podobu běžných divadel, kterou klasifikoval jako projev měšťácké mentality,

ale také tím, že názorově stál na vyhraněně levicových, komunistických pozicích. Současnou politickou situaci proto nevnímal jen z perspektivy národní, ale také sociální a třídní. Jeho cílem bylo divadlo (a s ním i celou společnost) organizačně a ideově socializovat: vrátit je do rukou pracujícímu lidu. I proto jeho umělecké „podnikání“ mělo ekonomickou podobu družstva. Radikalismus Burianova odmítání dosavadní divadelní praxe ostatně naznačoval již titul knihy, jejímž prostřednictvím v září 1940 představil svou vizi společensky a umělecky aktivního divadla: *Pojďte, lidé, na divadla s železným kladivem!* Ztráta národní suverenity tak sice do jeho konceptu divadla a dramatu vnesla motivy národní, neoslabila ale jeho odhodlání bojovat proti uměleckému a sociálnímu establishmentu.

Pokud jde o poetiku, Burian zastával názor, že se „staré“ psychologicko-realistické a konverzační drama zcela vyžilo, neboť jeho forma znásilňuje nové obsahy a neprovokuje divadelníky k hledání nových možností výrazu. A protože mu divadlo bylo svébytným uměním vy-

Některým zbabělcům nezbude ani odvaha k odchodu z kulturního jeviště. Ty bude třeba popohnat. Jejich osudy budou snad jednou zajímavé pro pisatele zatykačů, nikoliv už pro dozorce v koncentračních táborech...

Sidon Vaněk: „Národ bez duše“
(Vlajka 18. 1. 1940)

„Lyrik i prozaik ať se nedají svázat žádnými pravidly než těmi, která jim dává jejich vlastní tvůrčí způsob. A především, ať píší libreto s plným vědomím, že o libreto jde a že nemohou u svých psacích stolů i při té největší fantazii vytvořit definitivní formy jevištního díla [...] Mnoho textu znemožňuje jeho zpracování. Herec, který dostane v libretu příliš mnoho textu, dostává se těžko k vlastní hře.“

E. F. Burian: *Pojďte, lidé, na divadla s železným kladivem!* (1940)

tvářejícím novou hodnotu a výpověď, neakceptoval ani tradiční povinnost inscenace respektovat a reprodukovat dramatikovu dominanci, ba ani vládnoucí přesvědčení, že drama je jediný typ textu, z něhož divadlo může vycházet. Režisér má tak dle něj nejen možnost, ale i právo si v souladu se svým uměleckým záměrem svobodně volit libovolné texty, aniž by se ohlížel na to, zda naplňují tradiční dramatické normy a konvence, anebo dokonce jestli nenáleží ke zcela jinému literárnímu druhu. A má také právo zvolený text si upravit podle své vůle tak, aby posloužil jím koncipované divadelní výpovědi: cizí dramata adaptovat takovým způsobem, aby zapadla do jeho vlastního uměleckého záměru, ale také zdivadelňovat texty, jež nevznikly pro jeviště.

Burianovu osobnímu experimentálnímu pojetí divadla, v němž je subjektem osobité výpovědi především režisér, přitom již v předchozích desetiletích více než „pravá dramata“ vyhovovaly texty lyrické a epické, ale také divadelní hry vzniklé mimo současnou běžnou představu dramatickosti a divadelnosti.

Na konci třicátých let proto Burian jen ojediněle inscenoval „běžné“ divadelní hry domácí a zahraniční provenience – a když už, tak volil dramatiku předrealistickou a nepsychologickou, ať již jej zaujala svým národním zacílením (Klicperovo *Každý něco pro vlast*, 1939), aktualizací formy komedie dell'arte (Julius Zeyer: *Stará komedie*, 1940), anebo příležitostí pro jinotaj (Mussetovy *Marianniny rozmary*, 1939). Souběžně organicky navazoval na tu linii své starší tvorby, které se započala už v roce 1935 protimilitaristickou inscenací *Vojna* a opírala se o texty zdánlivě archaické, které však chápal jako výzvu k hledání nového, jiného divadelního tvaru. Jakkoli vycházel vstříc dobovému kultu baroka, česká folklorní tradice v jeho interpretaci neodkazovala k ideálnímu prožívání náboženské duchovnosti, nýbrž mu byla výrazem „sociální pravdy“ a lidové kultury v jejím autentickém rozměru. Vycházeje z národopisných záznamů z devatenáctého století komponoval inscenace sdružující anonymní dramata, lidovou lyriku i reflexi folklorních obřadů, což bylo jeho publikem přijímáno jako přihlášení se k národní plebejské minulosti a přirozené kreativitě pracujících. Součástí Burianova protektorátního repertoáru tak byly dvě

Lidové suity. První, obsahující *Hru o sv. Dorotě*, masopustní hříčku *Salička* a karnevalový průvod maškar *Žebravý Bakus*, byla poprvé uvedena již v červnu 1938, tedy v čase mobilizace. O rok později, v květnu 1939, na ni navázal suitou druhou, složenou ze žakovské hry *Vojáci sv. Řehoře*, *Komedie o Františce a Honzíčkovi* a folklorního pásma *Jak se kdysi v Čechách strašovalo*. (Existovala ale i zájezdová varianta, jež obě suity kombinovala.) Samo téma pak stylově určilo charakter taneční inscenace nazvané *U muziky. Jak se kdy v Čechách tancovalo*, uvedené v srpnu 1940.

Burian navíc před svým zatčením a uvězněním připravoval také další takto koncipované inscenace: *Vánoční hry*, hru *Ester*, napsanou v 18. století k židovskému svátku purim, a montáž z lidové poezie opírající se o Halasovu a Holanovu sbírku s příznačným názvem *Láska, vzdor a smrt*; všechny tři však uvedl až v poválečném roce 1946.

Ester byla ale v roce 1943 hrána v terezínském ghettu, a to díky spisovateli Norbertu Frýdovi, skladateli Karlu Reinerovi a architektovi a výtvarníkovi Františku Zelenkovi. Ti znali Burianovu úpravu a respektovali jeho poetiku, byť nábožensky vyhraněnější spoluvězni ji považovali za židovskou jen námětem, nikoli vyzněním.

Ještě zřetelněji než v dialogu psaném uplatnila se dialogičnost citovaného místa při jevištním provedení, kde režisér měl k dispozici rozdíly zvukových vlastností: intonace, timbru, expirace a tempa. A právě E. F. Burian-režisér těchto vlastností bohatě využívá. Je to zřejmě i z psaného textu Krysaře, doprovázeného nápadně velikým množstvím režijních poznámek, jež většinou buď přímo nebo nepřímo vyžadují na herci změnu hlasu po některé ze jmenovaných stránek.

Jan Mukařovský:
Monolog a dialog (1940)

Již od založení „Děčka“ bylo také zjevné, že čím více se Burian tematicky přibližoval k přítomnosti, tím více se projevovalo jeho přesvědčení, že nové podoby divadla mohou více než konvenční „pravé drama“ inspirovat texty lyrické a epické. Prózy a básně nejen rád inscenoval, ale také jejich texty při uvádění na jeviště zpravidla respektoval daleko více než texty divadelních her psaných pro konvenční jeviště. Zatímco tedy například Shakespearovy hry vášnivě přepisoval, k dílům básníků a prozaiků přistupoval pokorněji. A stejně postupoval také na podzim 1938, když se

rozhodl zdramatizovat novelu Boženy Benešové *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová*. V inscenaci, jejíž titul byl zkrácen na *Věra Lukášová* (prem. 29. 11. 1938), se značným respektem k předloze předvedl postavu dospívajícího děvčete hledajícího své místo na světě, v němž romantické sny narážejí na první deziluzivní životní zážitky. Šlo o téma, které za druhé republiky zjevně nabývalo na působivosti, takže představení spontánně uspělo u diváků i kritiky.

Po okupaci Burian svou schopnost trefit se do dobové atmosféry prokázal dramatizací novely *Krysař*. Její autor, Viktor Dyk, před svou smrtí (1931) názorově stál sice na zcela opačném pólu než avantgardní levice, nicméně na počátku protektorátu byl již jejími aktéry přiřazen – vedle Máchy, Erbena, Němcové a dalších autorů – ke klasikům, jejichž díla sloužila jako nástroj identifikace s ohroženým národem. Snad i proto, že je přitahoval rovněž svým sarkasmem a novoromantickým vymezováním se vůči měšťácké společnosti. I z tohoto důvodu již v září 1939 Burian inscenoval Dykovu dramatickou *Revoluční trilogii* (*Ranní ropucha, Figaro, Poražení*), tedy sérii scén, jež na tématu velké francouzské revoluce nastolují střet mezi společnostmi odcházející a nastupující, jakož i mezi ideálem a terorem.

Burianův *Krysař* (prem. 1. 9. 1940) byl v podtitulu příznačně označen jako „jevištní báseň o dvou dílech“, což bylo signálem dramatizátorova rozhodnutí nesnažit se Dykův text převést do tvaru opravdového dramatu, ale naopak využívat jeho specifičnosti k tomu, aby vytvořil osobitý lyrico-epický tvar. Pokud tedy jde o dílčí jazykové a významové posuny, byl Burian vůči předloze značně pietní, přičemž neobvyklé bylo, že z Dykova textu o krysaři, jeho konfliktu s přízemními občany z Hameln, nenaplněné lásce ke krásné Agnes a závěrečné pomstě přebíral a do úst hercům vkládal nejen přímé repliky, ale díky vnitřní dialogičnosti prozaikova způsobu narace také věty a myšlenky náležející do pásma vyprávěče. Zásadní změnou ovšem bylo, že v Burianově pojetí byla postava Krysaře již zčásti zbavena romantického oparu toho, kdo se oprávněně a v očistném gestu mstí měšťanům, kteří mu nezaplátili za odvedenou práci a milovanou Agnes přivedli k sebevraždě. Publikum jej totiž mohlo v rámci inscenace vnímat také

jako manipulátora, jenž dává najevo svou moc a nakonec přivábí chybní občany města do smrtící propasti. Proti němu tak v očích diváků vystala postava prostého Seppa Jörgena, který symbolizoval pracujícího člověka, jenž vábení odolá a stává se tak nadějí pro budoucnost.

Možnost interpretovat Krysaře jako alegorický odkaz na v danou chvíli velmi živé téma vůdce, jenž manipuluje s těmi, kteří s sebou manipulovat dají, naznačuje i o rok starší dramatizace Dostojevského groteskní prózy *Ves Štěpančikovo* (14. 12. 1939). V ní se na pozici bezostyšného diktátora vyšvihne původně bezvýznamný příživník a pokrytec Foma Fomič Opiskin a prostřednictvím citového vydírání a zastrašování se stane neomezeným pánem celé vesnické komunity. Vzhledem k protižidovským zákonům Burian musel pokrýt svým jménem skutečného autora této dramatizace, Karla Poláčka.

Nebyl to ovšem jediný spisovatel, jehož ke svému divadlu přitáhl. Naopak: od podzimu 1939 tvořily původní dramatické novinky z pera různých autorů klíčovou část, více než dvě třetiny repertoáru jeho divadla. Burian akceptoval dobové volání po nové dramatické tvorbě, zároveň se ale rozhodl, že spolu se svým sborem dokáže, že cestu k dramatu je nutné hledat jinak a jinde, než to činí většinový proud dramatiků spolupracující se standardními scénami. Proměnil tak Děčko v experimentální pracoviště, jež prostřednictvím série v krátkém sledu uváděných dramatických novinek testuje možnosti, které divadlu otevírají rozmanité autorské přístupy k textu. Byl přesvědčen, že

Vycházím z principu nedělitelnosti formy a obsahu, či forma není náhodná, není libovolná: cítí-li spisovatele dramaticky, vtělí ji do dramatu a ne do románu. [...] Pochybují, tako cesta je zevní a umělá. A příčina, proč dnes tak těžko lze napsat drama, ta lež mnohem hlouběji. [...] Před časem bych byla odmítla kategoricky, jako odmítám dosud všechny dramatizace Dostojevského, ať naše, ať francouzské, ať nejlepší, tedy Moskevských. Ale – teď na podzim upravila citlivá a umělecká ruka E. F. Buriana novelku Boženy Benešové pro jeviště na Věru Lukášovou a věc se podařila znamenitě. A to „ale“ znamená, že jsme byly sama nucena přiznat toto: Takové zamítavé stanovisko apriori ke každé dramatizaci epické skladby je snad umělou hradbou, je násilným omezením vývojových schopností, o nichž nevíme, kam jdou. Viděla jsem, že celá literatura vykazuje plno mezitvarů a kolik odlišných typů je namáčkáno jen pod tu jedinou etiketu: román. Pochopila jsem, že ve skutečnosti neexistuje žádný útvar, ucelený jednou pro vždy či lépe řečeno mrtvý, čili drama stejně jako román je něco pohyblivého a stále se měnícího jako život sám.

Anna Marie Tilschová:
odpověď v anketě D 39

je „nutno vytvořit český repertoár, ke kterému se nedostaneme jinou cestou než uskutečňováním dramatických návrhů žijících autorů. Uskutečňování děl našich autorů je ovšem pro pokladnu riskantní, ale není vyhnutí; neboť bez tohoto rizika nevytvoříme za svou dobu ničeho, co by mohlo být za nás nazváno typickým. [...] Jak jinak je možno objevit nové autory pro dnešní jeviště? Nelze čekat na dobu, ve které by se nějakým zázrakem narodili géniové nové divadelní literatury. Je nutno zkoušet, stále zkoušet a objevovat.“ (Burian 1939)

V sezóně 1939/40 Burian přivedl na scénu „jen“ čtyři nové hry, ovšem do sezóny následující již vstoupil s představou, že uvede na jeviště jednadvacet českých básníků a prozaiků, z nichž většina zatím pro divadlo nepsala. Není jisté, že by se mu tento projekt podařilo naplnit, nicméně i tak do svého zatčení v březnu 1941 inscenoval dalších osm nových her, z nichž část opět vznikla technikou adaptace či dramatizace staršího textu. Charakteristické je přitom i to, že mezi jejich autory téměř nejsou (s výjimkou Vítězslava Nezvala) spisovatelé, kteří by měli velké předchozí zkušenosti s divadlem.

Burianovu rozhodnutí hledat nové dramatiky jinde, mezi tvůrci, kteří nejsou zatíženi tradičními představami o dramatu jako literárním druhu, se rodilo již na přelomu let 1938 a 1939. Dokladem toho je anketa, v níž se jménem svého divadla řady českých literátů zeptal na jejich názory na současnou dramaturgii a na možnosti, jak zvýšit její kvalitu. Šest poněkud návodných otázek ankety přitom kombinovalo opovržení současnou dramaturgií s pragmatickým dotazem na to, zda by dramatu prospělo, kdyby divadelníci spisovatele seznámili s tím, co moderní divadlo umí. „Metodologický základ“ ankety pak tvořily dotazy na přípustnost převádění próz z knih na divadlo, respektive na to, zda to je správná cesta a nakolik má dramaturg právo se odchýlit od prozaické předlohy.

Ať divadelník dělá divadlo ze všeho, z čeho dovede; tedy i z románu. Na tohle neplatí nařízení ani zákazy. Kdopak by umíněně trval na pomocných přihrádkách, kam se zařazují jednotlivé literární druhy, běží-li o živou působivost umění? Shledáte-li v některém románě dostatek dramatické dvojklanosti, takže by se mohlo vybit v hereckých projevech, a máte-li schopnost promítnout románové vnitrozření na jeviště, proměnit psychologii v optiku, dramatizujte, dramatizujte!

Marie Pujmanová:
odpověď v anketě D 39

Z oslovených na anketu přímo zareagovali Čestmír Jeřábek, Jaromír John, Václav Kaplický, Josef Kopta, Josef Knap, Jaroslav Kratochvíl, František Křelina, Karel Nový, Jaroslav Maria, Jiří Mařánek, Ivan Olbracht, Karel Poláček, Marie Pujmanová, Jan V. Sedlák, Anna Marie Tilschová, Emil Vachek a Vladislav Vančura. Rozložení jednotlivých názorů pak odpovídalo očekávatelné škále

možností, jejíž jeden krajní pól tvořilo lpění na tradici a druhý přitakání avantgardním experimentům, přičemž bylo zjevné i to, že se tato škála do značné míry překrývá s polaritou mezi respektem ke stávajícímu řádu věcí a levicovou touhou vytvořit řád nový. Rozkládala se tedy v pásmu od koncepčního odmítání dramatizace jako legálního postupu, které A. M. Tilschová zdůvodňovala zásadním rozdílem mezi epickým a dramatickým principem a nedělitelností obsahu a formy, až po názory, že divadelník může dělat divadlo, „z čeho dovede“, jak to napsala Marie Pujmanová. Kompromisní odpovědi přitom v různé míře připouštěly, že by ty prózy, které jsou vnitřně dramatické, mohly (snad) být na jeviště přiváděny.

Pro Buriana a jeho koncept tvorby přitom bylo povzbudivé, že téměř všichni účastníci ankety psali, že možná nejde ani tak o to, zda se něco smí dramatizovat, jako spíše o to, kdo to učiní. A nemálo z nich, včetně programově konzervativní Tilschové, na základě své divácké zkušenosti přiznávalo, že právě E. F. Burian je tím, kdo toto právo má a užívá ku prospěchu divadla, což v případě Tilschové zpětně modifikovalo i její původní přesvědčení, že dramatizace je jako princip zcela nepřijatelná. Anketa tak naznačila, že postoj české literární a divadelní veřejnosti k jiným formám dramatického textu již není tak vyhraněně konzervativní, jak tomu bylo ještě poměrně nedávno.

D 39 uspořádalo mez spisovatelí-romanopisci a zástupci literární vědy anketu o dramatizaci románu. Otázky zněly: 1. Jak pohlížíte zásadně na dramatizaci románu? 2. Domníváte se, že lze touto cestou přivést české spisovatele k divadlu? či znáte jinou cestu? 3. Považujete nedostatek technických znalostí moderní jevištní práce za hlavní překážku pro romanopisce při tvoření divadelní hry? 4. Jak daleko může zasahovat do textu a měnit jej jiný upravovatel, není-li jím sám autor? 5. Myslíte, že schůzka spisovatelů, režisérů a divadelníků, ve které by se daly vytyčit hlavní znaky dramatické tvorby, by přinesla některé kladné výsledky? 6. Čím je zaviněna bída českého dramatu?

Anketa D 39 o dramatizaci (1939)

Prvním z nedramatiků, které Burian po přestěhování divadla do prostor Na Poříčí uvedl na jeviště, byl básník a překladatel Jindřich Hořejší. Jeho hra *Haló, děvče!* (prem. 27. září 1939) tematicky do značné míry korespondovala s jinými dobovými politickými alegoriemi. Používala stejnou výchozí metaforu rodinné katastrofy jako zpodobení katastrofy národní, tentokrát nesené postavou bankovního makléře, který upadl do konkurzu a přišel také o manželku. Celou hru přitom prostupuje refrénovitě se navracající přesvědčení, že „*všechno nakonec dobře dopadne*“. K tomu také k radosti adresáta dojde, byť způsobem poněkud pohádkovým: když je nejhuň, výhra v loterii přinese milion a ztracené manželství je obnoveno.

Neuspokojivá situace rodiny divákům konotovala stejně neuspokojivou situaci českých zemí, povzbuzovat je naopak měla komická postava hrdinova dědečka: podnikavého, odbojného a také poněkud bláznivého mudrce, který jakoby přišel z fiktivního světa westernových rodokapsů, takže od mládí věří, že zlo má prohrát a dobro má být odměněno. Dějovou osu, komiku a poselství hry utvářel dědečkův vzdor vůči situaci, v níž se s vnukem ocitli: jeho výsměšné hrátky s exekutorem, policií, sousedy a s každým dalším, kdo se jim snaží uškodit. Klíč k alegorickému „čtení“ textu přitom navozovala také dramatikova práce se jmény: mladého bankéře totiž Hořejší nazval po vzoru bájného malého hrdiny Palečkem a jeho ženu obdařil slovanským jménem Slávka, kterého se ale ona chce v rámci rozchodu s manželem zříci a nechává si říkat Olga. Hra tak asociovala Mnichov, rozpad Československa a příchod fašistických „exekutorů“. Dlouhá, leč značně blábolivá řeč, již v závěru přednese Slávčin potenciální nový partner, advokát Baženka, pak mohla publiku asociovat proslovy Hitlera.

Od alegorií, které o jen o pár měsíců později představili Scheinpflugová a Werner, se ovšem ta Hořejšího značně liší už tím, že žánrově nejde o psychologizující konverzační hru, ale o grotesku, jež před dramatickou kauzality děje dává přednost spíše asociativnímu vrstvení dílčích, příležitostně i fantaskních situací. Proto si v ní dědeček, jenž chce přelstít nepřítele, může v obchodě zakoupit a domu přinést vlkodlaka a ukrýt ho tak, aby

v pravou chvíli začal na ulici dávat ty, kteří mají zabavený majetek odvést. Nové a z pohledu tradiční dramatické poetiky neobvyklé bylo navíc i to, že velká část dědečkových promluv je nasměrována k postavám, které na scéně nejsou a možná by mohly být i fiktivní, a nemalá část komunikace probíhá také po telefonu, což ostatně hře dalo jméno. Publikum se ale mohlo bavit také v momentech, kdy hra příležitostně parodovala tradiční ibsenovskou poetiku, například na začátku druhé části, kde se dědeček výslovně stylizuje do Johna Gabriela Borkmana a *Nepřítele lidu* a o Slávce hovoří jako o *Paní z námoří*. Významnou roli v textu ovšem měly také rozsáhlé citace z děl českých básníků.

Oscilace mezi tradičními (dramatickými a především prozaickými) formami a snahou nakládat s nimi jinak, testovat jejich skryté jevištní potence, je charakteristickým rysem protektorátní dramaturgie Děčka. Zdá se, že E. F. Burian při svém přesvědčení, že jeho povinností je vydržet a navzdory všemu dělat dobré české divadlo, oslovil širokou škálu autorů, přičemž jako dramaturg neměl zásadní a vyhraněné žánrové a tematické preference – kromě toho, že hledal pocit souznění s publikem. Důsledkem toho byla tvarová a myšlenková různorodost dramatických novinek, jež inscenoval. Vedle sebe se tu tak objevovaly hry spíše zápletkové a parodické, drama metafyzické aspirace, realistický příběh a abstraktní alegorické podobenství; nejsilnější pak byla linie lyricko-milostná. Navzdory jeho programovým zásadám se tak repertoár jeho avantgardního divadla se do značné míry přibližoval tomu, co se psalo pro standardní scény.

K linii spíše zábavné lze – kromě již zmíněné alegorie *Haló, děvče!* – počítat hru *Milenec manželem* (prem. 25. 9. 1940), napsanou ve stylu boccacciovských hříček o manželství a lásce, stereotypu a změně: Jan Vtelenský v ní rozehrál situaci, kdy jsou z vůle moudrého vládce prohozeny role manžela a milence, takže první se na čas mění v touží-

Herec vyjadřuje společnou touhu všech lidí: převtělovat se. Všichni toužíme být někým jiným. Někdo na chvíli, někdo na celý život. Převtělovat se. /Do publika, kam padne světelný hledáček/: I tam sedí takoví herci. Mají své malé jeviště a hrají to, čím by chtěli být. Nu ať, vždycky se najdou diváci, kteří jim věří. Hrajeme své touhy. Každý z nás noví cizí masku. A každý z vás aspoň chvíli chodí s námi po jevišti. My máme výhodu. Můžeme smýt svá líčidla. Vy ne. Každý hraje aspoň dvě úlohy a to z něho dělá teprve celého člověka: Jednu z povinnosti, druhou pro radost.

Josef Trojan:

Každý má dvě úlohy (1940)

cího svůdce a druhý v manželstvím znuděného záletníka. Otakar Šetka se pak ve hře *Figarův rozvod* (6. 11. 1940) pokusil nově a jinak nahlédnout u avantgardistů velmi oblíbenou Beaumarchaisovu figuru lidového rebela. Tradiční dramaturgii parodisticky využil Josef Trojan ve hře *Každý má dvě úlohy* (prem. 4. 9. 1940), která již svým titulem naznačovala, že bude formou (ochotnického) divadla na divadle konfrontovat „ibsenovský“ pojetou životní realitu herců s tím, čím se stávají, když začnou hrát komedii. Trojan využil dialogy a motivy z nejznámějších frašek Ferdinanda Šamberka a postavil proti sobě to, co herci a lidé říkají v roli a na jevišti, s tím, jak se chovají mimo něj – a není přitom vůbec jisté, který z těchto světů je autentičtější.

O měsíc později se zdvojení rolí objevilo ve hře Dalibora C. Faltise *Strašidlo canterwillské* (prem. 9. 10. 1940). Tato částečně veršovaná komedie se inspirovala stejnojmennou povídkou Oscara Wilda, z níž převzala nejen autorskou ironii, ale také příběh o příslušnících americké rodině, jejichž moderní pragmatismus je nečekaně konfrontován s postavou Ducha zosobňujícího hrůzoplnou minulost starodávného anglického sídla, do něhož se nastěhovali. Faltisovým záměrem přitom bylo předlohu posunout směrem k obecnější výpovědi o strašidlech a straších, které trápí současníky.

Tím, že někteří herci v inscenaci představovali člověka i strašidlo (mj. Upíra, Černokněžníka, Bílou paní či Robota), dramatik vytvořil paralelu mezi lidským a nadpřirozeným světem, což mu následně umožnilo vyslovit tezi, že současní zmechanizovaní a zpolitizovaní lidé jsou ve strašení a trápení sebe sama mnohem schopnější než bytosti nadpřirozené.

ČERNÝ MUŽ:

Sire, nový čas si žádá nové mravy,
pročež jde jen o to najít způsob pravý.
Člověku dnes vlastní fantazie zlá
na scénu diriguje nová strašidla.
Hle, řítící se autor nedá spát matce,
člověk vyhýbá se s děsem křížovatelce,
elektrický proud a plyn a radium –,
toť hrůzy větší jsou, než vymyslí náš um.
Strach z výbuchů a sterých katastrof pak prudce
plodí stávky, revolty a revoluce,
ty pak děsem plní hlavy nejvyšší,
jež chvějí se, kdy první výstřel uslyší
a za ním strašný lomoz šířící se zdálky,
který věští smrt a všechny muka války,
po ní krize, hlad a epidemie –,
to všechno, braši hrůznější mi je,
než vše, čím operují naše pravidla.
Jak říkám, lidstvo má dnes nová strašidla
a právě taková, jaká si zaslouží.
[...]

Dalibor C. Faltis:
Strašidlo canterwillské (1940)

Inspirace Ibsenovým Stavitelem Solnessem patrně určila melodramatickou hru začínající prozaičky Evy Formanové *Cizinka* (18. 12. 1940), postavenou na milostném trojúhelníku mezi umírajícím mužem-profesorem, jeho nešťastnou ženou a mladou vesničankou, která tomuto muži po léta představovala druhou a radostnější variantou života a lásky a k níž se nakonec uchýlí i v okamžiku smrti – což bylo možné interpretovat i jako střet mezi degenerovaným měšťákem a zdravým venkovským živlem. Takřka v neorealistickém stylu (tak, jak jej později představí italská kinematografie) pojala prozaička Milena Nováková své drama *Muži nemilují anděly* (prem. 5. 3. 1941). Vycházejíc ze stejnojmenné knihy vlastních povídek (1939) představila v ní sérii individuálních, rozmanitých, především ženských, ovšem ne vždy šťastných osudů tak, jak se během večera a noci téměř náhodně prolínají a řetězí v prostoru jednoho domu: činžáku č. 14 v Růžové ulici. Pro diváka v roce 1941 překvapivým motivem a výrazem naděje přitom mohlo být, že se drama odehrává v přítomnosti, která je ale datovaná 14. června 1947, tedy někdy v budoucnosti, kdy snad bude více prostoru pro všední lidské starosti.

Za protektorátu bylo velmi silně prožíváno téma smrti, respektive úzká hrana mezi životem a smrtí. Tomu se přímo věnovala hra Jana Drdy *Jakož i my odpouštíme* (prem. 8. 2. 1940), motivicky částečně připomínající Čapkovu prózu *Povětrň*, která jako jedna z mála z repertoáru Děčka zaujala i ochotníky. Ústředním bodem v ní je záhadná postava umírajícího pacienta, jenž je natolik zohaven a zafačován, že nelze rozpoznat jeho identitu. Pro muže, kteří jsou s ním na pokoji, se tak stává Otazníkem, leč jeden z nich, havíř Vlček, je schopen se s umírajícím duchovně spojit. Ve svých vizích tak

V závěru třetího aktu jsem původně udělal konfrontaci citového jasnozření Vlčkova s tvrdou realitou lidského rozumového poznání. Primář prohlásí po Otazníkově smrti, že podle přesného zjištění četníků neběží vůbec o inženýra Skalu, nýbrž o jakéhosi tuláka Bureše. Tímto střetnutím padá v očích diváka neomylnost Vlčkových tvrzení a staví jej před otázku, kterou si musí odpovědět sám: Měl Vlček pravdu? A jednal správně, i když ji neměl? A jednal správně, i když ji neměl? Ale praktičtí divadelníci profesionální i ochotničtí, kteří mou hru inscenovali, tento rozcestný problém škrtnali. Zdá se jim z jejich stanoviska lepší, zůstane-li Vlčkova pravda neotřesena. Drama se tím arcíť dostává do polohy poněkud jiné, než mu chtěl dát autor, přesvědčený, že by Vlčkově opravdové potřeby pomoci neubrala na váze ani okolnost, že byl třeba na lidském omylu.

**Jan Drda: předmluva ke hře
Jakož i my odpouštíme (1940)**

rozpozná, že jde o mladého důlního inženýra Skálu, kterého trápí, že si při závalu uchoval svůj život na úkor jiného člověka. A učiní vše, aby neznámý umíral s pocitem, že je mu odpuštěno. Drdova hra je přitom také dokladem protektorátní potřeby naděje i ve chvíli smrti: v předmluvě ke knižnímu vydání (1941) totiž dramatik konstatuje, že původně chtěl Vlčkovu jistotu, že ví, komu pomáhá, zrelativizovat, ale inscenátoři si to nepřáli.

Na pomezí mezi životem a smrtí se pohybují také postavy hry Jindřicha Pokorného *Plavci* (prem. 13. 11. 1940), programově mnohoznačného podobenství, inspirovaného středověkými moralitami a zobrazujícího skupinu postav postupně se scházejících v podsvětí na břehu řeky, přes kterou mají přeplyout. Setkává se tu tak Vandrák symbolizující „nahého“ člověka, jenž těm druhým klade nepříjemné otázky, špatný a snobský básník, blábolící pseudovědec a knihomol, dlaždič unavený prací a řešící věci ranou a alkoholem, sedlák zklamaný špatně hospodařícím synem i vorař, jenž by mohl plout, leč zahynul při neštěstí. A přichází také Žena a Prorok, kterého ona miluje a který je Vandrákovým protipólem a až příliš sebejistým – falešným – hlasatelem nových pravd. Výpověď hry se pak má rodit se střetem názorů, které tyto postavy reprezentují, ze symbolické disputace o základních existenčních otázkách, vyjadřujících vztah k práci, lásce, rodičovství, kultuře, umění, politice vůdcovství a poslání. Jakož i o konci v zapomnění tam za řekou, který jim nabízí Převozník a který všichni, kromě Proroka a Ženy, přijmou. Hru vzhledem k její neurčitosti přitom bylo možné číst i jako podobenství o cestě lidstva do nové společnosti.

K lyricko-milostnému žánru v repertoáru Děčka měly blízko tři hry, přičemž všechny by bylo možné označit za veršovanou baladu. V první z nich Zdeněk Němeček rozvinul svou starší povídku (1936), příběh o nenaplněné lásce mladé dívky k italskému vojákovi tak, jak se v jeho rodném Josefově tradoval od poloviny devatenáctého století (*Kátinka*, 1940, prem. 7. 3. 1940). Největším Burianovým dramaturgickým úspěchem bylo ale uvedení hry Vítězslava Nezvala *Manon Lescaut* (prem. 7. 5. 1940), opírající se o sentimentální román francouzského spisovatele Antoine François Prévošta, jehož příběh byl již dříve několikrát upraven pro divadlo, mimo jiné operními skladateli Julesem Messenetem a Giacomem Puccinim.

Nezval při „dramatizaci“ autorského, nicméně evropskými kulturami kolujícího syžetu postupoval víceméně stejně, jako když v první polovině třicátých let dramatisoval Alexandra Dumase, tedy převedl dějově zajímavou epiku do elegantních veršů, přičemž se snažil jednotlivým scénám i celku hry vtisknout osobitý básnický tvar. Na rozdíl od *Tří mušketýrů* (prem. Divadlo na Vinohradech 1934) se však *Manon Lescaut* stala výraznou událostí národního života, čehož projevem bylo i to, že její knižní vydání bylo v anketě *Lidových novin* zvoleno knihou roku 1940. Kromě faktu, že jde patrně o jednu z nejlepších dramatických prací autora, měla úspěch nepochybně také proto, že premiéra v D40 se konala pouhé tři dny před vypuknutím bitvy o Francii, jejímž „účastníkem“ se tak Nezval nepřímou a patrně i nezáměrně stal.

Jakkoli totiž jeho milostný příběh o dávné lásce mezi mladým francouzským rytířem des Grieux a krásnou, zamilovanou, leč současně lehkovážně zrádnou dívkou nepracoval s žádnými přímými politickými aluzemi, tehdejšímu českému divákovi se nutně spojoval s problematikou české meziválečné politické a kulturní orientace na Francii, jež nás přece také lehkovážně zradila, ale též s vábením moderního, avantgardního umění, jehož ztělesněním Nezval byl. Hrdinčino závěrečné umírání pak nutně vstupovalo do kontextu s aktuálně prožívanou francouzskou válečnou prohrou. Snad i proto v Burianově inscenaci *Manon* umírala s úsměvem na rtech – tak, aby to povzbudilo víru publika ve věci budoucí. Slovy Adolfa Hoffmeistera: „Že to neodpovídalo textu? Že to neodpovídalo románovému ději? Co na tom. Odpovídalo to okamžiku.“ (Hoffmeister 1964: 16). Okamžiku navíc odpovídalo také napětí mezi náboženskou normativností a asketičností, již ve hře zosobňuje postava rytířova přítele jménem Tiberge, a radostným oddáváním půvabu přítomnosti, které nezná tíživou vinu. Poetičnost Nezvalova textu, jeho spontánní jazyková hra s významy pak na české adresáty působila jako výraz vzdoru vůči neuspokojivosti světa, v němž jim bylo dáno žít, a jako manifestace češtiny jako jazyka, jenž je hrdým projevem národní svébytnosti.

Nezval a Burian se následně pokusili úspěch zopakovat uvedením hry *Loretka* (prem. 15. 1. 1941), jež byla situována do národem uctívané Prahy, tedy do Zlaté uličky a na Hradčany, nicméně postavě tamní kloboučnice

a její obětavé lásky k básníku, zmítaného milostným vztahem k jiné ženě, již scházel rámec, který by povýšil slova na výpověď vyvolávající diváckou a čtenářskou odezvu. S uzavřením Burianova divadla se uzavřel také prostor pro Nezvala jako dramatika, ostatně i *Manon Lescaut* a *Loretku* najdeme na seznamu zakázaných her již v roce 1941.

Neuvedena byla rovněž pro Buriana napsaná veršovaná fraška *Hodiny a sen*, ve které prozaik Josef Kopta zkombinoval motivy ze svých starších próz v příběh, v němž lidový mudrc a jeho spravedlivý syn vzdorují zlu prostupujícímu městečko přilehavě zvané Průměřice a překazí korupční praktiky tamního starosty Chytrolína.

Ojedinělý pokus navázat na nezvalovský typ poetické hry se během protektorátu představuje tvorba Míly Koláře, autora veršovaných – či alespoň písněmi prokládaných – komedií *Básník a tanečnice* (1944, prem. 1943) či *Dvě Marie* (prem. 1944). Jejichž společným rysem je hledání rovnováhy mezi ženským a mužským přístupem k životu, odpovědností a nespoutanou láskou, všedností každodenního života a romantikou snů a dálek, což je v rukopisné hře *Píseň jara* (vznik 1944) násobeno ještě oslavou prchavého okamžiku jarního mámení.

Druhým nonkonformním centrem rozvíjejícím navzdory všem překážkám impulzy divadelní avantgardy bylo od jara 1940 do poloviny příštího roku Divadélko pro 99, které vzniklo rozhodnutím nakladatelství Fr. Borový pořádat v prostorách výstavní síně Topičova salonu na pražské Národní třídě – přejmenované ovšem na třídu Viktoria – kulturní pořady a divadelní přestavení.

Václav Poláček, ředitel propagačního oddělení nakladatelství, oslovil nejprve skupinu konzervatoristů okolo Gustava Schorsche (jejím členem byl i básník Jiří Orten), která tak od podzimu 1939 v Topičově salonu vystupovala s literárně-recitačními pořady (např. Josef Hora: *Jan Houslista*, 1. 3. 1940). Název Divadélko pro 99, odvozený od počtu diváckých míst, byl poprvé použit po obdržení oficiální licence, poprvé 2. února 1940 při premiéře pásma *Verše*

o Praze. Vzhledem k tomu, že Schorschovi a některým dalším členům souboru rasové zákony zanedlouho zabránily veřejně vystupovat, na jaře 1940 se do čela proměňujícího se souboru postavil Jindřich Honzl, avantgardní režisér, jenž v důsledku svého podílu na antifašistických inscenacích Voskovce a Wericha nemohl pracovat v žádném oficiálním či soukromém divadle. Pod Honzlovým vedením pak Divadélko směřovalo od večerů poezie (*Večer poezie* 1900; *Cizinci o Praze*) směrem k dramatictějšímu a divadelnějšímu výrazu. Výraznou připomínkou významu avantgardy byl tak *Večer s Vítězslavem Nezvallem*, do něhož Honzl začlenil ukázky básnickových surrealistických próz a her (1940), a to včetně dvojice obrazů ze hry *Zlověstný pták*, které v kontextu válečné reality vyznívaly jako zpodobení tabuizované iracionality, která znejišťuje a ovlivňuje lidské životy. Spřízněnost s Burianem a společný zájem o folklor prozrazovala inscenace *Českých písní kramářských* (1941), jakož i projekty nazvané *Svatby* a *Lidové balady*, které se však po vynuceném ukončení činnosti Divadélka již neuskutečnily.

Jako tvůrce divadelního textu Jindřich Honzl v Divadélku pro 99 rád pracoval s technikou montáže různorodých literárních zdrojů. Naplno ji využil zejména při práci na inscenacích, jež měly přiblížit divákům myšlenkový svět konkrétních historických osobností. Z autentické korespondence tak sestavil *Román lásky a cti* (1940), montáž představující milostný vztah Karolíny Světlé a Jana Nerudy: dvou pozoruhodných lidí, kteří navzdory konvencím prožívají hloubku vzájemně sdíleného citu, aby se posléze přizpůsobili povinnosti a společenským pravidlům. Vznikl tak text, který by později byl

Text *Románu lásky a cti* je novým druhem divadelní literatury v tom smyslu, že uvádí do oblasti divadelní hry montáž, a také proto, že opírá svou dialogičnost jen o slovo a dialog.

Dramatická montáž chce vytvořit literární látky pro divadelní produkci z dokumentů, z autentických dopisů, z literárních odkazů, z vyprávění současníků, z obrazů i literárních děl. Můj kompoziční záměr byl záměr dramatikův. Ať tak či onak, musí každý dramatik odpovídat za řád hry a divadla, který je nějak vtělen ve všech dílech, která přejdou našimi jevišti. Také dramatická montáž odráží určitým způsobem dramatický kánon. Oč nejněsnadnější je vyhledat a seřadit dopisy tak, aby odpovídaly klasickým předpisům o expozici, kolizi, krizi, peripetii a katastrofě – oč více překážek klade látka montáže kompoziční práci, o to může vzniknout zajímavější útvar, zdaří-li se práce. Ale její zdar závisí nejen od stavební konstrukce, ale i od neporušitelnosti materiálu, z něhož je vystavěno.

**Jindřich Honzl: předmluva ke hře
Román lásky a cti (1940)**

zjevně klasifikován jako dokumentární drama a který zůstal trvalou součástí české kulturní paměti. – Následující montáž *Dvě lásky Mikoláše Alše* (1941) již vyvolala menší ohlas.

V polovině roku 1941 byl Honzl donucen se stáhnout do ústraní a jeho soubor se následně přesunul do sálu na Novotného lávce, kde přijal název Divadélko ve Smetanově muzeu. Do jeho repertoáru pronikla a jediná původní dramatická novinka, surrealisticky básnická hra Františka Macha *Balada o stínu* (květen 1942).

DRAMATIZACE A ADAPTACE A V KONTEXTU TRADIČNÍ DRAMATIKY

Suverénní gesto, s nímž Vítězslav Nezval podepsal jako autor svou variaci na *Manon Lescaut*, do jisté míry korespondovalo s požadavkem návratu k „dramatu“ tak, jak prostupoval dramatiku spjatou s konvenčnějšími divadelními scénami. Tento požadavek totiž neblokoval možnost opřít text o nějaké starší literární dílo – drama, nebo dokonce prózu, nicméně výsledkem autorského snažení muselo být autorské dílo respektující standardní dramatickou techniku a poetiku i rozdíl mezi jednotlivými literárními druhy. Takto vzniklé nové drama přitom mohlo využít obecnou známost určitých syžetů a postav a případně vstoupit se svým vzorem do významového dialogu či do polemiky, vždy však muselo mít sebejistotu původního činu, který předlohu jen nereprodukuje.

Nejambicióznějším projektem tohoto druhu byl nepříliš úspěšný pokus Stanislava Loma o velké veršované drama podle Homéra *Člověk Odysseus* (1944, prem. Národní divadlo ve Vinohradském 10. 5. 1944), jehož cílem bylo antický mýtus přeměnit v dramatickou apoteózu člověka zmítaného napětím mezi Penelopé a Kirké, tedy mezi bytostnou potřebou domova a sounáležitosti s druhými, a romantickou touhou vyjít do světa a poznávat neznámé.

Příkladem však může být rovněž několik variací na téma Don Juan a jeho cesta ke smrti. Dvě z nich napsal Marcel Hudec: poprvé jako jednoaktovku

Smrtihlav. Don Juan na rozcestí (1941), v níž se Moliérův a Mozartův hrdina musí rozhodnout, zda se podvolí svému předurčenému osudu, anebo půjde jinou cestou, podruhé jako dramatickou parafrázi celého příběhu a mýtu *Don Juan hledající* (1943). V aktovce Antonína Fanty *Poslední polibek* (1943) je pak setkání stárnoucího Juana s dávnou milenkou předstupněm příchodu Černé dámy, totiž Smrti.

Pokud jde o adaptace současné české prózy, byl jediným dramatikem, jenž na počátku čtyřicátých let takto stvořil svébytné dramatické dílo, Jan Bor, autor historické balady *Zuzana Vojířová* (1942), jež motivicky vyrůstala z povídek Františka Kubky.

Dobová dramatická produkce zná ovšem i takové typy textů, jejichž autor záměrně vystupuje jen jako prostředník mezi jevištěm, literaturou a jejím původním autorem. S mimořádnou pozorností věnovanou grafické podobě knihy, jež naznačuje, že vydavatelé respektovali především literární hodnotu adaptace jako díla ke čtení, vyšlo „dramatické mysterium o 10 scénách“ Pavla Tkadlece (= Pavla Kryma), jež se k autorovi předlohy hlásil již titulem *Dantova božská komedie* (1941); časovým tématem textu vzniklého z iniciativy Jiřího Frejky byl člověk v pekle a možná cesta z něj.

Úspornou podobu měla naopak vydání těch dramatizací prozaické klasiky, která byla adresována ochotníkům. Můžeme k nim počítat vlastním nákladem vydané drama *Viktorka* (datováno 1938, správně 1939), které Josef Dubský napsal podle *Babičky* Boženy Němcové, hříčku o čtyřech obrazech *Divoženka* (1941), již pro dětské soubory na základě motivu převzatého z knihy Jana Herbena *Hostišov* a pod Herbenovým jménem napsal Ferdinand Habětín, případně několik humoresek Ignáta Herrmanna v jevištním zpracování J. V. Krýsy: *V soudní síni* (1940), *Artur a Leontýna* (1940, prem. 1941) a *Evička* (1941). Potvrzením toho, že adaptace próz povětšinou stály na okraji dobové dramatické produkce, je, že i dramatizaci Nerudovy povídky *Figurky* z pera tak významného divadelníka, jako byl dramaturg Národního divadla František Götz, uváděli výhradně ochotníci (*Malostranská humoreska*, 1942).

Na profesionální scéně tak proniklo jen Wintrovo zpodobení konfliktu mezi usedlými měšťany a nonkonformním učitelem tak, jak je pro Národní-Prozatímní divadlo zdramatizoval herec Zdeněk Štěpánek (*Nezbedný bakalář*, 1941, prem. 14. 1. 1941; dramaturgem původně napsáno pro rakovnický ochotnický soubor Tyl, prem. 1937), a Hlávka dramaturgie Šrámkova lyrického příběhu o mládí a dospívání (*Stříbrný vítr*, 1942). Ta byla patrně původně napsána pro Národní divadlo, avšak poprvé byla inscenována v roce 1940 u příležitosti otevření nově přestavěné budovy Městského divadla v Písku.

Text dramaturgie vznikl již v roce 1937. Inscenace, kterou režisér Václav Krška, uvažující již tehdy o možné filmové podobě prózy, obsadil v hlavních rolích profesionálními pražskými herci Rudolfem Hrušínským a Zorkou Janů, měla být oslavou píseckého patriotismu, avšak minula se cílem. Svou erotičností a motivy revolty proti usedlým měšťákům vyvolala v místní honoraci takové mravní rozhořčení, že byla následně zakázána. Rozhodnutí ponechat v hlavní roli Hrušínského (a jeho partnerkou nově učinit Jiřinu Stránskou, s níž exceloval v hlavních rolích Burianovy Věry Lukášové) vedla patrně k tomu, že Hlávka svou dramaturgiu následně přenechal pražskému divadlu Na Poříčí (listopad 1941), kde oba tito herci byli v angažmá.

... nejmilovanější Jeník Ratkin se tu potuloval v listech románu až do dnešního dne. Až dramaturg, tolik sblížený s autorem, sáhl odvážnou rukou do konce minulého století a postavil Jeníka přímo pod jevištní reflektory. [...] Nuže toto mladistvé toužení po štěstí, bolesti, kráse a písni budiž předznamenáním režie: něha a krutost, lyrika a realita, syrovost a snění. Tucha stříbrného větru, toho poselství krásného, slibování odněkud mámivého, nechť se klene nad různorodostí třinácti obrazů, v nichž se vyžívá mládí minulých let! [...] hle takoví jsme byli, když nad námi zvučely nebeské struny v oblacích, které se tolik podobaly zástupu bílých dívek –! [...] Život – jeho slávu se pokloňme, jeho slávu zpívejme –! Dovětkem zůstává jen vroucí a skromné přání nejen režiséra, ale celého kolektivu: aby zpíval a hovořil a zpíval a hovořil s otevřeným píseckým jarem – tak jak jej slyšel Jeník – aby vykřikl všechna krásná poselství a mámivá slibování – aby zněl ... aby zněl ...!

Václav Krška:
„Šrámek, Fráňa: *Stříbrný vítr*“ (1940)

Významnější místo než dramaturgie měly v protektorátním repertoáru autorské adaptace starších divadelních her, přičemž jejich autory byli

tvůrci, kteří – stejně jako Hlávka – vzešli z avantgardy. Týkalo se to poetů a překladatelů, jako byli Svatopluk Kadlec, jenž přebásnil drama Tirso de Moliny *Milovat není jen mít rád* (1954, prem. Na Poříčí 18. 1. 1942), a především Jindřich Hořejší. Ten zpřítomnil Calderónovu zápletkovou komedii *Dáma skřítek* (1941, prem. Prozatímní divadlo 31. 8. 1940) a dvojici dramat Lope de Vegy *Sedlák svým pánem, aneb Každý jí svůj marcipán* (1966, prem. Vinohrady 21. 11. 1940) a *Láska má své klíče* (prem. Vinohrady 23. 9. 1941). V dobové atmosféře přitom rezonovala zejména první z nich, deklarující respekt obyčejného člověka „ke královské moci“ – ale jen do té chvíle, dokud tato moc nezačne neprávem omezovat jeho svobodu.

Václava Renče nelze k avantgardistům počítat, avšak i on svým způsobem podlehl jejímu vábení, když pod názvem *Komedie z kornoutu* (1944, i prem.) adaptoval Nestroyovu hru se zpěvy *Einen Jux will er sich machen*, kterou Voskovec a Werich v Osvobozeném divadle hráli pod titulem *...si pořádně zařádit* (1928) a která později získala světovou slávu jako muzikál *Hello, Dolly!* (1964). Jakkoli přitom těžil z hravé poetiky komedie nečekaně zaplétající osudy postav, jež opustily svoji každodennost, na rozdíl od Nestroyovy předlohy i dvojice V+W měl Renč potřebu morálně odlišit ty, kteří si jen hrají, od vědomých podvodníků. Zcela svébytným dílem je pak Renčovo drama *Císařův mím* (1944, prem. Prozatímní divadlo 12. 02. 1944.), jež vzniklo na motivy Lope de Vegy.

Spojujícím rysem všech těchto adaptací byl obrat k dramatické pocházející z časů před nástupem realismu a jeho snahou o věrohodnou a individualizovanou introspekci. Přednost totiž dostávala nezávazná a uvolněná komika situační, pracující s ustálenými lidskými typy. Mezi českými dramatiky tak byl preferován Václav Kliment Klicpera, který byl již dříve inscenován Burianem a Honzlem a za protektorátu zaujal dvojici z avantgardy vzešlých tvůrců Národního divadla, tedy Miloše Hlávku a Jiřího Frejku. Hlávka adaptoval Klicperovu hříčku *Lhář a jeho rod* (prem. 26. 9. 1939), Frejka pak komedii *Zlý jelen* (prem. 2. 12. 1942).

A stejně logické se zdá, že z cizojazyčných dramatiků pozornost těchto dvou tvůrců přitáhl italský komediograf Carlo Godoni, jenž se sice ve své době odklonil od improvizovaných scénářů komedie dell'arte k pevným dramatům s více individualizovanými postavami, nicméně právě jimi evropské kultuře dvacátého století poznání komedie dell'arte zpětně zprostředkoval. Výsledkem byla Hlávková variace na Goldoniho, uvedená ve Frejkově režii pod názvem *Benátská maškaráda*. Nebylo to sice jediné Hlávково setkání s Goldonim, nicméně stalo se jednou z emblematických českých inscenací protektorátního období: na scéně Prozatímního divadla vydrželo od 20. února 1941 do sklonku srpna 1944. Sama Hlávková adaptace se pak na česká jeviště vrací dodnes, byť v poválečných desetiletích to často bylo bez uvedení jeho jména, tedy pod jménem Goldoniho (což bylo dáno tehdejšími zpochybňováním Hlávkovy národní spolehlivosti během okupace).

Podle představitele hlavní role, Eduarda Kohouta, Hlávka chtěl předsazeným adjektivem *Benátský* poněkud zjemnit původní Goldoniho titul *Lhář*, ale z obavy, že by to mohlo být vztaženo na Mussoliniho, nakonec zvolil jinou variantu, v níž ale Benátky jako součást titulu musely zůstat. Důležitou součástí jeho autorského záměru bylo totiž vyzdvihnout rokokový kolorit prazvláštního města, jež je pro Středoevropana prostorem téměř pohádkovým, spjatým s jižanskou tělesností a spontaneitou, navíc ještě násobenou atmosférou karnevalu, během něhož si člověk skrývající se za škraboškou může dovolit i to, co normálně nelze.

„Konec lžím a z toho konce
bude dobrý začátek.
Zapomeňme na romance
maskovaných Benátek!
Buďte navždy pozdraveny,
noci, loutny, sny a ženy,
piazetto, hvězdné vody,
dokořán vždy pro náhody!
Všechno patří svému slohu,
gondoly jsou s lehátky
nevinen jsem, začpak mohu,
to vše byly Benátky.
Skončila nám maškaráda,
lépe nosit vlastní tvář.
Ať zahyne lest a zrada!
Lelio byl kdysi lhář.
Prost je lži a každé falše,
všeho, co je nápadné.
Jestli Lelio vám zalže,
ať se rázem propadne.“

(Hrom a blesky. Lelio zmizí v propadle)

Socha Goldoniho (se před zraky zkamenělých postav dá do hlasitého smíchu).

Miloš Hlávka: Benátská maškaráda (1941)

S ostatními protektorátními básnickými adaptacemi tak *Benátskou maškarádu* spojovalo téma starých, a tedy neproblematických časů, jakož i propojení veselé a zábavné zápletky, která byla schopna oslovit širší publikum, s básnickou obrazností a s jazykem odkazujícím až k poetistické hravosti – včetně její inklinace k veršům a písním. Tematicky pak společný jmenovatel utvářelo – více nebo méně zjevné – zvažování vztahu mezi svobodnou volbou a povinností, mezi spontaneitou a odpovědností, neboli mezi snem o životě a jeho realitou. Což ostatně bylo také tématem Hlávkovy starší dramatizace Holbergova kusu *Jeppa z vršku* (pod titulem *Spáček*, 28. 10. 1940), tedy hry o sedláku, kterému je ve zdánlivém snu umožněno chvíli žít a být jinak.

Benátská maškaráda pracuje s typickými postavami italské komedie dell'arte a se syžetem, v němž nechybí rozmanité převleky, komunikační omyly a několikanásobná milostná zápletky. Tím, kdo uvádí děj do pohybu, je tu Pantalonnův syn Lelio, jenž se po letech vrátil do rodných Benátek a zde se naplno oddává své představě, že svobodná hra se slovy a s fantazií, jakož i nespoutaná radost z možnosti si vymýšlet, mohou vytvořit život a svět zajímavější, než je to, co je nám běžně dáno. A zatímco u Goldoniho je za toto počínání již v titulu klasifikován jako lhář, u Hlávky není jen obyčejným lhářem, nýbrž zosobněním básníka. Výslovně se to projeví, když Leliovi otec Pantalone vyčítá, že se vydával za muže jménem Asdrubal, a on bez zaváhání prohlásí „*To je můj básnický pseudonym.*“ (Hlávka 1941: 261) Básnická hra se slovy je tak součástí obecné maškarády a projevem Leliovy schopnosti snít a oddávat se poezii okamžiku a nespoutaných představ. Je možností, jak teď a tady autenticky být, jak se vyvléci z tíživosti životní reality. Ostatně dívka Rosaura, o níž se Lelio uchází, v závěru také přiznává, že vlastně nebyla podváděná, protože Lelia prokoukla a celou tu hru s ním vědomě hrála, aby povzbudila zájem svého skutečného milého.

Lze doložit, že právě s touto, Benátkami okouzlenou a k básnickým lžím milosrdnou polohou Hlávkovy a Frejkovy inscenace se bez zaváhání identifikovalo české protektorátní publikum, ostatně Eduard Kohout jako představitel hlavní role ji takto reprezentoval po celý svůj život, když při různých příležitostech s nadšením recitoval Leliův vstupní monolog.

Přesto je však skutečností, že i u Hlávky se v mravoučném závěru z Lelia stává usvědčený lhář, který se náležitě napraví a veřejně se kaje, nebo alespoň slíbí, že už nebude lhát. A co víc, v aluzi na Dona Giovanniho se obratem ukáže, že Leliovo pokání nebylo upřímné, a je tak z autorovy vůle a po vzoru Moliérova Dona Juana zatracen: na místě se propadne do pekel, a to za smíchu Goldoniho sochy, která tu autorovi prezentuje vyšší autoritu, téměř božského tvůrce a soudce příběhu. Což je sice možné číst jako ironické zlehčení mravokárného happy endu, zdá se ale, že Hlávkovým záměrem bylo spíše posílit tvrdý odsudek – proklamativně odmítnout ono hravé opojení snivou lží, které Lelio ve hře zosobňoval. Proto také Hlávka – na rozdíl od Goldoniho – na scénu v závěru přivádí postavu Leliovy ženy Cleonice, která manželovo počínání nejprve jen z dálky pozoruje, aby posléze zasáhla a dosti tvrdě mu připomněla realitu: sebe sama i to, čím je jí povinován.

Hlávková *Benátská maškaráda* tudíž sice vyjadřovala poetistickou hravost tak, jak ji přinesla avantgarda, současně byla ale také výrazem autorova vnitřního zápasu: jeho sporu s básnickým přístupem k umění a světu. Vyjádřila dramatikovu snahu se veřejně distancovat od zastarávajícího dědictví avantgardy. Naplno se to projevilo v předmluvě ke knižnímu vydání hry, v němž Hlávka výslovně vykresluje Goldoniho hru jako polemiku s „úpadkovým písemnictvím, tonoucím v nabubřelosti a prolhanosti metafor, antithesí a hyperbol, které doznávalo z minulosti“, přičemž zdůraznil, že se i „naším terčem musily stát obdobné zjevy současného básnictví“.

Stopy takového Hlávkovy sebezpřesvědčování, že je nutné se odklonit od avantgardních východisek moderního umění, lze ostatně najít také v jeho dalších dramatech. Součástí historické hry *Panama* je tak negativní postava obchodníka s uměním, jenž uměle navyšuje cenu obrazů z „galerie avantgardy“. A když Hlávka pro Adinu Mandlovou napíše Goldonim inspirovanou adaptaci *Vdova liška* (1944, prem. divadlo Na Poříčí 1943), konverzační a zčásti veršovanou hru o tom, jak si současná Rosaura vybírá z nápadníků různých národností, neopomene prostřednictvím Pantalona a Harlekýna

zpodobnit a ironizovat obchodníky s uměním, a výsměšně zlehčit moderní ismy: „*A přec tady bez výhrady / všechny ismy jsou mým snem. / Heslem jeť mým: / sdruž je jedním / panta-pantolonismem.*“ (Hlávka 1944)

VĚTRNÍK NA CESTĚ OD AVANTGARDNÍCH POSTULÁTŮ K OSOBITÉMU JAZYKOVÉMU A DRAMATICKÉMU VÝRAZU

Odhodlání firmy Borový dát i po vynuceném konci Honzlova Divadélka pro 99 prostory v Topičově salonu k dispozici zajímavým literárním aktivitám tak, jak ji k tomu opravňovala schválená licence, na podzim roku 1941 zrodilo generační divadélko Větrník. Jeho členy byli převážně žáci zrušené herecké školy při Burianově divadle v čele s Honzlovým asistentem Josefem Šmídou. Tvorba Větrníku vycházela ze základních avantgardních postulátů, tedy z odmítání realisticko-psychologických metod a postupů a z přesvědčení, že moderní divadlo se může a musí orientovat na jiný typ textů, než je ten, který nabízí s tímto divadlem spjatá konvenční dramatika. Vycházela také z teze, že hybatelem proměny divadla se spíše než běžné drama mohou texty lyrické či epické, a když už drama, tak nějak „jiné“ drama. Samozřejmostí pak bylo, že soubor vedený režisérem musí jakýkoli text adekvátně přizpůsobit zvolenému jevištnímu záměru, stvořit si jej pro sebe sama, jakož i to, že impulsem k inscenaci nemusí být text jediný, neboť pro divadlo je mnohdy zajímavější, když technikou montáže dílčích, typově homogenních i heterogenních textů formuje nové a originální významové celky.

Tvorbu Josefa Šmídy jako režiséra, dramaturga, upravovatele, nebo dokonce spolutvůrce všech Větrníkem hraných textů tak charakterizovalo především hledání osobitého a divácky působivého výrazu, tedy vztahu mezi „jiným textem“ a jeho adekvátním jevištním ztvárněním v malém a intimním prostoru, který rovněž nebyl z pohledu soudobého divadla standardní. Spektrum oné „jinakosti“ přitom bylo značně široké a žánrově nevyhraněné. Odmítání konvenčních divadelních postupů Větrníku umožňovalo na jedné straně předstupovat před publikum s pořady pojatými jako více či méně teatralizované a hudebně stylizované prezentace

zajímavých literárních děl a na straně druhé vystupovat s volnými jevištními, hereckými a pohybovými kreacemi a stylizacemi směřujícími až k extemporované komice typů, nebo dokonce ke klaunské poetice cirkusu. Výchozí úcta k učitelským vzorům přitom postupně ustupovala potřebě osobitě vyslovit pocity vlastní generace. V tom Šmídovi napomáhal přímý přátelský kontakt s Jiřím Frejkou, který mu reprezentoval možnost převést avantgardní programová východiska v divadlo postavené nikoli na tezech, ale na živém hereckém výkonu vstupujícím do emociálního kontaktu s divákem. Přitahovaly jej však i Frejkovy úvahy v knize *Smích a divadelní maska* (1942) o možnosti vytvořit současnou komedii typů po vzoru italské komedie dell'arte. O spřízněnosti obou tvůrců ostatně svědčí, že v letech 1943–1945 Šmída působil jako Frejkův asistent v Národním divadle.

Zahajovacím *Portrétem Antonína Dvořáka* (13. 11. 1941) Šmída přímo navázal na Honzlovu metodu dokumentárních montáží věnovaných významné osobnosti národní kultury. Vliv Burianův se pak projevoval nejen ve scénických pásmech poezie, zejména ve večeru nazvaném *Růže ran* (prem. 3. 2. 1942, obnoveno 4. 2. 1943) a věnovaném německé tvorbě barokní, která vytvářela zřetelnou paralelu mezi bolestmi a touhami lidí trpících válkou kdysi a nyní. „Burianovské“ bylo však i rozhodnutí zařadit do repertoáru středověkou vlámskou hru (*Lancelot a Alexandrina*, prem. 18. 12. 1941), knižní drama německého klasicisty K. L. Immermana (*Merlin*, 4. 12. 1942) či později obrozené loutkové drama (*Pan Franc ze zámku aneb Rychtář z Kozlovic též Historie Vaškova také Rychtář a ponocný aneb: Vyhraná nevěsta*, prem. 1943), přičemž s nimi pracoval jako s příležitostí pro parodii divadla i mýtu.

V repertoáru Větrníku se objevila také původní dramatická novinka Jaroslava Pokorného, dramatika, jehož podobenství *Plavci* Burian inscenoval v Děčku. Hru *Písně Omara pijáka* (prem. 19. 3. 1942) lze vnímat jako dobový protipól Hlávkovy *Benátské maškarády*. Inspirací k jejímu vzniku byla historická postava perského básníka, filozofa a matematika Omara Chajjáma, nicméně ve výsledku vzniklo opět podobenství: lyrické vykreslení osudu kreativního jedince, jenž se nechce nechat spoutat tyranií, průměrností

a strachem. Žíznicí a zmanipulovanou horskou vesnicí tu totiž před vábe-
ním zla zachrání víno a očistné písně nonkonformního, epikurejského vy-
znavače života, který je sice „obyčejnými lidmi“ zprvu vyhnán, leč v nouzi
největší je povolán zpět, neboť bez poezie a vína je život pustý a bezcenný.

Pokorný jako ctitel Buriana byl
ale také tím, kdo živě reagoval, když
se poetika Šmídem vedeného Větr-
níku začala pocitově a tvarově vzda-
lovat stylu, který mu byl jeho vzory
vštípen. Zatímco ostatní recenzen-
ti tento posun spíše přivítali, on
jej hodnotil jako ústup od hodnot,
k nimž se avantgarda propracovala,
směřem k její rané, ideově a tvarově
již překonané fázi, tedy k dadaismu
dvacátých let.

Prvním signálem tohoto posunu
bylo představení, jehož předlouhý
název *M. de Cervantesovo „Zázračné
divadlo“ hraje podle Milady Součko-
vé Oidipa krále s složenými texty H.
Berdycha* (7. 5. 1942) naznačoval, že
půjde o autorskou koláž: kombinaci
španělské renesanční hry s novodo-
bou parafrází známé antické tragé-
die, převzatou z knihy Milady Souč-
kové *První písmena* (1934), a dalšími
texty. Utajeno zůstalo, že mezi nimi
je i upravený – „poečštěný“ – první
obraz z „americké veselohry“ *Ne-
věsta* (1927) napsané Adolfem Hof-
meisterem, neboť ten byl v té době

„Zdá se, že máte špatnou chuť k jídlu.“

„Moje chuť je jen moje vlastní.“

„Je jistě velmi špatná, není-li možno povzbu-
dit ji takovým znamenitým jídlem, jako je
tohle.“

„Jsem rád, že se vám zamlouvá.“

„A vám se snad nezamlouvá?“

„Je snad dobré - svým způsobem, ale není
toho druhu, jakému jsem zvyklý.“

„Přesto, přestal bych se dívat nepřátelsky na
tohle jídlo, kdybych byl vámi a jedl bych.“

„Odneste to!“

„Vám se to nelíbí?“

„Máte pravdu, mně se to nelíbí. Dejte mi
něco jiného, v čem nejsou vejce.“

„Cizince, co je vadného na tomhle jídle?“

„To jídlo nevyhovuje mé chuti, a proto si
objednávám jiné, které jí snad vyhoví. Máte
snad něco proti tomu?“

„To závisí na okolnostech. Nevyhovuje vaší
chuti tohle jídlo, které jste si objednal?“

„Dal jsem si šunku s vejci, a dostal jsem ji. Ale
ta vejce jsou špatná.“

„Tohle je prvotřídní restaurant. A proto
ta vejce nemohou být špatná. Je to jen váš
předsudek.“

„Je to však předsudek, kterého se přidržím.“

„Cizince, ta vejce jsou čerstvá. /

„Ta vejce jsou docela zkažená. A ježto se zdá,
že tu jen jíte právě jako já, věděl bych velmi
rád, co vlastně míníte tou otázkou vajec?“

„Míním tím tohle. Majetnice tohoto restau-
rantu, ježto je dáma, nemůže hájit pověst své
strany vůči cizincům předsudky ovládaným,
a proto to dělám já za ni, když jsem tady.
A proto když já řeknu, že ta vejce jsou zna-
menitá k jídlu, je tomu tak. Nesmíte ta vejce
urážet a zahanbovat tím, že je dáte odnést
a dáte si něco jiného.“

„Jak daleko chcete jít v obraně pověsti těch
vajec?“

„Až do konce. Ta vejce jsou dobrá strava, a vy
je sníte tak, jak jsou, nebo uzená, a můžete si

již v emigraci. Smyslem nově utvořeného celku bylo vytvořit prostor pro „zázračné divadlo“, jež proti všemu falešnému a nepravdivému staví spontánní humor, legraci, recesi a ironii. Ještě zřetelněji se tento rozměr návratu k poetice dadaismu projevil v inscenaci Mahenova poetického libreta, klauniády *Trosečníci v manéži*, jež byla připravována v čase heydrichiády a na podzim 1942 uvedena pod názvem *Husa na provázku* (prem. 15. 9. 1942). I její motivací bylo vyvolat osvobozující smích: okamžik spontánně a kolektivně prožívané radosti navzdory tomu, co se děje za dveřmi divadelního sálu. Tento způsob generačního vyrovnávání se s krutou realitou života prostřednictvím smíchu měl ale i svůj stejně silný protipól: potvrzením toho byla inscenace, kterou divadlo Větrník o rok později připravilo na počest zemřelého Karla Schulze. Přestože jej totiž mohlo představit jako dadaistu, dalo přednost citlivému přednesu jeho pozdějších lyrických povídek se sociální, duchovní a náboženskou tematikou (*Karel Schulz: Peníz ze zastavárny*, 10. 8. 1943).

Burianova a Honzlova koncepce avantgardy se za protektorátu se snažila nově vymezit literární tradici, k níž se nové divadlo může hlásit, a kladla tedy důraz na vysokou uměleckou hodnotu inscenovaných děl a textů tak, aby předávaly poselství o oprávněnosti národní existence. Naproti tomu osobitost Šmídova přístupu k divadlu spočívala v tom, že se od prezentace velkých uměleckých hodnot pozvolně přesunul k textům stojícím spíše na

z toho vybrat.“

„Nechci ta vejce zahrnovat zbytečnými a nesmyslnými urážkami. Jsem ochoten uvítati je jako přátele a tak je přijmout, ale jdou mi proti srsti a to je fakt. Nechrne na minutku tu otázku uzení stranou, a já tu mám padesát dolarů, které praví, že ta vejce nesníte ani vy sám.“

„Tu sázku vyhraju, vyhraju ji snadno. Podejte mi ten talíř.“

„Jsou čerstvá, že ano.“

„Jistěže, ta vejce jsou docela dobrá.“

„Tak jen do nich! Je jich tu ještě dost. Prvním ochutnáním nepřijdete ještě na jejich čerstvou chuť.“

„Kdybych já měl váš žaludek, poušť neměla by pro mě hrůz. Člověk, který dovede jíst tahle vejce a pomlaskávat si přitom jako vy, nezemře hladem nikdy. To stojí za těch padesát dolarů. Když člověk vidí, jak si na nich pochutnáváte. Vsadím druhých padesát, že si myslíte, že jsou zcela chutná. Slyšel jsem už o Indiánech...“

„Mlčte už! Já nejsem žádný Indián!“

„Ovšemže ne! Jste jistě celý bílý. Jen dál! Kam jdete? Což ta vejce nedojíte?“

„Vy jste vyhrál, cizince. Dejte si jídlo na můj účet. Ta vejce byla už nepochybně mimo květ mládí.“

Jiří Brdečka: Limonádový Joe (1944)

okraji žánrového a hodnotového spektra moderní literatury. Vrcholem činnosti protektorátního Větrníku se tak stala trojice počínů, k nimž Šmídu inspirovaly lidová pohádková vyprávění, soudničky a parodie westernových Rodokapsů, přičemž režisér byl i spoluautorem divadelních textů.

Zájem publika i kritiky přinesla Větrníku již první z těchto inscenací, nazvaná *Přijďte pobejt čili Námluvy a pomluvy aneb Jevištní povídka podle „Lidových povídek z Podkrkonoší“, také Pěšky jako za vozem*. Její text byl v roce 1943 nejenom inscenován (14. 1.), ale také Šmídovým „spoluautorem“, Josefem Štefanem Kubínem, vydán, a to v česko-německé verzi, v níž přeložený titul hry zněl *Einladung zum Tratsch entweder Werbungen und Verleumdungen (Einreden und Nachreden), oder, eine Bühnenerzählung nach Volkssagen aus Riesengebirgsvorland auch „Gehupft wie Gesprungen“ genannt*.

Šmída při práci na inscenaci totiž vyšel z Kubínovy starší (původně třísvazkové) folkloristické sbírky *Lidové povídky z Podkrkonoší*, kterou v protektorátu aktualizovalo nejen vydání z roku 1941, ale i to, že byla jedním z pramenů využitých Burianem v inscenaci *U muziky*. Její přitažlivost spočívala v autenticitě záznamů podávajících překvapivě syrový a nestylizovaný pohled na český lid a jeho ústní slovesnost, včetně nemalé dávky necenzurované sexuality a jazykové jadrnosti. Záměrem inscenátora přitom nebylo jen vytvořit volně svázané pásmo, nýbrž nový a kompaktní tvar, kombinující dějový rámec a vložená vypravování. Monologická extempore jednotlivých postav, jejichž rázovitost vyrůstala z podkrkonošského dialektu, svéráznou obraznost i překvapivé dějové a formulační zvraty

Co tomu říkáte drahoušku? Právě čtu v zábavné rubrice našeho listu, že v tomto měsíci, oproti předešlému, stoupl u nás počet zastřelených pistolníků o plných pětadvacet procent! A v minulém týdnu jsme měli dokonce o tři pohřby víc než v Hay City!... Ale co je tohle?

Varujeme naposledy.

Redakční kuchyně našeho listu nemůže, bohužel, předkládati svému čtenářstvu jen příjemné pokroutky, nýbrž je nucena odstrčit mu i občas i hořkou pilulku. Nuže takovou odporně chutnající tabletou je kupříkladu ten neuvěřitelný a zahanbující fakt, že v našem městě je dodnes ulice, mezi jejímiž stěnami dosud nebyl zastřelen ani jeden muž! Ne, nebudeme prozatím jmenovat, ale upozorňujeme jen, že nebude-li postaráno o náležitou přestřelku, která by zachránila reputaci tohoto nešťastného koutu, pak postavíme v příštím čísle jméno ostudné ulice na zasloužený pranýř.

Jiří Brdečka: Limonádový Joe (1944)

a pointy proto včlenil do dialogicky rozehrané rámcové povídky o lsti, díky níž (český) Honza získá milovanou Kačenku ze sousední bohaté rodiny. Celek přitom provázal tak, aby se jeho klíčovým prvkem stalo společné „pobejvání“ herců, postav i diváků v časoprostoru vyprávění, ve vzájemném povídání. Šmídovo přesvědčení, že vytváří novou a specifickou dramatickou formu, se promítlo i do titulu obsahujícím žánrové označení „jevištní povídka“.

V následné inscenaci se Šmída rozhodl tento postup zopakovat a přitom se přesunout do prostoru současného městského každodenního života. Inspirován knihou *Smích a divadelní maska*, v níž Frejka uvažoval o soudničce jako žánru, který dává prostor pro komedii lidských typů, začal spolupracovat se známým autorem soudniček Františkem Němcem a společně vytvořili jevištní povídku a inscenaci nazvanou *Sentimentální romance* (prem. 3. 4. 1943).

Význam, jež tato inscenace měla pro Josefa Šmídu jako režiséra i pro jeho divadlo, potvrzuje fakt, že ji znovu upravil a nastudoval jako zahajovací představení na scéně Ženského klubu ve Smečkách, kam se Větrník v roce 1944 přestěhoval (s tit. *II. sentimentální romance*, prem. 24. 8.), jakož i to, že se k ní znovu vrátil bezprostředně po okupaci. A to se zřetelným záměrem vyslovit to, co se dříve nesmělo. Svědčí o tom i nový předlouhý název výmluvně začínající slovy *Romance nesentimentální...* (prem. 21. 6. 1945).

V autorské dramatizaci, jejíž scelující osu utvářely úryvky z Němcova románu *Alibi* a kterou tematicky charakterizoval podtitul *Mumraj na pavlači*, Šmída de facto propojil avantgardní experiment s žánrovým realismem velkoměstské periferie. S pochopením pro všední život Žižkováků vytvořil ucelené a inteligentní jevištní vypravování o „malých lidech“, jejich bizarních povahách, osudech a vzájemných sporech, jež je mohou přivést až na hranu zákona. Využil přitom Němcovy schopnosti kontrastně mísit prvky soudobé lidové mluvy, slangu a argotu s groteskně přehnanou literárností. Skutečnost, že tato výpověď navzdory tehdejší čtenářské popularitě soudničky jako novinového žánru přitahovala spíše specifické a intelektuálně

připravené publikum Větrníku než „obyčejné lidi“, ovšem dokládá divácký neúspěch pokusu inscenaci v létě 1943 přenést do krčského Letního divadla či na městskou scénu plzeňskou.

Mimořádnou pozornost diváků Větrníku přitáhl také další Šmídův režijní dramaturgický a autorský úspěch, který dokonce vytvořil fenomén, jenž se stal výraznou součástí poválečného kulturního života. Východiskem k „zabíjáčké suitě“ *Limonádový Joe* (20. 3. 1944) byl opět koncept jevištní povídky. Výsledek byl ale o trochu jiný, což bylo dáno tím, že se literárním podkladem k inscenaci tentokrát stala série parodií na westernové Romány do kapsy čili Rodokapsy, hanlivě nazývané Mor za korunu neboli Morzakory. Ataky na populární formy literatury byly součástí protektorátní literární atmosféry, neboť česká společnost v rámci obhajoby své identity byla odhodlána bojovat se škodlivým brakem, jenž měl ohrožovat mravní výchovu mládeže. Časopisecké povídky Jiřího Brdečky, s nímž Šmída na textu hry spolupracoval, byly součástí této kritiky, zároveň ale byly prostoupeny „kouzlem parodovaného“. Fikční svět amerického divokého Západu byl totiž v české kultuře pevně ukotven již od dob meziválečných, a to tramským hnutím, které jej povýšilo na atraktivní, dobrodružný, téměř mytologický časoprostor, který je sice někde jinde, v němž ale na rozdíl od přítomnosti lze jasně rozlišit, a také přímo pojmenovat dobro a zlo. Takto ostatně se motiv Divokého západu, respektive stylizace jednoho z hrdinů do kovboje, objevil již na začátku okupace v Hořejšího frašce *Haló, děvče*.

S vědomím tohoto významového pozadí Šmída a Brdečka předložili divákům svůj komediální obraz městečka, jemuž nepokrytě vládne zločin, ale jen do okamžiku, kdy se zjeví naprosto kladný hrdina, či spíše ňouma, kterému se podaří moc zla zlomit. Dobové publikum přitom oslovovalo nejen balancování na pomezí mezi parodií a kultem Západu, ale i výsměšné zpodobení společnosti prostoupené násilím. Komika přitom spočívala i v naprosté samozřejmosti, s jakou se o něm mluvilo. Vedle rétoriky asociující fašistický tisk, Šmída s Brdečkou však neváhali do hry vložit například také s příběhem příliš nesouvisející dialog o zkažených vejcích, jenž jakoby patřil do her Osvobozeného divadla a jehož satiričnost doboví diváci

v konfrontaci se svou každodenností velmi ostře vnímali. Zdá se tady, že i na sklonku války existovaly možnosti, jak se neuspokojivé, ba drastické přítomnosti zasmát.

NĚKDE JINDE: V POHÁDCE ČI VE SVĚTĚ

Hledání fikčního časoprostoru, jenž by dramatikovi umožňoval předvést adresátům něco, co by je mohlo zajímat či bavit, aniž by to kolidovalo se stále zostřující se cenzurou a autocenzurou, spoluurčovalo i standardní dramatickou tvorbu. Ať již se jednotliví dramatici skrytě vyjadřovali k prožívaným traumatům, anebo se naopak snažili zavést adresáty do světa, v němž na něj zapomenou, na výběr měli ze dvou – respektive tří – možností.

První postup autora obracel do historie, k postavám příběhů náležejících do jiných časů, postup druhý jej vedl někam jinam, do vzdálených cizích krajů. Postup třetí se pak opíral o možnost vytvořit prostor přiznané fiktivní, víceméně pohádkový. Jmenované postupy se často prolínají a doplňují, neboť historické drama se nemusí pohybovat jen v českém prostoru a drama cizokrajné se může odehrávat i v minulosti či pohádce, všechny tři spontánně pracují s fikcí. Přesto ale není těžké protektorátní dramatickou produkci rozčlenit podle toho, který ze jmenovaných postupů v jednotlivých hrách převážil, jakož i podle toho, zda jde o více či méně čitelný jinotaj nebo „jen“ o způsob, jak uniknout z tíživé přítomnosti.

Pohádková fabulace byla za protektorátu málo využívána, neboť její tvůrce nemohl argumentovat tvrzením, že toto přece není „o nás, teď a tady“, a tudíž za vyfabulovanou fikci nesl plnou a přímou odpovědnost. K ojedinělým pokusům o pohádkovou alegorii patří drama *Ztracená* (1944), které sourozenci a kněží Jan a Karel Filipovi chtěli adresáty přivést ke ztracené pravé víře, či balada *Meluzína* (1943, prem. Prozatímní divadlo 18. 12. 1942), jíž její autor, František Kožík, pojal jako hold domovu. Jeho zdánlivě nezávazné pohádkové poselství mělo ovšem v dobových souvislostech zjevný aktuální rozměr, vyjadřovalo totiž nejen varování před ztrátou vlasti, ale i názor té části české protektorátní komunity, která měla potřebu distancovat se od meziválečné kulturní adorace ciziny, jež byla přičítána

k vině spisovatelům čapkovské generace a především „odnárodněné“ avantgardě.

Hrdinkou *Meluzíny* je prostá dívka Ondřejka (= odvážná), která od dětství touží po velkém světě – a třebaže má domácí nápadníky, rozhodne se pro exotického Pána z Větrova a pro možnost spolu s ním putovat cizími krajinami. Záhy ale poznává prázdnotu takové existence a zatouží po domově a rodině, tedy hodnotách, které jsou jejímu muži cizí. Oddá se opravdové lásce obyčejného českého muzikanta a má s ním dítě. Leč nemilosrdný manžel ji potrestá a ona tak už navždy musí jako Meluzína plovat světem a plakat pro to, co ztratila.

/.../
smět jednou odhodit tíž naší chudé země
a moci odejít a poznat lepší kraje.
Ten sen už od dětství mnou prokvétá a zraje.
Smět domov opustit a stát se rázem jiná.“

/.../
„Zde všechno na mne padá,
a já chci křídla mít. Tvé písně tíží,
ty k pěnám oblaků se nikdy nepřiblíží.
Chci dálku! Dálku chci!“

/.../
Nám hvězdná Lyra hrála,
když Půlnoc velebná nás včera oddávala
a svědky byli nám sám Medvěd s Orionem
a oltář – Jižní kříž.
Tak prudkým šlo vše shonem,
že i z těch vzpomínek mám v očích zlaté
mžítiky.

/.../
Mne domov tížival a já jej proklínala.
Tak dálka přišla si pro mne. Vše mi vzala
František Kožík: Meluzína (1942)

Čistou politickou alegorií, jež ale mohla být zveřejněna až po okupaci (1945), navíc v aktualizované podobě, byla variace na pohádkové téma čerta a Káča, kterou Jan Drda nazval *Hrátky s čertem* a pojal jako souboj poctivého člověka s temnými silami německého nacismu usilujícími o lidskou duši. Drdův kladný hrdina se pro záchranu ohrožených duší musí vydat až do samotného pekla a zvítězí, protože má na své straně anděly, tedy vyšší Božskou spravedlnost, která včas zasáhne.

Z fabulační svobody příběhů čistě fiktivních těžila i dramatika cizokrajná. Tradiční motiv ciziny jako negativního protikladu domova, který české pohádkové alegorie spoluurčuje přinejmenším od Tyla, se v ní ale objevuje jen výjimečně. Nejvýrazněji v komedii *Pán pro zábavu* (1942), v níž Máša a Stanislav Lomovi konfrontovali „světoběžnou touhu s domovskou usedlostí“. Situovali ji do hotelu v italském turistickém centru a podobně

jako Kožík pojali tak, aby vynikl rozpor mezi lehkovažným a seriózním přístupem k životu. Hlavním hrdinou je tu proto Čech, který opustil otcovu rodinnou firmu a raději se živí věcí tak podezřelou, jako je profesionální tenis, případně si přivydělává jako gigolo. Na rozdíl od své milenky se však postupně napraví: za pomoci krásné Češky si uvědomí, že smysl lidské existence je v poctivé práci, a rozhodne se navrátit domů.

Poněkud odlišnou konfrontaci domova a romantiky vzdálených krajů představuje komedie Míly Koláře *Dvě Marie* (rukopis 1944). Její první tři dějství se odehrávají ve zdejším periferním činžáku a vykreslují peripetie milostného vztahu mezi Marií a Petrem, jenž je bytostným tulákem neschopným přes veškerou snahu unést stereotypnost každodenního života. Jeho svěťáckost sice Marii zprvu velmi imponuje, postupně však poznává, že Petr patří k těm mužům, kteří vždy odcházejí, a ona proto dá přednost tomu, kdo nikdy nikam neodejde. Originalita Kolářovy hry spočívá v tom, že vztah Marie a Petra ve čtvrtém a pátém dějství variuje ještě jednou. Dramatik vytváří „dvojníky“ svých postav, jež žijí kdesi daleko u jižního moře, kde se to, co se nám zde může jevit jako romantika, přeměňuje v tamní každodennost; happy end pak spočívá v tom, že tamní Petr pokušení dále nakonec odolá a k Marii se přes všechno, co jej nutí k odchodu, vrátí.

Ostatní cizokrajné hry ze svéráznosti vzdálených krajů těžily, aniž by jakkoli tematizovaly jejich vztah k českým zemím. Z her již připomenutých může být příkladem Nezvalova francouzská *Manon Lescaut* nebo Brdečkův a Šmídův *Limonádový Joe*. Výběr scénérií byl velmi široký, v rámci Evropy měly svou přitažlivost vysoké horské vrcholky a daleký sever, mimo ni se objevuje Mexiko, Indie, Japonsko i Tichomoří. Kromě cizokrajnosti však jednotlivá dramata mnoho nespojovalo, jako by každé prostředí dramatikům otevíralo jiné možnosti fabulace. Protože ale většina dramatiků neztratila ambici skrze předváděné něco sdělit, diferencovaly se hry i podle autorovy životní filozofie a jeho uměleckých a politických postojů. Tematizace stejného cizokrajného prostoru tak mohla být prostředníkem jiného pohledu na svět a společnost.

Příkladem může být srovnání trojice „severských“ her Viléma Wernera, Dalibora C. Faltise a Miloše V. Kratochvíla. Prvního z nich k jeho „norské“

hře *Půlnoční slunce* (1941, prem. Brno 10. 12. 1941, Vinohrady, 12. 2. 1941) inspirovala dlouhá polární noc, již na počátku 40. let vnímal jako příležitost pro metaforické vyjádření se k přítomné „vládě tmy“. Ústředními postavami jeho realisticky stylizovaného dramatu je protestantský kněz s mluvícím jménem Kristian a jeho novomanželka Dora, tedy dva mladí lidé, jejichž cit projde během dlouhé noci těžkou zkouškou. Zvláště když se musejí vyrovnávat s Kristianovou minulostí, s intrikami rozvrátilů pořádku, ale také s pomlouvači a malověrnými, kteří nechápou, že beznadějně dlouhé noci beze světla musí jednou skončit. Hra míří k poselství, že lidé, kteří žijí v souladu s Bohem, řádem, svým svědomím a jsou připraveni vzájemně spolupracovat, přežijí vše. Nechybí tu ani dobově velmi příznačný motiv dětí jako záruky budoucnosti.

Faltisova hra se zdvojeným názvem *Stanice Gordian. Kruh věrnosti* (1943, Prozatímní divadlo 14. 5. 1943) tematizovala touhu naplnit velký sen, kterému je navzdory komplikovaným mezilidským vztahům nutné obětovat i život. A to nejen svůj vlastní, ale také těch druhých, pokud narušují pořádek a disciplínu a ohrožují komunitu. Příběh hry vykresluje nevydařenou výpravu na severní pól, přičemž kombinuje napínavý děj plný zvratů a prezentaci odlišných lidských typů s ibsenovskou dramatickou formou, která skrze přítomné jednání a rozhodování postav postupně odkrývá traumatickou minulost a její důsledky. Vedle otázek, kdy a jak je správné jednat, co je statečnost a co zbabělost a kdy má člověk právo zabít toho druhého, celou hrou prostupuje protiklad mezi hlavním hrdinou jako mužem činu a jeho nejlepším přítelem, básníkem, jenž dokáže vidět více a na nějž po hrdinově smrti přechází i jeho úkol.

Kratochvílovu hru *Loď* (1944) s Wernerem spojuje motiv dětí, s Faltisem pak postava básníka a víra v jeho poslání, myšlenkově je však oběma vzdálená. Její děj se odehrává kdesi u malého severského mořského zálivu. Jakkoli název tohoto dramatu asociuje pro cizokrajnou tematiku příznačný motiv plavidla, jež nás může odnášet do dalek, v Kratochvílově hře je loď spíše příslibem opaku: toho, že velký svět zavítá i k nám, do „našeho“ zapadlého městečka a ono se tak stane významným přístavem. A to přesto, že nejde o reálnou loď, ale „jen“ o znepokojivý básnický obraz, jenž do duší

děti a dospělých vnese z jihu přicházející cizinec: básník, schopný svými slovy podněcovat fantazii a dávat tak lidem naději v to, co by mohlo být. A když cizinec, typově se podobající Čapkovu *Loupežníku* i hlavní postavě z pozdější Nashovy hry *Obchodník s deštěm*, odejde, zanechává za sebou alespoň ženu, která poznala lásku, a děti věřící ve velký a krásný sen.

Wernerova a Kratochvílova hra tak proti sobě postavily to, co utvářelo základní polaritu celé české protektorátní kultury: tedy na jedné straně naději, že nás zachrání konzervativní lpění na základních, daných a tradičních hodnotách, a na straně druhé vizi zázračné proměny, jež by mohla přijít, pokud najdeme odvahu vzlétnout, byť jen ve fantazii. Hra Faltisova pak jako by stála mezi nimi a snažila se dramaticky vyjádřit existenciální traumata doprovázející naši cestu za vysněným cílem.

Horolezecké drama *Orlí štít* (1944) využívá symboliky vysokých hor, nejspíše francouzských Alp, k předvedení souboje několika mužů o to, kdo první dosáhne vrcholku. Jeho autor, Frank Tetauer, uprostřed světové války vymodeloval modelový střet mezi příslušníky různých národů, z nichž mnozí jsou odhodláni pro své vítězství udělat cokoli – nad soupeřivostí ale nakonec zvítězí lidskost, která všechny spojí v momentě, kdy je nutné uspořádat záchrannou výpravu. Hory ovšem nemusí být jen cílem, který je třeba dobývat, ale také místem, z něhož se nedá utéci. A tak je tomu i v zájezdové hře členů činohry Národního divadla, v komedii Miloše Hlávky *Výlet do hor* (1941, i prem.), vyjadřující střet mezi mužským a ženským principem. Modelovým prostorem, v němž dvojice ztroskotavších pilotů upadne do tenat tamních dívek, jsou blíže neurčené převysoké hory, ze kterých lze uniknout jen odvážným letem. A tak zatímco postavy mužů tu chtějí letět pryč, jejich ženské protějšky je ze všech sil drží při zemi a spoutávají je příslibem rodinného života. Závěr hry je pak určitým kompromisem: zatímco jeden z hrdinů podlehne kouzlu lásky a jistotám domova, druhý se s opraveným letadlem vznese a odletí za dalšími dobrodružstvími.

Jakkoli motivy lásky hrají významnou roli ve většině cizokrajných dram, v dramatech z krajin jižních se posunují do centra sdělení, přičemž opět můžeme pozorovat jejich různé varianty i možnosti pojmání vztahů mezi mužem a ženou, jejichž působivost má umocňovat místní kolorit.

Kupříkladu v komedii Karla Hadrbolce *Sžehnuta plamenem* (1941, prem. Komorní divadlo 1942) má mexický temperament násobit příběh o ženě, která dá před vyprázdněným manželstvím s bohatým a mocným mužem přednost citu k prostému dělníkovi.

V případě her básnické aspirace některé z nich tvarově spoluurčilo, že byly původně psány pro rozhlas, tedy s důrazem na slovo. Jejich spojujícím prvkem je úcta k tamním tradicím a hodnotám, které vpád evropské civilizace narušuje či rozvrací. Lyrická komedie Jiřího Olmra *Nocí poraněn* (1943, prem. Divadlo A. Sedláčkové 26. 4. 1944) je situována do Indie: v jejím centru je postava Evropana, který se zmítá mezi citem ke krajance a k pokorné domorodé dívce Malání, přičemž láska k té druhé je sice silnější, avšak smutná a krásná tím, že nemůže ve střetu kultur dojít naplnění. Ve hře Jiřího Wertena *Tameiké* (1944, prem. Urania 27. 3. 1943) je naopak zrádný Evropan potrestán za to, že svedl a opustil japonskou dívku: otráví jej zdánlivě nevinný květ šikimi, který mu darovala cestu.

Ve dvou případech dramatici vyzdvihli za protektorátu ceněné téma sebeobětování. Oslavou indických tradic je *Avašina píseň* Arnošta Czecha z Czechenherzu (1941): knižní veršovaná dramatická báseň zpřítomňující staletou legendu o milostnici, která – na rozdíl od manželky – dobrovolně a ráda absolvovala obřad sati a nechala se tedy se svým milovaným mužem upálit. Pavel Tkadlec přebásnil starou japonskou hru, která na počátku dvacátého století pronikla do Evropy a kterou poprvé v roce 1929 jako úvodní inscenaci *Moderní studia* inscenoval Jiří Frejka. V Tkadlecově rozhlasovém „japonském snu o věčné lásce“ *Asagao* (1941), v Krškové inscenaci patrně rozšířeném o v rukopise dochovanou předeihu veleblíci baletem i slovy moc *Poezie* (Intimní divadlo, leden 1943), se po letech setkávají

„Žádný bílý člověk není dobrý! Vládne mečem, rozumem a lstí, ale nemá srdce. Používá svého bystrého mozku k vynalézání způsobů, jak utlačit druhé lidi. Je sprostý a zákeřný jako gepard, postrach džungle. – Co mu je však platné bohatství a vzdělanost, když vztekli škorpioni věčně nenávisti otravují jeho krev, kterou marně prolévá? Nemá dosti síly, aby přemohl v sobě nejnižší pudy, které ho jednou zahubí. Nastane zánik bílých dravců!... A pak až se zničí svými vlastními zbraněmi, pak se probudí v spánek zakletá Indie, setře se ze sebe staletími navršené nánosy pověr a stane se světlou a šťastnou zemí myšlenky, soucitu a lásky, jako kdysi za časů Akbárových....“

Jiří Olmr: *Nocí poraněn* (1943)

násilně odloučení milenci. A to i díky příteli, který obětuje svůj život, aby slepá dívka opět viděla.

Do nejexotičtějších krajů až v Tichomoří se v rámci protektorátní tvorby vydal Jaroslav A. Urban ve hře *Stvoření lásky* (1943, prem. Prozatímní divadlo 20. 1. 1943). Opíraje se o literaturu vykreslující mravy a zvyky primitivních kmenů vyfabuloval společenství, v němž žena je muži pouze otrokyní a jejich vztah je jen pragmatický – pak ale v němž ale dojde k nečekanému zázraku: dva milenci přes všechny tradiční předsudky, ústrky a přednášky objeví lásku jako hodnotu a sílu, jež obrozuje nejen jednotlivce, ale i celou společnost.

NĚKDY JINDY: LIDÉ, OSOBNOSTI, VŮDCI, DĚJINY

Výhodou historického žánru v dobovém kontextu bylo, že otevíral prostor pro volnou fabulaci, která byla – přinejmenším zdánlivě – ukotvena v historických faktech, tedy v tom, co se opravdu stalo nebo případně mohlo stát. Lidská mysl je totiž ve spojení s historickými tématy a kulisami schopna akceptovat nejen velké činy a velká slova, ale rovněž takové vykreslení kauzalit a vztahů, které by se jí v prožívané, a tedy zrelativizované a méně patetické přítomnosti nezdálo hodnověrné. Proto se také k historickým látkám tradičně obrací ti dramatici, kteří se snaží naplnit ideál absolutního dramatu a skrze činy a myšlenky vyjevované ve slovech postav pobavit a případně i prezentovat podstatu naší existence – ať již individuální, sociální, národní či obecně lidské. Protektorátní historické drama přitom potvrzuje, že tento dramatický žánr může nabývat různých podob: počínaje prezentací příběhů o obyčejných lidech, kteří sice žili jindy a jinak, ale jsou v podstatě stejní jako my, až po projekci aktuálních idejí do minulosti a mytologizaci jejich aktérů.

Snaha pozdvihnout autorskou výpověď na vyšší úroveň přitom vedla k nebývalé renesanci dramatu veršovaného, což bylo v rámci historického žánru snazší než u látek ze současnosti, neboť se to až tak nespojovalo s avantgardní poetizací přítomnosti. Asociovalo to spíše kýžený návrat ke starším dramatickým normám, k časům, kdy psát drama veršem bylo

standardní. Samotná práce s veršem byla ovšem většinou poměrně konvenční, stejně jako práce s dramatickým tvarem, který se povětšinou inspiroval tradičními vzory. Navzdory tomu si však protektorátní dramatici překvapivě oblíbili také antiiluzivní formu divadla na divadle, umožňující vytvářet významové napětí mezi tím, co se hraje a kdo a kdy to hraje, což je možné chápat jako pokračování meziválečných experimentů. A naopak: díky sblížování konzervativní a experimentální poetiky je možné i v dramaturgii Burianova divadla D najít historickou hru víceméně konvenčního střihu (Zdeněk Němeček: *Kátinka*, 1940, prem. 7. 3. 1940).

Pocit ohrožení národa za protektorátu značně posílil tu funkci historického dramatu, která měla v české kultuře své pevné místo již od obrození, tedy úkol potvrzovat samu existenci Čechů a předvádět obraz „naší minulosti“ – a to navzdory faktu, že přímočaré agitační deklarace příslušnosti k národu byly na jevišti ještě méně přípustné než v próze. Důsledkem regulace bylo, že mezi historickými tématy vynuceně absentovaly příznačné připomínky slavných národních vítězství či porážek (husitství a Bílá Hora) a objevily se osobnosti a příběhy z pohledu národního mýtu spíše okrajové. Nicméně i ty byly vnímány jako příznakové, pozitivně totiž bylo přijímáno již samo zpodobení české minulosti, zvláště když dramatici systematicky ignorovali multinacionálnost a vícejazyčnost českého prostoru, jež okupace ještě znásobila. Historická dramatika za protektorátu ignorovala rozdíl mezi böhmisch a tschechisch, takže minulost země v ní byla vždy jazykově a národnostně jen česká. Navzdory přítomné realitě pro ni neexistoval česko-německý problém a pocity národního ohrožení byly substituovány tematizací rozporu mezi individuálním lidským bytím a společností, v níž se jedinec pokouší najít své místo. Tento rozpor přitom mohl být modelován jak ve vyhroceně dramatické, tak i v lehce komediální rovině podobné té, v níž se pohybovaly i tehdejší historické filmy.

„Veselé i vážné obrázky“ ze starých časů psal Karel Krpata, autor zápletkových her *Hvězdy nad hradem* (1942, prem. Stadttheater Ostrava 22. 1. 1942) a *Zámecká fortuna* (1944, prem. Uranie září 1943). Divadla a diváci si pak oblíbili jeho komedii *Mistr ostrého meče* (1942, prem. Ostrava 31. 8. 1940), jež byla i zfilmována (*Počestné paní pardubické*, 1944, r.

Martin Frič). Příběh, v němž nechybí mladí milenci a intriky podvodníků, tematizoval konflikt mezi hašteřivým maloměstem a rodinou kata, jenž se snaží zbavit své vyděděnosti a stát se řádným měšťanem. Jím ostatně už je, neboť se spolu se svou ženou živí především ranhojičstvím, prodejem mastí a také pletených punčoch. Naopak postavu nonkonformního buřiče, jenž je ze své podstaty nucen jít do konfliktu, představila Štěpánková dramatizace Wintrova *Nezbedného bakaláře* (1941, 1941, Prozatímní divadlo 14. 1. 1941, zfilmováno 1946, r. Otakar Vávra), ale také umně veršovaná komedie Svatopluka Kadlece *Žena nejsou housle* (1943, prem. Na Poříčí 20. 10. 1943), která divákům znovu oživila známého pijáka a frejjiře Mikuláše Dačického z Heslova, zpopularizovaného Vávrovým filmem *Cech panen kutnohorských* (1938). Ve stylu konverzačních komedií tvarově napodobujících francouzské a italské vzory byla napsána Tetauerova „veseloherní romance ze starých časů“ *Úsměvy a kordy* (1942, prem. Na Poříčí 1942 nebo Národní dům Ostrava 22. 7. 1942?), pojednávající o komplikovaných – leč úspěšných – námluvách, jež se odehrávají v čistě fiktivním historickém časoprostoru.

Frank Tetauer odhodlání inspirovat se úspěšnými historickými dramatickými vzory prokázal i v té části své tvorby, která měla ctižádost zcela opačnou, tedy nikoli především bavit, ale předvést historické děje a postavy, které utvářejí určitou paralelu k přítomné politické realitě. Pokusil se o to ve dvojici her *Zápas draků* (1941) a *Znamení býka* (1943), které z dobové produkce zčásti vybočily již tím, že zpracovávaly cizí látku. Dramatik jimi chtěl po vzoru Shakespeara či Schillera předvést osudy vysoce postavených historických osobností tak, aby scénické dění indukovalo zřetelné ideové poselství; motivicky přitom vyšel z – v dobovém kontextu nepochybně živě vnímaného – motivu vládce, jenž touží po ovládnutí celého světa. V „královské hře“ *Zápas draků* je tento motiv dán dějinnou situací: napoleonskou expanzí, se kterou se na přelomu 18. a 19. století muselo vyrovnávat sousední Španělsko, tedy král Karel IV. a jeho ministerský předseda a milenec královny Manuel de Godoy. Ve *Znamení býka*, situovaném do renesanční Itálie, pak chce světovlády pro svou rodinu dosáhnout papež Alexandr VI. z rodu Borgiů, avšak jeho synové si žijí a jednají po svém. Společným jmenovatelem obou her

je dramatikova snaha vykreslit společnost ovládanou amorálními a krutými vládci, kteří si na základě osobních zájmů a emocí pohrávají s lidmi tak dlouho, dokud nenarazí na stejně silné a stejně amorální protivníky. Jakkoli obě dramata za války vyšla tiskem, nastudováno bylo jen *Znamení býka*, a to pouze ochotníky (poprvé v Humpolci 2. 4. 1944). Zdá se tedy, že se tu dramatik pohyboval na úzké hraně mezi tím, co bylo a nebylo v daném kontextu zveřejnitelné a inscenovatelné.

Problém naopak nebyl s Tetauero-vým dramatem *Zpovědník* (1941, prem. Prozatímní divadlo 10. 12. 1941), které variovalo legendu o králi Václavu IV., jeho ženě a Janu Nepomuckém: svatém, jenž se navzdory nátlaku a mučení držel Boží pravdy a neprozradil zpovědní tajemství. Známý příběh prostupují mocenské spory mezi králem a církví, respektive dialogizované disputace o pravé víře a roli náboženství ve společnosti, o vladařské odpovědnosti, žárlivosti a lásce, jakož i básnictví, které je tu – pro protektorát příznačně – vnímáno jako klam a lež.

Jestliže u Tetauera má snaha o světovládu spíše negativní rozměr, dramatik František Zavřel ve hře z třicetileté války *Valdštyjn* (1940, prem. Národní divadlo 13. 11. 1940) jednoznačně vyjadřuje obdiv k velké osobnosti a k jejímu pokusu o vytvoření velké říše od moře k moři, a to i za cenu spojení se s protivníkem. Zavřel již v meziválečném období v rámci české kultury vystupoval jako reprezentant krajní pravice, obdivovatel velkých osobností a tvůrce historických dramát, která ideově vyrůstají z konfliktu mezi silnou individuální vůlí a přízemní realitou. To, že protektorát vnímal spíše jako příležitost pro vyjádření své životní filozofie, potvrdil také souborným vydáním dramatické pentalogie *Polobozi* (1941), jejíž jednotlivé části tvořily hry *César*,

KRÁLOVNA: [...] Myslela jsem, že jsi rád básníkem.

RYTÍŘ: Nenávídím své básnictví. Nahrazuje mi skutečnost půvabnou lží.

KRÁLOVNA: Onehdy jsi říkal, že báseň je jediná pravda.

RYTÍŘ: Právě na tom případě se může Tvá Milost přesvědčit, že mám pravdu, když říkám, že to je lež.

KRÁLOVNA: Ráda bych věděla, čemu sám věříš.

RYTÍŘ: Záleží na tom, čím chci být přesvědčen.

KRÁLOVNA: Vidím, že nejsi básník, ale lhář.

RYTÍŘ: Každý básník je lhář. Čím větší básník, tím větší lhář.

KRÁLOVNA: Jsi ztracený člověk, rytíři. Onehdy jsi říkal, že jen básníci nelžou a dnes tvrdíš pravý opak.

Frank Tetauer: *Zpovědník* (1941)

Kristus, Hus, Valdštýn a Napoleon. Přesto se zdá, že se jeho ideová bojovnost ve hře psané za okupace zčásti vytrácí a hra o Valdštejnově smrti je především výpovědí o životní rezignaci – o velikánu utrápeném nespravedlivým osudem a odpůrci v čele se slabošským a manipulovatelným Císařem (viz kap. „Zavřelovi Polobozi v protektorátních souvislostech“).

Spíše vlastenecky naučné cíle naopak sledoval Stanislav Lom, když v návaznosti na vlastní starší biografické hry o významných postavách českých dějin uvedl na jeviště drama *Karel IV.* (1940, Národní divadlo 23. 4. 1940). Postavu „otce vlasti“, jenž byl jako císař Říše římské přijatelný pro českou komunitu i pro německou protektorátní správu, pojal jako vladaře usilujícího za všech okolností udržet řád, pořádek a obecné blaho. S úctou tak rekapituloval desítky let jeho panování a spory, které od návratu do českého království vedl s různými odpůrci.

Postavy Petra Voka a jeho životní družky určily baladickou hru Jana Bora *Zuzana Vojířová* (1942, prem. Národní divadlo, 28. 2. 1942). Dramatik a režisér v ní vyšel z příběhu prozaika Františka Kubky a přepracoval jej v živé drama velkých citů vypovídající o velké lásce, hříchu a pokání, přičemž bránil právo na svobodný, nespoutaný život před lidskou malostí. Do času posledních Rožmberků se ale obrátil rovněž Vladimír Müller, když se rozhodl, že zajímavější než emblematické a často literárně zpracovávané figury může být postava muže, který svou činností zformoval současnou jihočeskou krajinu. Osobnost Jakuba Krčína z Jelčan a Sedlčan se pokusil českému adresátu přiblížit jak „domáckým“ titulem své hry *Rybníkář Kuba* (1942, prem. Uranie 1942), tak i tím, že v ní porovnal dva protikladné přístupy k životu: podvody a manipulace alchymisty Kellyho a rybníkářovo odhodlání trpělivou prací prospět zemi a lidem. Müllerova Krčina svírají protikladné zájmy císaře, mocných šlechticů, k rebelii vždy připravených svobodných rybníkářů a také usedlých třeboňských měšťanů, ovšem on dokáže víceméně vždy jednat správně. A když znaven překážkami málem zmalomyslní, vstoupí do jeho života žena, která v něm probudí lásku a obnoví tak jeho chuť pracovat a žít.

Propojení společenského přínosu mimořádného Čecha s průhledy do jeho soukromí určilo rovněž hru Dalibora C. Faltise *Mraky na nebesích*

(1944, prem. Národní divadlo 4. 12. 1943). Dramatika k ní inspirovala postava Prokopa Diviše, a to nejenom jako vynálezce bleskosvodu a elektrického hudebního nástroje, ale také jako kněze, teologa, přírodovědce, léčitele a hudebníka. Člověka velmi mimořádného váhajícího a chybního, jenž se pohybuje mezi vírou, vědou a uměním. Divišova touha pomáhat svým bližním jej ale dostává do častých konfliktů, neboť jeho objevy a aktivity narušují standardní dobové představy o řádu a pořádku. Jeho cesta za poznáním, za bližními a za jejich uznáním je tudíž klikatá a ne vždy úspěšná, nicméně míří směrem, který hrdinovi v závěru hry přináší alespoň dílčí uspokojení.

Specifickou roli v okruhu historických biografických dramat hrály ty, které se inspirovaly postavami dramatiků, herců a dalších divadelníků. Mezi českými divadelníky přitáhl pozornost legendární nespoutaný herec, tulák a opilec František Xaver Krumlovský (1817–1875). V dramatu nazvaném *Soupeři* (1940, prem. Vinohrady 6. 2. 1940), je jen vedlejší postavou v příběhu, jehož těžiště spočívá v souboji mezi Emanuelem Bozděchem a Josefem Jiřím Kolárem o dominanci nad souborem Prozatímního divadla. Hra je výrazem dramatikovy osobní zkušenosti se zákulisím a provozem divadla a divákovi zprostředkovává různé pohledy na dramaturgickou, režijní a hereckou práci. Götz přitom zjevně upřednostňuje Bozděchovu demokratičnost před Kolárovým velikášským despotismem, což bylo možné číst i jako výpověď o obecnějších společenských otázkách. Privátní, romantickou osu děje utváří Bozděchova láska k velmi talentované herečce, již však zklame. Její sebevražda ve Vltavě je tak známému divákovi předzvěstí a vysvětlením toho, co Bozděch později patrně spáchal sám.

Jestliže již u Götze Krumlovský ztělesňuje tradici českého divadla sahající až k Tylovi, hra Karla Křpaty *Poslední výstup* (1942, uváděno ochotníky) na toto přímo navazuje a zobrazujíc jeho poslední dny jej oslavuje jako mimořádnou osobnost s jedinečným osudem.

ZAVŘELOVI POLOBOZI V PROTEKTORÁTNÍCH SOUVISLOSTECH

CAESAR, KRISTUS, HUS, VALDŠTÝN A NAPOLEON

František Zavřel se již za první republiky prezentoval jako obdivovatel Mussoliniho fašistické Itálie a aktivní kritik přítomné liberální demokracie, což dával najevo nejen útočnými publicistickými pamflety, ale také prózami a verši tepajícími politiku „Hradu“. Jeho přímý atak na ministra zahraničí Edvarda Beneše v jinotajném románu *Fortinbras* (1930) vedl až k tomu, že byl v roce 1931 jako ministerský úředník předčasně penzionován. K nietzscheovskému ideálu nadčlovectví se ale Zavřel hlásil už od svých tvůrčích počátků, tedy od své první tištěné a první hrané tragédie (*Simson*, 1912; *Boleslav Ukrutný*, 1919), již tehdy totiž usiloval o historické drama vyjadřující svět jako konflikt mezi silným vůdcem a malostí těch druhých, kteří nevnímají jeho předurčení k velkým činům. A tento jeho stálý náhled na život spoluurčoval také jeho pozdější hry ze současnosti, ba dokonce jeho divácky úspěšné situační komedie o partnerských či manželských patáliích.

Do role génia nepochopeného dobou a krajany ostatně Zavřel stylizoval také sám sebe, čehož dokladem jsou jeho paměti *Za živa pohřben* (1942). Nepřekvapovalo proto, že situaci, v níž se české země ocitly po Mnichovu a po nastolení okupace, vnímal jako určitou satisfakci a příležitost, Toužil být rehabilitován jako člověk a státní zaměstnanec (v říjnu 1940 se stal odborovým radou na ministerstvu odchodu), ale především jako dramatik. Rozhodl se proto mimo jiné zveřejnit svou „dramatickou závěť“: knižní soubor historických her, které vzdávají hold velkým vůdcům a vizionářům nového světa a zároveň jeho samého předvedou jako literárního velikána. Vznikla tak publikace příznačně nazvaná *Polobozi* (1941), jež na záložce čtenáře oslovuje sebejistým autoprezentačním gestem, které se začíná slovy: „Autor pokládá tuto pentalogii za dílo, které podle jeho soudu přežije s klidem VŠECHNU současnou produkci dramatickou. Proto ji také dedikoval BUDOUCNOSTI.“

Kniha *Polobozi* náleží do kontextu protektorátní dramatické literatury i přesto, že hry do ní soustředěné vznikly, nebo alespoň začaly vznikat,

už za první republiky a dvě z nich byly tehdy také inscenovány. Geneze tohoto souboru se započala v roce 1937 vydáním trilogie *Heroika*, obsahující dramata *Kristus*, *Hus* a *Nietzsche*. Po Mnichovu a nastolení protektorátu, tedy v okamžiku, kdy František Zavřel nabyl přesvědčení, že mu dějiny dávají za pravdu, pak začal zvažovat její reedici a rozšíře-

ní. Cílem bylo vytvořit monumentální celek, který by ukázal, že hybatelem historie jsou vždy bojovné dominantní individuality, které navzdory všem překážkám a nízkosti bezvýznamných, jdou tvrdě za ideálem, který může pozvednout celé lidstvo. A nebojí se ve jménu tohoto ideálu jakýchkoli obětí a násilí. Soudě podle anotace v druhém vydání politických epigramů

Pozdrav od Borové (1939), přitom Zavřel zprvu uvažoval o tom, že by mohl přidat drama nazvané přímo Adolf Hitler, čímž by nejzřetelněji proklamoval své souznění s Říší. Ať již proto, že napsání a zveřejnění hry s tímto titulem bylo vzhledem k cenzurním limitům spjatým s prezentací Vůdce nereálné, nebo proto, že jiné osobnosti mu byly bližší, Zavřel

se nakonec rozhodl dát své „závěti“ podobu knihy, která v chronologické posloupnosti a návaznosti představí Caesara, Krista, Husa, Valdštýna a Napoleona. V jediný celek tak propojí portréty pěti mimořádných jedinců a předvede, jak jejich pozoruhodná osobní síla a bojovné odhodlání jít za velkou vizí narážely na nepochopení současníků, krajanů a všech, kteří před velikostí dávají přednost honbě za osobním prospěchem a dalšími přízemními pseudohodnotami. Posledním dramatem pak měl tento celek

Po stránce politické je drama nepřijatelné pro státní scénu demokratické republiky. Již v 1. jednání a pak i jinde a zvláště silně v závěru je Nietzsche pojat jako předzvěst nadčlověka – Mussoliniho. Je možné mít k Mussolinimu vztah nejklaďnější, ale ukazovat ho jako začátek nové éry, bořící základy, na nichž stojí také naše republika, to je dobré pro autora, je-li o tom přesvědčen, ale není možno žádat, aby hra s touto ideologií byla hrána na státní scéně demokratického státu.

**František Götze: dramaturgický posudek
Zavřelovy hry Nietzsche (1937?)**

Satan (vrátí se k farizejům): „Čeho se bojíte? Nejste si dosud jisti vítězstvím, kterého jste dobyli? Na co čekáte? Ten, který vás ohrožoval, je odzbrojen. Vaše tradice, vaše úřady, vaše banky, vaše burzy a vaše měšce jsou v bezpečí. Nemusíte se již báti chudých, kteří vám je záviděli. Jejich mluvčí je navždy umlčen. Pohlížejte na jeho hrob můžete se oddati veselí – tak jako já. Vláda našich věcí vrátila se do našich rukou. Zlato je silnější než všichni reformátoři světa dohromady. Zlato je silnější než bůh, pamatujte si to. Jenom smrt jest silnější – ale to se nás netýká.“

František Zavřel: Kristus (1937)

přerůst ve věšteckou předpověď rozhodujících bojů budoucích, respektive těch, které Evropa za světové války právě prožívala. Poněkud zvláštní přitom bylo, že tato poslední hra se sice nově jmenovala *Napoleon*, ve skutečnosti však šlo o upravenou verzi autorovy dramatu staršího, jež se původně po své ústřední postavě jmenovalo *Nietzsche*.

Takováto změna názvu hry nebyla u Zavřela nic nového, což potvrzuje i drama *Hus*, které vznikalo již v první polovině 30. let: poprvé uvedeno bylo v prosinci 1935 kladenskými divadlem, v Praze o dva měsíce později divadlem vinohradským (12. 2. 1936). V obou případech ovšem pod svým původním titulem *Jan Žižka z Trocnova*. Režisér vinohradské inscenace, František Salzer, přitom dramatika inspiroval k napsání jevištní předehry s postavou kostnického mučedníka, kterou Zavřel následně včlenil do celku a s tím drama přejmenoval tak, aby dávalo najevo, že husitský vojevůdce svými činy jen naplňoval ideové poslání, které před něj postavil jeho velký předchůdce. To totiž lépe odpovídalo dramatikově autostylizaci do muže, jenž svými slovy a myšlenkami předznamenává budoucnost. Hus je proto v Zavřelově interpretaci bojovný muž, který jde dobrovolně na hranici, protože ví, že „oheň přivolá meč“, takže nastane boj statečných a odhodlaných proti všemu malému, co brání lidstvu dospět k velikosti. A tímto Husovým mečem se stává právě nemilosrdný Žižka, jenž se nebojí jít i do zdánlivě ztraceného boje a v okamžiku vítězství nemá žádné slitování s poraženými protivníky.

Druhou již před válkou uvedenou Zavřelovou hrou o polobozích bylo drama *Kristus*. Novozákonní téma v něm bylo autorem opět využito ke zpodobnění bojovného hrdiny, jenž se obětuje, aby vykoupil příští generace. Kristus zde na sebe bere úkol a poslání ve jménu Božím dobýt svět

Musíte mne ztratit, abyste mne našli, řekl. Ztratíme ho, bohužel. Friedrich Nietzsche nás opouští na dlouhou, dlouhou dobu. Ale vrátí se. Myšlenky, které hlásal, nejsou ztraceny. Vůdčí lidé, jejichž cesty připravoval, je uskuteční. V této zemi, jak tomu on věřil, objeví se první. Druzí budou následovat. Friedrich Nietzsche se vrací. Dobude Evropu. Jeho žáci, kteří provedou jeho bitevní plán, dali se na pochod. Slyšíte jejich píseň? Vaše děti ji budou zpívat, kráčeje kupředu. Evropa bude zachráněna. Chaos bude spoután. Jed bude vyhlazen. Lidstvo bude zbaveno pout. Táhnete se, kdo to učiní? Nevěříte svým zrakům? Nevěříte svému sluchu? Chtěli byste hmatat, co lze pouze tušit? Se svými žáky, které vyburcuje k útoku Friedrich Nietzsche. Nešťastný, ale veliký Friedrich Nietzsche.

František Zavřel: Nietzsche, 1937

a tápající lidstvo povznést na novou, vyšší úroveň. Výraznější postavou přitom paradoxně je jeho přímý protivník Satan, který se mu v tom snaží zabránit, a to i tak, že se Kristovým nepřátelům, pokryteckým a sobeckým Farizejům, pokouší vymluvit jeho ukřižování. Oprávněně se totiž obává, že oběť na kříži zvrátí situaci a přeroste v Kristovo vítězství. A Satan se nevzdá ani poté, co k tomuto vítězství skutečně dojde: v poslední scéně se vtělí do Farizejů a jejich potomků, neboť si je jist, že „pokrytci, zloději a lichváři jsou nesmrtelní“. Argumentaci, s níž Zavřel za protektorátu toto své drama propagoval, ukazuje jeden z dopisů, které napsal šéfovi kulturního oddělení Předsednictva ministerské rady Augustu von Hoopovi a v němž tvrdil, že je původně chtěl zadat pražskému Německému divadlu, tamní herci v ní kvůli jejímu protižidovskému vyznění odmítli vystupovat (Zavřel 1943). Na jevištích pražského Národní divadlo byla tato hra v březnu a v dubnu 1937 hrána celkem osmkrát, v režii Aleše Podhorského a v hlavní roli s Eduardem Kohoutem.

Drama Nietzsche se tematicky nejvíce přibližovalo dramatikově aktuální přítomnosti a nejzřetelněji vyslovovalo jeho politické a ideové postoje, není proto překvapivé, že se je za první republiky, v letech 1937–1938, marně pokoušel prosadit na česká jeviště. Značným zklamáním však pro něj mohlo být to, že se mu nepodařilo uspět ani s jeho překladem do italštiny a němčiny, přestože právě v Itálii a Německu by jeho otevřené vyznání obdivu k Nietzscheovi mělo živě rezonovat. Zvláště když jej interpretoval jako předchůdce budoucích diktatur a diktátorů, kteří promění slova v rázné činy.

Zaujetí pro Nietzscheovu filozofii jej přitom vedlo k tomu, že hru konci poval jako sled rétorických disputací, vedených titulním hrdinou s jeho přítelem Peterem Gastem (= Heinrichem Köselitzem), ale i s několika dalšími vybranými osobnostmi. S ruským spisovatelem F. M. Dostojevským (psaným v německé transkripci: Dostojewski) tak Zavřelův Nietzsche diskutuje o křesťanství a víře, ale také o individualismu a kolektivismu, s Cosimou Wagnerovou o proměnách svého vztahu k jejímu manželovi Richardu Wagnerovi a s mladým studentem o Schopenhauerovi a důvodech, pro které jeho učení zprvu vítal a později odmítal. Ve čtvrtém dějství se Nietzscheovi zjeví sám velký Napoleon a probírají spolu otázky spjaté s vůdcovským po-

sláním. Dramatikovým cílem přitom bylo představit filozofa jako proroka nové víry, jež následně také zrodí nového spasitele, schopného mečem naplnit jeho poslání...

Vzhledem k ambicím, které Zavřel do hry *Nietzsche* vkládal, jej nutně muselo roztrpčít, že se ukázala neinscenovatelnou i v protektorátních poměrech. Třebaže totiž Itálie byla Říši ideovým a válečným spojencem, dramatikova výpověď vyjadřovalo takový obdiv k Duce, že to německá moc považovala za problém. Zavřelovo nadšení pro Mussoliniho se hrou mihne již v prvním dějství, kde Nietzsche přesvědčuje Dostojevského, že „plamen, který obrodí svět“, nutně musí vyšlehnout z Itálie; dějství páté pak vrcholí monologem, v němž vzdělaný teolog Franz Overbeck za zvuků italské fašistické hymny věští, že filozof sice umírá, ale jeho pravda se opět navrátí skrze vůdce nové Evropy. Nepřekvapí proto, že Emanuel Moravec autorovi soukromě sdělil, že největším problémem hry je právě toto její poslední dějství, neboť italský diktátor je pouze Janem Křtitelem toho, který přišel po něm, tedy Adolfa Hitlera (Moravec 1942).

Dramatikovou reakcí bylo, že v *Polobozích* problematický závěr vypustil a drama ukončil dějstvím

Vývoj událostí dal za pravdu směru, který projadřoval dr. Zavřel ve svém díle. Mohl tedy on po 15. březnu 1938 postavit se do postoje vítěze a všechny své bývalé literární i společenské popravčí postavit na pranýř. Dr. Zavřel tak neučinil, poněvadž byl příliš povznesen nad bývalými odpůrci.

Ale stal se zázrak! Jepice starého režimu začínají zvedat opět hlavu. Když nezmohou nic politicky, tak uchylují se do kulturních rubrik některých listů a odtud chtějí nenápadně kalit vodu. Pod rouškou nestranné kritiky vyhrnují si rukávy na autory nové orientace, a popravují je.

Nečiní tak ovšem dýkou, nýbrž otravnými plyny, vyhledávajíc v dílech nepohodlných spisovatelů – hnidy.

Co se vlastně změnilo v kulturních rubrikách některých denních listů? Nic! Ani věčně, ani personálně. Titiž lidé, kteří za starého režimu chválili výplody levicových spisovatelů, a zatracovali pravičáky, sedí stále v redakcích a řídí kulturní rubriky se starou bohorovností. A když se do nich občas píchne, tu volají na pomoc pod heslem, že prý ohrožujeme národní kulturu!!

Jako by bylo kulturou to, co staří páni kritické chválili v dobách židovsko-zednářského režimu. Jako by národní kulturu reprezentoval jen Karel Čapek, Hugo Haas, Olga Scheinpflugová a ostatní společnost, seskupená pod ochrannými křídly Žida dr. Jaroslava Stránského!!

Nuže, tyto pozůstatky starého režimu, obdařené výsostnými právy kritiky, kalí nyní vodu kolem Zavřelova Valdštiny, neboť autor tlačí je v žaludku. Víme také proč!

Ale pánové se mýlí! Zavřelův Valdštýn bude nejlepší příležitost, aby se vyčistily některé kulturní redakce od lidí, kteří svou mentalitou nepatří do dnešní doby.

[anonym]: „Zápas o „Valdštiny“,
Národní výzva (1941)

čtvrtým – a třebaže jeho ústřední postavou nepřestal být Nietzsche, hru přejmenoval na *Napoleona*. Nazval ji tedy podle poloboha, jenž byl Nietzscheovi rovnocenným partnerem, opět jen s tím rozdílem, že jako vojevůdce nebojoval slovem a myšlenkou, „nýbrž mečem“. Rozdíl oproti hře o Žižkovi a Husovi je v tom, že vojevůdce tentokrát nenásleduje filozofa, ale předchází jej a svými bojovnými činy inspiruje. Tím si dramatik otevřel možnost klasifikovat Nietzscheovu filozofii jako učení předznamenávající příštího velkého nadčlověka. Název hry lze tudíž číst i jako odkaz k onomu novému „Napoleonovi“, který právě teď bohům vyrval jejich místo, zelektrizoval masy a zahájil největší bitvu dějin, v níž se rozhodne o osudu lidstva, o tom, „*je-li člověk určen k růstu a vzestupu nebo k zániku*“. A protože tento nový polobůh není ve hře přímo pojmenován, je na adresátovi, koho z přítomných vůdců si do něj promítne.

Překvapivé je, že ve stejném roce 1941 Zavřel zveřejnil ještě jednu – textově odlišnou – hru s titulem *Napoleon*, v níž tentokrát opravdu zpodobnil osudy francouzského císaře; její první čtyři dějství se tudíž odehrávají u Slavkova, na Elbě, v zámku Malmaison a na Svaté Heleně. O co však dramatik zjevně nechtěl za žádnou cenu přijít, je Napoleonova disputace s Nietzschem. I do tohoto jiného Napoleona je tak včleněno původně čtvrté jednání ze dramatu Nietzsche, byť filozof tu vystupuje pod jménem Dionýsos. Fakt, že nakladatelství Mazáč knižní vydání této hry prezentovalo jako „pátý večer dramatické pentalogie Poloboží“, vyvolává otázku, zda ji autor s tímto záměrem původně nenapsal, ale nakonec do pentalogie po dílčí úpravě a přejmenování zařadil to dílo, které mu bylo bližší.

V podobě, jakou Napoleon dostal v *Polobozích*, jej Zavřel s novou nadějí v polovině června 1941 zadal Národnímu divadlu. Posudky, které na ni poté napsali dramaturg František Götz, lektor Miloš Hlávka a šéf činohry Jan Bor, jsou zajímavým dokladem komunikační strategie, jejímž cílem je text zamítnout, aniž by autor mohl protestovat. Všechny se tudíž shodují v tom, že se jedná o myšlenkově pozoruhodné dílo, podle Bora dokonce o „básnický nejplnější“, byť je současně, podle Hlávky, provází „improvizace, chvat, duchaplné nápady vedle strusky, stíny vedle zajímavých postav, telegrafická ledabylost, debaty místo situací.“ Jako na zásadní problém ale

všichni posuzovatelé opět poukazují na momentální neprůchodnost tématu. Řečeno s Götzem: „Po stránce cenzurní je hra po mém soudu v dnešní chvíli nepřijatelná. Ani německé scény nesmějí nyní hrát dramata o Napoleonovi. A je-li ve hře Walevská, třeba nevystupuje jako polská vlastenka, nýbrž je exponována jen eroticky, musily by vyvstati nežádoucí analogie, které by znemožnily uvádění „Napoleona“ v době válečné.“

Opatrnost, s níž byly tyto posudky formulovány, vyrůstala z faktu, že hodnotitelé už měli své zkušenosti. Když totiž Zavřel v lednu předchozího roku Národnímu divadlu nabídl drama *Valdštýn* a ono na jeho nabídku nereagovalo tak, jak by podle něj mělo, stěžoval si přímo ministru školství a národní osvěty Janu Kaprasovi. Uvedení této hry v brněnském Zemském divadle (prem. 6. dubna 1940) navíc český fašistický tisk doprovodil kritikou pražských divadel, že nechávají tak výjimečný text ležet ladem. Národnímu divadlu nezbylo než s jistým časovým zpožděním hru v režii Aleše Podhorského inscenovat, poprvé 13. listopadu 1940. Týdeník *Národní výzva* následně komentoval „zápas o Valdštýna“ jako souboj mezi „kritiky některých pražských listů a obecnstvem“, přičemž ty první klasifikoval jako „pozůstatky starého židovsko-zednářského režimu“. Kritická odezva tohoto dramatu tak byla využita v rámci ve stejnou chvíli zesilujících útoků na Karla Čapka a Olga Scheinpflugovou a další symboly první republiky.

Nutno přitom ovšem přiznat, že jde o drama, které je v rámci Zavřelovy tvorby do určité míry specifické, a to tím, že není jen ideovou oslavou silného jedince, vojevůdce a politika Albrechta z Valdštejna, ale také textem, do něhož dramatik promítl své osobní pocity ze ztráty blízkého člověka. Náznakem toho byl už fakt, že součástí prvního knižního vydání hry *Valdštýn*

Zavřelův Caesar má všechny přednosti a vady Valdštýna. Stačí jen srovnat posudek o Valdštýnovi a místo tohoto jména uvést Caesara a byla by nová hra již s dostatek vystižena. K tomu pak nutno podotknouti, že Caesar je ze všech dramat Zavřelovy pentalogie nejnehistoričtější, neboť zde jak stylem, tak myšlenkami postav se autor již nadobro přiblížil jazyku a úslovím současné žurnalistiky a současných řečníků a vůdců politických. [...] A samotné drama Caesarovo? Jak lze u Zavřela očekávat: polobůh, jemuž nesaahají ostatní lidé ani po kotníky, který najde sice, jakožto Animus, svou Animu v Kleopatře, ale za svou pudovou touhu po koruně, jež vyrostla v jeho srdci i jeho bojem, musí zaplatit i životem, a hyne rukou vlastního nemanželského syna Bruta.

**Miloš Hlávka: lektorský posudek
pro pražské Národní divadlo (1941)**

(1940, vlastním nákladem) byl taktéž básnický oddíl *Rekviem aeternam*. Tedy rozšířená podoba jeho o něco starší sbírky *Památce Milady Pakůrové* (1938, vlastním nákladem), v níž vyjádřil svůj žal ze ztráty ženy, která mu od roku 1927 byla přítelkyní a milenkou. Dramatikovo vykreslení hrdinovy násilné smrti v Chebu celkem respektuje daný základní dějinný rámec a tvarově přitom opět pracuje s okázalými rétorickými gesty; pro něj příznačná velkohubost je však tentokrát zčásti korigována prvkem osobním, citovým až lyrickým. Zavřel totiž do textu hry promítl i své aktuálně prožívané bolestné pocity. Valdštýn mu tak není jen velký vůdce, ale také zlomený rodič, který se nemůže vyrovnat se smrtí svého jediného potomka. A je to právě toto malé dítě, které otce nakonec převádí na druhý břeh ze světa živých. Emoce, s nimiž se Zavřel při psaní vyrovnával, se nadto do výpovědi promítnuly natolik, že část titulní postavy tentokrát nepůsobí jen jako „mluvčí“ deklamující předem dané ideové teze, ale dostává i hlubší rozměr, jeho tragičnost vyrůstá z něj samého.

Toto si uvědomila i divadelní kritika, která hře tentokrát tolik nevyčítala myšlenkový a tvarový schematismus. „Prošel velikým hořem osobním,“ napsal kupříkladu po premiéře do *Lidových novin* Edvard Valenta, „umrtím milované bytosti a takto i prudkým otřesem titánství vlastního odvážil se František Zavřel sloučit tuto tragédii soukromou s tragickým koncem generalissimovým a imputovat proto tvrdému a bezohlednému válečníku toto křehké, krásné a buřičské posvěcení nitra vlastního.“ (Valenta 1940) Patrně i proto inscenace byla hrána pětatřicetkrát a udržela se na jevišti Národního divadla až do 27. října 1942, kdy byla z repertoáru navzdory protestům autora bojujícího o každou další reprízu stažena.

Již o jedenáct dní později měla premiéru další autorova hra *Caesar*, třebaže ji ani tentokrát Národní divadlo neuvedlo s nadšením, naopak snažilo se ji, marně, předat Městským divadlům pražským. Jde o drama zjevně vyjadřující autorův despekt k liberálně demokratickým koncepcím vlády. Zavřel se v ní opět vrátil ke svým konstantám, které relativizující subjektivita předchozího dramatu rozrušovala, a Caesara opět pojal jako vznešeného giganta, který lidstvu přináší poselství své velikosti, avšak naráží na malost těch, kteří ji nechápu a nejsou s to při-

jmout. Dramatický konflikt pracuje se střetem mezi géniovou vládou pevné ruky a nechápavou mladou „revoluční“ generací, která sobecky povstane proti otcům, což je zvyrazněno i tím, že postava Bruta je ahistoricky transformována v Caesarova syna. Nezkušený mladíček Brutus tu tak reprezentuje zdánlivé idealisty, kteří pod vlivem intrikujících senátorů hlásají prázdná hesla o demokracii, volnosti a svobodě, avšak ve skutečnosti jsou vedeni jen nízkými osobními pohnutkami. Tragičnost dramatu má pak zesílit to, že syn zrozený z vlastní krve je jediný, komu Caesar uvěří – a o to bolestnější pak jeho zradu prožívá.

Skutečnost, že text hry obsahuje nejednu formulaci, které v protektorátním kontextu mohla znít jako ideové přitakání novým poměrům, přivítala s protektorátním režimem spjatá část divadelní kritiky, Vendelín Josef Krýsa tudíž v *Árijském boji* ocenil, že ve vyprodaném hledišti Národního divadla byli při premiéře 7. listopadu 1942 přítomni předseda vlády Jaroslav Krejčí, ministr školství a ministr lidové osvěty

Emanuel Moravec a četní zástupci dalších protektorátních úřadů. (Krýsa 1942) Václav Alexis Marek pak v *Přítomnosti* zdůraznil, že Zavřel tímto dramatem „vylupuje se z podezřelé beztvárnosti k jasnému prohlášení

Buďme šťastni, že dýcháme stejný vzduch jako on! Buďme pyšní, že slyšíme tep jeho křídel! Děkujeme bohům, že nám nechal nahlédnout do jeho plamenné dílny! Svět vyšel z ní přetvořen. My, kteří jej obýváme, přetvořme se rovněž! Odhodme malost, která nám zabraňuje chápat Caesarovu velikost! Zničme trpaslíka, zavilého, běsnícího trpaslíka, který sídlí stále ještě v našich pohodlných duších! Nestavme ho proti němu! Nestavme trpaslíka proti obru! Je to počínání marné a hlavně směšné. Neplivejme na planoucí slunce! Naše sliny ho nemůžou zasáhnout. Neomílejte pusté fráze o rovnosti všech, když stojí před námi polobůh, který přehnětl zchátralý svět a dal mu nový obsah! Ukažme se ho aspoň zčásti hodnými! Méně nemůžeme učinit. Co jsem proti němu? Sotva lidé, skoro plazi, kteří sídlí ve svých podzemních děrách. Vylezme z nich a pohlédněme na božské slunce! Kdo je chce tupit, tupí sebe. Slunce plane dál. Hřeje se na něm! Učme se chápat jeho velikost! Caesar, více než člověk, sestoupil mezi nás. Potomek nejstarší latinské šlechty, sahající svým původem až k hrdinům Ilia a ke králům Říma, přišel nás pozvěstí. Postavili jsme se mu na odpor, ale on jej zlomil. Učinil nás velkými proti naší vůli. Poděkujeme mu za to! (Je slyšet zvuk polnic.) Caesar přichází. Všichni na kolena!

František Zavřel: Caesar (1941)

„Vaše republika! Velkoměstský proletariát, který se chce mstít. Za co? Spolek zkrachovalých politiků, kteří se chtějí dostat k moci za každou cenu. Reservace trpaslíků, kteří píší na svůj praporeček směšné fráze o rovnosti všech, poněvadž nechťi nikoho nechat vyrůst nad svůj trpasličí průměr. Přidejme k tomu několik lichvářů, zkrachovaných advokátů, vyřazených vojevůdců, stárnoucích veršotepců a zbožné se tvářících loupežníků a máme vaši republiku celou. Tuto republiku zničím.“

František Zavřel: Caesar (1941)

a přihlášení se k myšlenkám, jež se mocně sklenuly k zabezpečení existence národa.“ (Marek 1942)

V souvislosti s tím ale vyvstává otázka, odkud se brala divácká obliba představení, které na první scéně vydrželo až do sklonku února 1944 a dosáhlo nadstandardních jednačtyřiceti repríz. Svůj podíl na úspěchu *Caesara* ale mohla mít skutečnost, že jej režíroval Jiří Frejka (jehož významnou inscenaci Shakespearova *Julia Caesara* z roku 1936 měli mnozí ještě v paměti), přičemž titulní roli přesvědčivě ztvárnil u diváků mimořádně oblíbený Zdeněk Štěpánek. Je ovšem také možné, že se na tomto úspěchu podílela také možnost „jiného čtení“ předváděného textu, tedy možnost, že přinejmenším část publika mohla *Caesara* vnímat jako zpodobnění nelibostného diktátora, s nímž to dopadne špatně, zatímco postava vůdce Galů Vercingetorix mohla asociovat představu hrdého vládce, který se nepodřídí diktátu moci – a než aby z Caesarových rukou přijal roli „protektora“ ve své vlastní zemi, raději zemře na popravišti.

HISTORICKÉ DRAMA JAKO PROSTOR PRO ALEGORII

Snaha vyjádřit více než jen to, co slova, děj a příběh sdělují na první pohled, je součástí každé dramatické výpovědi, nicméně část protektorátních historických dramát pracovala s alegorickými významy podobně jako dramata ze současnosti (viz kap. „Drama ze současnosti jako prostor pro jinotaj“) využívala ovšem jiný rejstřík možných témat a postupů.

Na pomezí mezi zdramatizovaným životopisem a alegorií se nacházejí dvě hry, k nimž ambiciózního Františka Kožíka inspirovaly klíčové figury světové literatury. Drama *Shakespeare* (1940, prem. Vinohrady 12. 3. 1940) je zajímavé tím, že přímo tematizuje společenskou funkci dramatického jinotaje. Vychází z alternativní historie, tedy z teze, že za jménem největšího dramatika všech dob je ve skutečnosti skryt někdo jiný, konkrétně potenciální následník trůnu, který chce prostřednictvím pasáží vkládaných do jednotlivých her podnítit povstání proti královně Alžbětě. Její vládu pak Kožík líčí jako tvrdý režim drasticky potírající odpůrce, přičemž Shakespeara charakterizuje – v protikladu vůči statečnému Marlowovi – jako

z babělého ctižádostivce, jenž se snaží moci ze všech sil vyhovět, i když to znamená, že jí vydá k mučení Thomase Kyda. V průběhu děje se v něm ale stále více ozývá svědomí a on dozrává: až k rozhodnutí vzdát se kariéry a vrátit se k ženě do Stratfordu. Dobově příznakové bylo Kožíkovo označení Shakespeara za špatného dramatika, ale slušného básníka, což bylo součástí protektorátního despektu k avantgardní poezii slov, o níž se soudilo, že zlehčuje odpovědnost skutečného tvůrce. Naplno pak byl střet mezi uměleckou lehkovážností a uvážlivostí vyjádřen v Kožíkově hře *Don Quijote přichází*. Cervantes (1941). Životopisné drama, k jehož plánované inscenaci v Národním divadle nedošlo, chtělo ukázat, z čeho se zrodí nadčasový umělecký úspěch. Pracovalo proto s kontrastem mezi poctivým, morálku a řád ctícím Cervantesem a požívačným sukničkářem Lopem de Vegou, jenž ve vzájemném souboji posléze prohrává, neboť před poctivou tvorbou dává přednost chrlení laciných veršů a děl – a před zodpovědným způsobem života požívačnému užívání si.

Dokladem relativní přímočarosti jinotajů v první fázi okupace je hra Václava Záruby *Slavnost mládí*. České majáles (1940). Drama vychází ze situace časově předcházející Jiráskově *Filosofské historii*, odehrává se tedy v Litomyšli někdy před rokem 1848. Proti sobě v ní stojí studenti z tamní piaristické koleje a diktátorský rektor, který se jim pokusil zapovědět tradiční majáles a tvrdě je trestá za všechny projevy vzdoru. Zvláště pak za jinotajnou divadelní hru (zpřítomněnou technikou divadla na divadle), v níž se mu studenti před měšťany veřejně vysmáli. Součástí represí jsou kruté výslechy, mučení, vylučování ze školy, jakož i nátlak na svobodomyšlné obyvatele města, takže vítězství despocie se tu zdá téměř jisté... Dokud v závěru z vůle autorů nečekaně zasáhne *deus ex machina*: jeho hraběcí vrchnost, která má pro nevinné studentské radovánky plně pochopení, a proto rektora donutí, aby všechny tresty zrušil a zamyslel se nad svým vlastním jednáním. Navzdory tomuto závěrečnému obratu, jenž měl být výrazem naděje, že ani žitá realita nemusí být až tak strašná, podávala *Slavnost mládí* velmi srozumitelnou zprávou, zvláště pro toho, kdo měl za sebou zkušenost s potlačením oslav 28. října 1939 a s represemi po studentské manifestaci 17. listopadu.

To že tuto hru její skuteční autoři, František Götze a Miloš Hlávka, nepodepsali vlastním jménem, ale pseudonymem Václav Záruba, vzniklo z opatrnosti. Zjevně nechtěli, aby byla spojována s jejich pracovištěm, tedy Národním divadlem. A stejně „opatrně“ byla *Slavnost mládí* také inscenována. Již v roce 1941 ji sice uvedlo několik divadel, ale výhradně mimopražských; vedle divadla plzeňského a Horáckého divadla v Třebíči to byl také soubor Městského divadla v Kladně. Ten s ní však vystoupil v pražské Umělecké besedě.

Stejně jako dramatické alegorie ze současnosti i ty historické vyjadřovaly nejenom polaritu Češi–Němci, ale také vnitřní názorovou diferenciaci uvnitř české komunity, a to na základě vztahu k meziválečné liberální demokracii. Potvrzením toho je drama, které Miloš Hlávka patrně psal téměř souběžně s předchozím. Hra *Panama* (1940, Prozatímní divadlo 14. 3. 1940) látkově čerpá z krachu prvního pokusu o vybudování Panamského průplavu tak, jak hýbal Francií na přelomu osmdesátých a devadesátých let 19. století. Použití takovéto francouzské látky bylo v protektorátní atmosféře značně příznakové, a nejen proto, že to bylo v čase, kdy Německo a Francie byly ve válečném stavu, ale především proto, že v sobě mělo zakódovány dva velmi časové motivy: atak na demokracii a na židovské finančníky.

Čachry spojené s úpadkem Lessepsovy stavební společnosti, jež se neúspěšně pokusila vystavět Panamský průplav, totiž silně otřáslы důvěrou Francouzů v parlamentní systém; podíl židovských finančníků na aféře navíc vyvolal silnou vlnu antisemitismu, z níž posléze vyrostla také aféra Dreyfusova. Při Hlávkově znalosti francouzské a německé kultury musíme navíc předpokládat, že věděl o dramaticích, kteří „panamské“ téma již před ním zpracovali. Tedy o francouzském nacionalistovi, antisemitovi a příznivci boulangerismu Maurice Barresesovi, který napsal komedii mravů *Parlamentní den* (1894), ale také o německém nacionalisticky orientovaném E. W. Möllerovi: autorovi dramatu *Panamský skandál* (1936), jehož premiéra v říjnu 1930 ve Frankfurtu na Mohanem byla součástí dobových výpadů proti výmarské republice a „temným silám“, které ji měly ovládat.

V Hlávkově rodinné historické hře sice slovo Žid nepadne, je však vystavěna na syžetu silné osobnosti, tedy Ferdinanda de Lesseps, jejíž velký sen zničí tajemné zlo. „*Jaký strašlivý stroj drtí naši sílu, kdo jsou ti, co jej spouští?*“, ptá se dramatik a prostřednictvím srozumitelných narážek dává najevo, že oním mocným vnitřním nepřítelem, který svými intrikami a finančními machinacemi ničí vše pozitivní, jsou jacísi cizinci, kteří se sice tváří jako „*Evropani*“ (sic!), jako jedni z nás, ale ve skutečnosti „*nemají francouzská jména*“ a „*žijí a pohybují se mezi námi z naší milosti*“. Poznají se podle toho, že se všim kšeftují; jejich finanční machinace ovlivňují nejen politiku, ale i umění: jako příznivci nemůžné dekadence totiž uměle navyšují cenu výtvarných děl, aby je mohli zpeněžit v jinak bezcenné „*Galerii avantgardy*“. Hlávkově hře navíc nechybí ani pozitivní připomínka generála Georga Boulanger a jeho nevydařeného pokusu nahradit demokracie francouzské třetí republiky, jejíž parlament je charakterizován jako „*bujará divočina svévole*“, v níž rozhoduje „*vrtkavost několika takových bláznivých či senilních hlav*“ autoritativní formou vlády.

Nahlédnuto z tohoto úhlu je *Panama* v rámci české protektorátní dramatiky sice skrytým, avšak nejednoznačnějším přihlášením se k systému vlády silného jedince, jakož i snahy oprostit „naši společnost“ od vetřelců. Za příznakové ovšem můžeme považovat také to, že jeho autor vyjadřoval postoje, které nebyly v rozporu s tím, jak si přála českou kulturu formovat německá strana, přesto – anebo možné spíše právě proto – k českým adresátům promlouval spíše jinotajně.

S postupujícími léty okupace byla i v historickém žánru časová tématu substituována obecnějšími otázkami, nejednou pokládány za pomoci postav umělců, a v souvislosti s tím se redukovala i konkrétnost historického časoprostoru. Alegorie situované do fiktivní minulosti oproti těm současným navíc mnohem častěji pracovaly s náboženskou symbolikou. Tak je tomu také v dramatické romanci Miroslavy Tomanové *Zvon mého města* (1943, prem. Prozatímní divadlo 2. 7. 1943). Drama z blíže neurčené doby zobrazuje – obdobně jako současné hry o umělcích – souboj mezi dvěma tvůrci-zvonaři: poctivým, leč zadluženým Šimonem, a bohatým, však závistivým a nepoctivým Bazilem. Zatímco první z nich získá od města za-

kázku na velký zvon, ten druhý se mu snaží v tomto úkolu zabránit. Díky Šimonově dceři však jasný hlas nového zvonu v pravou chvíli zazní, a tak se jasně ukáže, kdo naplňuje vůli Boží a přináší městu požehnání.

Na osobní spolupráci s E. F. Burianem a jeho pojetí barokní tradice přímo navázal Dalibor C. Faltis v kritikou velmi pozitivně přijaté hře *Veronika* (1941, prem. Prozatímní divadlo 14. 11. 1941). Úvod jeho „dramatu s hudbou“ utváří prezentace lidové pašijové hry technikou divadla na divadle, která posléze přerůstá v tragický milostný příběh o krásné venkovance a loupežníku. Vyznívá jako rozvaha o vzpouře, vině, trestu, obětování se a lásce, která napravuje chybující a vede k respektu k vyššímu, tedy Božímu řádu věcí, který je – jak jedinec pozná v okamžiku smrti – nade všemi. O dobovém rozměru motivu loupežníka a jeho společenské vzpoury svědčí atak ze strany kolaborantského periodika *Vlajka*, které poukazovalo na to, že není doba pro dívčí oběti, neboť na loupežníky více platí kat.

Poměrně početná byla skupina historických alegorií, které přímo modelovaly pouť člověka za Boží pravdou. Toto téma jako první zpracovali Vladimír Drnák a Bedřich Vrbský ve hře situované do rudolfínské Prahy a naznačující své poselství již samotným titulem *Bloudění Jindřicha od Věže* (1941, prem. Prozatímní divadlo 30. 5. 1941). Jejím hrdinou je mladý muž, kterému je dáno projít nelehkou cestou poznání. Počáteční obdiv k malíři, který byl navzdory své požívačnosti schopen namalovat dokonalý obraz

„Ale my si dovoluujeme ke všem těm chválám skromně podotknouti, že už máme těch všelijak zbarvených a nakonec ovšem také všelijak – avšak vždy stejně s úsilím lepších věcí hodným – očišťovaných zbojníků v naší literatuře a na našich jevištích až po krk. Kdo už to všechno na zdánlivě vděčném tématu zbojnickví zkoušel štěstí svého pera? Od Mahena, jehož Janošik byl ještě tak nejušlechtilejší, přes Čapkova bolševizujícího Loupežníka, přes bolševika Nikolaje Šuhaje od bolševika Olbrachta až – až konečně tedy k Jankovi, připravovanému na lepší cestu alespoň na onen svět!“ [...] „Pan Faltis myslí to jistě lépe než takoví Čapkové a Olbrachtové, kteří vědomě chtěli proslavit rošťáka. Ale ani Janko není zřejmě než ztraceným individuem, jež je hrozno vykupovat čistou dívčí obětí. Na takové těžké a riskantní pokusy se zbojníky není dnes prostě už doba, jako za tatíčka Masaryka, kdy bylo na to ovšem dost času, protože jsme neměli ani kata. Ne každý se dívá na Janka vizionářskými očima pana Faltise a panny Veroniky. Mnohý mohl by tu naopak dospět zase k názoru, že každý zločinec, i pod honosnějším titulem zbojníka, jest schopen nápravy, že se může třeba po letech „obrátit“, zkrátka a dobře, že by bylo humanitní – to je to pravé slovo – se s každým škůdcem národa patlat. Ale dnešní doba velí, aby na místa Veronik nastoupili třebas kati.“

Julius Pachmayer:
„Veroniky nebo kati?“ (*Vlajka* 1941)

Madony, jej přivede k pokusu proniknout do tajemství tohoto obrazu a posléze také k vraždě ženy, jež k němu stála modelem. V chrámu, kde jej pod svou ochranu vezme sama Matka Boží, pak dozrává k přijetí víry, k doznání vlastní viny a rovněž k mužnému přijetí trestu z rukou pobouřeného davu.

K postavě muže, jenž tváří v tvář smrtícímu moru provede cestou od lehkovážnosti a smyslnosti k poznání pravé víry, dospěl na sklonku okupace také dramatik Miloš Hlávka v „barokní“ hře nazvané *Kavalír Páně* (1944, Prozatímní divadlo 11. 12. 1943). Václav Renč pak tomuto duchovnímu tématu věnoval hned několik dramat. *Marnotratný syn* (1942, prem. 1941) byl lidovou hrou „o hříších, bloudění a uzdravení srdce“, která byla napsána na biblické téma, přičemž tvarově vycházela z poetiky středověkého divadla. Jako veršovanou dramatickou báseň pak Renč označil svou hru *Císařův mim* (1944, prem. Prozatímní divadlo 12. 2. 1944), která vznikla zásadním autorským přepracováním dramatu Lopeho de Vegy *Lo fingido verdadero*. Procesem poznání pravého Boha v ní v době počátků křesťanství prochází římský mim Genesius: herec původně zcela oddaný jen hereckému umění, který ale pod vlivem lásky ke křesťanské mučednici postupně dozraje k pravé víře a veřejně se k ní přihlásí právě při představení, které má být z rozhodnutí císaře parodií na křesťanství. Císař jej za to sice náležitě potrestá, však záhy poznává, že proti němu ve jménu Pravdy a Kříže povstávají další vzbouřenci.

Mimořádným dramatem v daném kontextu byla nicméně především Renčova hra *Barbora Celská* (1944), a to proto, že nehledala ani tak cestu k Bohu, jako spíše cestu věřících ke zbytku národa.

O MORU A NADĚJI: HLÁVKA – KAVALÍR PÁNĚ, RENČ – BARBORA CELSKÁ

Hlávková *Kavalíra Páně* a Renčovu *Barboru Celskou* spojuje téma moru, který přivede lidskou komunitu do situace, kdy tváří v tvář smrti musí zvažovat, jak dál a které otázky jsou v lidském životě ty základní. V dobové historické dramatice takto použité téma moru bylo obdobou tématu katastrofy, s nímž pracovalo tehdejší drama konverzační. Ovšem s tím

rozdílem, že umožňovalo obrazně pojmenovat „nemoc“ celé společnosti, přičemž na kladené otázky předem znalo odpověď. Dramatici, kteří si jej zvolili, totiž zcela vědomě navazovali na barokní tradici Božího trestu, jenž dopadá na lidstvo pokaždé, když se odchýlí ze správné cesty. V tom se tedy zásadně lišili od starších způsobů použití motivu smrtící nemoci v českém dramatu. Zatímco v expresionistické hře Jiřího Wolкера s charakteristickým titulem *Hrob* (192?) byl mor pro autora příležitostí, jak se vymezit vůči církvi, z jejíchž mrtvých slov podle autora Bůh odešel, byl-li v nich někdy vůbec, a zatímco v Čapkově *Bílé nemoci* (1938) nehraje náboženská problematika vůbec žádnou roli, u Renče je Bůh v interpretaci katolické církve daností, o níž se nepochybuje, a Hlávkův hrdina se k této jistotě v průběhu děje vědomě propracovává.

Hlávkův *Kavalír Páně* je hra formulující prostřednictvím historického námětu určitý obecnější individuální i společenský problém, jenž dramatik v danou chvíli považoval za zásadní. Dějinná konkrétnost reálií, jež jej k tomu inspirovaly, je v dramatu potlačena, byť ji lze identifikovat: autorův příběh je propojen s událostmi z let 1679–1680, kdy se habsburskými zeměmi šířil mor a současně vzniklo selské hnutí, které protestovalo proti tíži roboty. Císař Leopold I., který se před morem uchýlil z Vídně nejprve do Prahy a poté do Pardubic, proti této rebelii zakročil silou a současně – v červnu

1680 – vydal robotní patent, jímž sedlákům ulehčil. Hlávka ovšem tuto historii využívá „jen“ jako volný fabulační prostor, v jehož rámci může volně rozehrát a vyhrotit zajímavý příběh. Dramaticky zhmotnit a alegoricky předvést „případ a spor“, jakož i způsob jeho optimálního řešení.

KAVALÍR:

Nad námi přece král je nejvyšší!
Bez krále moru – toho na nebesích –
už byste byli hromadami hnátů.
Chcete, by odvál vítr půlnoční
a život svítil rosnou nadějí?
Snad přemohl jsem navždy černou smrt.
Slyšíte? Už se nebudem jí děsit,
té beznosé a černé obludy.
Já jsem ji zahnal. Hledte: utíká!
Všecko mám v moci, mám-li v moci smrt.
A kdo se mi chce potom protivit?
Já – kráčím cestou Prozřetelnosti.
[...]

Vy ženské ruce, nesrážejte nás.
Jste spánek přírody, vy ústa zpěvná,
vy řadra, klíny bez paměti, spěte!
A chraňte nám jen ostrov blažených,
dobře jej střežte, chraňte naději.
Doktore! Já jsem přemožitel smrti.
Půjďme spolu celou českou zemí
a všady z domů odlepíme smrt,
tu černou smrt, tu lepkavou a bídnou.

Miloš Hlávka: *Kavalír Páně* (1944)

Posun od historické určitosti mohl být zčásti vynucen válečným kontextem, v němž by například motiv moru šířícího se do českých zemí z Vídně, tedy z prostoru Říše, patrně vzbudil „nežádoucí konotace“. Fikční prostor Hlávкова dramatu proto nepřekračuje Čechy a centrem moru není Vídeň, ale Praha. Příběh se sice odehrává v historických kostýmech, není však blíže datován, ba ani lokalizován do reálných míst. Vládce ztrácí jméno a je označován výhradně titulem císař; navíc je silně „počestěn“ tím, že se výslovně hlásí k české minulosti, tedy k Žižkovi a tradici svatováclavské; dramatik z něj dokonce učiní autora kvartetu „na píseň svatováclavskou“.

Žánrově a tvarově Hlávková hra navazuje na linii pokusů o básnické drama tak, jak je v třicátých letech rozvíjela avantgarda. Sází na obraznou sílu poetického jazyka, v sémanticky důležitých okamžicích přecházejícího i do verše, souběžně ale pracuje také se zřetelnými „archaismy“, tedy s postupy vracejícími hru do kontextu tradiční dramatické techniky. Nikoli náhodou tudíž používá formu dramatu o pěti dějstvích, jež naplňuje ideální pětičlennou konstrukci děje, a předpokládá, že divák prožije hrdinův příběh od expozice až po katastrofu, která pro něj bude mít katarzní rozměr. Barokní téma do hry vnáší vyhracenou polaritu těla a duše, života a smrti, jakož i značný jazykový a myšlenkový patos. Tu a tam se v ní objevují také prvky barokní hry lidové, například když i urozené postavy nečekaně promlouvají v lidovém tónu, takže z úst šlechtičny slyšíme, že to císař s dětmi „dovede jako rozený pantáta“.

Ústřední postavou je smyšlený hrabě, diplomat ve službách císaře, Jan Slavnín, jehož křestní jméno odkazuje k Honzovi jako hrdinovi českých pohádek a příjmení asociuje slávu. Autor ovšem tuto postavu důsledně pojmenovává slovem „kavalír“, jež primárně asociuje galantní dobrodružství a službu u dvora, zároveň ale ve spojení kavalír páně naznačuje hrdinův možný duchovní vývoj. Děj Hlávkovy hry bylo totiž možné vyložit jako tragický příběh o muži, kterého mor a selská vzpoura přivedou do mezní situace, kdy si musí ujasnit svůj vztah ke čtyřem základním hodnotám: k rozkoším těla, k lidu, ke světské moci a k Bohu. Je mu tak dáno poznat marnost tělesných požitků a naopak význam služby Bohu, která nemůže nebýt i oddanou službou obyčejným lidem. A třebaže on sám v souboji se

zlem zahyne, jeho smrt má velikost oběti, díky níž světská moc přijme Boží poselství a začne jednat správně. Celou hrou prostupuje metaforický princip natolik, že situace a postavu lze číst nejen doslovně, v kontextu příběhu a děje, ale také přeneseně: jako autorovo vyrovnání se s aktuální společenskou, politickou a kulturní situací.

Lépe porozumět této hře znamená projít si její složitou dějovou a motivickou výstavbou. „Rokoková“ expozice hry je situována na zahradu loveckého zámku, v němž se bujará společnost snaží zapomenout na morovou epidemii, a tvoří ji milostné hrátky kavalíra a krásné Diany. Ženy s pohanisky božským jménem i chováním, jejíž vzývání smyslových radovánek je ale neustále konfrontováno se smrtí. Ta zasáhne také do osudu milenců: zatímco si užívají na symbolickém Venušině ostrově, nazývaném též ostrov blažených, ostatní účastníky slavnosti zkosí mor. Zasažen morem je také kavalířův sok Maxmilián, jemuž ale Diana ulehčí umírání – a zároveň otráví i sebe sama. Dramatik tím rozehrává motiv milostného trojúhelníku, neboť její smrt zanechá v kavalírovi nejistotu, zda právě on byl její skutečnou láskou. Smrt všech tak kavalíra přivede především do zoufalého existenciálního osamocení, do vnitřní krize, na niž reaguje spontánním obratem k Boží autoritě – a Bůh jej vyzve, aby se vrátil: „Svou lásku pochovej a kajícně / k domovu putuj – na Zelený Hradec“. Kavalír se tak vydá na cestu, na níž bude jeho víra podrobena dalším zkouškám.

V druhém dějství, v kolizi, rozedraný, polonahý a bosý kavalír spadne až na samé dno, do hluboké „vlčí jámy na kraji lesa“. A takto ponížen se setkává se Smrtohnátem, čili zlodějským hejtmanem Babkou, jenž jako bývalý správce kavalírova panství odíral sedláky, nyní jim ale „nebeské království už tady na zemi nasliboval“ a sžírán srabem nenávisť je ponouká ke vzpouře proti pánům. Kavalírovi je morem prolezlý Smrtohnát odporový – v dochovaném strojopise – „jako hnůj z židoven“, leč snaží se přežít. Z jámy kavalírovi pomůže trojice sedláků přivolaných Smrtohnátem neboli představitelé lidu. Ten Hlávka nevnímá jako jednotnou veličinu, a proto tyto postavy diferencuje. Přemýšlivý Litochléb (= Liduchléb?) mu personifikuje pozitivní vlastnosti poctivých lidí a jejich schopnost se s pány rozumně dohodnout, Sámpan naopak sobeckost a negativismus těch, co by si

chtěli vládnout sami. Mezi nimi pak „křižuje“ váhavý a názorově nepevný Kryzan, jehož jméno může připomínat i krysu.

Pramen čisté vody osvobozenému kavalírovi pak podá dívka jménem Alžběta Lucinarka, jež je v souladu se svým jménem oddaná Bohu a ochotná šířit jeho světlo. Blouznící kavalír ji zprvu považuje za smyslnou „morovou tanečnici“, avšak záhy pochopí, že tato dívka nesvádí k rozkoši, ale k radostem duchovním, je tak de facto zosobněním církve. Díky ní a její přitažlivosti kavalír zatouží jít s lidem a dojít až „na vytoužený ostrov blažených“, který mu už ale není místem rozkoše, nýbrž místem, „kde je člověk nejbližší Bohu“. Když jej tedy sedláci (zmanipulovaní prohnáním Smrtohnátem) vyzvou, aby se postavil do čela jejich tažení a spolu s lidem orodoval u císaře za vyšší spravedlivost, neváhá.

Dějství třetí se odehrává v kavalírově Zeleném Hradci, kam se císař uchýlil před morem a kde řeší, jak zabránit možnému spojení francouzského krále s Turky. Do příběhu tu vstupuje kavalírova manželka, reprezentující jistoty rodiny, dvorní dáma, jež je císařovou milenkou, a také lékař Francemon. Rozhodujícím momentem tohoto dějství je ovšem okamžik, kdy na hrad v čele „zástupů“ přichází kavalír – a v Božím jméně po císaři žádá spravedlnost. A když císař odmítne s luzou jednat a jeho samého má za zrádce, vyzve kavalír sedláky, aby hrad oblehli, neboť je hotov hájit jejich práva i silou. Tím Hlávkova hra dospívá do momentu krize, k vyhrocené formulaci protikladů, jejichž možná řešení jsou hledána v následných dvou dějstvích.

Čtvrté dějství, peripetii, otevírá snaha „těch rozumných“ vyvést kavalíra z jeho náboženského a sociálního poblouznění. Císař mu za pomoci jezuity Posthuma dává na vybranou mezi postem vyslance nebo klášterem, kdežto manželka Marie Jana se jej pokouší navrátit rodině – a kavalír pod jejich tlakem částečně znejistí. Své poslání však znovu najde, když se na hradě nečekaně zjeví Smrtohnát a proklamuje nenávist vůči císaři a pánům i své odhodlání zemi rozvrátit – a než je lapen, zase zmizí. Zůstane ale po něm šířící se morová epidemie, což kavalírovi nově nalezenou víru obrátí k nemocným. Je odhodlán jim pomáhat – a protože lékař Francemon pracuje jen za peníze, je ochoten za léčbu chudých obětovat svůj majetek. Tím se

stává vzorem pro přítele císaře, jenž se přikloní na stranu dobra a platbu vezme na sebe.

Páté jednání, katastrofa, začíná v okamžiku, kdy se Kavalírovi za pomoci Francemonovy léčby a Posthumových modliteb daří nad epidemií vítězit. Reprezentanti lidu na to ovšem reagují různě: Litochléb je vděčný a kavalíra vyhlašuje „Králem moru“, tedy pánem nad nemocí. Kryzan nadále remcá a negativistický Sámpan vyzývá nový návrat Smrtohnáta. Zázračné vyzdravení Lucinarky pak Kavalíra přivede k diskuzi s Francemonem o síle vědění a víry, o Přírodě a Bohu. Uprostřed všeobecné radosti se navíc objevuje císař s nově narozeným synem a předá jej k adopci. Litochleb (povýšený na hejtmana) následně na scénu přivede zajatého Smrtohnáta, který nadále pokouší vyprovokovat sedláky ke vzpouře. Kavalír naopak hledá sociální smír a vyzývá císaře, aby zrušil robotu – a když to císař odmítne, zruší ji sám alespoň na svém panství. Tragická katastrofa nastane, když Sámpan Smrtohnáta svévolně osvobodí a ten v závěrečné šarvátce kavalíra probodne kordem.

Kavalírovo umírání má ovšem katarzní rozměr: císař díky němu pochopí „poselství císaře archandělů“ a vydá na správnou cestu. V závěrečné proklamaci vyjádří své odhodlání s Boží pomocí odvrátit „od našich zemí tureckou žádavu“ a také ulehčit sedlákům. Kavalírovo poslání je tím napl-

CÍSAŘ (*dojat*)

Jdi, můj ambasátore, a vyříd' císařovi archandělů, že jsem porozuměl jeho poselství. S jeho pomocí že si troufám odvrátit od našich zemí tureckou žádavu. Ke jménu Královny Nebes, paní nad povětrím, postavím zde morový sloup, čistým kovem zlacený. A k úlevě všech svých selských poddaných vy-dám patent zelenohradecký, tak milostivý, jak jen bude v mé moci. Každou stížnost vyslechnu a všem se stane po právu.

[...]

KAVALÍR

Zůstal jsem tedy tvým kavalírem, Pane?

Má čest je zachráněna.

Již sedlají zas mého koně.

Slib za slib. Věrnost za věrnost.

LITOCHELB (*jímavě*.)

Takového vladaře nám byl dlužen Bůh. Navždycky budeš, kavalíre, naší nadějí. Až k dětem našich dětí tvou paměť dochováme.

KAVALÍR (*se odmlčel*.)

Dlí opět na zemi. Rozhlíží se po svých nejbližších i po sedlácích. Je to nyní prostý člověk, který musí odejít z tohoto světa, ale činí tak bez lítosti nad sebou, skutečný vítěz nad smrtí. Klidně a starostlivě.) Kde–pak je Zuzanka a Jakoubek?

MARIE JANA (*klidně*.)

Paní Rejna je s nimi, aby se tuze nevydělali.

KAVALÍR

Ať jim dá sestřenka taky medové kaše pro žebráčky Páně. (*Zemře v náručí Lucinarchině.*)

POSTHUMUS

Amen. Amen. Děkuji ti, Pane, žeš odhalil mým nehodným zrakům alespoň cípeček svého tajemství.

Miloš Hlávka: Kavalír Páně (1944)

něno a on s myšlenkou na své děti skoná. Příznačně v náručí Lucinarky – církve. Hru pak uzavírá Posthumovo gnómičké poděkování: „Amen, amen, děkuji ti, Pane, žes odhalil mým nehodným zrakům alespoň cípeček svého tajemství.“

Rozsáhlá rekonstrukce významové výstavby Hlávkovy hry snad naznačila, nakolik je dramatikem sémanticky „zatížená“ téměř každá postava a každá situace. Třebaže na první pohled jde jen o individuální historický příběh, pracující s poměrně věrohodnou kauzalitou příběhu, pod touto „maskou“ Hlávka napsal hru promyšleně kombinující taková témata a otázky, které dobový adresát zřetelně mohl vztahovat ke své životní i literární zkušenosti – a to mnohem příměji, než to dokáže adresát dnešní, zvláště nechte-li ji „historickými očima“.

Jasně čitelné je zobrazení Smrtohnáta, tedy bývalého hejtmána, který – před tím, než byl zbaven funkce a vyhnán z obce – bral „peníze sirotků ze špitální fundace, sedláky hrdlil a vesnice šacoval“ a kavalírovo „nezkažené panství okrádal“, kdežto nyní jako krysař prolezlý morem dává lidu falešné sliby. Navíc je dosti pravděpodobné, že dobový adresát si mohl takovouto postavu vyložit jako alegorickou kritiku těch, kteří zemi dovedli tam, kde je, a i nyní se snaží narušit stávající stav. Čili prvorepublikových (a exilových) politiků typu Edvarda Beneše. Těžko rovněž připustit, že by v letech 1943 a 1944 bylo možné přehlédnout motiv války, jež v *Kavalíru Páně* „naší zemi“ a císaři hrozí, protože „otomanský červ chce nahryznout jablko západu“, tedy Turecko se paktuje s Francií. Francie, v meziválečném období proklamativně považovaná za nejbližšího spojence Československa a umělecké centrum, je tu navíc Hlávkou představena v roli země hříšné a zrádné. Nikoli náhodou i Smrtohnát chce zemi destruovat – jak se ve čtvrtém dějství císaři přizná – ve francouzských službách.

V řadě případů se aktuální sémantický rozměr jednotlivých motivů Hlávkovy hry prostupoval s jejich archetypálním charakterem, který jim dával obecnější a nadčasovější dimenzi. Za archetypální lze považovat motiv zrození nového člověka, který je součástí mnoha her protektorátního období, vždy jako výraz naděje. U Hlávky jde o dítě císaře a dvorní dámy, tedy počaté v hříchu, přičemž jeho matka podlehne moru. To kavalír ne-

chápe jako trest a katastrofu, nýbrž jako očištnou proměnu, neboť „i císař musil vyčistiti krev vínem smrti“. Křtěnátku příznačně pojmenovanému Václav je pak prostřednictvím adopce a náležitého hmotného zabezpečení nalezeno standardní místo v přítomném řádu.

Zásadní vlastností dramatu je autorův pozitivní vztah k církvi, které je mu nově nalezenou autoritou. Kavalír Páně však vyjadřuje i jeho zvláštní, ambivalentní vztah k lidské tělesnosti. Té se sice jeho hrdina již po prvním dějství hry vzdá, neboť cílí k vyšším hodnotám, přesto se však nikdy nestane rozhořčeným kazatelem a dogmatickým mravokárcem a ve vztahu ke smyslné Dianě zůstává až do konce nostalgický. Projevilo se to také v dramatikově instrukci, že představitelka svůdné Diany má hrát i další dvě ženské postavy: dvorní dámu a zejména Lucinarku, kteroužto tak můžeme číst jako – pozitivní, víře oddanou – reinkarnaci ženskosti.

Dílčí vnitřní rozpor Hlávka dramatu tak spočívá v tom, že je sice nesen náboženským patosem, nicméně problematika života posmrtného zůstává mimo autorův i kavalírův zájem a kavalír svou misi směřuje výhradně do roviny společenské, ba až politické, která tu potvrzuje smysl hrdinova duchovního obratu. Kavalíra Páně lze tak číst nejen jako polemiku s avantgardní smyslovostí, ale i jako při s levicovými teoriemi sociální revoluce, během níž lid vezme pánům jejich moc. Reprezentantem takových postojů je totiž nejen Smrtohnát, ale také jeho obdivovatel Sámpan. Proti jejich zapšklému negativismu pak Hlávka staví pozitivní úsilí kavalíra, ale i Litochléba najít a nastolit spravedlivý smír mezi sedláky a císařem. Návrat k náboženskému řádu se tak dramatikovi stává zárukou toho, že lze nalézt i adekvátní řád sociální, v němž církev, světská moc a lid získají, co jim náleží, a po odstranění dílčích deformací řádu dojde k naplnění skutečné vyšší spravedlnosti.

Hlávka nevystupuje jako nenávistný karatel. Mor a smrt v *Kavalírovi Páně* proto nejsou ani tak Božím trestem, jako spíše fátém – osudovou ranou, jež přišla shůry, a donutila lidi, aby se začali chovat opravdověji. Nakolik tuto ránu vztáhnout k okupaci země a s tím spojeným pocitem fyzického ohrožení národa i jednotlivců tak, jak jej ještě vygradovaly represálie za heydrichiádu, můžeme jen dedukovat. Jako tradiční drásavé memento

mori však nemohou motivy moru a smrti působit už proto, že smrt autora hry dosti fascinuje. Do té míry, že dokonce i tak negativní postava, jako je Smrtohnát, se u Hlávky stává nepřímým vykonavatelem Boží vůle.

Vedle polemiky se smyslovostí levicové avantgardy a její emocionální adorační revoluce se ale Miloš Hlávka v *Kavalíru Páně* vyrovnává rovněž s dobovým racionalismem a relativismem a jeho průnikem do české dramatiky. Postavu lékaře Francemona totiž můžeme chápat jako dramatikovu přímou reakci na Čapkovu *Bílou nemoc* a postavu Galéna, kterou nemohl neznat. Doslov ke hře ostatně dokládá, že Hlávka své postavě lékaře přikládal nemalý význam, vnímal ji jako kavalírova přímého oponenta. Oba mu představují nadprůměrné individuality, jež „předbíhají svou dobu“. Jenže zatímco kavalír je na své duchovní cestě ochoten se pro nemocné a trpící obětovat až do sebezničení, Francemon se projevuje jako egoista, jenž léčí jen za peníze a – na rozdíl od Galéna – jen bohaté. Tedy jako pragmatik, a to nikoli v čapkovském slova smyslu, ale jako člověk myslící účelově, až nevybíravě. Proto Francemon také císaři beze studu doporučuje, aby ty, co na léčbu nemají, nechal pomřít, což je věc, kterou kavalír nedokáže přijmout.

Proti Kavalírovu baroknímu spiritualismu a z něj vyrůstající ochoty pomáhat číší z Hlávkovy zpodobení lékaře hrubý materialismus, jenž podle předmluvy proniká tak neoslyšně celým novověkem, čemuž odpovídá i to, že Francemonovo jméno opět odkazuje k Francii, a tedy i k osvíceneckému rozumářství, jež z ní vzešlo. Francemon Hlávkoví zosobňuje racionalitu vědy, jež vyzývá Přírodu a je tak schopna (téměř) objevit biologickou příčinu moru a bojovat s epidemií standardními vědeckými prostředky. Ovšem i on zná omezenost medicíny. Může a umí tudíž lidu pomáhat, zvláště když je k tomu mocnými přinucen, nemůže ale lidu přinést opravdovou spásu. Ta totiž nespočívá ve vědeckých objevech, ale ve změně vztahu k lidem, jenž má podle Miloše Hlávky vyrůstat z přijetí křesťanské víry a stávajícího řádu věcí. Řečeno s kavalírem, je třeba vnést do lidských životů harmonii: „Strach z prázdna zničit. [...] Dát každému člověku jistotu, proč žije a umírá“.

Je-li *Kavalír páně* dramatem autorovy cesty k Bohu, Václav Renč svou *Barboru Celskou* pojal spíše jako hru o cestě k bezbožnému lidu. Čtyřstopým jambem napsané „drama lásky a moru o 4 aktech“ vznikalo téměř souběžně

s *Kavalírem Páně* a vydáno bylo v té-
mže roce 1944. Jejího autora k němu
inspirovala historická postava man-
želky císaře a krále Zikmunda, jež se
narodila mezi roky 1390–95 a zemře-
la v Mělníce 11. července 1451. Na
historické pověsti Barbory Celské se
podepsal Eneáš Silvio Piccolomini,
který ji vyličil jako ženu požívačnou
a hříšnou. Renč tuto špatnou pověst
využil a napsal básnické drama, kte-
ré proti sobě staví královninu smy-
slnou bezbožnost a opravdovou víru
prosté dívky.

Toto je patrné zejména na *Černém
milenci*, tedy poválečné – zásadně
přepracované – podobě Renčovy
Barbory Celské, které se podařilo původní dílo v literárněhistorické recepci
překrýt a zastínit. Literární badatelé na *Černém milenci* oceňují, že je jako
drama propracovanější a prokomponovanější, a to po stránce myšlenkové,
výrazové i technické, což je zjevné už z toho, že původní čtyři akty jsou
přeměněny na standardní pětičlennou strukturu. Interpretační preferenci
Černého milence posiluje také to, že knižně vyšel v roce 1947, na jeviště
brněnského Národního divadla byl uveden 14. února 1948 (v režii Milana
Páska) a derniéru měl již 12. června téhož roku. Umožňuje to totiž proti
sobě postavit Renčovo drama a únorové „vítězství pracujícího lidu“, kte-
ré dramatikův způsob uvažování o člověku, Bohu a společnosti na dlou-
ho zablokovalo. Skutečnost, že Renčovým vydavatelům a interpretům se
Barbora Celská jeví jen jako podivný předstupeň *Černého milence*, ovšem
ještě neznamená, že je dílem nedomyšleným a nepovedeným. Její zdánlivá
myšlenková „nejasnost“ totiž vyrůstá z naprosto odlišného společenského
a politického kontextu, jenž její vznik a koncepci spoluurčoval, a tedy i z ji-
nak kladených a formulovaných otázek.

Jakkoli ve scénických poznámkách z nezbyt-
nosti používám prostředků jevištních, tíhne
Barbora Celská k jiné inscenační formě, než
jak ji určuje jeviště a divadlo dnešní. Smys-
lem hry není totiž vývoj charakterů a psycho-
logické konflikty – kterých je tu používáno
jen jako činitelů zástupných – nýbrž drama
velké mimoosobní katastrofy, jež se rozžívá
a vyžívá v látce lidských duší; cílem a snahou
pak nacházet skryté pravdy lidského bytí pod
tímto drtivým lisem. Je-li zde nějaký ústřední
hrdina, je jím vlastně Mor; a jeho drama se
odehrává mezi uzavřeným konfliktem něko-
lika osob (pro nějž je mor ovšem účinným
katalyzátorem) a mezi davem-chórem. Tento
mnohohlavý chór, zájmově zúčastněný (na
rozdíl od chóru antického), je cítěn a měl by
být jako chór antický jevištní konstantou. Jen
ohled na inscenační možnosti dnešní brzdil
plné stavební i myšlenkové využití tohoto da-
vového chóru.

Václav Renč: doslov ke hře
Barbora Celská (1944)

Pro adekvátní interpretaci *Barbory Celské* je důležité vnímat symbolickou a alegorickou rovinu autorovy výpovědi, jež je v závěrečné poznámce charakterizována slovy: „*Smyslem hry není [...] vývoj charakterů a psychologické konflikty – kterých je tu používáno jen jako činitelů zástupných* – nýbrž drama velké mimoosobní katastrofy, jež se rozzívá a vyžívá v látce lidských duší; cílem a snahou pak nacházet skryté pravdy lidského bytí pod tímto drtivým lisem.“ V zájmu výstavby vyhrcošeného dramatického konfliktu proto například královnu, jíž v čase smrti bylo mezi padesáti šesti a jednašedesáti roky, představí jako zralou ženu, jež sice vnímá ubíhající čas, nicméně je v plné síle a jako taková je schopna eroticky zaujmout mladého muže.

Dramatikova snaha sémanticky zvýznamnit použité reálie ostatně propustuje celým dramatem. Renč využil již skutečnost, že historická Barbora Celská žila a zemřela v Mělníku, tedy v kraji vína, a důležitým motivem své alegorie učinil vinici. A to nejenom jako reálné dějiště prvního aktu, ale také jako obecný symbol, s nímž pracuje nejen v duchu tradičního křesťanského pojetí církve jako „vinice Páně“, nýbrž také jako s metaforou obce, společenství a celé – české – společnosti. To naznačuje také odkaz na Svatého Václava, který je v prvním aktu vyhlášen za „pána vinice“. A podobně je to i se jmény postav. V případě postavy Elišky je její funkce v ději deklarována již jménem, neboť to znamená „přisahám na svého Boha“. Nikoli náhodou je Eliška variantou jména Alžběta, tedy toho, které v *Kavalíru Páně* pro hrdinku obdobné dramatické funkce použil Miloš Hlávka. I Renčova Eliška je totiž nejen věřícím jedincem, ale v náznaku také personifikací samotné církve. O něco složitější je to se jménem Jašek. Pokud jej etymologicky vyložíme jako domácí podobu jména Jan, znamená to, že i v tomto případě Renč svému váhajícímu hrdinovi přisoudil de facto stejné jméno jako Hlávka. Jaška by pak opět bylo možné vnímat jako další variantu na „českého Honzu“, který těžko hledá své místo na světě, než nakonec pochopí, co je správné. Jašek však může být i domácí variantou jména Jáchym, čili „Bůh ho povýší“, což by odpovídalo závěru hry. Dramatik ovšem mohl znát také moravskoslovenské sloveso „jašit se“ (= divočet), případně slovakismus „pojašený“ (= splašený, bláznivý), neboť toto adjektivum

vcelku přesně charakterizuje Jaško-vo chování poté, co poznal sexuální přitažlivost Barbory.

V této souvislosti ovšem vyvstává otázka, nakolik neutrální je jméno titulní hrdinky. Tedy zda jméno Barbo-ra Celská odkazuje jen ke konkrétní historické osobnosti (většině Čechů neznámé), anebo by v dramatikově významové konstrukci mohlo nést i nějaký obecnější význam. Odpověď naznačuje už to, že Renč svou hrdinku důsledně tituluje slovem královna, byť byla rovněž císařovnou; vztahuje ji tedy jen k českému prostoru. A jestliže Eliščino prohlášení: „Jenom duší / se lidé vpravdě milují, / to ostatní / – je pro Barbory!“ dává zřetelně najevo, co dramatikovi asociovalo Barbořino křestní jméno, pak je snad také možné také připustit, že si mohl určitým způsobem sémantizovat i její jméno rodové. Snad proto si také mezi dvěma možnými, historicky používanými podobami Barbořina jména, tedy mezi slovy „Cejská“ a „Celská“, vybral to, které se zvukově více blíží k přízvisku „Česká“.

Připusťme tedy, že titul hry *Barbora Celská* může odkazovat nejen k historické osobě, ale jejím prostřednictvím také k českému „barbarství“, které si podle katolických intelektuálů za první republiky uzurpovalo správu „vinice“. Dramatikův pohled na tyto „Barbory“ sice vyrůstá z jistot katolicismu, nicméně potřeba distancovat se od nich tu ustupuje pocitu sounáležitosti. Což se projevuje i ve značné toleranci vůči titulní postavě. Barbora

BARBORA

Ó, zadrž! Zadrž jej!

Ať ještě vím, jak chutná život! Život!

Plamenný doušek větru – odkud! – kam! –

Co milovati víc? Jak milovat?

Ten krátký doušek, který patří nám –

nebo ten celý vítr – odkud! – kam! –

Řekni mi – Ale ne, ty taky nevíš!

Kdo mi to poví? Kdo to vůbec ví?!

...Ó, bratr Lev – to věděl – Bratr Lev!

Ten miloval – v tom doušku – celý vítr!...

Mne – miloval! Jak divně miloval...

ELIŠKA

Královno! Královno – teď neumírej!

Ptej se – ó ano, ptej se za nás obě –

tam, kam se ptáš! Já poslouchám! Já čekám!

Tak blízko života! Ptej – ptej se dál!

Svou krev ti dám...

BARBORA (*vyčerpána*)

Už nezadržíš... Nic!

Veliké, strašné Nic. Nic bez lásky...

Lve! Bratře Lve! Kam ty – jsi odešel – ?

(*Už z ní mluví jen pláč*)

Ó, jak jsem ještě málo milovala!

A všechnu svoji nedopitou lásku –

tu, jež se neptá – dává odmítána –

tu, jakou znal – jen bratr Lev – Ó Bože!

Kdybych tě znala jednou – jedinkráte –

tou láskou – bych tě milovala – nyní!

Veliké Nic – ó, ty Nic bez lásky –

všechnu svou lásku, jak se ve mně tísni –

do tebe vrhám – zahoř! – Svoji duši –

svou smrt, svou lásku – jediné, co mám...

ELIŠKA

Královno!...

Václav Renč: *Barbora Celská* (1944)

není vykreslena jako figura a priori negativní, ale naopak jako zosobnění do krajnosti prožívaného smyslového života, takže „vlévá do těch lidí krev, jsou jaksi lehčí, jiskřivější – tebou!“. Lidé se pod jejím vlivem ovšem jeví „trochu obhroublí“.

Ústředním tématem první verze Renčova dramatu tudíž není ani tak konflikt mezi hříšníky a věřícími, jako spíše otázka, nakolik mají nositelé víry chápat české „Barbory“ a jak se k nim mají chovat. Barbora Celská je sice titulní postavou, není to však ona, kdo v průběhu děje projde klíčovou proměnou. Od vstupu na jeviště až po okamžik smrti působí jako provokativní hodnota, vůči níž se ti druzí musí vymezovat, respektive, k níž si hledají svůj vztah. Což se týká jak individuálních postav, tedy především Jaška a Elišky, tak také ostatních lidí spjatých s vinicí, tedy lidu.

Na rozdíl od pozdějšího *Černého milence* se v *Barboře Celské* postavy milenců, Jašek a Eliška, na začátku děje neseznamují, nýbrž již představují pár; odpovědnost za to, že se Jašek poddá královním svodům, pak padá na Elišku, která je chladná nejen vůči němu, ale vůči všemu hmotnému. Zahleděna do svých ctností odmítá nejen hřích, ale všechno tělesné „bohatství života“. Což zvláště vyniká na pozadí vinobraní, jež je tu dramatikem představeno jako bujarý lidový obřad, harmonicky propojující fyzickou i duchovní složku existence. Hodující a popíjející lid-chór při něm právem velebí vinici, zemi, půdu, úrodu, víno, ale i svaté a Boha. Nejen chvástává slova požívačného správce vinice Mařika přitom naznačují, že Barbořino zaujetí pro přítomný život z této harmonie vyčnívá méně, než Eliščina os- tentativní asketičnost.

Eliška se ovšem vymezuje nejen vůči smyslné Barboře, ale i vůči lidu. A co hůř, nechce mít nic společného ani s „vinicí“. Jaškovi dokonce vyčítá, že má vinici raději než ji. A když se jí vyzná slovy: „Vinici – ano, mám ji rád. Vinici! Tebe! Celý svět! Když se mi réva plazí v prstech, je plna slunce, plna hlíny – na tebe myslím, jsi to ty! A když se trochu dotknu tebe, chtělo by se mi – drtit hrozny! Jsi přece mladá – a já též...“, Eliška protestuje: „Ne, ne! Já nejsem vinice! Co mluvíš o slunci a hlíně, je příliš málo pro lásku. My máme duši.“ Proto také Eliška není schopna přijmout Jaškovu touhu na vinici pracovat a stát se jejím správcem. Chce od všeho světského utéci:

„Nechci nic! / Jen tebe! A jen pro sebe! [...] Půjdem pryč, a třeba žebrat po silnicích – tvé ruce všude najdou chléb.“

Eliška odmítá přijmout pozemský život takový, jaký je, a mor, který pronikne do kraje a posléze na hrad, jako by jí dával za pravdu. V přesvědčení, že nemoc je Božím trestem za královniny hříchy se shodne i s obecným lidem, který královnu miluje, avšak po vypuknutí epidemie (podobně jako v *Kavalíru Páně*) oblehne hrad a vyzývá Boha obviňuje ji z chlípnosti. V tu chvíli ale vystoupí Jašek a královny se zastane. Jašek, vědom si hříchů vlastních, připomene lidu ty jeho: „Jakého boha vyzýváte, vy blázni? / Na kom se chcete mstít? A zač, vy blázni? / Za svoje hříchy? Pro ty vás Bůh trestá! / Jen zbabělci a lháři hledají, / na koho svalit vinu!“

Proti pojetí moru jako trestu se staví také bizarní, nicméně v rámci významové konstrukce hry podstatná postava zdánlivě podivínského mnicha, bratra Lva, který svou zbožňovanou královnu považuje za zcela nevinnou: „Vždyť nevědomost hříchu nečiní. [...] Její duše spí. A tělo, samo tělo nehřeší. Má paní tělem napodobí lásku – a její duše o ní neví nic.“ Lev proto touží přivést Barboře takového milence, jenž by její duši probudil – a nachází ho v moru, který chápe nikoli jako trest, ale jako dar, jako projev Lásky Páně. Navzdory hrůze, kterou vzbuzuje, podle Lva je „Nebeský posel! Anděl temnokříd- lý! Oči má zlaté – příslibu je ráj!“ (Renč 1944)

A je to skutečně mor, co přináší očistu Barboře i Elišce. Barbora se oproti *Černému myslivci* ani v okamžiku smrti nekaje, nicméně naplno si uvědomí „veliké Nic“, jež je dáno tomu, kdo nezná Boha. A dává za pravdu Lvovi a jeho vyzývání moru jako výzvy k přerodu k životu věčnému. Uvědomuje si, že její láska k ži-

ELIŠKA (*Jaškoví, tiše*)

Odpusť mi!

JAŠEK

Tobě? Co?

ELIŠKA

Můj strach. Mou pýchu!

Ty jsi - ten život, jehož jsem se bála,

abych se příliš neztratila v něm.

Ó, jak jsem ještě málo milovala!

Dopřej mi roztát! Roztát nad ohněm...

Ó Jašku - tobě do rukou se kladu

jak čerstvě okopaný vinohrad.

MAŘÍK

Poprosme Pána rajských vinohradů, ať po

moru dá nové révě zrát!

(*Z města se rozhlaholí zvony*)

Jašek a Eliška (*s pohledy upřenými na sebe navzájem, pokročí přes scénu proti sobě, opo- na rychle spadne*)

Václav Renč: Barbora Celská (1944)

votu byla jen poloviční, neboť „jenom z těla šlehala jak plamen stravující sebe sám, byla jak pták, jenž požírá své mladé...“ Přerodem však prochází rovněž Eliška, které je tu dramatikem dáno být u královnina umírání a přitom si projít vývojem od nenávisti k pochopení a k sebereflexi vlastních chyb. Chtě nechtě se totiž Eliška musí vyrovnat s Barbořinými výtkami, že neumí žít („Mučí tě život, který zapíráš“) a že ani její láska není celá, pokud jí chybí tělesnost: „Tvá láska bloudí jako sirý pták, jenž nemá hnízda. Ani v tobě ne! Je to jen láska stínu bez těla.“

Láska se tak v závěru hry stává klíčovou kategorií a smyslem individuálního života i sociální existence, skutečnou láskou je ovšem jen ta, které se podaří překonat antagonismus těla a duše. Proto si také Eliška přiznává svou vinu a v posledních replikách hry prosí Jaška, aby jí odpustil. Co? „Můj strach. Mou pýchu! Ty jsi – ten život, jehož jsem se bála, abych se příliš neztratila v něm. Ó, jak jsem ještě málo milovala! Dopřej mi roztát! Roztát nad ohněm... Jašku – tobě do rukou se kladu jak čerstvě okopaný vinohrad...“ (Renč 1944)

Jinak řečeno – ve hře *Barbora Celská* nejde o ideový konflikt, v němž to správné zvítězí nad špatným; Barbora a Eliška představují dva póly, které se stanou pravou láskou tehdy, když se spojí v jedinou harmonii. Mor je pak příležitost, jak si toto můžeme uvědomit a dualismus těla a duše překonat. Pokud tedy byl *Kavalír Páně* dramatem cesty k víře (pojaté i jako správné řešení sociální otázky), *Barbora Celská* uprostřed protektorátu mířila „do vlastních řad“. Vyjadřovala názor, že by katolicky orientovaná část české společnosti měla překonat vlastní hříšnou pýchu a hledat způsob, jak komunikovat s „Barborami“, tedy s těmi „druhými“. Neboť je třeba překonat rozpory a tváří v tvář prožívanému ohrožení propojit duch a život v kýženou původní organickou jednotu tak, aby bylo možné s posledními slovy hry poprosit „Pána rajských vinohradů, ať po moru dá nové révě zrát!“

HRY ZA PROTEKTORÁTU NEUVEDENÉ

Sepětí dramatu s divadlem způsobilo, že na rozdíl od ostatních dvou literárních druhů za války nevzniklo mnoho her, které by byly napsány „do šuplíku“. A pokud už někteří autoři takto psali, tak většinou po válce už nebyl důvod jejich tvorbu zveřejňovat. Dokladem může být Jan Vtelenský, který poté, co mu jeho hru *Milenec manželem* uvedl E. F. Burian, stvořil řadu rukopisných komedií, spojujících reflexi každodenní dobové reality s velmi tradičními postupy a situacemi. Například aktovku *Hedvábný šátek*, v níž se několik žen handrkuje o šátek, přičemž dobový, válečný vtip je v tom, že si jej společně koupily za tři kila masa a dvě kila sádla.

Podstatnou výjimkou jsou tak Drdovy *Hrátky s čertem* (1946, prem. 30. 12. 1945), které vyrůstaly z potřeby reflektovat svět, jehož se chce zmocnit ďábel, ale byly autorem bezprostředně po květnu 1945 překódovány tak, že se aktivně zapojily do komunistických snah o vybudování nové společnosti, v níž i loupežníci a kněží budou pracovat pro blaho lidu, byť z přinucení.

Literární věhlas Vladislava Vančury pak oživil za války napsanou variací na pygmalionské téma *Josefína* (vznik 1941; 1950), byť její jen příležitostně inscenování ovlivnily peripetie vztahu poválečné kultury k odkazu avantgardy, tedy její odmítání, či zpětné objevování či oslavování.

To ostatně ovlivňovalo i uvádění takových her, jako byla Burianova dramati-
zace Dykova *Krysaře* nebo Nezvalovo přebásnění Prévostovy *Manon Lescaut*.
Oba tyto dramatické texty přitom byly víceméně vyjmuty z významových
souřadnic okamžiku svého vzniku a vztaženy k divadelní avantgardě, která
měla podle některých interpretací v prvních protektorátních letech prokázat
svou ukotvenost v meziválečné minulosti a podle jiných umělecky vyvrcholit.

Některé divadelní hry za protektorátu sice „do šuplíku“ vznikly a byly bezprostředně po osvobození hrány, nicméně rychle ztrácely na aktuálnosti a zajímavosti. Nejvýrazněji se to týká dvou her Olgy Scheinpflugové. V první z nich, v konverzačním dramatu situovaném do francouzského prostředí *Guayana* (1945), jehož premiérou obnovilo 4. září 1945 Stavov-

ské divadlo česká představení, se přitom jednalo o příběh, který mohl být i v přítomnou chvíli aktuální: pracovala totiž s motivem nespravedlivě odsouzeného vězně, který se navrácí na svobodu, a to díky úsilí své ženy, která v jeho osvobození po celá ta léta doufala. A nyní, po vyhraném boji, se musí vyrovnávat s manželoým rozhodnutím žít v získané svobodě znovu, jinak a s jinou, přičemž je schopna v souladu s autorčíným celoživotním přesvědčením o ženské síle tuto bolestnou zkušenost přetavit v odhodlání netrpět a být i nadále sama sebou.

Nezakrytě alegorické a v nedávné minulosti ukotvené ovšem bylo Scheinpflugové podobenství *Viděla jsem Boha* (1945; prem. Městské divadlo na Královských Vinohradech 29. 1. 1946). Podobně jako Karel Čapek před válkou v *Bílé nemoci* i ona si v něm během okupace položila otázku, zda existuje nějaká síla, nějaká možnost zastavit diktátory toužící po světovládě, alespoň ve fiktivním světě divadelní hry. Proti tyranii pak postavila „jen“ prostou a obětavou venkovskou ženu, které se podaří na chvíli uvidět Boha – a její absolutní jistota, že existuje nejvyšší soudce, dobro a pravda, rozloží panující systém moci zevnitř. V autorčině modelovém, téměř pohádkovém příběhu má totiž postava Filemony takovou vnitřní sílu, že pouhé tvrzení, že spatřila Boha, stačí na to, aby byly síly zla poraženy.

Takové poselství ovšem celkem logicky do poválečné atmosféry nezapadalo.

prof. PhDr. Pavel Janoušek, DSc.

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

Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1

janousek@ucl.cas.cz

PRAMENY

ANKETA D 39

1939 „Anketa D 39“ o dramatizaci, *Program D 39* 4, č. 3, s. 84–96

[anonym]

1941 „Zápas o „Valdštýna“, *Národní výzva* 8, č. 5, s. 51

BARÉNYI, Olga

1944 *Zámek Miyajima* (Praha: Českomoravský kompas)

BRDEČKA, Jiří

1944 [19--] *Limonádový Joe: Zabijácká suite. Parodistická montáž takměř veselá na Morzakory ale i jinak* (Praha: Universum), přetištěno in *Limonádový Joe: Zabijácká suite* (Praha: Artur 2004)

BURIAN, Emil František

1939 „Tři otázky k programu D 41“, *Program D 41* 6, č. 2, s. 351940 *Pojďte, lidé, na divadla s železnýma kladivama!* (Praha: Kruh přátel D 41)

BUZKOVÁ, Pavla

1939 „Divadlo dnes: Prosloveno v kursu Pražského okrsku“, *České divadlo* 22, č. 5–10, s. 41–42, 52–53, 63–64, 72–74, 86–87, 97–98

DRDA, Jan

1941 *Jakož i my odpouštíme: Hra o třech jednáních* (Praha: Českomoravský Kompas)

FALTIS, Dalibor C.

1940 [19--] *Strašidlo canterwillské*. Citováno podle dochovaného strojopisu *Duch lorda Simona*, knihovna Divadelního ústavu – Institutu umění, sign. P 6483

FREYTAG, Gustav

1944 *Technika dramatu*, překlad Jaroslav Žert (Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol) [1863]

GÖTZ, František

1937? Dramaturgický posudek Zavřelovy hry Nietzsche, Archiv Národního divadla v Praze, osobní složka Františka Zavřela, sign. K – 1230 – P

GRMELA, Jan

[19--] *Hřích mládí* (agentážní tisk, Praha: Universum)

1944a *Klec ze zlata: Komédie o třech dějstvích* (Praha: M. Švejdová, dříve F. Švejda)

1944b *Velká cena: Hra* (Praha: Českomoravský Kompas)

HLÁVKA, Miloš

1941a *Benátská maškaráda: Komédie podle Goldoniho* (Praha: Fr. Švejda)

1941b Lektorský posudek ze dne 8. 3. 1941, Archiv Národního divadla v Praze, složka Č 90a – Caesar

1944a *Kavalír páně: Drama* (Praha: Českomoravský Kompas)

1944b *Vdova Liška: Hudební veselohra*. Na námět Carla Goldoniho napsal Miloš Hlávka (Praha: Marie Švejdová)

HOFFMEISTER, Adolf

1964 „Nezvalova Manon“; Vítězslav Nezval: *Manon Lescaut* (Praha: Československý spisovatel)

HONZL, Jindřich

1941 *Román lásky a cti* (Praha: Fr. Borový)

1964 *Divadélko pro 99* (Praha: Orbis)

KOŽÍK, František

1943 *Meluzina: Dramatická balada* (Praha: Českomoravský Kompas)

KRŠKA, Václav

1940 *Šrámek, Fráňa. Stříbrný vítr* (Písek: Prácheňská scéna při Vřestudentském spolku Jihočestí Akademici)

KRÝSA, Vendelín Josef

1942 „Caesar“ zvítězil“, *Arijský boj* 3, č. 46, 21. 11., s. 4

MAREK, Václav Alexis

1942 „Český Caesar“, *Přítomnost* 17, č. 3, s. 47

MORAVEC, Emanuel

1942 „Dopis Emanuela Moravce Františku Zavřelovi z 16. srpna 1942“; přetištěno in Burget, Eduard: *Dramatik na pranýři. Podivný osud spisovatele Františka Zavřela* (Praha: Academia 2017), s. 365–366

MÜHLSTEIN, Bohumil

1940 „Vzhůru nohama“, *Naše zprávy* 2, 3. 1.

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1940 „Dialog a monolog“, *Listy filologické* 67, č. ¾, s. 156

OLMR, Jiří

1943 *Nocí poraněn: Lyrická hra* (Praha: Česká akademie věd a umění)

PACHMAYER, Julius

1941 „Veroniky nebo kati? Přemíra zbojníků v českém dramatu a literatuře“, *Vlajka* 11, 19. 11.

PIVEC, Jan

1985 *Thespidova kára Jana Pivce*, eds. Bezouška, Bohumil – Pivcová, Věra – Švehla, Jaroslav (Praha: Odeon), s. 114

PUJMANOVÁ, Marie

1939 odpověď in „Anketa D 39“ o dramatizaci, *Program D* 39 4, č. 3, s. 94

RENČ, Václav

1944 *Barbora Celská: Drama lásky a moru o 4 aktech* (Praha: Vyšehrad)

SCHEINPFLUGOVÁ, Olga

1939 *Hra na schovávanou: Komédie o třech dějstvích* (Praha: Fr. Borový)

1988 *Byla jsem na světě* (Praha: Mladá fronta)

TETAUER, Frank

1941 *Zpovědník: Drama v osmi obrazech* (Praha: Českomoravský Kompas)

1942 *Drama i jeho svět* (Praha: Václav Tomsa)

TILSCHOVÁ, Anna Marie

1939 odpověď in „Anketa D 39“ o dramatizaci, *Program D* 39 4, č. 3, s. 90

TROJAN, Josef

1940 [19--] *Každý má dvě úlohy: Fraška z doby secese* (agentážní tisk, Praha: Máj)

VALENTA, Edvard

1940 ev [= Edvard Valenta]: „Zavřel z Valdštiny“, *Lidové noviny* 48, 9. 4., s. 7

VANĚK, Sidon

1939 „Nebezpečný člověk Emil Burian. Otevřený dopis II“, *Vlajka* 9, 21. 12.

1940 „Národ bez duše: Příspěvek k výkladům o české kultuře“, *Vlajka* 10, 18. 1.

VODIČKA, Vavřinec T. (Timotheus)

1939 „Ironie Karla Čapka“, *Řád* 5, č. 2, s. 92

WERNER, Vilém

1939 *Noví lidé. Život jde dál* (Praha: A. Neubert)

1941 *Červený mlýn* (Praha: A. Neubert)

ZAVŘEL, František

1937a „Kristus“ in idem: *Heroika* (Praha: Cesta, 1937)

1937b „Nietzsche“ in idem: *Heroika* (Praha: Cesta, 1937)

1941a *Polobozi: Dramatická pentalogie: Caesar, Kristus, Hus, Valdštýn, Napoleon* (Praha: L. Mazáč)

1941b *Napoleon: Drama o pěti dějstvích: Pátý večer dramatické pentalogie Polobozi* (Praha: L. Mazáč)

1943 dopis Augustu von Hoopovi z 28. října 1943, Národní archiv, fond Úřad říšského protektora, Praha – fond 114, k. 199, sign. 114-201-6

LITERATURA

BURGET, Eduard

2016 *Dramatik na pranýři* (Praha: Academia)

HEDBÁVNÝ, Zdeněk

1988 *Divadlo Větrník* (Praha: Panorama)

JUST Vladimír

2003 „Případ Vilém Werner. Črty k jednomu portrétu“, *Divadelní revue* 14, č. 1, s. 3-14

2013 předmluva in *Miloš Hlávka: Světák nebo Kavalír Páně?* (Praha: Akropolis)

KOVAŘÍKOVÁ, Olga

2014 *Cenzura a její vliv na divadelní život v Protektorátu Čechy a Morava* (disertační práce, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy)

KŘEŠŤAN, Jiří

2015 rec. Vladimír Papoušek 2014, in *Soudobé dějiny* 22, 2015, 3–4, s. 572–578

MOHN, Volker

2018 *Nacistická kulturní politika v Protektorátu. Koncepce, praxe a reakce české strany*, přel. Petr Dvořáček (Praha: Prostor 2018), německy: NS-Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren. Konzepte, Praktiken, Reaktionen (Essen: Klartext 2014)

NOZAR, Lukáš

2007 *Václav Krška a jeho divadelní období (1920–1940)* (bakalářská práce, Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy)

PAPOUŠEK, Vladimír

2014 *Věž a království. Olga Baréniová – studie o díle* (Praha: Akropolis)

SBORNÍK

1996 *Josef Šmída a divadlo Větrník: Sborník příspěvků z regionálního semináře* (Rychnov nad Kněžnou: Městský úřad)

SRBA, Bořivoj

1969 „K historii fašistické perzekuce českého divadla v letech 1939–1945“; *Otázky divadla a filmu* 1, s. 143–169

1988 *O nové divadlo: Nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939–1945* (Praha: Panorama)

2014 *Prozření Genesiovo: Inscenační tvorba pražských českých činoherních divadel za německé okupace a druhé světové války 1939–1945* (Brno: JAMU)

ZMĚNA PARADIGMAT NÁRODNÍCH KONCEPCÍ V DÍLE JÁNA KOLLÁRA

HUNGARISMUS, SLOVANSKÁ VZÁJEMNOST,
ČECHOSLOVAKISMUS A ILYRISMUS

RÓBERT KISS SZEMÁN

THE CHANGE OF PARADIGMS OF NATIONAL CONCEPTS IN THE WORK OF JÁN KOLLÁR.
HUNGARISM, SLAVIC RECIPROCITY, CZECHOSLOVAKISM, ILLYRISM

Kollár as a poet and writer determined the political thinking in Central Europe. The diversity of genres of his œuvre allows an in-depth investigation of this phenomenon. The study based on postmodernist cultural concepts focuses on the problem of the language code and latent elements in that part of Kollár's work which deals with the issue of Central European politics, cultures and nations.

Keywords: Central European culture of the Enlightenment, Hungarism, Panslavism, cultural mutuality of Slavic nations, Czechoslovakism, Illyrism

Významná část životního díla Jána Kollára odráží úsilí o vytvoření národní koncepce a programu. U Kollára téměř nenacházíme práci, která by k tomuto problému tím či oním způsobem nezaujímala stanovisko. Je tedy přirozené, že odborná literatura věnující se danému tématu by zaplnila celou knihovnu (Menčík 1893), avšak úctyhodný segment těchto publikací se omezuje především na výzkum a interpretaci slovanské kulturní vzájemnosti a čechoslovakismu (Ivantyšynová 2006). Abych se vyhnul opakování platných zjištění obsažených ve zmíněných odborných publikacích, vytyčil jsem si jako cíl této studie, že sérií pohledů nazpět i vpřed důkladně zmapuji na základě vybraných stavebních kamenů Kollárova životního díla národní koncepce, které jednak ideu slovanské kulturní vzájemnosti a čechoslovakismus předcházely, jednak z této vzájemnosti vyplývaly (Pichler 1998). Mým cílem je tedy narysovat duchovědný horizont (Kollár-Putna

2014), na němž bude viditelné, jak vystřídal dřívější hungarismus slovanská kulturní vzájemnost a jaký vliv měla tato změna paradigmatu na formování jiných podsystémů, v první řadě čechoslovakismu a ilyrismu. Co do metodologie se v principu držím textocentrického filologického přístupu, přičemž k výkladu textů čerpám inspiraci ze středoevropských sémiotických tradic a z některých směrů americké sociální teorie.

HUNGARISMUS A SLOVANSKÁ VZÁJEMNOST – ZMĚNA PARADIGMATU

Hungarismus je na přelomu 18. a 19. století historickým fenoménem pojícím se k dějinné tradici založené na kontinuitě středověké uherské státosti a latinské vysoké kultury. Zároveň už ze samé povahy hungarismu vyplývalo, že se podobně jako v dřívějších obdobích ani tehdy neuzavíral před lidovými jazyky a kulturami, které se projevovaly na nižších společenských a regionálních úrovních. Regionální prvek takřikajíc doplňoval a zpestřoval, vernakularizoval to, co spadalo pod *hungarus* (Uher, uherský). Díky tomuto procesu prosakovala latinsky šířená vysoká kultura i do nižších kulturních vrstev a tam vytvářela vlastní formy v mateřském jazyce (Wögerbauer 2008). Z korpusu, který takto vznikl, se posléze vyvinul i slovenský, chorvatský, maďarský, srbský atd. národní historický a kulturní kánon, který se od té doby neustále přetváří v souladu s historickými změnami (Gorak 1991; Markiewicz 2007; Fedrová – Vojtková 2006).

Tento primát hungarismu budovaného na základech daných latinskou kulturou byl zpochybněn – jak to modelově prezentovali vědci srovnávající vývoj moderních národních kultur ve středoevropském prostoru, Endre Bojtár (2008) a Miroslav Hroch (2015) – v počáteční fázi tvorby moderního národa. Martin von Schwartzner (1759–1823), nejznámější uherský statistik, jehož nejednou cituje i Ján Kollár, na přelomu 18. a 19. století společenskou charakteristiku tohoto fenoménu týkající se latinského jazyka vykreslil ve svém díle *Statistik des Königreichs Ungern* takto:¹⁾ „Člověk

1 Statistika byla v té době žánrem, který poskytoval relativně úplný obraz státoprávního systému, společenského rozvrstvení, veřejné správy, církevní struktury, školství atd. pojednáváné země. Ke Slovanům v Uhrách srov. (Šoltés 2004).

neví, má-li se smát, nebo plakat, když vidí, jak je v Uhrách ještě stále se vši horlivostí veden k latinské gramatice vesnický chlapec, který dnes skloňuje a časuje, ale snad už zítra bude jednou provždy povolán zpět k pluhu a péči o voly.“⁽²⁾ Avšak národnosti obývající Uhry měly, jak se ukazovalo, k latině a latinskosti většinou mnohem konzervativnější vztah, než jaký odráží Schwantnerovo stanovisko. Jejich lpění na kultuře latiníků pramenilo zřejmě i ze zřetelně pocítované hrozby – a obavy z ní sdílely po reformách Josefa II. všichni obyvatelé Uher, jejichž mateřským jazykem nebyla maďarština –, že pokud latinsky zprostředkovaná kultura jako reprezentační prostředek hungarismu ustoupí do pozadí, vstoupí na místo latiny živý jazyk některého z politicky dominantních národů, s největší pravděpodobností němčina nebo maďarština. Z Kollárových *Pamětí* jasně vysvítá, že autor nepohlížel na znalost latiny jako na vzdělání, které k ničemu není, nýbrž jako na nezbytný prvek pomáhající udržet status quo: „Ač právě Šulek velmi moudře mnohé užitečné nauky v mateřském jazyku pro školy sepsal a nás v nich cvičil, které já až posavád čistě přepsané na památku zachovávám: nic méně však i v latině tak nás cvičeno, že v srdci mém nejednou ta dětinská žádost a myšlénka povstala, jako by to dobře bylo, kdyby všechny jiné řeči zmizely a všichni lidé jen latinsky mluvili“ (Kollár 1863: 95).

Od posledních desetiletí 18. století tento hungarismus a latinskost, která jej reprezentovala, postupně potlačovaly uherské národní kultury a lidové jazyky. Pokusů o plastické znázornění tohoto procesu už bylo mnoho, já si zde nyní dovoluji uvést paralelu z historie architektury: stejně jako ze splitského paláce císaře Diokleciána vyrostly ve středověku a novověku nové domy zachovávající nejpodstatnější črty půdorysu původní stavby, vyvinuly se vedle sebe z hungarismu a latinskosti moderní střeoevropské jazyky a národy, a jak jsme mohli vidět na Kollárově textu, stav existující v minulosti nabyt nostalgické zbarvení příznačné pro každý ancient regime. A to, co jako nové nahradilo minulost, se odělo do tolika forem, ko-

2 „Man weiss nicht, soll man lachen oder weinen, wenn man auch noch gegenwärtig, den ungarischen Dorffungen mit allem Eifer zur lateinischer Grammatik anführen sieht, der heute declinirt (sic!) und conjugirt (sic!), und vielleicht schon morgen, auf immer, zum Pfluge und zur Ochsenpflege abgerufen wird“ (Schwantner 1811: 429).

lik národů, kolik náboženských vyznání, kolik jazyků a nářečí na přelomu 18. a 19. století zvedalo hlavu a kolik kulturních seskupení, ba významných osobností v té době vystoupilo.

Regionální jazyky a kultury se náhle ocitly ve víru konkurenčního boje a usilovaly o převzetí role latinské univerzality. Ne náhodou nazývá Kollár svou dobu epochou „národní nenávisti“ (Kollár 1831: 633). Všechny zmíněné národy, církve, seskupení a osobnosti si uherské kulturní hodnoty vesměs podle identického scénáře začaly rozdělovat, začaly je vyvlastňovat nebo popírat.

V důsledku náboženského rozdělení Slováků spolu v té době soupeřila dvojí církevní, jazyková a kulturní tradice: na jedné straně bernoláctina, spisovný jazyk slovenských katolíků, která vyrostla ze západoslovenského nářečí, a té na straně druhé konkurovala čeština používaná slovenskými evangelíky. Kollárovský čechoslovakismus zformovala vlastně právě tato nábožensko-kulturní příslušnost slovenských evangelíků, ta z něho vytvořila moderní národní, jazykovou a ideologickou reprezentaci, které se níže budeme věnovat i s přihlédnutím ke složitějším společensko-kulturním souvislostem.

Kollár si byl vědom okolnosti, že podle stanoviska slovenských katolíků není čechoslovakismus vhodný k tomu, aby nahradil politickou funkci hungarismu a latinu jako prostředek univerzální komunikace. Aby tento problém vyřešil, pustil se Kollár do budování komplikovanější konstrukce a do jazykově kulturního systému zahrnul i konzumentské prostředí. Snažil se tedy nejen zdokonalit jazyk jako komunikační prostředek a dosáhnout toho, aby jej akceptovali Češi i Slováci, ale podle jeho představ musel konzument jazyka splňovat podmínku získání určité jazykové a kulturní kompetence navíc. Podstata Kollárovy koncepce tkvěla v tom, že obojí společně, tedy jednak čtyři slovanské literární jazyky (československý, polský, ruský a ilýrský) a jednak rozšířená jazyková a kulturní kompetence čtenářů se slovanským mateřským jazykem, vytvoří onen univerzální kulturní a jazykový kód, který dokáže nahradit univerzalitu latinskou. (Na tomto místě připomeňme, že už před zrodem této koncepce skončil nezdarem pokus jiného představitele pešťské slovenské in-

teligence, Jána Herkeľa, který měl v úmyslu po vzoru literární němčiny a maďarštiny stvořit a zavést jednotné slovanské písmo a spisovný jazyk. Herkel' [1826] ve své latinsky psané práci zjednodušil a sjednotil slovanskou mluvnicí a spojil cyrilici s latinkou.) Kollár, jak už bylo řečeno, založil svou koncepci na čtyřech slovanských jazycích a jedné společné konzumentské kompetenci (Brťáň bez vročení) a nazval ji slovanská literární vzájemnost (Kollár 1837) a tím započala paralelně s obdobným úsilím německým, maďarským a rumunským moderní národotvorba slovanská ve střední Evropě (Szarka 2011).

Se slovanskou vzájemností pozici, již dříve zaujímal *natio hungarica*, obsadilo *natio slavica*, které se od svého předchůdce v mnoha ohledech lišilo. Snad nejpodstatnějším rozdílem bylo to, že zavrhl územní princip, vnímaný jako příliš úzký a omezený, a místo toho se pokoušelo o sebedefinici spočívající na etnickém a jazykovém základě, v důsledku čehož celý pojem víceméně ztratil pevné obrysy a nabídl prostor politické, jazykové a kulturní imaginaci. Tak se *natio slavica* z původního okrajového místa přesunulo pod vliv ruského mocenského centra, posud nového a imaginárního, jehož váha v Evropě však od napoleonských válek postupně vzrůstala.⁽³⁾ Velikost a starobylost slovanského národa chápaného v tomto pojetí vyličil Kollár v XV. kapitole své *Čítanky* určené žákům slovenské evangelické školy (Kollár 1825: 202). Za účelem hladké komunikace si jako formu sdělení příslušných vědomostí zvolil každému snadno srozumitelný katechismus.⁽⁴⁾

Jednotlivé stupně této kollárovske změny paradigmatu jsou úzce spojeny se společenskými a politickými událostmi reformního období v Uhrách (Vyvíjalová 1984) přičemž jako důležité vztažné body zde fungují jazykové patenty reformních sněmů, které na Kollára kladly ohromnou zátěž i v jeho roli duchovního pastýře a veřejně činné osobnosti. III. článek zákona z roku 1836 povolil (*1836. évi III. törvénycikk a Magyar Nyelvről*)

3 K možné aplikaci postkoloniální kulturní kritiky na národní zápasy 19. století srov. (Maldonado-Torres 2013: 206–237).

4 Používání formy katechismu viz v uherských latinských učebnicích z první poloviny 19. století, mimo jiné i u Šuleka, o němž se zmiňuje Kollár (Schulek 1833).

a II. článek zákona z roku 1844 už povinně nařídil (*1844. évi II. törvénycikk a magyar nyelv és nemzetiségről*) zákonodárcům a zemskému sněmu používat maďarský jazyk na úkor dosud běžné latiny a dále též nařídil vyučovat maďarský jazyk na středních školách. Tak byl určen i jazyk církevních matrik a veškeré jiné církevní administrace, na což si Kollár nesčíslněkrát stěžoval. Pomaďaršťovací tendence politické elity zasáhla i oblast církevních záležitostí (Zászkaliczky 2011). Kollárův *Hornoitalský cestopis* je už sám o sobě velevýznamným dokumentem silného přetvářecího vlivu imaginace slovanské kulturní vzájemnosti na krajinu (Faktorová 2006), avšak na nebezpečí hrozící evangelické církvi upozorňuje autor navíc i přímo, v *Předmluvě* k této své knize. Uveřejňuje v ní svůj spor se světským dozorcím nad evangelickou církví Károlyem Zayem. Podle referátu sepsaného (opět!) formou dialogu vyvíjel dozorčí nátlak na slovenského duchovního, aby podpořil plánovanou unii luteránské a kalvínské církve. Z Kollárovy argumentace ovšem vychází najevo, že v důsledku sjednocení by maďarská reformovaná církev převážila nad evangelickou církví se slovenskou většinou, která by tak byla ve zvýšené míře vystavena hrozbě asimilace (Kollár 1843: VI–VIII). Všechny tyto události urychlovaly proces slovenského národního exodu pod praporem vzájemnosti a čechoslovakismu (Kiss Szemán 2011). Současně s opouštěním hungarismu a latinskosti je i v Kollárově životním díle na německou a maďarskou kulturu stále důrazněji poukazováno jako na protikulturu (Roszak 1969).⁵⁾ Ve dvacátých letech se Kollárova snaha o obranu národa obracela v první řadě proti Němcům – viz „Předzpěv“ a tři zpěvy ve vydání *Slávy dcery* z roku 1824, psané na bázi preromantických, ossiansky laděných emocí vyvolaných německou asimilací západoslovanských kmenů. Toto úsilí dále rozdmýchával od počátku Kollárova působení v Pešti každodenní zápas slovensky hovořícího sboru věřících s německým o rovnoprávnost uvnitř církve a o rovnou dělbu hmotných statků (Matus 2000). Stále důraznější přítomnosti maďarské kultury jako protikultury číslo dvě si lze v Kollárově díle všimnout s pří-

5 Tento pojem již ve formě „ne-kultúra“ úspěšně zavedla Ivana Taranenková ve své monografii o Svetozáru Hurbanovi Vajanském (Taranenková 2010: 77).

chodem třicátých let. Paralelně s tímto procesem se Kollár postupně vzdaloval i hungarismu v klasickém slova smyslu, aby zanedlouho už i na ten pohlížel jako na origo maďarismu. Boj s protikulturami byl samozřejmě podložen slovanskou vzájemností a jazykovým čechoslovakismem. Co se výzbroje týče, používal Kollár široký arzenál od etymologických sporů přes popírání společných kulturních kořenů a politický exodus Slovanů až po totální likvidaci protivníka v politickém slova smyslu (Karásek 1903). Ví se o dobré desítce dopisů, které Ján Kollár v letech 1842–1843 napsal Pálu Jozeffymu (1775–1848), což byl evangelický duchovní v Uhrách, od roku 1823 superintendent potiského obvodu. Z těchto dopisů mimo jiné vychází jednoznačně najevo, že jejich pisatel průběžně sledoval politické a kulturní události v Uhrách, a to v maďarštině. V pátém listu píše o tom, co četl v *Národních novinách* (Nemzeti Újság), to ovšem v doušce na konci dopisu vyvažuje slovy uznání věnovanými Istvánu Széchenyimu, jakožto představiteli hungarismu. Národním příkladem maďarismu pocitovaného jako protikultura je čtvrtý dopis, ve kterém se Kollár zmiňuje o tom, že by se mnohým zavděčil, kdyby přeložil do češtiny emblematický národní hymnus Maďarů, báseň *Výzva* (Szózat) od Mihálye Vörösmartyho, k čemuž nemá mnoho chuti, ale kdyby mu Maďaři dobře zaplatili, udělá to (Kollár 1842–1843).

Pro ilustraci uveďme ještě několik příkladů deptání uherské a maďarské protikultury. Ve znamení čechoslovakismu došlo například k radikálnímu přepsání historické paměti uherských Slovanů: Kollár v novém vydání *Slávy dcery* z roku 1832 ve *Výkladu* ke 399. sonetu – s odvoláním na druhého Kosmova pokračovatele – připomíná první bitvu na Moravském poli, ve které spolu v roce 1260 válčili o Štýrsko uherský král Béla IV. a Přemysl Otakar II. a která přinesla vítězství českému králi, protože koně uherské jízdy se polekaly bojové písně hrdinných Čechů.⁽⁶⁾

Po výtce macurovským příkladem (Macura 1995) dichotomie v souvislosti s protikulturou nás Kollár obdařil v poznámce na okraj 485. sone-

6 „In der Schlacht, in welcher Ottocar über den König Bela siegte, sangen die Böhmen das Lied, und machten die ungarischen Pferde scheu. Siehe Fortsetzer des Cosmas ad 1260.“ (Kollár 1832: 288); K druhému pokračovateli Kosmovy kroniky srov. Bláhová 1974: 5–39.

tu *Slávy dcery*. Ve *Výkladu* k líčení pekelných muk pěti hříšnic připojuje porovnání bílých čepců a plachetek slovenských žen s černou barvou typickou pro pokrývky hlavy Němkyň, Maďarek a odnárodněných Slovenek, čímž zároveň vyjadřuje, že bílá barva je symbolem blízkého a nevinného, zatímco černá evokuje cizáctví a smutek (Kollár 1832: 484–485).

Ve slovanském Pekle jsou po německých hříšných duších druhým nejhojněji zastoupeným pykajícím etnikem Maďaři, což platí už i v roce 1832: Kollár uvádí na scénu sestru uherského krále svatého Ladislava, a zapojuje se tak do soudobého historického diskurzu o chorvatsko-maďarských vztazích.⁷⁾ Chorvatskou královnu Ilonu (v jeho sonetu se jmenuje Lepa), vdovu po posledním chorvatském králi Zvonimirovi, odnesou dva čerti do Pekla v tom případě, že její maďaromaniačtí krajané – a tím Kollár problém otevřeně přenáší do doby, ve které sám žije – nebudou ochotni přiznat chorvatštině jazykovou rovnoprávnost.

Hrozili, že do pekla ji dají
Jestli nyní její krajané,
W maďaromanii přehnané,
Chorwatů řeč we cti nenechají: (536, 5–8)

Hodnocení Iloniny historické role je v Kollárově interpretaci jednoznačně negativní, vždyť poté co se jako panovnice neosvědčila, prchla zpátky domů ke svému bratru, uherskému králi Ladislavovi, který nakonec zemi svého někdejšího švagra ovládl a připravil Chorvaty o státní samostatnost.

W panování měwší neobratnost,
Ušla domů přes hranice,
Chorwatům pak wzala samostatnost. (536, 12–14)

7 K výkladu veřejnoprávního statutu Chorvatska z maďarského hlediska srov. (Horvát 1844) – zejména s § 44, napadajícím ilyrismus a beroucím si na mušku i Kollára: „Ilyrismus připisují na vrub hlavně několika horlivým a krátkozrakým slovanským spisovatelům. V jejich hlavě se vylíhla myšlenka slovanské monarchie, jež pohltí celou Evropu, podobné Candidovu Eldorádu“ (ibid.: 107).

Výše uvedené příklady přímého a otevřeného vztahu k protikultuře jsou často doplněny i latentními formami. Úmyslné zastírání má zamést stopy vedoucí k maďarským/uherským dějinám, jazyku nebo kultuře, aby bylo znemožněno jejich rozpoznání a zpětné sledování. Jednou z nejpregnantnějších ukázek této snahy je bohyně Slávie, ústřední postava Kollárova životního díla, která se jeví jako novověké vzkříšení toposu *Querela Hungariae* vyvěrajícího z traumatu prohrané bitvy u Moháče a spojovaného se jménem vídeňského humanistického básníka Ursina Velia, ověšené ovšem slovanskými atributy (Kiss Szemán 2007). Podobné latence můžeme být svědky, i pokud jde o původ dvojího kázání *Dobré vlastnosti národu slowanského*, k němuž Kollár použil jako vzor studii Jánose Horvátha otištěnou v nejvýznamnějším časopise maďarského vědeckého života reformního období (Macho 2006), přesto se však na ni nikde neodvolává. Horváth napsal úvahu o dobrých a špatných vlastnostech starých Maďarů a stvořil jakousi novodobou variantu zrcadla duše, dobře známého ze středověké literatury, zaměřenou na národní charakter (Horváth 1817). Vlastním bádáním jsem dospěl k poznatku, že Kollár v evangelickém kostele na Deákově náměstí v Pešti nastavil slovenským věřícím pouze lepší polovinu tohoto zrcadla, ale nikdy už se nedostal k vyjmenování špatných vlastností, jež původní maďarský text ještě obsahoval (Kiss Szemán 2009).

Nejhlubší vrstvy latence se pochopitelně vynášejí na světlo už velmi obtížně a určitá jejich část zůstane navěky neodhalena. Přesto však není neopodstatněné položit si alespoň otázku pídící se po metodě *zamlčování* a jeho formách. Proč například Kollár ve 399. *sonetu o slovanských světicích* vyzdvihl do slovanského Ráje právě krakovskou sestru premonstrátku blahoslavenou Bronislavu (1203–1259) a Wandu, dceru legendárního knížete Kraka (Kollár 1832: 286)?⁽⁸⁾ Vždyť z hlediska polské státnosti a katolické víry připadla mnohem významnější úloha světicím pocházejícím z uherských královských rodů, jako byly svatá Kunhuta (Kinga) Árpádovna

8 Kollár se odvolává na poému *Okolice Krakowa*, jejímž autorem je polský spisovatel a básník Franciszek Wężyk (1786–1862).

nebo svatá Hedvika z Anjou (Janiec-Nyitrai 2012). Odpovědí nebude zřejmě nic jiného, než že máme co do činění se zamlčovací metodou uplatněnou jako prostředek na potírání protikultury; Kollár prostě preferuje světi-ce slovanského původu a pomíjí ty, jež pocházely z Uher.

ČECHOSLOVAKISMUS A ILYRISMUS – PODOBNÉ RYSY A ROZDÍLY

Srovnávání středoevropských národních ideologií 19. století (Angyal 1964) a jejich studium se zřetelem na Kollára (Macůrek 1947; Januszewski 1971; Hrodek 2004) dosud v každém období znamenalo významný přínos a obohatilo Kollárovu recepci o četná nová hlediska. Porovnání čechoslovakismu a ilyrismu v jejich vztahu k Uhrám může přinést – zejména díky historickým paralelám – ještě mnoho zajímavých objevů (Lukács – Kálec 2017). Díky Kollárovým těsným stykům s ilyrismem (Kovijanić 1976; Klátik 1966) nacházíme jeho poznatky z výše zmíněné *Čítanky* vztahující se na slovanský národ téměř v doslovné podobě (s výjimkou údaje o počtu Slovanů, zvýšeného o několik desítek milionů) i v letáku s názvem *Náš národ*, který v roce 1835 vydal jeden z nejvýznačnějších představitelů ilyrismu, Ljudevit Gaj (Lukács 2013b: 76).⁹⁾

V Kollárově systému slovanské kulturní vzájemnosti jsou pozice čechoslovakismu a ilyrismu totožné, přičemž však příbuzné rysy vykazují především v rovině jazykové a politické. Ale zatímco na čechoslovakismus lze ještě i na počátku 19. století pohlížet jako na jazykovou a kulturní konstrukci spočívající na základech daných náboženským vyznáním, ilyrismus tmel jednotného vyznání postrádal. V důsledku tohoto rozdílu bylo snadné odhalit politické směřování ilyrismu, což vedlo k tomu, že od třicátých let byl vystaven stále úpornějším vnějším útokům. Ty způsobily, že v roce 1843 vídeňská vláda ilyrismus zakázala. O dva roky později jej opět povolila, ale už jen jako kulturní koncepci. Podle mínění kroatisty Istvána Lukáče stála v pozadí houpačkové politiky vídeňského

9 Podle jeho tvrzení slovanské obyvatelstvo „čítá 80 milionů duší, jež osídlily polovinu Evropy a třetinu Asie“.

dvora dvojsečná situace, v níž se dvůr obával nebezpečí, že jihoslovan-
ské národy uvnitř hranic státu uzavřou spojení, zároveň však pod-
poroval potlačování orientace mimoříšských jižních Slovanů na Rusko.
(Lukács 2013a: 10)

Politické směřování čechoslovakismu nebylo tak snadným terčem
v důsledku propojení hnutí s náboženským vyznáním. Útoky byly proto
většinou vedeny proti slovanské kulturní vzájemnosti, v níž Maďaři a po-
litici blízcí dvoru tušili ideu panslavismu řízeného z Ruska (Kirschbaum
1966). Ačkoli na rozdíl od Ljudevita Gaje, který se ze své cesty do Ruska
v roce 1840 vrátil domů s významnou politickou a finanční podporou
(Lukács 2013b: 66), o Kollárovi nebyl dosud nalezen žádný dokument
prozrazující něco podobného, maďarská veřejnost a rakouské úřady měly
i na něho nikoli neopodstatněné podezření, že chová plány téhož raže-
ní. K obraně dotlačený Kollár byl nucen vzít na sebe politické mimik-
ry a o své koncepci napsal: „Světské vrchnosti a zeměpány neohrožuje,
protože nechává na pokoji hranice a země, závislost poddaných na tom
či onom monarchovi a jiné podobné politické okolnosti, spokojuje se se
stavem věcí tak, jak jsou, podrobuje se všem vládním formám, všem
způsobům občanského života, nedotýká se práv a zákonů cizích zemí,
žije zkrátka s každým vládcem v míru, s každým sousedem v přátelství.“
(Kollár 1837: 39) Obrana ústí do básnického obrazu: Kollár charaktri-
zuje slovanskou literární vzájemnost metaforou vytvořenou z biblického
toposu mírumilovného beránka: „Je tichou nevinnou ovečkou, která se,
ač patří k velkému stádu, pase na své vlastní louce.“ (Kollár 1837: 39)
Jeho příklad následovali i stoupenci ilyrismu, v jejichž argumentačním
systému můžeme v nejednom ohledu najít paralely k argumentům Kollá-
rovým (Živančević 1963). Například chorvatský advokát Ljudevit Vuko-
tinović ve svém textu *Ilyrismus a kroatismus* (1842) píše: „Jak bychom
mohli být takoví bloudi, abychom pracovali proti konstituci, jež v tolika
oblastech napomáhá rozvoji našeho národního bytí... V genealogickém
smyslu jsme jednou z větví velikého slovanského stromu, která se zve
ilyrskou. *Nic jiného kromě toho... Není na světě člověka, který by mohl
dokázat, že se pod názvem ilyrismus skrývá jakýkoli zapovězený ideový*

proud. Najde se takový člověk?... Ať předstoupí, troufá-li si!..." (Vukotinić 1965: 67)⁽¹⁰⁾

Tento úryvek zároveň poukazuje na to, čím se Chorvaté lišili od ostatních národností žijících v Uhrách: Chorvatsko mělo v rámci uherského království ústavní záruky a autonomii. Kollár se o nic takového opírat nemohl a s tímto vědomím je třeba přistupovat k výkladu všech jeho zoufalých pokusů vzít vítr z plachet slovenským jazykovým a kulturním separačním snahám, rozbíjejícím jednotu čechoslovakismu. V Kollárových očích byl slovakismus hrubou politickou nerozvážností, která v důsledku kulturní a početní slabosti slovenského etnika mohla vést jen k nejobavnějšímu konci – ke zhoubě národa. Proto mobilizoval veškeré své síly a vliv v zájmu prosazení myšlenky čechoslovakismu a slovanské vzájemnosti i po kodifikaci Štúrovy samostatné spisovné slovenštiny v roce 1843 a porážce buržoazní revoluce a boje za svobodu probíhající v Uhrách v letech 1848–1849 (Kollár 1846).

Ze společenskohistorického hlediska můžeme ještě dodat, že Kollár vychovaný elitní kulturou alterity a klasicismu vymyslel slovanskou vzájemnost pro vyšší společenské třídy. Jeho koncepce byla stvořena pro šlechtu, měšťanstvo, církevní a světské vzdělance, kterým bylo možno uložit povinnost vyplývající z neexistence jednotného slovanského spisovného jazyka, totiž osvojit si kromě své mateřštiny i ostatní tři spisovné jazyky. Přitom však nepočítal s těmi, kteří vystoupili s novým národním a jazykovým programem demokratizace kultury.

K pozdějším pokusům o adaptaci čechoslovakismu je záhodno poznamenat, že všechny zůstaly v hranicích kollárovského paradigmatu v tom smyslu, že povinnost vyplnit mezeru způsobenou chybějícím společným jazykem a kulturou uvalily na společnost, která ji ze sebe po čase setřásla jako obtížný náklad. Proto se také čechoslovakismus a ilyrismus dočkaly

10 „Kako bi mi tako bezumni mogli biti te bi hotjeli potom konstituciji, koja je razviću narodnoga nam života u mnogo obzirah veoma korisna, protiva raditi... Mi smo u rodoslovnom smislu grana velikoga stabla slavenskoga, koji se Iliri zovu. *Dalje ništa... Na svijetu ne ima čovjeka koji bi posvjedočit mogao da je pod ilirizmom kakova neslobodna tendencija sakrivena.* Ima li koga?... Tko se ufa, nek ustane!...

oba téhož osudu; doufejme, že po historicky nedávném rozpadu slovan-
ských státních útvarů ve střední Evropě nepříjde další československá
nebo jugoslávská kapitola.

doc. PhD. Róbert Kiss Szemán
Univerzita Eötvöse Loránda v Budapešti
Múzeum krt. 4/D. 1088 Budapest
kiss.szeman.robert@gmail.com

Tento příspěvek byl připraven v rámci grantu Hungarika v díle Jána Kollára,
č. K-124873 maďarské Výzkumní agentury pro kulturu, vývoj a inovaci.

LITERATURA

ANGYAL, Andrej [András]

1964 „Sarmatizmus, ilyrizmus, panonizmus“, *Philologica. Sborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského* XVI, s. 49–54

BLÁHOVÁ, Marie

1974 „Druhé pokračování Kosmovo“, *Sborník historický* 21, s. 5–39

BOJTÁR, Endre

2008 „Hazát és népet álmodánk...“. *Felvilágosodás és romantika a közép- és kelet-európai irodalmakban* (Budapest: Typotex)

BRTÁŇ, Rudo

[Bez vrocení] *Vznik, vývin a verzie Kollárovej rozpravy o literárnej vzájomnosti. Štúdia (S faksimile, autografom a 5 prílohami)* (Liptovský Sv. Mikuláš: Transcius)

FAKTOROVÁ, Veronika

2006 „Poetika biedermeieru a idea slovanské vzájemnosti v Kollárově italském cestopise“ in *Slovanství a česká kultura 19. století. Sborník příspěvků z 25. plzeňského mezioborového symposia* (Praha: KLP), s. 384–394

FEDROVÁ Stanislava – VOJTKOVÁ Milena (eds.)

2006 *Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Hodnoty a hranice* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR)

GAJ, Ljudevit

2013 „Nemzetünk“ in Lukács, István (ed.) *Az illír mozgalom. A horvát nemzeti megújulás kordokumentumai* (Budapest: ELTE Eötvös József Collegium), s. 75–79

GORAK, Jan

1991 *The making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea* (London and Atlantic Highlands, NJ: Athlone)

[HERKEL, Ján]

1826 *Elementa universalis linguae slavicae e vivis dialectis eruta, et sanis logicae principiis suffulta* (Budae: Typis Regiae Universitatis Hungaricae)

HORVÁT, István

1844 *Ueber Croatien als eine durch Unterjochung erworbene ungarische Provinz und des Königreichs Ungarn wirklichen Theil* (Leipzig: bei Karl Franz Köhler)

HORVÁTH, János

1817 „A’ régi Magyaroknak Vallásbéli ’s Erkölcsi Állapottyokról. A’ magyar Anyaszentegyház’ Történeteinek Próbájából. Első Rész. A’ Régi Magyaroknak Vallásbéli Állapottyok. Második Rész. Erkölcsi állapottyok“, *Tudományos Gyűjtemény*, sv. II, s. 27–66, 67–91

HRODEK, Dominik a kolektiv (eds.)

2004 *Slovanství ve středoevropském prostoru. Iluze, deziluze a realita* (Praha: Libri)

HROCH, Miroslav

2015 *European Nations. Explaining Their Formation* (London: Verso)

IMRE, Mihály

1995 „Magyarország panasza“. *A Querela Hungariae toposz a XVI–XVII. század irodalmában* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó)

IVANTYŠYNOVÁ, Tatiana (ed.)

2006 „Ján Kollár a slovanská vzájomnosť. Genéza nacionalizmu v strednej Európe“, *Slovanské štúdie. Zvláštné číslo 4* (Bez miesta vydání: Spoločnosť pre dejiny a kultúry strednej a východnej Európy a Historický ústav SAV)

JANUSZEWSKI, Bernard Woodrow

1971 „Vojciech Cybulski o idei ‚wzajemności‘ slowiańskiej Jana Kollára“, *Pamiętnik Słowiański* XXI, s. 273–294

JANIEC-NYITRAI, Agnieszka

2012 „Lengyel-magyar közös szentek a budapesti Lengyel templom üvegablakain“, in Janiec-Nyitrai, Agnieszka – Nyitrai, Zoltán (eds.): *A keresztény tradíció közös öröksége: magyar és lengyel szentek a kultúrában és irodalomban* (Budapest: Wysocki Légió Hagyományőrző Egyesület), s. 107–118

KIRSCHBAUM, J[oseph]. M.

1966 *Pan-slavism in Slovak literature. Ján Kollár – Slovak poet of Panlavism (1793–1852)* (Cleveland: Slovak Institute)

KISS SZEMÁN, Róbert

2007 „Od nářku Uher k nářku Slavie v díle Jana Kollára“ in Vyčichlo, Jaroslav – Viktora, Viktor (eds.): *Jeden jazyk naše heslo bud' IV. Český romantismus – jiskření a záblesky* (Plzeň: Spolek divadelních ochotníků v Radnicích – Studijní a vědecká knihovna Plzeňského kraje)

2009 „Historičnosť a kreace neboli Dobré vlastnosti Národu Slowanského?“, *Česká literatura* 57, č. 6, s. 802–816

2011 „Motívy národného exodu v diele Jána Kollára“, *Slovenská literatúra* 58, č. 3, s. 201–219

KLÁTIK Zlatko

1966 „Kollárova Slávy dcera a poézia chorvátskych romantikov“, *Slavica Slovaca*, sv. 2, s. 164–192

KOLLÁR, Ján

1825 *Čjtanka anebo Kniha k Čjtánj pro mládež we školách slowanských w městech a w dědinách* (W Budjňě: w Kráľowské uniwersické tiskárně)

1831 *Nedělní, svátečné i příležitostné Kázně a Řeči od Jana Kollára, cjrkwew ewangelické Pešťansko-Budjnské sl. b. K. učené Společnosti krakowské úda* (W Pešti: tiskem Trattnera a Karoliho)

1832 *Wýklad čili Přjmětky a Wyswětlivky ku Sláwy Dceře. S obrazy, s mappau a s Přjdawkem drobnějšjch básnj rozličného obsahu, od Jana Kollára* (W Pešti: tiskem Trattnera a Károliho)

1837 *Ueber die literarische Wechselfeitigkeitz zwischen den verschiedenen Stämmen und Mundarten der slawischen Nation. (Aus dem Slawischen, in der Zeitschrift Hronka gedruckten, ins Deutsche übertragen und vermehrt vom Verfasser.)* (Pesth: Gedruckt mit von Trattner-Károlyischen Schriften)

1842–1843 *Dopisy Pálu Jozeffymu* (Slovenská národná knižnica – Archív literatúry a umenia) M23 L30/1–11

1843 *Cestopis obsahujici cestu do Horní Italie a odtud přes Tyrolsko a Baworsko, se zvláštním ohledem na slawjanské žiwly roku 1841. konanau a sepsanau od Jana Kollára, S Wyobrazeními a Přílohami též i se Slowníkem slawjanských umělcůw všech kmenůw od neystarších časůw k nynějšimu věku, s krátkým žiwotopisem a udáním znamenitějších, zwláště národních, wýtworůw* (W Pešti: Tiskem Trattner Károlyiho)

1846 *Hlasové o potřebě jednoty spisowného jazyka pro Čechy, Morawany a Slowáky, Spisů musejních číslo XXII* (W Praze: w kommissí u Kronbergra i Řiwnáče)

1863 *Paměti z mladších let života. Spisy Jana Kollára. Díl čtvrtý. Cestopis druhý a Paměti z mladších let života Jana Kollára sepsány od něho samého* (V Praze: Nákladem knihkupectví I. L. Kober)

KOLLAR, Johann

1903 „Gedanken und Plan zu einer zeitgemäßen Reorganisirung der Schulen und des gesammten Volkserziehungswesens in der österreichischen Monarchie besonders in der Slowakei“ in Karásek, Josef (ed.): *Kollárova Dobrozdání a Nástin životopisný z roku 1849. Sbírka pramenův ku poznání literárního života v Čechách, na Moravě a v Slezsku. Skupina druhá. Korespondence a cizojazyčné prameny 7* (V Praze: Nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění)

KOLLÁR, Jan – PUTNA, Martin C.

2014 *Slávy dcera. Báseň lyricko-epická v pěti zpěvích. Překlad a výklad Slávy dcery z panslavistického mýtu do kulturní historie* (Praha: Academia)

KOVIJANIĆ, Risto

1976 „Šafárik, Kollár a Palacký v kruhu srbskej mládeže“ in *Štúdie z dejín juhoslovansko-slovenských vzťahov* (Martin: Matica slovenská), s. 7–20

LUKÁCS, István

2013a „Előszó“ in Lukács, István (ed.): *Az illír mozgalom. A horvát nemzeti megújulás kordokumentumai* (Budapest: ELTE Eötvös József Collegium), s. 9–11

2013b „Ljudevit Gaj“, in Lukács, István (ed.): *Az illír mozgalom. A horvát nemzeti megújulás kordokumentumai* (Budapest: ELTE Eötvös József Collegium), s. 66

LUKÁCS, István – KÁLECZ-SIMON, Orsolya

2017 „Az illír mozgalom magyar kötődései – horvát szemmel I“, *Slavia centralis* 10, č. 2, s. 5–19

MACURA, Vladimír

1995 *Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ* (Praha: H&H)

MACŮREK, Josef (ed.)

1947 *Slovanství v českém národním životě. Sborník úvah profesorů Masarykovy university* (Brno: Rovnost)

MACHO, Peter

2006 „Poznámky k charakteru slovanských materiálů v maďarskej predrevolučnej tlači (na príklade ‚Tudományos Gyűjtemény‘)“, in Ivantyšová, Tatiana (ed.): „Ján Kollár a slovanská vzájomnosť. Genéza nacionalizmu v Strednej Európe“, *Slovanské štúdie. Zvláštne číslo 4*. (Miesto vydání neuvedeno: Spoločnosť pre dejiny a kultúru strednej a východnej Európy a Historický Ústav SAV), s. 110–124

MALDONADO-TORRES, Nelson

2013 „O kolonialitě a bytí. Poznámky o zrodu jedné koncepce“, in Havránek, Vít – Lánský, Ondřej (eds.): *Postkoloniální myšlení IV* (Praha: Tranzit), s. 206–237

MARKIEWICZ, Henryk

2007 „O literárních kánonech“, *Aluze*, č. 3, s. 63–73

MATUS, László

2000 „Ján Kollár és a pesti szlovák evangélikusok asszimilációjának problémája a 19. század húszas éveiben“, *Világtörténet, ősz-tél*, s. 61–73

MENČÍK, Ferdinand

1893 „Jan Kollár, pěvec slovanské vzájemnosti“, *Matice lidu* XXVII, č. 6 (Běžné číslo 162) (V Praze: Nákladem Spolku pro vydávání laciných knih českých)

PICHLER, Tibor

1998 *Národovci a občania. O slovenskom politickom myslení v 19. storočí* (Bratislava: VEDA)

ROSZAK, Theodore

1969 *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press)

SCHULEK, Johanns

1833 *Grammatica Latina...* (Szakolczae: Typis Francisci Xav. Skarniczl & Filiorum)

SCHWARTNER, Martin von

1811 *Statistik des Königreichs Ungern. Zweyter u. dritter Theil. Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe* (Ofen: gedruckt mit königl. Universitäts-schriften)

SZARKA, László (ed.)

2011 *A modern szlovák nacionalizmus évszázada 1780–1918. Párhuzamos nemzetépítés a multietnikus Magyar Királyságban. (Století moderního slovenského nacionalizmu 1780–1918 – Paralelní národotvorné procesy v multietnickém Uherském království)* (Budapest: Akadémiai Kiadó)

SZAUDER, József

1980 „Az iskolás klasszicizmus“ in idem: *Az éj és a csillagok. Tanulmányok Csokonairól* (Budapest: Akadémiai Kiadó), s. 36–56

SZIRMAY, Antal

2008 *Magyarország szóképekben. Hungaria in parabolis* (Kolozsvár: Kriterion Könyvkiadó)

ŠOLTÉS, Peter

2004 „Stereotypy o uhorských Slovanoch v uhorských a nemeckých cestopisoch a tzv. štatistikách na konci 18. a v prvej polovici 19. storočia“ in Hrodek, Dominik a kolektív (eds.) *Slovanství ve střeoevropském prostoru. Iluze, deziluze a realita* (Praha: Libri), s. 72–91

TARANENKOVÁ, Ivana

2010 *Fenoméń Vajanský. Medzi ideálom umenia a ideou národa* (Bratislava: Ars poetica, Ústav slovenskej literatúry SAV)

VUKOTINOVIĆ, Ljudevit

1965 „Ilirizam i kroatizam“ in Ravlić, Jakša (ed.): *Hrvatski narodni preporod II. Pet stoljeća hrvatske književnosti* 29 (Zagreb: Matica hrvatska, Zora), s. 67

VYVÍJALOVÁ, Mária

1961 „Historické pozadie Kollárovej básne Deploratio praesentis status Hungariae“, *Slovenská literatúra* VIII, s. 335–338

1984 „Slovenská účasť v reformnom hnutí Uhorska v rokoch 1829–1834“, *Literárnomúzejný letopis* 18 (Martin: Matica slovenská), s. 143–182

WÖGERBAUER, Michael

2008 „Vernakularizace – alternativa ku konceptu národního obrození?“, *Česká literatura* 56, č. 4, s. 461–491

ZÁSZKALICZKY, Péter (ed.)

2011 *Oltalom a zivatarban. Gyülekezet a világvárossá fejlődő Budapesten* (Budapest: Pesti Evangélikus Egyház – Deák Téri Egyházközség)

ŽIVANČEVIĆ, Milorad

1963 „Kollárov ilirski krug“ in *Literárne vzťahy Slovákov a južných Slovanov* (Bratislava: SAV), s. 158–180

1836. évi III. törvénycikk a Magyar Nyelvről. Dostupné z: <https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=83600003.TV&searchUrl=/ezer-ev-torvenyi%3Fpagenum%3D27> [přístup 21. 7. 2019]

1844. évi II. törvénycikk a magyar nyelv és nemzetiségről. Dostupné z: <https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=84400002.TV&searchUrl=/ezer-ev-torvenyi%3Fpagenum%3D27> [přístup 21. 7. 2019]

VYDAVATELSKÉ STRATEGIE ZNÁMÝCH PRAŽSKÝCH NAKLADATELŮ IGNÁCE LEOPOLDA KOBRA A KATEŘINY JEŘÁBKOVÉ

ZUZANA URVÁLKOVÁ

VERLAGSSTRATEGIEN DER BERÜHMTEN TSCHJECHISCHEN VERLEGER IGNAZ LEOPOLD
KOBBER UND KATEŘINA JEŘÁBKOVÁ

In der Studie werden zwei wichtige literarische Unternehmen – die *Album-Bibliothek der Originalromane der beliebtesten deutschen Schriftsteller* (1846–1861) und *Bibliotéka českých románů historických a novověkých* (1855–1860) dargelegt, die eng mit der Verlagstätigkeit der Prager Herausgeber Ignaz Leopold Kober und Kateřina Jeřábková zusammenhängen. Kobers Verlagsanfänge in Tábor werden anhand der biographischen Angaben und der zur Verfügung stehenden wissenschaftlichen Arbeiten rekonstruiert und mit Jeřábková's Verlagstätigkeit in Zusammenhang gebracht. Der Schwerpunkt besteht im Vergleich der deutschsprachigen sowie der übersetzten Produktion aus der Koberschen *Album-Bibliothek* (ihre Auswahl und Anzahl in den ersten Jahrgängen der *Album-Reihe*) mit der original tschechischen und ins Tschechische übersetzten Werken, die Jeřábková in der Zeitschrift *Lumír* drucken ließ. Einige durch die Zeitschrift *Lumír* sich etablierende Autoren wurden zusammen mit älteren, bereits berühmten (Václav Kliment Klicpera, Karel Sabina, Božena Němcová), aber auch ganz neuen Verfassern in die *Bibliotéka českých románů historických a novověkých* miteinbezogen.

Schlüsselwörter: Verlagswesen im 19. Jahrhundert – deutsch-böhmische Editionsreihen – Ignaz Leopold Kober (1825–1866) – Kateřina Jeřábková (1807–1867) – Album Bibliothek der Originalromane der beliebtesten deutschen Schriftsteller (1846–1861) – Bibliotéka českých románů historických a novověkých (1855–1860) – Populärliteratur – Zeitschriften 1848–1849 – die Zeitschrift Lumír – Übersetzungen – die 50er Jahre des 19. Jahrhunderts

„Knihami dělo se naše znovuzrození,“ praví Jan Neruda v podobizně významného nakladatele a knihkupce Ignáce Leopolda Kobra (1825–1866), jenž jako „první vymohl české knize průchod na trh světový“ (Neruda 1952: 246). Tímto konstatováním se Neruda dotkl dvou podstatných

charakteristických vlastností I. L. Kobra jako nakladatele: jeho snahy být vlastenecky český a současně nadnárodně světový, resp. srovnatelný s jinými středoevropskými nakladatelskými podniky. V obojím se projevovala Kobrova podnikatelská ctižádost spojená se schopností odhadnout potřeby knižního trhu a čtenářů, o jejichž přízeň se veškerou svou činností vytrvale ucházel. Ať už jim nabízel čtivo v češtině nebo v němčině, nezapomínal brát – vedle estetické a vzdělávací složky – v potaz také komerční stránku literární komunikace, do níž významnou měrou zasahuje také nakladatel latentně ovlivňující literární provoz, protože je obchodním partnerem autora a také čtenářů, jež potřebuje jako producenty a konzumenty vydávaných děl.

Kober se uvedl jako německý nakladatel v Táboře, kde od roku 1846 vydával populární německojazyčnou knižnici *Album*, nejprve jako *Album für Welt und Leben* (1846–1848), krátce jako *Album-Bibliothek freisinniger Originalromane der beliebtesten deutschen Schriftsteller* (1848–1849), až posléze zůstal u názvu *Album der Originalromane der beliebtesten deutschen Schriftsteller*, kterou nechával tisknout v tábořské tiskárně Aloise Josefa Landfrase; v letech 1854–1856 pokračoval v jejím vydávání v Praze, kam se přemístil, aby si doplnil chybějící knihkupecké vzdělání a mohl dostat nakladatelskou koncesi. Jakmile se tak díky kladnému posudku⁽¹⁾ Karla André, starosty Grémia knihkupců a nakladatelů pražských, stalo, navázal Kober na dřívější spolupráci s vídeňským knihkupcem Hermannem Markgrafem⁽²⁾ a učinil jej svým společníkem (Hovorka 1921: 71). Od roku 1861 Kober přenechal Markgrafovi a také kolegům Voitovi & Güntherovi z Lipska vydávání některých německých děl, zrušil firmu Kober & Markgraf a začal vystupovat samostatně, pouze pod svým jménem.⁽³⁾ Lipský naklada-

1 Posudek (*Gutachten über die Eignung des Herrn I. L. Kober zur Führung einer selbstständigen Verlagsbuchhandlung*) je uložen v pozůstalosti I. L. Kobra v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze. Jeho překlad do češtiny otiskl Josef M. Hovorka, ředitel pražské gremiální knihkupecké školy, v *Dějinách grémia knihkupců a nakladatelů pražských* (Hovorka 1920: 71–72).

2 Podle K. Nosovského měl Kober v Táboře zřídit své první knihkupectví roku 1846 s Heinrichem Markgrafem (Nosovský 1927: 226), poté co se již několik let živil jako knihkupecký cestující (Hovorka 1921: 72).

3 V časopise *Österreichische Buchhändler-Correspondenz*, v rubrice „Anzeigebblatt“, Kober z Pra-

tel Ernst Julius Günther provozoval knižnici *Album* ještě počátkem sedmdesátých let (Homola 1993a: 747), avšak posléze její vydávání zastavil. Ani jemu, ani Markgrafovi se nepodařilo udržet oblibu u čtenářů (Wittmann 1982: 125–126), již knižnice dosáhla koncem čtyřicátých a zejména v padesátých letech pod Kobrovým vedením a za spolupráce s H. Markgrafem a s Kateřinou Jeřábkovou.

Zatímco se Kober v Praze snažil získat osvědčení z praxe u firmy Heinricha Mercyho, v jehož knihkupectví po celý rok 1855 vypomáhal (Žižka 1999: 29) a kde jej jako pilného a schopného osobně poznal knihkupec Karl André, vydávala *Album* v letech 1854 a 1855 Kateřina Jeřábková (1807–1867), pražská nakladatelka, vdova po Františku Jeřábkovi nejmladším z věhlasného knihařského rodu Jeřábků (Voit 2006: 423) a vydavatelka Mikovcova *Lumíra* (1851–1861). Proč bylo nutné, aby Kober úspěšné tábořské období přerušil a doplňoval si chybějící vzdělání, souviselo mimo jiné s jeho politickou aktivitou v roce 1848, když pod vlivem revolučního naladění uvedl na trh nové politické žurnály *Der deutsche Michel* (1848) a *Nur Opposition!* (1849), jež označil za politicky angažovanou přílohu své „pasivní“ německojazyčné knižnice (*Beiblatt zum Album*): „Abychom šli s dobou a užili si tiskovou svobodu alespoň tak dlouho, dokud ji máme – neboť kdo ví, nevynoří-li se v pozadí naší konstituční ústavy duch zesnulé cenzury v podobě jezuitského tiskového zákona, přidáváme od dubna 1848 pod výše uvedeným názvem list politického zabarvení jako přílohu naší ryze pasivní sbírky románů, *Album*.“⁽⁴⁾ Časopisy měly satirické ladění a přinášely dobově oblíbenou karikaturu, v níž Kober nešetřil tehdejší politiky (např. Moritze Hartmanna); karikaturou německého Michla se vy-

hy 6. dubna 1861 oznámil, že se jeho firma, která se dosud prezentovala jako „Kober & Markgraf in Prag“ a „Kober & Markgraf in Wien“, odděluje od společníka H. Margrafa a bude na trhu vystupovat pouze pod hlavičkou „I. L. Kober in Prag“, zatímco firma H. Margrafa získala ministerským dekretem koncesí a bude se prezentovat jako „H. Markgraf & Comp.“ Dosud vydaná díla se budou nabízet také v Lipsku v komisi firem spolupracovníků a přátel „Voigt & Günther in Leipzig“ (Kober 1861: 229–230).

4 „Um mit den Zeitereignissen Schritt zu halten und die Preßfreiheit mindestens so lange genießen zu können, als wir im Besitze derselben sind – denn wer kann bestimmen, ob nicht im Hintergrunde unserer konstitutionellen Verfassung der Geist der seligen Zensur in Gestalt eines jesuitischen Preßgese[t]zes auftaucht?! – geben wir zu unserer rein passiven Romansammlung, *Album*“ von April 1848 an ein Blatt politischer Färbung unter dem obigen Titel“ (Kober 1848: 1).

smíval šosáctví, „copům“ a dobovým sociálním nešvarům. *Der deutsche Michel* se mnohém podobal Šotkovi z přílohy k *Národním novinám* redigovaným Karlem Havlíčkem.

Rubriku Pfeffer und Salz, obsahující vtipné glosy čehokoli, znali čtenáři už z prvních ročníků knižnice *Album*, odkud ji Kober převzal a aktualizoval. Po prohrané revoluci došlo k opětovnému zavedení cenzury a vinou dalších restriktivních opatření musel Kober přílohu *Alba* zastavit a zůstat pouze u vydávání konvenční, politicky neangažované německojazyčné knižnice nabízející čtenářům primárně zábavu a poučení. Autorský okruh knižnice tvořili zpočátku dnes již zapomenutí či zcela neznámí autoři a překladatelé, ale najdeme zde i známější jména jako Karl Herloßsohn (1802–1849), autor oblíbených historických románů s náměty z českých dějin a redaktor lipského předbřeznového časopisu *Der Komet*, Moritz Saphir (1795–1858), divadelní kritik *Wiener Theaterzeitung*, novinář a redaktor několika časopisů, či Ferdinand Stolle (1806–1872), beletrista, proslulý později jako zakladatel rodinného časopisu *Gartenlaube* společně s Ernstem Keilem (1816–1878), jehož povídky jsou v Kobrově *Albu* rovněž zastoupeny. Do roku 1848 plnil Kober *Album* také překlady z francouzštiny a češtiny, na kterých se sám podílel, současně přidával vlastní práce a rubriky (viz tabulku zachycující skladbu prvních pěti ročníků). Později se autorský okruh rozrůstal o další autory, např. E. Breiera, F. W. Hackländera, J. Seidlitzze, J. Ranka, A. Meißnera, S. Kappera, K. von Holtei a další.

Pro svou aktivitu během revoluce se jevil státním orgánům jako osoba podezřelá z možné protistátní činnosti, a byl proto v Táboře úředně sledován. Důkladným průzkumem táborských archivů se J. Zumrovi podařilo zjistit dosud neznámé skutečnosti o Kobrově táborském působení (Zumr 2011, Kořalka 2002). Kvůli domnělému přechovávání a šíření zakázaných knih a tiskovin byla v Kobrově nakladatelství provedena policejní prohlídka (vedená četnickým poručíkem Vordranem, srov. Zumr 2011 a Dobeš 1956), během níž byly zabaveny některé zakázané a politicky závadné tituly (*Revolutionäre Studien aus Paris* Alfreda Meißnera, *Memoiren von Casanova*, Platenovy *Polenlieder*, Lubojackého *Nacht und Licht* a *Komischer Volkskalender* od Brennglase). Zejména se jednalo o zbytek nákladu (819 kusů) ne-

expedovaného a v monarchii zapovězeného románu Eduarda Breiera *Wien und Rom* s podtitulem *Sittenroman aus der Zeit Kaiser Josef des Zweiten* (vyšel 1851 v Lipsku u Theodora Thomase). Kober se v Táboře přátelsky stýkal s několika policejními úředníky a dalšími společensky výše postavenými osobami (notářem, státním návladním, zemskými soudními rady, okresním soudcem ad.) a zval je k sobě domů nebo na různé společenské akce (např. na zkoušky ochotnického tábořského divadelního spolku, který podporoval). Zvláště okresní hejtman Rein mu byl nakloněn a vypracoval na žádost krajského prezidenta Schenka posudek, ve kterém se vyjádřil v Kobrův prospěch (Zumr 2011: 110). Založení politických časopisů jakožto příloh knihnice Rein zdůvodňoval tím, že *Album* Kobrovi nevynášelo, a proto si nakladatel musel hledat další zdroje obživy, jíž byla v revolučních letech výnosná politická žurnalistika. Toto tvrzení mělo Kobrovi jednoznačně ulehčit, avšak naprosto se nezakládalo na pravdě, protože Kobrovo *Album* prosperovalo od počátku své existence velmi dobře – jednotlivé ročníky byly záhy rozebrány (Kober 1860: 1–2) a investované finance se tím nakladateli vracely. Kobrovu pověst mezi autory upevnilo, že za práci vyplácel honorář, ba byl ochoten v nouzi spisovatelům pomoci zálohou.⁽⁵⁾ Díky ziskům z prodeje *Alba* se Kobrovi dařilo financovat další ambiciózní podniky, včetně pronikání na trh s českými knihami, na které pomýšlel už v Táboře. Protože však jako obchodní cestující s knihami poznal, že okruh českých čtenářů je menší než německých (Kořalka 2002: 434), začal nejprve vydávat literaturu německy. Později však chtěl uvést na trh České Album jako paralelu ke své stejnojmenné německojazyčné knihnici (Zumr

5 Spisovatele Josefa Messnera (1822–1862) z Prachatic Kober přesvědčil, aby se přestěhoval do Tábora a zde psal romány. V Albu mu vyšly prózy *Der Primator* (1852), *Zwei Brüder* (1853), *Tier* (1854), *Margarethe Maultasch* (1855), *Handwerksburschen* (1857) a *Waldgeschichten* (1857). Kober Messnerovi přispíval na stravu a vyplácel honorář (Dobeš 1956: 78). Podobně chtěl být nápomocný J. K. Tylovi, s nímž se seznámil v Táboře během divadelních představení a poznal hmotnou nouzi jeho rodiny i společnosti. Spolupráci však překazil tiskový spor o šíření zakázaného Breierova románu a následující zastavení nakladatelské činnosti. Kober k tomu Tylovi napsal v dopise z 5. května 1853: „Moje záležitost s ‚Albem‘ se stále nade mnou vznáší, nejvyšší úřady tvrdí, že podnik není periodický tisk a k nakládání neperiodického tisku jsou zmocněni jen knihkupci a tiskaři“ (citováno podle Dobeš 1956: 89; korespondence je uložena v Tylově pozůstalosti v Městském archivu v Plzni).

2011: 112). V důsledku policejní prohlídky⁶ obdržel z Vídně zákaz provozu táboreského nakladatelství, neboť se zjistilo, že má na skladě zakázaný sortiment, ale především není v knihkupeckém a nakladatelském oboru vyučen. Tyto okolnosti jej vedly k odchodu do Prahy.

Jeřábkovou s Kobrem pojil obdobný zájem o českou a zahraniční beletrii – oba sledovali populární evropskou produkci a nabízeli ji českým čtenářům v překladech do němčiny nebo do češtiny, popř. tiskli původní německou literaturu. Přestože životopisci uvádějí, že Kober „koupil od dědiců zesnulých spisovatelů díla a získal za spolupracovníky význačné německé autory“, aby „vytlačil tím překlady špatných spisů“ (Nosovský 1927: 226), obsahují první ročníky *Album für Welt und Leben* zprvu nejen původní německé romány, novely a povídky, ale také více či méně adaptované překlady z francouzštiny, angličtiny a také češtiny, včetně vlastních Kobrových prací. Jednalo se o autory Paula de Kocka, Alexandra Dumase st., Paula Févala st., Charlese Dickense (publikujícího pod pseudonymem Boz), ale také Josefa Kajetána Tyla, Karla Sabinu či medailony význačných osobností české kultury – J. A. Komenského a Pavla Josefa Šafaříka. České autory překládal Kober sám, respektive překlad pro účely knihnice adaptoval. Uzpůsobené překlady českých autorů (Tyla, Sabiny, Rubeše) nabízel během svého vídeňského pobytu rakouským časopisům a sborníkům (*Wiener Zeitschrift*, *Der erzählende Hausfreund*, *Rosen und Dornen*) a seznamoval čtenáře prostřednictvím němčiny s českou literaturou (Homola 1993a). Vybíral však takové typy próz, které svým laděním zapadaly do sentimentální a hrůzostrašné romantiky dominující v soudobém literárním poli (Tylova arabeska *Alchemista*, Sabinova novela *Hrob-ník*). Díla českých autorů se tak ocitla vedle původní německé literatury přirozeným způsobem, aniž by se zdůrazňoval jejich český originál. Podobně tomu bylo např. v pražském časopise *Ost und West* (1837–1847) redaktora Rudolfa Glasera, na jehož tradici Kober tímto navazoval a hlásil se k ní také svými pozdějšími časopiseckými aktivitami, zejména vydáváním ambiciózní

6 Motivace k jejímu provedení byla zčásti také osobní, poněvadž poručík Vordran se měl podle Reinova posudku během plesu tak nevhodným způsobem dvořit manželce I. L. Kobra, že z toho vzešla mezi oběma muži potyčka (Zumr 2011: 111).

ního časopisu *Kritische Blätter für Literatur und Kunst* (1857–1858), který se stal platformou všech národností žijících v monarchii.⁽⁷⁾

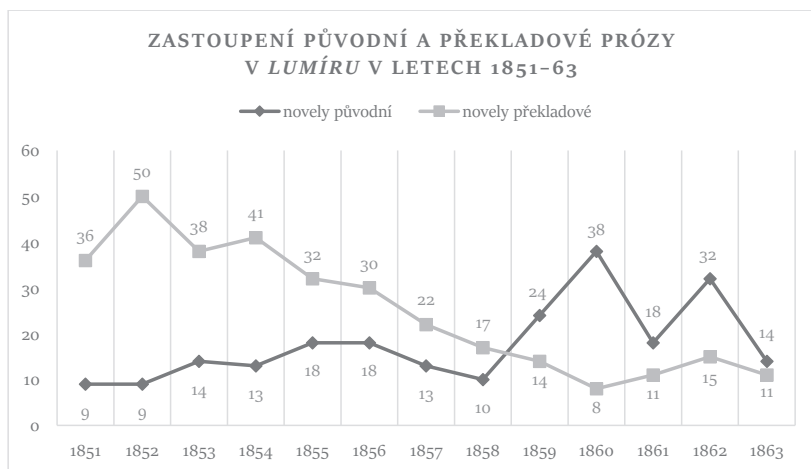
Česká a německá tvorba se tak v nakladatelských programech přirozeně prolínala, a ačkoliv se v dobové literárněkritické a pozdější literárněhistorické recepci z ideologických pohnutek vyzdvihuje služba nakladatelů českému národu a vlasti, letmá sonda do situace na knižním trhu ukazuje, že bylo možné podporovat lásku k české vlasti rovněž prostřednictvím německého jazyka. Již v době předbreznové zpracovávali německy píšící autoři báje a příběhy z českého dávnověku (o Krokovi, kněžně Libuši a Přemyslovi, dívčí válce ad.; srov. Futtera 2015) a ty se staly vyhledávaným čtivem. Do tohoto kontextu spadají také populární německojazyčné Herloßsohnovy-Herlošovy historické romány z doby husitské (*Der letzte Taborit oder Böhmen im 15. Jahrhundert; Böhmen von 1414 bis 1424*), které vycházely ve 30. letech nejdříve v Lipsku, poté od začátku 50. let u Kobra v jeho Albu německy a paralelně česky. Jejich mimořádný čtenářský ohlas ovlivnil podobu jak české historické beletrie (Urválková 2009), tak historiografie (Činátl 2011). Herloš bojoval v těchto historických románech v mladoněmeckém duchu za svobodu vlasti a víry a pod rouškou žánru „obrazu“ dávno minulých dějinných událostí tematizoval reformní nálady v Evropě 30. let, jež však čtenář mohl v porevolučních letech – jakkoli mylně – číst jako ohlas revoluce 1848, zvláště když Herloš ozvláštňoval náboženský zápas česko-německým národnostním konfliktem (Urválková 2009).

Kober odešel do Vídně v chlapeckém věku, aby se vyučil nějakému řemeslu. Hmotná nouze (rok 1836 strávil v sirotčinci) a rodinná neštěstí, o nichž nevíme nic bližšího (Pešek 1926: 361), mu pravděpodobně nedovolovala dokončit gymnaziální studia v Praze. Ve Vídni přešel od soustružnictví k zámečnictví, v němž se vyučil, a chvíli pracoval ve Vídni jako tovaryš, avšak již 1843 zběhl ke knihám a živil se jako knihkupecký cestující (Pešek 1926: 361). Už v mladistvém věku se dokázal svou cílevědomostí a houžev-

7 V této souvislosti stojí za pozornost porovnání s dalšími německojazyčnými časopisy vydávanými v českých zemích – např. *Erinnerungen* (1821–1856) či ročenka *Libussa Jahrbuch* (1842–1860). Najdeme zde autory z Kobrových žurnálů a také *Alba* (např. Siegfrieda Kappera, Franze Isidora Proschka, Uffo Horna, Josefa Ranka, Alfreda Meissnera ad.; srov. Höhne 2017).

natostí, se kterou se později pouštěl do podnikání, vypracovat: jako dvacetiletý ovládl němčinu na takové úrovni, že byl schopen do ní překládat, ba se mu podařilo odhadnout, s jakým typem literatury by jako nakladatel mohl v Táboře uspět a získat přízeň autorů i čtenářstva.

Kateřina Jeřábková reagovala na potřeby čtenářů podobně jako Kober. Vedle náboženské literatury, která v nakladatelském programu převažovala do konce 50. let, vyhradila významné místo populární cizojazyčné produkci. Ukázky z překladů soudobých francouzských a anglických autorů se objevovaly již dříve, např. ve čtyřicátých letech v Tylových *Květech*,⁽⁸⁾ a Jeřábková se svými korektory, redaktory a dalšími pomocníky tyto podněty intenzivně rozvíjela. V Mikovcově *Lumíru* mají překlady nezastupitelné místo a v prvních ročnících převažují nad původní českou produkcí:⁽⁹⁾



8 Pro *Květy* Tyl přeložil ukázky ze Sueova románu *Salamander* (1840), Jan Čejka „Obraz ze života pařížského“ nazvaný „Chudoba“ (1844), jenž je částí Sueových *Tajností pařížských* (Jančíková 2017). Ve *Vlastimilu* Tyl uveřejnil adaptovaný překlad Scottova historického románu *Ivanhoe* (1841); Mořic Fialka překládal prózy Ch. Dickense – např. *Oliver Twist* (1843) či „Štědrý večer“ a „Zvony“ (1847).

9 Za grafické zpracování prozaické produkce z *Lumíra* vděčím Silвии Novotné, která se ve své dosud neobhájené magisterské diplomové práci věnuje překladové produkci v Mikovcově *Lumíru* (1851–1863) a kromě celkového přehledu podrobně analyzuje vybrané překladové prózy v prvním ročníku časopisu.



Vedle francouzských zde najdeme v početní převaze autory polské (Józef Korzeniowski, Józef Ignacy Kraszewski, Zygmunt Krasiński ad.) a ruské (Nikolaj V. Gogol, Alexandr S. Puškin, Michail J. Lermontov, Ivan S. Turgeněv ad.). Výběrem autorů překládaných z angličtiny a francouzštiny se Mikovcův *Lumír* částečně překrýval s autory zařazenými Kobrem do prvních ročníků knihnice *Album für Welt und Leben* (Ch. Dickens – Boz, Pavel Kock, Alexandre Dumas), avšak na rozdíl od Kobra si je zde čtenář mohl přečíst v češtině. Díky překladům do němčiny již tyto autory mohl znát z jiných německy psaných časopisů či knižních vydání. Vezmeme-li v potaz, že první ročníky Kobrova *Alba* byly záhy rozebrány, nabízela Jeřábková českým čtenářům jinojazyčnou produkci, která v českém literárním kontextu již dříve zdomácněla, ačkoliv Kockovy, Févalovy a Sueovy romány kritika nevnímala jako etické a estetické skvosty.⁽¹⁰⁾ Nakladatelka tím pomáhala nejen komerčnímu zájmu o časopis, ale roz-

10 Pozoruhodný je v tomto kontextu laskavý posudek knihkupce K. Andrého, který Kobra chválí právě za to, že vytěsňuje tyto nežádoucí autory. V průběhu padesátých let to o Kobrově *Albu* nesporně platí, avšak v počátcích tábořského nakladatelství si Kober budoval kariéru mimo jiné právě adaptacemi těchto populárních prozaiků. Nešťtíla se jich ani Kateřina Jeřábková, resp. redaktor F. B. Mikovec – prózy Paula de Kocka najdeme v *Lumíru* v ročnících 1851, 1852, 1854, 1856 v překladech J. Aušteckého, J. M. Boleslavského, P. Vl. Štěpánka; dále Alexandra Dumase 1851–1853, 1858, 1860–1862 v překladech J. G. Loučovského, K. Bruži, A. Rotha; prózy Paula Févala 1857, 1858 v překladu Vratislava Orlovského.

širovala počet česky čtoucích čtenářů, kteří byli oproti německy čtoucím stále v menšině a o přitažlivé zahraniční čtivo měli zájem.

Jeřábková se s největší pravděpodobností rozhodla pod vlivem úspěšného Kobrova *Alba* začít s vydáváním podobně koncipované *Bibliotéky českých původních románů historických a novověkých* (1855–1860). Není vyloučeno, že tím realizovala Kobrův záměr zřídit paralelní edici *České Album*, o níž uvažoval již roku 1853 v Táboře. Redigovat ji měl Prokop Chocholoušek (Kořalka 2002: 435), úředně sledovaný spisovatel a novinář, ale zastavení Kobrovy nakladatelské činnosti a neutěšené Chocholouškovy rodinné a politické poměry zabránily slibné spolupráci s Kobrem a Landfrasovým nakladatelstvím v Táboře (Pokorná 2015: 456). I přes politická omezení (konfinace a soustavný policejní dohled) byl Chocholoušek jako beletrista stále aktivní: jeho historické prózy pravidelně zařazoval Mikovec do *Lumíra* a od započetí knižnice Jeřábkové se stal jejím kmenovým autorem: vyšlo mu zde několik románů (např. 1855 *Přivítan, kmet staropražský*, 1856 *Cola di Rienzi*, 1860 *Hrad*). Dalšími produktivními autory Jeřábkové knižnice byli Josef Jaroslav Křičen-ský, Václav Kliment Klicpera, František Pravda, Jan Formánek Činoveský, Gustav Pflieger Moravský, Karel Sabina; vyšla zde také *Pohorská vesnice* B. Němcové (1856), z Máchovy pozůstalosti *Cikáni* (1857) či *Láska k bás-níkovi* (1860) K. Světlé. Kromě Němcové, Klicpery, Pfliegera Moravského, Žižaly Donovského a S. Wernera najdeme v *Lumíru* všechny autory *Bib-liotéky*. Sabina zde publikoval pod pseudonymem Norbert Bergenthal. Klicpera, Sabina, Němcová byli již před rokem 1848 dobře zavedenými a známými autory, ostatní Jeřábková pravděpodobně cíleně získávala pro knižnici. Z korespondence známých německých autorů víme, že podobně postupoval také Kober. Jako spolehlivý a slušně placící nakladatel měl mezi německými autory dobré jméno a do *Alba* mu svými prózami přis-pěli např. Karl Gutzkow, Levin Schücking či Wilhelm Raabe.⁽¹¹⁾

11 Žurnalista a romanopisec Levin Schücking (1814–1883) přesvědčil svého přítele, významného německého dramatika a romanopisce Karla Gutzkova (1811–1878), aby s Kobrem navázal spoluprá-ci; Gutzkow do knižnice přispěl novelou *Ein Mädchen aus dem Volke* (1855, 10. ročník, sv. 22); srov. Rasch 1998. O spolupráci s Kobrem se zajímal také německý dramatik a prozaik Wilhelm Raabe

Přátelství Kobry s o osmnáct let starší Jeřábkovou mohlo vzniknout již v pražském knihkupectví Martina Budislava Neureuttera (1794–1864), s nímž Jeřábková ve třicátých letech úzce spolupracovala (Homola 1993b: 515). U Neureuttera totiž v knihkupectví posluhovala Kobrova matka (Zach 1996: 11) a syna sem často vodívala s sebou; vedle matčina působení měly tyto návštěvy určující vliv na Kobrův zájem o literaturu: „Matka, horlivá čtenářka českých knih, brávala osmiletého chlapce s sebou ke knihkupci Neureuterovi, u něhož se tehdy scházivali přátelé a podporovatelé české literatury“⁽¹²⁾ (Wurzbach 1864: 173). Přestože se nedochovala korespondence mezi těmito nakladateli, resp. se nám ji zatím nepodařilo dohledat, plyne z životopisných údajů, že na úzké spolupráci se podíleli různí pomocníci – Václav Filípek a Josef Mikuláš Boleslavský. Václav Filípek (1811–1863) byl překladatel, redaktor, spisovatel, blízký přítel J. K. Tyla a od roku 1848 byl u Jeřábkové korektorem a spoluvydavatelem *Lumíra* (Mattuška 1886?: 51). Redigoval kalendáře, psal do *Lumíra* beletristické příspěvky a překládal z francouzštiny – např. E. Suea, autora populárních a skandálních *Tajností pařížských*,⁽¹³⁾ a dalších autorů, jejichž překlady vycházely v *Lumíru*. Týž Filípek spolupracoval s Kobrem při vydávání *Spisů výtečných českých básníků novověkých* (1862) a připravoval k vydání Tylovy sebrané spisy. S Kobrem se jako blízký Tylův spolupracovník seznámil nejspíš již v Táboře, když se Kober snažil přesvědčit Tyla, aby pro něj psal a finančně se tím zabezpečil podobně jako německý romanopisec Josef Messner. Tyl Kobrovi sliboval napsat prózy koncipované po vzoru již zmiňovaných Sueových *Tajností pařížských* a mluvil o nich jako o románu s názvem *Tajnosti ze života českého* (Turnovský 1892: 235).

(1831–1910), který Kobra navštívil přímo v Praze; v knižnici mu vyšel román historický román *Der heilige Born* (1861); srov. Raabeho korespondenci s I. L. Kobrem (Raabe 1975: 45, 51, 57).

12 „Die Mutter, eine emsige Leserin českischer Bücher, brachte den achtjährigen Knaben zu dem Buchhändler Neureuter (sic!), bei dem sich damals die Freunde und Förderer der českischen Literatur versammelten“ (Wurzbach 1864: 173).

13 Ze Sua přeložil román *Prorokování osudu* (1852), jiné Sueovy romány *Věčný Žid* a *Děti lásky* vyšly česky u Jeřábkové začátkem padesátých let v překladech K. Hradeckého (pseudonym L. Pospíšila) a V. F. Bambase.

Podobně jako Filípek spolupracoval s Jeřábkovou také Josef Mikuláš Boleslavský (1829–1892), který u ní působil jako faktor, ovšem sám byl rovněž činný jako literát, editor, redaktor a překladatel. Roku 1862 se stal ředitelem Kobrovy tiskárny (Svatoňová 2000: 269), zatímco v padesátých letech překládal do Mikovcova *Lumíra* francouzské autory – Paula de Kock, George Sandovou/markýzu Dudevantovou, ale také Dána Hanse Christiana Andersena. Stojí za zmínku, že překladům z Andersena se věnoval také Kobrův syn Bohuš, který z něj vydal *Výbor veškerých povídek a báchorek* (1868).

Důraz kladený na historickou, venkovskou a také salonní prózu, na žánr obrazu ze života sblížoval *Bibliotéku* Jeřábkové s žánrovou krajinou Kobrova *Alba* a v tomto propojení je vnímal a hodnotil také Jan Neruda: „Když v letech padesátých počala Kateřina Jeřábková vydávati svou Bibliotéku původních románů českých, zapanovala nad tím všeobecná radost. Jaksi instinktivně cítil už tenkrát každý, jako cítí také ještě dnes,⁽¹⁴⁾ že dobrá původní literatura povídková je pro rozvoj českého života nejdůležitější naší ‚otázkou literární‘. A mimo to také svítala naděje, že Bibliotéce bude se dařit jako německému románovému Albu Kobrovu, které ovšem řadou let a při značnějších počtem silách literárních bylo podalo řadu děl vsutku cenných. Naděje ta nevyplnila se zcela, neboť dobrých povídkářů měli jsme málo a mimo dávno již známá jmena Chocholoušek, Klicpera, Křičenský a j. objevilo se mladších sil a jmen jenom málo“ (Neruda 1955: 111–112).

Nerudův laskavý úsudek o významu německojazyčného Kobrova *Alba* pro rozvoj původní povídkové a románové tvorby potvrzuje, že jinojazyčná produkce měla v českém literárním kontextu klíčové postavení. Situace v dobovém literárním poli byla v pozdějších dějinách české literatury posuzována podle jiných měřítek, než jak se jeví optikou recepčního horizontu tehdejších čtenářů. V českých literárněhistorických syntézách se z ideologických důvodů kladl důraz na literaturu psanou česky. Přínos překladů recipovaných prostřednictvím němčiny a češtiny

14 Nerudův medailon vyšel původně v *Humoristických listech* 1886, č. 19, 7. 5.

a rovněž původní německojazyčné beletrie byl v závislosti na vnějších mimoliterárních vlivech¹⁵ interpretován jako dočasné, ba jediné možné východisko z politické situace po roce 1848. V Bačkovského *Přehledu dějin písemnictví českého* se o 50. letech v české literatuře hovoří jako o „literární mdlobě a ochablosti“ a překlady zařazené do *Lumíra* se hodnotí jako východisko z nouze, ne-li úpadek: „V časopisectvě belletristickém učiněn sice byl obrat dosti záhy, a to mladíkem čtyřřadvacetiletým, Ferdinandem Břetislavem Mikovcem, který, vrátiv se z dobrovolného vyhnanství z Lipska do Prahy, jal se vydávati počátkem r. 1851. týdeník ‚Lumír‘, ale bylo mu počítí – překlady. Tak bylo pokleslo krásné písemnictví české!“ (Bačkovský 1898: 14) Arne Novák hodnotil úroveň Kobrova *Alba* z estetického hlediska a neviděl je oproti Nerudovi jako zdroj inspirace pro žánr české povídky a novely (Kobra oceňoval až jako nakladatele českých knih): „Jeho románová kronika *Album*, vydávaná v Čechách po patnáct let, řízena jest rekonvalescentním vkusem vychrtlé pozdní romantiky předbřeznové, která si svou chabou přítomnost ráda zastírá kultem barvitě historické dálky a která se jakoby ze strachu před censurou úzkostlivě vyhýbá závažnějším otázkám životním; nakladatel posud se svými spisovateli sestupuje k čtenářům, slouže jim.“ (Novák 1936: 112–113)

Sonda do situace v literatuře poloviny 40. let a počátku 50. let, kam spadají počátky Kobrova tábořského působení a jeho *Alba*, ukazuje, že o tento typ původní německé a překladové četby byl v Evropě 40. let velký zájem a české země v tom nebyly výjimkou. Vydavatelská strategie nakladatelů se čtenářskému vkusu překládáním původní jinojazyčné produkce do němčiny a následně také do češtiny přizpůsobovala, jak ostatně plyne z poměru překladové a původní české produkce v *Lumíru*.

V tzv. akademických *Dějinách české literatury* se vydávání překladů a potažmo původní německojazyčné produkce v 50. letech kauzálně spojuje se stagnací české literatury způsobenou opětovným zavedením cenzury,

15 V Laichterově kompendiu *Literatura česká 19. století* převládá názor, že „od března bouřlivého revolučního roku 1848 umdlévá a utuchá naše literatura beletristická“, a to přibližně na desetiletí, kdy „činnost literární se rozproudila bujařejším tokem“ (Čech 1907: 137).

policejním dohledem nad politicky nepohodlnými osobami (Boženou Němcovou, Františkem Palackým, Ignácem J. Hanušem, Františkem Matoušem Klácellem ad.), uvězněním revolučních demokratů (např. Karla Sabiny a Josefa Václava Friče), internací Karla Havlíčka v Brixenu, policejní perzekucí a následně preferováním života v ústraní politického dění (Dvořák 1960: 484–485).¹⁶⁾ Tyto vnější mimoliterární okolnosti se do literárního pole rovněž promítly, a to výrazným omezením politicky angažované literatury, ať se realizovala na stránkách českých a německých literárních časopisů a politických žurnálů nebo jako samostatně vydané dílo. Konvenční literární produkce, v níž se politické a společenské otázky rovněž tematizovaly, byť latentně a v zdánlivě nezávadných žánrech (například v historických novelách a románech, obrazech ze života), umožňovala nakladatelům se v porevolučních letech vrátit k osvědčeným čtenářským modelům a neztratit v nejistých dobách čtenáře. A touto cestou se vydali Kober se svým německojazyčným *Albem* a Jeřábková se svou *Českou Bibliotékou*.

Oproti tradičním literárněhistorickým výkladům situace české literatury počátku padesátých let lze na Mikovcovo zařazení překladů do prvních ročníků *Lumíru* nahlédnout jinak než v intencích nedostatečného počtu kvalitních českých autorů. Sečtělý a kulturně otevřený redaktor F. B. Mikovec uměl stejně jako Kober a Jeřábková odhadnout vkus tehdejšího českého čtenáře a podle toho vytipovat autory, kterými by je mohl zaujmout natolik, aby si týdeník *Lumír* oblíbili a pravidelně jej odebírali. Zařazením překladů Mikovec pouze navázal na vydavatelské strategie fungující spolehlivě již v předrevolučních letech a držel se jich tak dlouho, dokud se časopis v soudobém literárním poli nestabilizoval. Jakmile se tak stalo, narůstal postupně také počet původně českých beletristických příspěvků. Ostatně ještě v roce 1857 přiložila Kateřina Jeřábková k 3. ročníku své *Bibliotéky* toto reklamní sdělení: „Vydavatelstvo po šest roků, co Lumír vychází, patrně dosvědčilo, že hlavní jeho snahou jest, aby dobré věci posloužilo a všemožným přičiněním udrželo časopis,

16 Dvořák, Karel, „V boji proti porevoluční reakci“; in Vodička, Felix (red.), *Dějiny české literatury II* (Praha: 1960), s. 484–485.

který by osiřelé toto druhu místo v literatuře naší důstojně vyplňoval a jí ke cti byl, jakož i že podnikání tomu dosti obtížnému může ouplnou důvěru přiložiti. Protož také doufáme, ba s jistotou očekáváme, že vážené obecenstvo, zvláště pak všickni kdož přejí rozkvětu národního písemnictví nás v tomto vlasteneckém snažení budou vřelým oučastenstvím hojně podporovati, abychom na dráze té pevně pokračovati a takto podporováni o větší ještě zdokonalení a rozmnožení obsahu časopisu toho pečovati mohli“ (Jeřábková 1857).

Album für Welt und Leben (1846–1848)

Ročník a rok vydání	Autor	Název knihy	Sv.	Místo, nakladatel, tisk
I. Jhg. 1846	Sedlezky ⁽¹⁷⁾	Überraschungen. Humoristische Novelle	1.	Prag: I. L. Kober; bei Friedrich Kretzschmar; Tabor: A. L. Landfraß
	Friedrich Adami ⁽¹⁸⁾	Eine Heirat aus der Kaiserzeit		
	nach (podle) Paul de Kock ⁽¹⁹⁾ / I. L. Kober	Pariser Lebensbilder. Nach Paul de Kocks' „Moers de Paris“ von I. L. Kober		
		Besser die Hälfte als gar nichts. Novellette		
	Moritz G. Saphir ⁽²⁰⁾	„Elefant!“		
	I. L. Kober	Miszellen		
	I. L. Kober	Pfeffer und Salz		

¹⁷ Nedohledán.

¹⁸ Adami, Friedrich Wilhelm (1816–1893), berlínský divadelní kritik, adaptátor cizích námětů a autor konvenčních novel. Údaje všech níže uvedených autorů dohledáváme z *Allgemeine deutsche Biographie* (www.deutsche-biographie.de), není-li uvedeno jinak.

¹⁹ Kock, Paul de (1793–1871) byl francouzský romanopisec a dramatik; proslavil se frivólními a pikantními romány o poměrech v tehdejších pařížské společnosti.

²⁰ Saphir, Moritz (1795–1858), divadelní kritik židovského původu, humorista a vydavatel časopisu *Der Humorist*.

Ročník a rok vydání	Autor	Název knihy	Sv.	Místo, nakladatel, tisk
I. Jhg. 1846	I. L. Kober	Poesie und Liebe. Novelle in Brieffrag- menten	2.	Prag: I. L. Kober; bei Friedrich Kretzschmar; Tabor: gedruckt bei A. L. Land- fraß
	August Palmer ⁽²¹⁾	Dreizehn Jahre. Erzählung		
	Ernst Keil ⁽²²⁾	Noveletten		
		Aus dem Leben eines Abenteurers	3.	
	Walter Tesche ⁽²³⁾	Die Kriegsgefangenen. Historische Erzählung		
		Daguerreotypen aller Länder: Das Hospiz auf dem St. Bernhard		
		Pfeffer und Salz		
		Leiden und Freuden eines Moralisten. Frei nach dem Französis- chen von Elie Berthet		
		Daguerreotypen aller Länder: Die Newa Rio Janeiro	4.	
	nach (podle) Charles Dickens	Humoristische Skiz- zen – nach Boz – Charles Dickens		
	Moritz Saphir	Stachelnüsse		
	I. L. Kober	Fidibus		
	Aus dem Be- freiungskriege			

21 Palmer, August (1809–1853), vlastním jménem August Ferdinand Schnezler, psal básně, novely a působil jako redaktor deníku *Münchener Tageblatt*.

22 Keil, Ernst (1816–1878), německý nakladatel a žurnalista, vydavatel rodinného časopisu *Gartenlaube*.

23 Tesche, Walter (1795–1848), byl vatislavský hoteliér a rovněž beletrista; v Darmstadtu vydával almanach pro ženy nazvaný *Cornelia* (1845–1852). Proslavil se povídkami a obrázky ze Slezska (Heiduk 2000: 130).

Ročník a rok vydání	Autor	Název knihy	Sv.	Místo, nakladatel, tisk
I. Jhg. 1846	J. K. Tyl / I. L. Kober	Der Alchimist: Bilder und Schatten aus dem siebzehnten Jahrhundert	5.	Prag: I. L. Kober; bei Friedrich Kretzschmar; Tabor: A. L. Landfraß
	Ralf Dosten ⁽²⁴⁾	Die Reise in die Erziehungsanstalt		
	W. O. von Horn ⁽²⁵⁾	Die Deserteure	6.	
II. Jhg. 1847		George Bähr – Erbauer der Frauenkirche zu Dresden. Novelle	7.	
	K. H. ⁽²⁶⁾	Weihnachtsbilder		
	Ernst Keil	Novelleten		
		Ein Lebensbild		
		Der Herr von Flandern. Historische Skizze		
		Pfeffer und Salz	8.	
	Waldgott ⁽²⁷⁾	Der Ste[c]brief. Erzählung		
		Die Verschüttelten. Bild aus der Schweiz		
		Die unterbrochene Soiree. Lebensbild von Kramer		
		Šafařík und Comenius. Biografien		
	Aus dem Befreiungskriege			

²⁴ Nezjištěny bližší údaje.

²⁵ Oertel, Friedrich Wilhelm Philipp (1798–1867), německý evangelický teolog a prozaik píšící pod pseudonymem W. O. von Horn (pocházel z Hornu). Proslavil se venkovskými povídkami z Porýní.

²⁶ Herloßsohn, Georg Karl Reginald (1802–1849), pražský rodák a německý beletrista známý jako autor populárních historických románů z českých dějin; působil v Lipsku jako redaktor časopisu *Der Komet*.

²⁷ Nezjištěny bližší údaje.

Ročník a rok vydání	Autor	Název knihy	Sv.	Místo, nakladatel, tisk
II. Jhg. 1847	Karel Sabina / I. L. Kober	Der Totengräber. Novelle nach Karel Sabina von I. L. Kober	9.	Prag: I. L. Kober; bei Friedrich Kretzschmar; Tabor: A. L. Landfraß
		Der kunstgerechte Knoten. Berliner Kriminalgeschichte aus den „Memoiren eines Nachtwächters“		
		Millionär. Ein Lebensbild		
		Der letzte Virtuose. Eine Phantasie		
		Pfeffer und Salz		
	nach Paul de Kock	Die Blumenfreunde	10.	
	Karel Sabina / I. L. Kober	Der Totengräber. Novelle nach Karel Sabina von I. L. Kober (Schluß)		
	Paul Féval ⁽²⁸⁾	Die Wachsfigur		
	Braun von Braunthal ⁽²⁹⁾	Der Vampir. Poetische Erzählung		
	Paul Féval	Der Wald von Rennes	11.–12.	
	Oettinger, Eduard Maria ⁽³⁰⁾	Lord und Arzt. Novelle	13.	
	Braun von Braunthal	Die Heroine von Aubigni. Historische Novelle		
		Der Kobold. Ein Pastizzio		
F. Mauthner ⁽³¹⁾	Die Sennerin			

28 Féval, Paul (1817 – 1887), francouzský dramatik a romanopisec, autor kriminálních thrillerů a dobrodružných historických románů psaných ve stylu E. Suea a A. Dumase st. Proslul románem *Hrbáč* (1857). Publikoval také pod pseudonymem Francis Trollope.

29 Braun von Braunthal, Karl Johann (1802–1866), německy píšící lyrik, dramatik a libretista; rodák z Chebu. Používal pseudonym Jean Charles.

30 Oettinger, Eduard Maria (1808–1872), německo-polský historik, beletrista a žurnalista židovského původu, redaktor humoristických a satirických časopisů, např. *Charivari*, *Narren-Almanach* ad.

31 Nejistěny bližší údaje.

Ročník a rok vydání	Autor	Název knihy	Sv.	Místo, nakladatel, tisk
II. Jhg. 1847	Alexandre Dumas ⁽³²⁾	Der Damenkrieg	14.-17.	Prag: I. L. Kober; bei Friedrich Kretzschmar; Tabor: A. L. Landfraß
III. Jhg. 1848	Karl Herloßsohn	Der Venezianer. Historisch-romantisches Gemälde	18.	

Album Bibliothek freisinniger Originalromane der beliebtesten deutschen Schriftsteller (1848/49)

Ročník a rok vydání	Autor	Název knihy	Sv.	Místo, nakladatel, tisk
III. Jhg. 1848	Ferdinand Stolle ⁽³³⁾	Boulogne und Austerlitz. Historischer Roman	1.-4.	Prag: I. L. Kober; bei Friedrich Kretzschmar; Tabor: A. L. Landfraß
	Karl Herloßsohn	Fantasiebilder. Romantische Erzählungen (I. Bruder Fritz. II. Die arme Therese. Ein Wiederfinden. III. Palagie. Onkel Forster)	5.-7.	
IV. Jhg. 1849	Ferdinand Stolle	Elba und Waterloo. Ein historischer Roman	1.-4.	
	Karl Herloßsohn	Wallensteins erste Liebe. Historische-romantisches Gemälde	5.-8.	
	Eduard Maria Oettinger	Der Dolch. Historischer Roman aus der Zeit der ersten französischen Revolution	9.-10.	
	Karl Herloßsohn	Die Schneebäume (Die Weihnachtsbescherung. Die schöne Magd)	11.	

32 Dumas, Alexandre st. (1802-1870), světoznámý a hojně překládaný francouzský romanopisec, autor legendárních *Tři mušketýři* (1843/4) a *Hraběte Monte Christa* (1845/6).

33 Stolle, Ferdinand (1806 - 1872), vlastním jménem Ferdinand Ludwig Anders, německý beletrista a autor mnoha historických románů tematizujících napoleonské války.

Album Bibliothek der Originalromane der beliebtesten deutschen Schriftsteller (1850–1861, Tábor, Praha)⁽³⁴⁾

Ročník a rok vydání	Autor	Název knihy	Sv.	Místo, nakladatel, tisk
V. Jhg. 1850	Ludwig Storch ⁽³⁵⁾	Der Freiknecht	1.–5. band	Prag: I. L. Kober; bei Friedrich Kretzschmar; Tabor: A. L. Landfraß
	Karl Herloßsohn	Der letzte Taborit oder Böhmen im fünfzehnten Jahrhundert. Historisch-romantisches Gemälde	6.–8.	
	Karl Herloßsohn	Der Ungar. Historisch-romantisches Gemälde aus der Zeit der Hunyades.	9.–12. band	
VI. Jhg. 1851	Ferdinand Stolle	1813. Ein historischer Roman	1.–4.	
	Friedrich Wilhelm Arming ⁽³⁶⁾	Stefan Fadinger. Historisches Gemälde aus der Zeit des obererennsischen Bauernkrieges	5.–8. ⁽³⁷⁾	
	Friedrich Wilhelm Arming	Rhaetiens Pompeji. Eine historische Erzählung aus der Zeit Karl's des Großen	13.	
	Karl Herloßsohn	Die Hussiten oder Böhmen von 1414–1424. Historisches Gemälde	14.–18.	

34 Uvádíme obsah pouze V. (1850) a VI. ročníku (1851) knižnice, neboť doplňují s předchozími ročníky sondu do německojazyčné literární produkce čtené v českých zemích a mapují situaci, do níž vstupoval Mikovcův *Lumír* v počátcích své existence.

35 Storch, Ludwig (1801–1883), německý básník, novelista, autor oblíbených obrazů ze života na venkově a ve městě.

36 Arming, Friedrich Wilhelm (1805–1864), rakouský lékař a spisovatel, psal pro *Wiener Musik-Zeitung* životopisné skici o různých hudebních skladatelích. Vycestoval do Ameriky, kde zemřel.

37 Svazky 9.–12. byly zabaveny (Kober 1860: 2).

Ročník a rok vydání	Autor	Název knihy	Sv.	Místo, nakladatel, tisk
VI. Jhg. 1851	Andreas Schumacher ⁽³⁸⁾	Ein Wiener Kaufherr. Nachtstück aus den Tagen Leopold des Ersten	19.–22.	Prag: I. L. Kober; bei Friedrich Kretzschmar; Tabor: A. L. Landfraß
	Karl Spindler ⁽³⁹⁾	Alte und neue Zeit oder Die Reichsgrafen von Schelak. Drei Gedichten aus dem Mund des Volkes	23.–24.	
	C. von Wachsmann ⁽⁴⁰⁾	Wieden-Peter. Frauenhaß. Historische Erzählungen		

Mgr. Zuzana Urválková, Ph.D.

Ústav české literatury a knihovnictví

Filozofická fakulta Masarykovy univerzity

Arna Nováka 1, 602 00 Brno

zuzana.urvalkova@phil.muni.cz

Tento text vznikl v rámci řešeného projektu GA ČR (GA18-13778S)
Německojazyčná knižnice Album nakladatele Ignáce Leopolda Kobera
v českém literárním kontextu.

38 Schumacher, Andreas (1803–1869), rakouský spisovatel a vydavatel beletristických almanachů.

39 Spindler, Karl (1796–1855), píšící také pod jménem Max Hufnager, byl německý romanopisec vynikající přesvědčivým líčením charakterů a společenských poměrů tematizovaných historických období.

40 Wachsmann, Karl Adolf von (1787–1862), německý novelista přispívající svými povídkami do mnoha dobových časopisů, např. do *Zeitschrift für die elegante Welt* ad.

PRAMENY

BAČKOVSKÝ, František

1898 *Přehled dějin písemnictví českého z let 1848–1898* (V Praze: Alois Wiesner)

ČECH, Leandr

1907 „Literární směry v letech padesátých“ in Čech, Leandr; Jakubec, Jan; Kabelík, Jan; Máchal, Jan; Novák, Arne; Pražák, Albert: *Literatura česká devatenáctého století III/2. část* (Praha: Jan Laichter), s. 137–166

JEŘÁBKOVÁ, Kateřina

1857 „Tiskem i nákladem Kateřiny Jeřábkové...“ [reklamní sdělení] in Ehrenberger, Josef: *Vítězství u Hořině aneb Braniboři na outěku z Čech*; Bibliotheka českých původních románů historických a novověkých, roč. III, sv. II (V Praze: tisk a sklad Kateřiny Jeřábkové), nestránkováno

KOBER, Ignaz Leopold

1848 Vorwort; *Der deutsche Michel: Ein Blatt für Feinde des Zopfthums I*, No. 1, April 1848, S. 1–2

1860 *Verlagsverzeichnis von Kober & Markgraf in Prag* (Prag: Kober & Markgraf)

1861 „Anzeigebblatt“, *Österreichische Buchhändler-Correspondenz* 2, 1861, No. 28, S. 229–232

MATTUŠKA, Alois

1886? *Václav Filípek: Zasloužilý spisovatel a vlastenec český* (Praha: otisk z Českého Jihu)

NERUDA, Jan

1952 „Ignác Leopold Kober“ in idem: *Podobizny II* (Praha: Československý spisovatel), s. 244–245

1954 „Jan Jaroslav Křičenský“ in idem: *Podobizny III* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění), s. 111–112

1957 „Josef Mikuláš Boleslavský“ in idem: *Podobizny IV* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění), s. 103–105

NOVÁK, Arne

1936 „Český nakladatel“ in idem: *Duch a národ* (Praha: Fr. Borový), s. 112–113

TURNOVSKÝ, Josef Ladislav

1892 *Život a doba Josefa Kajetána Tyla* (Praha: A. Hynek)

WURZBACH, Contant von

1864 „Kober, Ignaz Leopold“ in idem: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 12 (Wien: Verlag der Universitäts-Buchdruckerei von L. C. Zamarski), S. 173–175

LITERATURA

BACHLEITNER, Norbert (ed.)

1990 *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich* (Tübingen: Niemeyer Verlag)

ČINÁTL, Kamil

2011 *Dějiny a vyprávění: Palackého Dějiny jako zdroj historické obraznosti národa* (Praha: Argo)

DOBEŠ, Karel

1956 „Tylovy poslední literární naděje“, *Jihočeský sborník historický* XXV, č. 1, s. 76–90

FUTTERA, Ladislav

2015 *Německá píseň o české Libuši: obraz českého dávnověku v české a německé literatuře 19. století* (Příbram: Pistorius & Olšanská)

HEIDUK, Franz

2000 *Oberschlesisches Literatur-Lexikon*, Teil 3 (Q–Z) (Heidelberg: Palatina Verlag), s. 130

HÖHNE, Steffen

2017 „Brückenbauer“ und „Bruderhände“. Medien des ‚Ausgleichs‘ als Vermittler zwischen den Kulturen in den Böhmisches Ländern“, *Brücken* 25/1–2, s. 45–72

HOMOLA, Oleg

1993a s. v. „Ignác Leopold Kober“ in Vladimír Forst (red.): *Lexikon české literatury 2/II* (K–L) (Praha: ACADEMIA), s. 746–756

1993b s. v. „Kateřina Jeřábková“ in Vladimír Forst (red.): *Lexikon české literatury 2/I* (H–J) (Praha: ACADEMIA), s. 515–516

HOVORKA, Josef M.

1920 *Dějiny grémia knihkupců a nakladatelů pražských*: na základě archivních pramenů gremiálních (Praha: Grémium knihkupců a nakladatelů)

JANČÍKOVÁ, Kristýna

2017 *Tajnosti pařížské E. Suea a jejich stopa v české literatuře 19. stol.* (rukopis magisterské diplomové práce obhájené na Ústavu české literatury a knihovnictví FF MU v Brně); vedoucí práce Zuzana Urválková; dostupné on-line: <https://is.muni.cz/th/gokbg9/?lang=cs> [přístup 9. 9. 2019]

KOŘÁLKA, Jiří

2002 „Vzestup a pád táborských tiskáren“, *Husitský Tábor*, sv. 13, s. 433–453

NOSOVSKÝ, Karel

1927 *Knihopisná nauka a vývoj knihkupectví československého* (Praha: nakladem vlastním)

PEŠEK, Josef

1926 „Z galerie českých nakladatelů IV“, *Literární rozhledy* X, č. 9 (červen–červenec), s. 361–365

POKORNÁ, Magdaléna

2015 „Patří do řad literárního proletariátu“. Literární působení a působení a policejní perzekuce Prokopa Chocholouška v letech 1848–1861, in Pavel Janáček, Michael Wögerbauer a kol.: *V obecném zájmu I/1749–1938* (Praha: Academia), s. 449–462

RASCH, Wolfgang (ed.)

1998 *Der Briefwechsel zwischen Karl Gutzkow und Levin Schücking 1838–1876* (Bielefeld: Aisthesis Verlag)

RAABE, Wilhelm

1975 *Briefe* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht)

SVATOŇOVÁ, Ilja

2000 s. v. „Josef Mikuláš Boleslavský“ in Vladimír Forst (red.): *Lexikon české literatury 3/I* (M–O) (Praha: ACADEMIA), s. 269–271

URVÁLKOVÁ, Zuzana

2009 *Dvojlomná zrcadlení: Dílo Karla Herloše-Herloßsohna v českém literárním kontextu* (Praha: ARSCI)

VOIT, Petr

2006 *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století* (Praha: nakladatelství Libri a Královská kanonie premonstrátů na Strahově)

WITTMANN, Reinhard

1982 „Das literarische Leben 1848–1880“ in idem: *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jh. Beiträge zum literarischen Leben 1750–1880* (Tübingen: Niemayer Verlag), S. 111–153

ZACH, Aleš

1996 *Stopami pražských nakladatelských domů: procházka mizející pamětí kulturních dějin* (Praha: Thyrusus)

ZUMR, Josef

2011 „Táborská léta nakladatele Ignáce Leopolda Kobra“ *Táborský archiv* 15, s. 103–122

ŽIŽKA, Leoš Karel

1999 *Paměti a osudy: Knihkupecké vzpomínky na léta 1871–1884* (Praha: Jan Kanzelsberger)

TEXTY A PARATEXTY.

STYL ZEYEROVÝCH AUTORSKÝCH ÚVODŮ K EPICE

ZDENĚK HRBATA

TEXTS AND PARATEXTS.

THE STYLE OF ZEYER'S AUTHOR INTRODUCTIONS TO EPICS

This study deals with the ideas and aesthetics of Julius Zeyer, neo-romantic and parnasist, that were expressed in introductions to his literary works inspired by medieval epics or european mythology. Zeyer conceived and represented their codes of honor, courage and fidelity as a transcendental ideal and example. Analysing close thematic and stylistic relations between author's works and paratexts, the paper is focused, among others, on Zeyer's so-called „Celtic tetralogy“.

Keywords: Julius Zeyer, paratexts, epic, remythologisation, neo-romanticism

I když se Zeyerovy úvody k jeho vlastní epice různí, mají často společné to, že: „Jednotlivé žánry svou podstatou a určením ovlivňují formální i obsahovou podobu úvodu, jeho rozsah, vztah k následujícímu textu, jeho funkci vůbec, míru autorovy stylizace, jeho záměr apod.“ (Skalická 1997: 44) Úvody vyjadřují Zeyerovo estetické stanovisko stejně jako literární a kulturní priority, kritický vztah k současnosti, k poměrům v domácí kultuře atp. Některé představují „osobně zbarvenou dějovou iniciaci, myšlenkovou a pocitovou expozici příběhu“ (ibid.: 49). Mimoto v nich účinkuje příznačná a neskrývaná intertextovost v podobě citací, parafrází, postupů ostatně analogických pojetí a tvaru Zeyerových „obnovených obrazů“.

Z širších teoretických souvislostí úvodu jakožto žánru připomeňme tradici pragmatické analýzy tzv. paratextu. U Gérarda Genetta je paratext, přesněji vnitřní paratext – peritext (předmluva, úvod, dedikace, doslov aj., tj. části dokumentu umístěné na okraji vlastního verbálního textu), v prvé řadě „intencionální a persuasivní poselství“ snažící se vyvolat účinek (Ge-

nette 1987: 363). Funkční povaha vnitřního paratextu vyplývá především z úsilí „zajistit textu osud shodný se záměrem autora“ (ibid.: 374). Kromě tohoto „efektu“ peritextu, Genettem také nazývaného (po vzoru Philippa Lejeuna) „lemem“ ústředního textu, kromě základní funkce orientovat čtení („návod k použití“) mohou být také zároveň zdůrazňovány jeho autonomní nebo nezávislé aspekty.⁽¹⁾

Místo Genettových termínů „le seuil“ (práh – místo přechodu z jednoho prostoru do druhého) nebo „la transition“ (přechod)⁽²⁾ vtahujících se k peritextům podtrhneme právě vzhledem k Zeyerově tvorbě vzájemnost peritextu a textu, úvodu a epiky, spojení autora a vypravěče, respektive dvou autorů. Odráží se v rovině stylu (slovesných forem) a ještě zřetelněji v rovině významu. Zeyerovy peritexty považujeme za prostory bezprostředně sousedící s textem, anebo ještě lépe: i za místa konstelace jeho významu.

REMYTOLOGIZACE

I.

Zaměříme se na postavení, roli autorského subjektu v úvodech ke *Karolinské epopeji* (čas. 1888–1893, kn. 1896)⁽³⁾ a k epickému cyklu takzvané „keltské tetralogie“ (Tereza Riedlbauchová).⁽⁴⁾ Soustředíme se na to,

1 Genette se zabývá paratextem jako autonomním objektem, nikoli ve vztahu k dílu, které obklopuje. Převládá u něj hledisko komunikace a pragmatiky, nedostatečná je hermeneutika paratextu v souvislosti s textem. – K tomu viz Del Lungo, Andrea. „*Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette*“. *Littérature*, 2009/3, no 155, pp. 98 à 111.

Dostupné z <https://www.cairn.info/revue-litterature-2009-3-page-98.htm>.

Mohli bychom pokračovat ve výčtu dalších rysů paratextů, např. anekdotických či ludických, anebo brát v potaz to, co Marcel Proust nazval neupřímou řečí předmluv a dedikací. – Výjimečné postavení samostatného tvaru či druhu eseje mají tzv. „malé“ žánry, předmluvy, doslovy, dedikace aj., v díle Jorge Luise Borgese. K tomu podrobně viz Housková 2018.

2 Franc. slovo mj. označuje bod přechodu (ve fyzice) nebo přechod z jedné scény v druhou (ve filmu).

3 Z odborných prací zaměřených v posledních letech na tetralogii *Karolinská epopeja* jmenujme: Novotná, Miroslava. *Francouzské inspirace v obnovených obrazech Julia Zeyera* (disertační práce). Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity (Ústav románských jazyků a literatur), 2007; též. *Francouzské inspirace v Karolinské epopeji Julia Zeyera*. Brno: MÚ, 2015 – texty podrobně evidují a analyzují zdroje Zeyerových zpracování a vzájemně je srovnávají; Riedlbauchová, Tereza. *Julius Zeyer a jeho vztah k francouzské kultuře*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

4 *Kronika o svatém Brandanu* (čas. 1884, kn. 1886), *Ossianův návrat* (čas. 1885, kn. 1905), *Legenda z Erinu* (čas. 1885, kn. 1886), *Svědectví Tuanovo* (čas. 1898, kn. in *Kristina zázračná*, 1903)

co v jejich heterogenosti či ve vícestupňovosti jejich promluvy posiluje úlohu narativu jako specifického prologu k následující epické diegezi, jako jejího předznamenání.

Zeyerovy peritexty často uvádějí základní obrazy, motivy nebo diskurzivní schémata pro ústřední text. Elementy deskripce a epiky zde sice provází reflexe, polemická verva, estetika i jistá ideologie, přitom jsou však počátkem postupu blížícího se, chceme-li (a uzávorkujeme-li teď fakt posloupnosti, tedy že bývají zpravidla napsány *ex post*), figure-znaku „la mise en abyme“, jenže v opačném sledu. Znamená to – pokud se přidržíme podoby původního heraldického znaku, jehož název byl dán narativnímu procesu, na nějž teď poukazujeme –, že se figura, která se zrcadlově opakuje v poli, „nepropadá“, tj. nezmenšuje, tak jak k tomu dochází v heraldice, ale naopak dochází k její amplifikaci. Jinak řečeno, nižší úroveň diegeze v Zeyerových peritextech vzápětí přechází do vyšší diegetické roviny: básnická nebo prozaická epika jakoby zdvojuje obrazy z peritextů, jakoby převádí „fragmenty“ (citace, charakteristiky aj.) například eposu a mýtu, hlavní ideje nebo glosy v úvodech ve výpravné výjevy a příběhy.

Bez ohledu na data vzniku a vydání je pro jmenované cykly stěžejní Úvod ke *Karolinské epopeji*.⁵ Zahrnuje esteticko-ideový program s určitou koncepcí minulosti, jejíž siločáry (obhajoba středověku, jeho epiky a rytířství) spolu s vyhroceně formulovaným osobním hlediskem organizují zaujatou promluvu, do jejíhož pole vstupuje jak vyprávění o příběhu kultury (středověké Evropy, jejích žánrů, výjevů, hrdinů apod.), tak polemika se současností. Odvoláme-li se na principy-strategie klasické rétoriky, celý Úvod se opírá hlavně o dvě: *étos* a *pátos*, to znamená o ideál a osobní ideje a o emoce a expresivitu, s nimiž také souvisejí symbolické obrazy nebo metafory. Tak hned počáteční věty Úvodu se dovolávají Heina a jeho hodnocení *Písně o Nibelunzích*,⁶ v níž slovy

5 Kvůli jeho mimořádnému postavení mezi Zeyerovými paratexty jej jako jediný píšeme v textu s velkým počátečním písmenem.

6 V knize *O Německu* (*De l'Allemagne*. Paris, 1835).

německého básníka (dlouhá léta žijícího v Paříži) „vše je ohromné“ pro „malé, titěrné lidičky“ současnosti – konkrétně pro současné Francouze. Obraznou materializací této neporovnatelné velikosti je pro Heina imaginární setkání nejslavnějších evropských katedrál, gotických dómů na čele s Notre-Dame a – tak jak Heina cituje Zeyer – jejich krátce inscenovaná personifikace spolu s představou pomyslného zápasu mezi nimi, přibližující tímto způsobem povahu gigantických a heroických bojů hrdinů středověké epiky (Zeyer 1921: 1–2).

Začátek zvýrazňuje první výchozí obrazy a ideje Zeyerova textu: obraz a ideu katedrály, monumentalitu a vertikalitu, uměleckou velikost s její „mystickou hloubí“. Proti tomuto postulátu „velkého stylu“, kdy Zeyer krom toho částečně polemizuje s Heinem tím, že sféru nepochopení neomezuje (spolu s odmítnutím dobového nacionalistického stanoviska, aktuálního diskurzu v německém postoji k Francii, který podle Zeyera prosakuje i v Heinově promluvě) jako Heine pouze na soudobou Francii, ale vztahuje ji na celkovou průměrnost doby,⁽⁷⁾ stojí povrchnost, „pikanterie“, „směšný snobismus“, „mělký požitek“, zábavná duchaplnost atp. (ibid.: 2–3). Tak jsou jednoduše stanovena dvě opozita s pomocí názorných konkretizací: na jedné straně středověké katedrály a eposy, na druhé straně velkoměstské bulváry, kavárny nebo salony a jejich duchu odpovídající Scribovy komedie, vaudevilly, feuilletony, (dále „zajímavé klepy ze zákulisí“, parodie, karikatury...). Z těchto krajně formulovaných protikladů vychází neoromantický narativ a poetika monumentálního nebo mytizujícího pozdního romantismu u Julia Zeyera.

Tady se otevírá prostor pro odbočku, která by měla přiblížit kontext Zeyerova étosu a idealismu, od něhož si nelze narativní roviny díla odmyslet, jestliže je pojímáme v širších estetických souvislostech, které jsou také výraznými kulturními a myšlenkovými proudy.

7 Tak jako Francouzi nedosahují velikosti svých předků, stavitelů katedrál, tak také Němci prý zívají při Wagnerových operách (Zeyer 1921: 3).

II.

Na tento kontext významným způsobem poukázal Vojtěch Jirát ve studii „Zeyerova Libuše“ (asi 1940), kde vyzdvihl patos (za „představitel tohoto zcela zvláštního moderního patosu“ označil V. Huga) a monumentalitu jako příznačné rysy umění osmdesátých a devadesátých let 19. století, dále touhu po grandióznosti, „smyslové bohatství“, teatrálnost i pompéznost v hudbě (Wagnerovy „dramatické epeje“) a ve výtvarném umění (V. Brožík). Vzešup mýtu, rozkvět mýtotočvorných děl, pojetí dávnověku jako „heroické idylly“ – tendence blízké umělcům generace ND a prosazující se ve Smetanově *Libuši* nebo v Myslbekových sochách – jsou však podle Jiráta nejpríkladnější u J. Zeyera. Zde „duje mytický vichr nejsilněji“ (Jirát 1978: 225–228).

Vojtěch Jirát nebyl sám, kdo se mýty a mytologizací v Zeyerově díle zabýval (dále např. J. Š. Kvapil, J. Voborník).⁽⁸⁾ A jak už upozornila Helena Lorenzová (1997: 32–41), nelze u tohoto autora redukovat éru a kontext evropské remytologizace na německou romantiku a při komparacích nahlížet jeho tvorbu především vzhledem k příkladu Richarda Wagnera nebo Clemense Brentana, jako to činí právě V. Jirát. H. Lorenzová uvažovala širěji o spojitostech mezi Zeyerovým zaměřením a dobovou tzv. mytologickou či naturalistickou školou (Max Müller aj.), rekonstruuující praindoevropskou mytologii, zvláště mytologii solární, a z této perspektivy pak sledovala sluneční, kosmogonické a zakladatelské mýty v Zeyerově cyklu epických básní *Vyšehrad* (časopisecky 1879, knižně 1880).⁽⁹⁾

Když se však vrátíme k Jirátočv studii, musíme jí přiznat, že do umělecké typologie neoromantismu Zeyerovy doby vnáší s jemným rozlišováním vícero tendencí a prvků. Vedle nadlidských Wagnerových hrdinů Jirát vytyčuje pokračování romantismu dvěma směry, z nichž jeden v jeho pojetí představují osoby a „malebnost dekoru“ tzv. archeologických románů (mj. Flaubertova *Salambo*, Gautierův *Román mumie*, Sienkiewiczův román *Quo vadis*) a druhý „snívá dekorativní romantika“ prerafaelitů s jejich

8 A nověji řada dalších: J. Janáčková, M. Tomášek, E. Nováková aj.

9 Meletinskij ovšem poukazuje na to, že právě Wagner se inspiroval školou solárně mytologickou (viz Meletinskij 1989: 301).

středověkými rytířskými legendami.⁽¹⁰⁾ Třetí profilující tendenci zastupuje již zmíněný dávnověk reprezentovaný jako „heroická idyla“ (Smetana, Myslbek). Problematická je ale Jirátova premisa, že mýtus (u Zeyera „nová mytizace postav“, příkladně Přemysla, „mytizace tradičních látek“) a jeho vzestup jsou tu jiné povahy než u romantiků, pro něž mýtus údajně souvisí s lokálním koloritem a je často zaměňován za pohádku.

Protože nemůžeme uvíznout ve výkladech mytologické sémantiky nebo příznaků transformace mýtu v pohádku (podle J. M. Meletinského k této proměně dochází desakralizací a deritualizací, změnou mytického času v čas „pohádkově neurčitý“),⁽¹¹⁾ jen ve vši stručnosti připomeňme fakt, že pohádky pocházejí z mýtu a že mytopoetika i „mytologické pohádky“ jsou důležitou součástí romantismu a německé romantiky zvláště. Literární nebo výtvarné interpretace a reinterpretace archaických, prvotních mýtů (Orfeus, Prométheus, Ahasver, Satan...) – a také nová mytologie s historickými, reálnými pretexty (viz napoleonská legenda) – tehdy mimo jiné (např. původ světa, prvotní jednota lidského rodu a jeho přímé vazby s božstvem) vyznačují, řečeno terminologií Pierra-Simona Ballanche,⁽¹²⁾ etapy „lidské palingeneze“, tzn. nepřetržitých regenerací (= od analogie k analogii) ve znamení osudu a prozřetelnosti, bolesti a iniciace. Tím pro Ballanche vzniká „jakási cyklická epopej“, dnešním pohledem a terminologií: mýtus se strukturně blíží eposům.

Ballancheův axiom, že génius lidu a génius jazyka jsou identické, tvrzení blízké Zeyerovým idejím, jakoby ukazuje ke strukturalistické tezi, že

10 V současnosti je také výrazná snaha, a to i v návaznosti na určitou tradici české kritiky a literární vědy spojující Zeyera, jeho *Karolinskou epopeju* nebo *Obnovené obrazy*, s dobovou tendencí k markantní malebnosti a barvitosti – k malířskému vidění (např. už F. V. Krejčí na počátku 20. stol.), nahlížet Zeyerovu tvorbu prizmatem parnasistní poetiky. Dochází k tomu mj. zdůrazňováním některých pojmů a spojení, jako jsou „dekorativní malebnost“, „dekorativní poetická vize“, „dekorativnost“, „malebně dekorativní prvky“, dekorativizování látky, zdobnost apod. K tomu viz podrobně a zejména Aleš Haman / Dalibor Tureček a kol. *Český a slovenský literární parnasismus*. Brno: Host, 2015 (zvl. kapitoly o J. Zeyerovi a mytologické tematice).

11 Meletinskij 1989: 271.

12 Myslitel osaměle uvažující v časech francouzského romantismu, tj. ještě před pozdějšími úvahami o strukturních zákonech mytických narativů a jejich izomorfních vazbách navzdory různým a vzdáleným kulturám, o evidentních analogiích mezi všemi sakrálními, ale i všemi profánními příběhy.

mýtus je, definičně, řeč. – V této souvislosti uveďme ještě Ballancheovu symbolicko-alegorickou koncepci Orfea.¹³ Mytický pěvec v ní není chápán ani jako mytologická, ani jako historická postava: „je to jméno dané jedné tradici, jednomu řádu věcí; a málo záleží na tom, zda (postava) existovala.“ (Ballanche 1827: 77) Tradice-jméno v podobě „syna světla“ (A. Court de Gébelin) symbolizuje osvobodivou a prorockou sílu slova, posvátný zpěv (Orfeus a jeho lyra), civilizační akt prostřednictvím hudby. Orfeus společně s Eurydikou ztělesňují iniciaci do sakrálních tajemství, zjevují vznešené pravdy, a podle Ballanche „mýtus je emblémem pravdy“ (ibid.: 68). Ve srovnání s nimi je Prométheus inkarnací vůle a energie člověka schopného vytvořit osud, ale také člověka zlomeného osudem, jenž vyplývá z vyšších zákonů Prozřetelnosti. Naproti tomu Ballancheova doba, tj. perioda revolucí, počínaje Velkou francouzskou revolucí, a společenských zvratů na konci 18. století a v první polovině 19. století, je u tohoto myslitele dobou Héraklovou/Herkulovou. Hérakles se zmocňuje země z vůle všech, vyjadřuje pocity jiných, velkého množství lidí.

Počátky obrozujících se, věčně mladých mýtů, slovy Ballancheovými příběhů na věky vsazených do poezie i do paměti lidí, jako je tomu u orfeovského mýtu, přirozeně sahají až k archaickým časům. Ballancheovo hypotetické, ale i doktrinární pojetí mýtů („mýtus nevyhnutelně ilustruje dogma“, viz Juden 1970: 140) umisťuje Orfea stejně jako jeho současníka Hérakla, tedy oba tyto Argonauty, do posledního věku kosmogonie, do doby nedlouho před Trojskou válkou. – A obdobně u Zeyera ve *Vyšehradu* (báseň „Libuša“) předchází společné vládě Libuše a Přemysla slovanská kosmogonie a theomachie. Ale v obou případech dochází, byť v jiném smyslu a směru, k podstatné refiguraci, k přepsání mýtu, jehož předlohy v Ballancheově podání koření v Řecku a snad i ve Skytii a u Zeyera v RKZ a ve starých českých kronikách, zvláště v Hájkově *Kronice*. U Ballanche

13 Stranou ponecháváme zjevné souvislosti Ballancheovy reflexe a jeho konceptů s vergiliovskou legendou, orfickými tradicemi, s neoplatonismem, s teoriemi kosmických cyklů, s filosofi, esoteriky, mystiky, theosofi nebo hermeneutiky 18. století (G. Vico, N.-A. Boulanger, A. Court de Gébelin, L.-C. de Saint-Martin, A. Fabre d'Olivet aj.). – K významům a proměnám postavy Orfea, k sérii jeho definic u Ballanche viz Juden 1970: 137–152.

se Orfeus jakožto „hieroglyfická“ (záhadná) tradice mění její víceméně samostatnou interpretaci v reprezentanta-alegorii sociální epike; u Zeyera se příběhy ze starých kronik transformují jak v poetickou formu, tak ve významově strukturovanou „vizi české minulosti“ (viz Hrdina – Křišťanová: 27). Spiritualizace mýtu, ne nepodobná Ballancheově, tu aspiruje na položení základů, třebaže fiktivních, „duchovní orientace a tradic budoucího života slovanských kmenů na českém území“ (Med 1990: 367). Do značné míry se tak u obou mýtografů naplňuje definice časového systému mýtu a jeho dvojí povahy u Clauda Lévi-Strausse:⁽¹⁴⁾ i když mýtus vypráví o dávných a nevratných událostech, hodnota, jež je mu přikládána, vyplývá z toho, že tyto události konstituují trvalou (vratnou) strukturu.

V romantizovaných hrdinských a zakladatelských mýtech *Vyšehradu* vykazuje věk reků (a není to teď žádný objev) v tematických strukturách a v síti jimi prostupujících mýtémů mnohé shody s jinými mýty. Mimo už připomenuté vynikají v básni „Lumír“ právě fragmenty mýtu o Orfeovi (moc slova a umění, božská povaha poezie) propojené s ossianovskou, bardskou tradicí (apoteóza minulého, zanikajícího světa),⁽¹⁵⁾ i mýtus o zlatém věku. V „Libuši“ se zase prosazuje vidina-reprezentace idyl, (slovanského) ráje a v závěru básně, této eschatologii svého druhu, také, jak se zdá, ohlas slov z „Písň“ Vavřince z Březové o konečné proměně zbraní v mírové nástroje.⁽¹⁶⁾

14 Zvl. ve *Strukturální antropologii* (Anthropologie structurale, Paris, 1958).

15 Na tyto spojitosti v širších souvislostech evropské epiky už ve čtyřicátých letech 19. století ukazovali ve svých rozbořech RKZ J. E. Vögel, P. J. Šafařík, F. Palacký a po nich J. Feifalik aj. – K tomu podrobně srov. komentáře, analýzy a dokumenty in Dobiáš 2014; dále viz např. srovnání artušovského cyklu, resp. poem *Idylly královské* A. Tennysona, Zeyerova současníka, s „vyšehradskou ságou“: Nováková 2009.

16 Zeyerova „Libuša“: „... a Trut uchvátí v jednu ruku mlat / a držel druhou do vatry svůj meč, / pak bušil mlatem v rozžhavený kov / a rázem utvořil z něj radlici. / Tu bohatýři s velkým jásotem / své meče po něm v pluhy měnili“ (Zeyer 1988: 56–57) – Vavřinec z Březové (Skladba „Carmen insignis Coronae Bohemiae“ – v novodobém překladu „Píseň o vítězství u Domažlic“): „A tehdy meč se změnil v pluh / a oštěp v srp, jak slíbil Bůh, / a zbraně se pak roztaví / ve zvony, jež nás pozdraví...“ (dostupné např. zde: <https://www.cesky-dialog.net/clanek/2470-kompaktata-20-cervenec-1436/>). Jiný překlad: „V pluhy se změnil v onen čas / meče a v srpy kopí zas, / pušky se v zvony přerodí, zbraně se všechny odhodí.“

III.

Je zřejmé, že Zeyerův remytologizující záměr či mytologický projekt navazují na významný poetologický přístup k mýtu v období raného romantismu, ale už i preromantismu, v koncepcích a vizích tzv. nové mytologie, na jejímž počátku je Johann Gottfried Herder, operující jak se starým pojetím mýtu jako alegorie, tak s jeho básnivou potencí. Pro soudobou poezii by podle Herdera mohla být výhodná „poetická stálost... básnických obrazů“, tedy „schopnost mýtu trvale smyslově reprezentovat určité vztahy, jevy nebo schopnosti“ bez pojmové jednoznačnosti. Poetologickou hodnotu mytických obrazů a její příkladnost pro současné básnictví podle Herdera tvoří „světlo smyslového názoru“ (polemika s někdy až kategorickou výlučností osvícenské ideologie „světla rozumu“, s nivelizujícím racionalismem) a „vysoce poetické vedlejší pojmy“ (Horyna 2005: 110–112),⁽¹⁷⁾ které, transformovány německou osvícenskou estetikou, ovlivnily pojetí principu estetické ideje u I. Kanta (Horyna 2005: 113): „[...] estetickou ideou ale rozumím tu představu obrazotvornosti, která dává podnět k četným úvahám, aniž jí může být adekvátní nějaká určitá myšlenka, tj. *pojmem*, kterou tudíž žádný jazyk úplně nepostihne a nemůže učinit srozumitelnou. – Je lehce vidět, že je protikladem (pendantem) *rozumové ideje*, která je naopak pojmem, kterému nemůže být adekvátní žádný *názor* (představa obrazotvornosti).“ (Kant 1975) V blízkosti takových úvah se formovala romantická idea závažnosti poetického poznání, které se mělo dostat ke slovu i v nové mytologii,

17 Dodejme, že k tomuto „smyslovému názoru“ se v osvícenských úvahách a polemikách o podílu citu na poznávání (cit a vášně podněcují myšlení; cit jako základní pružina lidského bytí) a o poměru rozumu a citu, k jejichž harmonické syntéze anebo komplementaritě se snažili dospět myslitelé jako Diderot a Rousseau, v úvahách o prioritě toho či onoho připojuje ve druhé polovině 18. století narůstající přesvědčení o větší důležitosti citovosti / citlivosti (sentiment / senzibilita). Oproti objektivnímu poznávání, které spočívá v chápání vztahů mezi věcmi, a tudíž nás nezajímá bezprostředně, přímo, citovost, citové poznávání je naopak přímé, vztahuje se bezprostředně k subjektu. Taková je nakonec situace v Rousseauově *Nové Héloise* (Julie ou la Nouvelle Héloïse, 1761), modelovém románu „citlivých duší“. Tato situace-názor u některých Rousseauových žáků (Bernardin de Saint-Pierre) vyústila v obdobně kategorickou parafrázi Descartesova axiomu: „Cítím, tedy jsem“. – K tomu se u Rousseaua váže trýznivá otázka (zvl. ve *Vyznáních a Dialogích* – Les Confessions, Dialogues, obojí 1782), jak se může klamavý jazyk, který máme k dispozici, stát ve své literární existenci „čistým slovem“, průzračným jazykem, jak nastolit přímou komunikaci se čtenářem (k tomu srov. Starobinski 1971, dále i Lefebvre 1997, zvl. s. 88).

tedy v novém básnictví s jeho syntetizující potencí, a s ní i představa možnosti věčné mytologické tvorby, v níž bylo spatřováno samo jádro poezie (F. Schlegel, Novalis).

„Tvrdím, že naše poezie postrádá takový střed, jakým byla mytologie pro staré.“⁽¹⁸⁾ – Podle této představy jsou mytologie a poezie vzájemně nedělitelné, přičemž mytologie je výrazem přirozenosti stejně jako mystickou epifanií nebo uměleckým dílem přírody samé. A vykazuje také zjevné znaky nové religiozity či eschatologie, avšak vřazené, a tím i průběžně neutralizované, do cyklu palingeneze, kdy profétická promluva řadou „dynamic-kých paradoxů“ (F. Schlegel) ohlašuje návrat původního tvořivého chaosu, z něhož se rodí nové. Schlegelova „Řeč o mytologii“ se vyznačuje osobní a apelativní rovinou rozpravy, ke které se bezmála o století později také připojuje Zeyerův neoromantický diskurz. Naléhavostí oslovení, výzvou v rétorických otázkách už sám incipit míří in medias res:

„Se vši vážností, s níž Vy, moji přátelé, uctíváte umění, Vás chci vyzvat, abyste se zeptali sami sebe: Má se síla nadšení i v poezii nadále tříštit v jednotlivostech, a jestliže se znáví bojem se všemi protivenstvími, má nakonec osamocena umlknout?“ (Horyna 2005: 342)

Byla-li antická mytologie pevnou oporou pro básnictví, musí jím být i nová mytologie. Apel přechází v manifest s několika opěrnými body, jimiž prochází s různou intenzitou osobní emfáze a program německého idealismu (Schlegelovými slovy: duch určuje „sám sebe a ve věčném koloběhu vychází sám ze sebe a zase se k sobě vrací“ – *ibid.*: 344), ten je ale jen „jedním z výrazů... boje o znovunalezení svého středobodu, na nějž lidstvo vynakládá všechny své síly“ (*ibid.*). Nová mytologie, jejímž zdrojem bude idealismus, splývá s revolucí ducha, s hlubokou obrodou duchovního světa v nové době, ke které patří vize omlazeného lidstva, energie a svobody člověka, vzepětí jeho sil. Jestliže stará mytologie údaj-

18 Schlegel, Friedrich. „Řeč o mytologii“ (in F. S., „Gespräch über der Poesie“, 1800), cit. podle překladu B. Horyny. In Horyna 2005: 342.

ně obsáhla to „nejbližší a nejživější“ ve smyslovém světě a zároveň je zniterňovala (ibid.: 343), nová mytologie se může „vyvinout jen z nejniternějších hlubin ducha jakožto ze sebe sama“ (ibid.). Demiurgovská koncepce tvůrce a tvorby, zvláště básníka a básnictví jako jedna z os romantické estetiky pak opravňuje i k tomuto Horynovu vyhocenému vyjádření Schlegelova postulátu: „[...] skutečnost musí být nejprve vybásněna.“ (Ibid.: 201) Podobnými axiomy se Zeyer inspiroval pro vyjádření vyšší, básnické skutečnosti, jejích vizí a příkladů.

Když tento okruh myšlenek ještě doplníme o teze Friedricha Schellinga (viz fragment „Nejstarší program systému německého idealismu“, 1796/97),⁽¹⁹⁾ u něhož se se svobodnou a sebevědomou bytostí současně rodí celý svět („eine ganze Welt“), který přichází z ničeho („aus dem Nichts hervor“) – teze o spojení rozumu a estetiky, o výsostné úloze poezie jako učitelky lidstva a o nutnosti učinit ideje „estetickými, tj. mytologickými“,⁽²⁰⁾ zřetelně vyvstanou transcendentální a univerzální nároky romantického poetického vizionářství (či romantického utopického myšlení) jako komplexního programu, v němž náleží mytologičnu významná dimenze nebo konstitutivní role.

Na začátku i na samém konci historického romantismu s jeho modifikacemi (pozdní romantismus, neoromantismus), a aniž bychom chtěli těmito spíše pragmatickými časovými rámci působení mytologického aparátu rigidně vymezovat,⁽²¹⁾ se důrazně projevuje vůle po syntéze, po

19 „Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“. Nebereme zde v úvahu někdy předpokládaný podíl F. Hölderlina nebo G. W. F. Hegela na vzniku textu.

20 „Dokud ideje neučiníme estetickými, tj. mytologickými, nemá o ně lid zájem, a naopak, dokud mytologie nebude rozumová, musí se jí filosof varovat. Tak si musí osvícenci a neosvícenci konečně podat ruku, mytologie se musí stát filosofickou, aby se lidu dostalo rozumu, a filosofie se musí stát mytologickou, aby se filosofové otevřeli smyslům.“ Opět citujeme překlad B. Horyny (2005: 327).

21 Vizionářská imaginace se přirozeně projevuje i ve „středu“ romantické epochy; stačí připomenout reprezentace nebo funkce některých výjevů (dobyť Bastily) či postav (Johanka z Arku) v *Dějínách Francie* (Histoire de France, 1833–1867) a v *Dějínách Francouzské revoluce* (Histoire de la Révolution française, 1847–1853) J. Micheleta, mýtus nadčlověka vepsaný do Balzakovy postavy uprchlého trestance Vautrina (vystupuje v několika dílech *Lidské komedie*) nebo až titánskou metamorfózu námořníka Gilliatta ve vrcholných scénách jeho boje s přírodními živly Hugova románu *Dělníci moře* (Les Travailleurs de la mer, 1866). Zeyerovi je časově blíže Zolův sociální román *Germinal* (1885) s patrnými mytologickými strukturami.

sakrální koncepci umění, jak je chápal Wagner, a poetizaci světa. Tato vůle-touha není ovšem jedinou tendencí, protože bývá provázena svým antitetickým soupeřníkem, rovněž zastupujícím jeden z „druhů“ romantismu. Kromě touhy po celistvém uchopení reálna i idejí, osudu člověka i světa, všech časů lidstva v mnohdy synkretizujících či profetických epopejích a mýtech a často programově proti těmto proudům (tím působila uvnitř romantismu produktivní antinomie, vznikalo dynamické pole jeho komplexnosti) působí analytická, dekomponující linie. Objevuje se v četných podobách, a to nejdříve od celkem běžných reprezentací dualismu člověka, lidského rodu, dvojnictví anebo velkých opozic světla a tmy, jaké v různém rozsahu procházejí dílem třeba Victora Huga (tady pouze připomeňme, že Baudelaire tato stará témata transformuje podstatným aspektem nevyhnutelnosti a hlavně souběžnosti, zde a nyní, dvojího pokušení v člověku), přes dekadentní negaci až po analytické pochybovačství.⁽²²⁾ Podél pevných kontur ideálu, jeho představ a reprezentace, syntézy, rozvinuté doktrinní pravdy nebo mytologické iniciace, jejímž smyslem je ukázat tři cesty metafyzické realizace: činu, lásky a poznání, probíhá paralelní linie introspekce, analýzy-destrukce (ve Francii označované jako „le mal du siècle“, jinde jako „die Zerrissenheit“, „malkontentství“), spříznující romantismus s dekadencí i symbolismem. K jaké linii patří Wagner, je zjevné, k jaké přísluší Zeyer, nelze, jak známo, deklarovat s obdobnou jednoznačností.⁽²³⁾

22 Právě tento proces, údajně také příznak rozkladu sociálního organismu, nazval Paul Bourget součástí anarchie, dekadence celku, tak jak se podle něj příkladně objevuje v Baudelairově tvorbě: Dekadentní styl se vyznačuje dekompozicí jednoty knihy, která přepouští místo nezávislosti věty a ta zase nezávislosti slova (viz Bourget 1924: 19–26). Tendence k antitetičnosti i k syntetismu mohou společně působit u jednoho tvůrce. Baudelaire, kterého si Bourget vzal za příklad dekompozice-dekadence, v programové básni „Correspondances“ (Souvztažnosti) přechází od ambivalentních stigmat k pozici vědouceho básníka (pokračovatele romantických zasvěcení či zvěstovatelů?), který má představu o vztazích jevů, o celku i jeho harmonii, který odkrývá znaky neznáma.

23 To, že patří různou měrou k oběma liniím, tj. jak k romantické (resp. neoromantické), tak k dekadentní i symbolistní, jsme se kdysi pokusili doložit inspirováni mj. esejem F. X. Šaldy z r. 1931 („Několik slov o Juliu Zeyerovi“) a monografií R. B. Pynsenta (*Julius Zeyer. The Path to Decadence*, Hague-Paris, 1973). Srov. Hrbata 1988.

IV.

K vrstevnatosti pole Zeyerovy tvorby, vyznačující se i dalšími stylovými prvky,⁽²⁴⁾ neméně přispívají autorova navazování na romantickou mytologizaci (převaha transcendentního ideálu mýtu nad historií) rytířského středověku a středověkého křesťanství (františkánství), provádějící Zeyerovo „gotizující období“ (T. Riedlbauchová). V adaptacích nebo parafrázích starofrancouzské epiky a keltských legend, které lze označit za specifické návraty spojené s parnasistní či secesní estetizací látek, rovněž tkví, řečeno obecněji, způsob Zeyerovy restituce romantismu.

Od dob monografie Františka Václava Krejčího (*Julius Zeyer: kritická studie*, 1901), Jana Voborníka (*Julius Zeyer*, 1907), určující hlavní tematiky, ideály (mj. ideál „heroismu“ a „rytířství“), dráhy tvorby i inspirace, a eseje Miloše Martena (*Akkord*, 1916) bylo nemálo napsáno o „gotickém“ Zeyerovi.⁽²⁵⁾ Tak Jan Mukařovský v recenzi studie J. Š. Kvapila *Gotický Zeyer* (1942) a také s poukazem na jmenované monografie mohl označit Zeyerovu „gotičnost“ za jednu z „loci communes české zeyerovské essayistiky“. Ve velmi kritickém rozboru Kvapilovy knihy připomněl, odvolávaje se i na Krejčího a Martenovy postřehy, protiklady a složitost Zeyerovy osobnosti, v jehož dílech podle jeho mínění rezonují rozpory moderního člověka, sváry askeze se smyslností, renesanční citění s reprodukcí gotického ducha. Vcelku Mukařovský považuje Kvapilovo užití slova „gotický“ za pouhou nálepku, klišé bez epistemologické hodnoty. Podle něj totiž Kvapil nepojmenovává, k jakému aspektu gotiky Zeyer směřoval, a přitom opomíjí zásadní a nutnou míru „napětí mezi autentickou gotičností a básníkovou moderností“ (Mukařovský 1943: 148, 149).

Aniž bychom se zcela vyhnuli takovým – jak říká J. Mukařovský – verbalismům, nebo – jak bychom spíše řekli my – přílišným obecninám, připomeňme nicméně to, co si Mukařovský možná neuvědomoval. V období

24 Na secesní prvky Zeyerova díla, na jeho vizuálnost nebo permanentní estetizaci různorodých látek se např. zaměřil Jaroslav Fryčer (2009: 20–28).

25 Z novějších studií uvedme „Ideál gotiky v díle Julia Zeyera“ Taťany Petrasové (in Kudrnáč 2009: 60–70), „Zeyerův středověk“ Veroniky Heé (in Vlček 1997: 284–295) nebo již citovanou monografii T. Riedlbauchové.

preromantismu a romantismu slovo „gotický“ bylo často používáno, a to na rozdíl od současného významu architektonického směru, pro označení středověku nebo středověkých aspektů života. Jmenujme také poměrně známé důvody či motivace tolik frekventovaných romantických gotických-středověkých-rytířských tematik.

Bývají výrazem potřeby úniku jako jednoho ze základních rysů romantismu, v tomto případě úniku v čas, tzn. návratů do minulosti. „Přednost měl katolický a feudální středověk, středověk rytířů křižáckých výprav a katedrál (oslavovaný na rozdíl od klasického předsudku k jeho době „temna“).“ (Souriau 1994: 766) Stejně závažná byla idea jedinečné individuálnosti středověku a obdobně představa o nutnosti sestupovat k pramenům nezaměnitelných kolektivních celků, k duchu národů, o němž měly vypovídaty legendy, eposy („poezie bohatýrská“ slovy Voborníkovými [1919: 49]), monumentální výtvarná díla,⁽²⁶⁾ architektonické památky. Originalita středověku s jeho systémem hodnot, s jeho vášněmi i drsným jazykem, na něž nelze aplikovat novodobé etické a jiné normy, byla odkrývána, ale i formována (jak říká Paul Ricœur, rekonstrukce mobilizuje historickou imaginaci [Ricœur 2000: 496])⁽²⁷⁾ nejen se zrodem historického relativismu na přelomu 18. a 19. století. Snahy oživit starou epochu v rovině tvorby (romány W. Scotta),⁽²⁸⁾ pokusy ztotožnit se s ní, přesněji řečeno „vstoupit“ do ní evokacemi a popisy prostředí (klášterů, hradů, hospod...), slavností, hostin, turnajů, pověr atp., jsou neoddělitelné od ústřední hodnoty romantismu přisuzované všemu, co je individuální, původní – a taky odlišné od současné normy. A ta se z časového odstupu od minulosti může

26 Voborník uvádí, jak Zeyera ohromily malby Giottovy a Fra Angelikovy: „Myslel jsem si, že se má legenda psát tak, jak oni malovali“ (Voborník 1919: 148).

27 U spisovatelů (včetně významných romantických historiků) se nejedná o chladnou objektivizující rekonstrukci, v popředí je sama barvitost historie, mozaika pestrých výjevů, divadlo středověkého světa, při němž má čtenář sdílet a prožívat minulé pocity a dojmy, asi tak jak účinkovaly u předků. Mělo to být samo „vtažení“ do děje často dramatické historie i s její autentickou mozaikovitostí, diskontinuitou (bez uspořádaného a přehledného „přepisu“ z dílny historiografa). Tak chápal barvitost historie a její evokace, také na příkladu románů W. Scotta, třeba historik Prosper de Barante (*Histoire des Ducs de Bourgogne*, 1821–1824).

28 Podle Voborníka Zeyer tvrdil (a tuto informaci přijímáme *cum grano salis*): „Je-li ve mně romantism (sic!), pak pochází nejspíše z Waltera Scotta.“ (Voborník 1919: 22)

jevit ještě zřetelněji hrozivá, ne-li odpudivá. Odtud narůstající nostalgie po minulém, konkrétně po romanticky „rekonstruovaném“ a prezentovaném (před-staveném) středověku vnímaném jako doba neporovnatelných individualit. Zužme poněkud význam axiomu Gillesa Deleuze na první části výpovědi: „Minulost by se nikdy nekonstituovala, kdyby nekoexistovala s přítomností, již je minulostí“, řečeno jinak, nikdy by se nekonstituovala bez „nejhlubšího paradoxu paměti“, tj. že „minulost je ‚současníkem‘ přítomnosti, kterou *byla*“.⁽²⁹⁾ V této koexistenci, to znamená především při určité evidenci fenoménů a vektorů přítomného, z nichž v Zeyerových polemikách a výpadech sestává obraz kontrastující s parafrázemi, se utváří Zeyerova „gotika“, na níž se podílejí jak duchovní a umělecké směry, počínaje historickým romantismem, tak přítomnost (v podobě bezvýraznosti a prozaičnosti), a to prostřednictvím jejího příkře kritického náhledu, distancování a negace.

Své pojetí mýtů a legend jakožto nejlepších svědectví o povaze doby, o autentickém projevu lidského ducha v daném čase společně s ideovou triádou minulost – středověk – rytířství, v níž byly hlavními pojmy heroismus a vůle, energie a pevný řád, idealismus a poezie, stavěli romantikové proti, jak byli přesvědčeni, soudobé nízkosti, bezkrevnosti a kramářství. O tom příkladně vypovídá zanícená básnická obhajoba údajně nádherných časů nadšených vzplanutí a vznešených pohnutek, mysticismu a bojovného ducha křížáctví, pověřivosti a robustních charakterů:

„Dávny čas, ten dávny čas, / čas, kterému se rád vydávám napospas, / opojný, nádherný, svůdný a plný síly! / Ne, tenkrát, přátelé, si lidé krásně žili, / a měli v žilách žár sopečných požárů, / pohledy vampýrů, v nitru sta rozmarů, / v té době lenního zřízení, drsných skutků / a pevných mravů, v čas, jenž nebyl bez předsudků, / svérázné bludiště, kde vládly pověry, / kde srdce ze spěže a smělé záměry / chránily každého před každodenní mdlobou / a obavami žít spoutaný všední dobou...“ (O’Neddy 1984: 139)

29 Deleuze, Gilles. *Le Bergsonisme*. Paris: PUF, 1966, s. 54 (cit. podle Ricœur 2000: 562).

Gesta a emblémy přímočarosti i nesmlouvavosti posilují ustavení „vyšší pravdy“ zašlých epoch (pravdy jejího idealismu). Tímto směrem pokračuje Zeyerovo prohlášení s platností tvůrčí devízy: „Přes všechny anděle a divy je více snad pravdy v *Písni o Rolandu* než kupř. v *Zolově Zemi*...“⁽³⁰⁾

ÚVODY A EPIKA

Úvod k Zeyerově *Písni o Rolandu* začíná jakýmsi vzpomínkovým préteritem: „Byli časové, kdy Roland, paladýn Karla Velikého, se oslavoval písněmi od skandinávského severu až do Španěl...“ (Zeyer 1905: 3) Minulý čas zahrnuje nostalgii po tom, co kdysi bylo, po jednotě epické, hrdinské Evropy a jejích mučednících (ve shodě s faktem raně středověkých eposů, že „výsluhou hrdinů je smrt“).⁽³¹⁾ I když Rolandovo jméno nebylo nikdy zcela vymazáno, jeho „sladká Francie“ (spojení-emblém poprvé se objevující právě ve starofrancouzském originálu), respektive sféra její vysoké kultury na něj po staletí zapomínala, až byl epos znovu objeven v (romantické) první polovině „našeho věku“ (narážka na edici F. Michela z r. 1837). Préteritum je vystřídáno současností 19. století, znovu obnovujícího slávu staré poezie „v celém světě“.

Po zdůraznění tohoto Rolandova druhého života se dostává ke slovu autorská obrana: „Myslím, že uváděje tohoto reka do Čech, kde ve středověku zajisté také znám byl, *dobře činím* (zvýr. ZH). Ovšem každému nepřijdu vhod.“ Zeyerova defenziva není pasivní, pojí se s ironizací soudobých klasifikátorů (přilepují „spisovatelům etikety“) a autorových kritiků v tomto duchu: cokoli vydám (byť by to byla „množilka“), bude příliš romantické (ibid.: 3–4). Prezentace (sebe) se přibližuje obrazu zneuznaného autora, jenž navzdory všemu a všem zprostředkovává své zemi a svým spoluobčanům velkou poezii. Tak diskurz, pojímající střídavě charakteristiku díla-předlohy, střídavě autorovo pojetí poetiky parafráze nebo obranu jeho postoje (tvůrčího gesta), sám aspiruje na znaky heroismu, vzdalujícího se odbornickému klasifikátorství a puntičkářství.

30 Úvod ke *Karolinské epopeji* I. (Zeyer 1921: 15).

31 J. R. R. Tolkien (cit. podle Čermák 2003: 30).

Okolnosti vzniku originální *Písně*, její opravdový původce jsou jedna věc, rozhoduje však velikost díla a ta nemusí být totožná s formální dokonalostí. V tomto smyslu se v *Písni* „velké umění [...] nejeví“, zato obsahuje více, velkou poezii. Toto zásadní rozlišení se shoduje s důrazem na monumentální, přímočaré a emotivní umění, jaký se projevuje u neoromantických mytologů: velká poezie „jest vážná, ryzí a dojemná“ (ibid.: 4). Následující výjev představuje sugestivní prostředek Zeyerových autorských úvodů a komentářů, kde historické exkurzy, estetickou polemiku doplňují vizuální zážitky a dojmy zakomponované do verbálních obrazů:

„Bloudil jsem nedávno v poli. Bylo k večeru. Slunce bez paprsků, velké, zlatožhavé klonilo se pomalu za temnofialovou horu. Nebe bylo průhledné, jen kolem slunce lehkými, zbrunátnělými parami spíše než mráčky jako zčervené. Od místa, kde jsem stál, až k patě samé hory šířily se rozorané role, velkými temnými hroudami pokryté. Dva mohutné, nepohnuté stromy blízko přede mnou dokončovaly a sjednocovaly jako v rámeček ten podivuhodně harmonický obraz. Bylo to vše tak *prosté, klidné a velké* (zvýr. ZH). Myslel jsem si: Tak mělo by každé umělecké dílo pojato a provedeno býti – velké v prostotě, dojemné v klidu! A mimoděk přišla mi „Chanson de Roland“ na mysl“ (ibid.: 4–5).

Sama příroda vytváří umění svou souladnou i epickou scenerií velikosti, prostoty, klidu. A autor neopomene zdůraznit podobnost mezi tímto výjevem, jeho jednotlivými prvky (zapadající slunce, stromy), a scénou Rolandovy smrti.

Po obhajobě staré epiky i vlastní poetiky, po empirické vsuvce, na jejímž podkladě vyvstal obraz – lyrická krajinářská pauza, ovšem ve vztahu k předloze, přechází autorský komentář k „techničtější“ pasáži: „Nyní slovo o tom, jak jsem úkol svůj pojál a provedl“ (ibid.: 5), k části, v níž Zeyer vysvětluje svůj přístup k hypotextu a práci s ním. Jeho postup se víceméně shoduje s několika příznačnými fázemi (typy) intertextových operací. První z nich je redukce; Zeyer ji nazývá, a to s ohledem na „čtenáře širšího kruhu“, „modernisováním“ (ibid. – slovo sám dává do uvozovek), čímž míní

krácení nekonečných bojů a soubojů v originále. Druhou je parafráze určitých míst v prvních dvou dílech *Písně*. Ve třetím dílu Zeyer podle svých slov přistoupil k textu-zdroji s největší volností. Kombinoval totiž redukci s parafrází, integrování jiných pramenů s respektem k epizodám *Písně*, k nimž pouze nanesl „trochu barvy jako při opravě vyrudlého freska“ (ibid.: 6), a především, v duchu třetího nejrozšířenějšího typu intertextovosti, rozšiřoval původní text (amplifikace), a to až za jeho hranice, kde je už území vlastní nezávislé tvorby.

V posledních odstavcích úvodu *Písně o Rolandu* se Julius Zeyer vrací ke své oblíbené tematicce spojované se středověkou epikou, tedy k „naivní nehledanosti“, prostotě a bohatýrské síle, kontrastujících s moderní změkčilostí a namířených proti jejím „mollovým tónům“, jimž však podle autora nelze bohužel zcela uniknout, protože nevyhnutelně zůstáváme lidmi své doby. Závěrečný paragraf obsahuje známé a často citované „věnování“ (de facto apel) s rezonujícími zeyerovskými přívlastky: „pravým, silným a odhodlaným mužům tohoto sice krásného, ale až běda v bařinách kantorství, advokátství a šosáctví tonoucího království“ (ibid.). Depreciativní označení, tato nejvýraznější předzvěst budoucích odsudků české malosti či malichernosti, mezi nimiž se zvláště vyjmají „podučitelství“ nebo „čecháčkovství“ v textech Václava Černého, vyjadřují Zeyerovo konstantní hledisko i postoj soudce a barda. Nad povahou a determinantou doby však hned převáží příkladnost ideálu a života v boji, tedy to, co by bylo možné nazvat paralelně k Zeyerově obnově romantismu renovací ne-aktuálnosti (jinak řečeno, manifestem proti přízemnosti). Výjevy a gesta nově mytizované epiky nesmlouvavě oponují domácímu mýtu o „pastuchově chýžce“, odsouzené jako ošumělá, národa nedůstojná idyla (ibid.).

Proto ve své koncepci, v parafrázích starofrancouzské epiky Zeyer opakuje klíčová slova a motivy: výzvy k mužnosti, čestnosti a odvaze (ta se v *Písni* projevuje také u zrádce Ganelona, jehož zrada ostatně není obyčejnou, banální zradou), podtrhuje váhu osobního příkladu, pevné postoje (nutno připojit, že český autor vyvažuje – a je si tohoto zjemnění dobře vědom – takřka výlučně maskulinní svět středověké předlohy postavami spanilých a odvážných žen). V závěrečném výjevu *Písně o Rolandu*, když byly

zarmoucenému, nešťastnému císaři připomenuty jeho povinnosti a úkoly, jsou k postavě Karla nedílně připojeny atributy zaznívající v Úvodu k celé Zeyerově epopeji: „silný, klidný, veliký“ (ibid.: 90).

Vrátíme-li se právě k tomuto ústřednímu textu, k jeho diskurzu proti moderní povrchnosti na čele s jejími emblémy, jimiž jsou pro Zeyera „snobismus, chic, rafinovanost“ nebo už „protivný esprit“, významnou roli v něm má kategorie lidu. Zeyer sice lidu nemíní lichotit, ale v kratičké pasáži, svého druhu hutném eseji s rysy až básnické prózy (ta ostatně proniká i do jiných pasáží autorových paratextů), oslavuje tuto „kompaktní mnohost“ jako emanaci přirozenosti, zdroj pravdivosti i příštího ideálu. Také prostřednictvím tohoto lidu, silného „v citech svých“ a tedy schopného vnímat bezprostředně „velkou krásu“ (Zeyer 1921: 3–4), se uplatňují podstatné pojmy a atributy Zeyerova pojetí majestátního umění spojeného s leitmotivem přírody-přirozenosti jako nejvyšší kategorie nebo reference. Tomu odpovídá následující, známé přirovnání středověké epiky ke gotickým katedrálám; tak *Píseň o Rolandu*: „Pne se také jako katedrála k oblakům, *prostá, silná* (zvýr. ZH), hrubě sice jen z balvanů vytesaná, ale vznešená ve své prostotě a dojmavá jako krásný západ slunce“ (ibid.: 5). I když je v porovnání se svými soupeřnými, s „kamennými básněmi“ (a také s antickými eposy jako pravzory), středověká epika obdobně veliká a krásná, je na rozdíl od nich formálně nedokonalá. Po boku velikosti a dokonalosti architektury se ocitá velikost i nedokonalost slovesného umění, přesto ale umění přetrvávajícího, neboť je výrazem „duše národa“. Tímto konceptem u Zeyera opětovně vystupuje do popředí Herderův *Nationalgeist* nebo *Volksgeist* jakožto projev národa, jeho podněcující princip. – Jistá nedokonalost cyklů soustředěných kolem postav Karla Velikého a krále Artuše je proto jak dědictvím minulosti, tak i výzvou pro současníky k jejich stylovému „dopracování“ (uskutečněnému např. R. Wagnerem nebo A. Tennysonem).

Strategie Zeyerova diskurzu, podmiňovaná souběžně vizí umění, estetikou tvorby a romantizující ideologií, vychází z představy, že středověká epika je v podstatě ambivalentní, přičemž právě tato dvojznačnost jí zajišťuje životnost. Předně obsahuje typy „věčné lidské“. Zároveň její postavy

reprezentují určitou, a to významnou etapu vývoje Evropy, v níž koření její současnost. Tím vize odpovídá obecnější představě romantiků, že genealogie soudobých národů je spjata se středověkou minulostí, již podle Zeyera prozařovala „dvě světla zvláštní záře“: čiré, ještě ničím nelomené křesťanství a „duch rytířství“ (ibid.: 7). Obhajobu tohoto dědictví v „nerytířských“ Čechách propojuje Zeyer s obhajobou středověku oproti temnému věku barbarství a chaosu, jenž mu předcházel, a také oproti vzdálené antice s jejím otrokářským systémem. – Zeyerův historizující exkurz, soustředěný k postavě Karla Velikého i k jeho rytířům, obratně využívá jak ideje společenského pokroku, který přichází s novou dobou středověku (vznešenější náboženství, zjemnění mravů, idealismus), tak v prvé řadě faktu legendarizace (první mytologizace) historických hrdinů a jejich zasazení do poeticko-epického soukolí, kde vzniká a působí pravda ideje a mýtu. Civilizační diskurz spolu s romantizujícími charakteristikami zvláště románského středověku a jeho feudálních mravů, jaké jsme už uvedli výše („Ta doba byla silná a veliká“), sleduje linii rytířství a rytířskosti v opozici vůči obchodnické současnosti. Protiklad vzletu, vznešenosti a idejí na jedné straně a na straně druhé přízemnosti a duševní mizérie, „ohybné hyperindustrie“ a jejich novodobých „ergastul“ (ibid.: 14) přímo navazuje na dřívější opozice, v nichž určitá vyhraněná pojetí minulosti u romantiků nebyla jen projevem její idealizace anebo onoho „úniku v čas“, ale značnou měrou také prostředkem polemiky se současností.

Důležitým rysem romantického středověku je tato intencionalita čili zaměřenost na současný svět; ta dobu gotiky prohlubuje zvláštním směrem, dává jí vyšší smysl specifického exempla, mnohdy – a záměrně – zbaveného empirické (pramenné, kronikářské apod.) reálnosti, fakticity, zato však vybaveného metafyzickou pravdou. I proto se výklad principů středověké doby a její inspirativnosti u Zeyera prolíná s podstatným momentem jeho tvůrčí koncepce i adorace: Je vícekrát zřejmé, že transhistorickým impulzem je mu ideální (vyšší) pravdivost epických reprezentací, epické poezie, tj. to, co Julius Zeyer nazývá rytířským duchem „té doby“, projevujícím se opojením „vyšší lidskostí“ nebo opojením „vírou... slávou a kultem ctí“ (ibid.: 14). Tento přístup ostatně neprotiřečí známému faktu, že středověké

umělecké texty, normativní poetiky a estetiky nemusejí vypovídat o skutečné realitě, chování a aktech společenských elit,⁽³²⁾ ale vyjadřují spíše jejich ideály. A idealismus, tak jak se jeví ve středověké epice, spojuje dokonce na vyšší úrovni, tj. nad náboženskými fanatismy, konfesemi i kulturami, nepřátelské strany („Tenkrát šlo o ideu s obou stran“ – *ibid.*: 14). Smysl takového rytířství je pro Zeyera nadčasový (jako je nadčasová hodnota té epiky, jež je jeho nositelkou); může je sblížit s parafrázovaným výrokem filozoficky založeného romantika Alfreda de Vigny: „L'honneur, c'est la poésie du devoir“ („čest, to je poezie povinnosti“ – Vigny 1882: 96).

Úvod ke *Karolinské epopeji* přechází ve fundamentální esej o rytířství i o duchovním stanovisku romantismu coby hlubších, niternějších a pravdivějších postojích (metafyzická, nadčasová koncepce pravdy čelí pravdám časovým, módním apod.), než jsou současná hlediska a převažující modely. Operátorem Zeyerových charakteristik a argumentů je přitom opakující se protiklad hloubky, opravdovosti a naproti tomu mělkosti, šablonovitosti, protiklad doplňovaný kontrastem mezi lidem schopným idealismu a frivolním davem, mezi vzletem a trivialitou, mezi Johankou z Arku a královským dvorem za jejích časů, mezi Homérem a Offenbachem, mezi RolanDEM a Amadisem galským, kterého musela zahubit Cervantesova satira, aniž by – pro nás – popřela ušlechtilý aspekt postavy dona Quijota.

Zeyerův esej v Úvodu, zamýšlející se nad osudem a proměnami kultury, obhajující středověkou rytířskou kulturu a načrtávající zvraty i kontinuity v duchovním a uměleckém vývoji Evropy, zahrnuje nejen obnovu romantismu, obranu ideálu a svobodné tvůrčí volby, ale též požadavek nezbytné návaznosti na evropské umělecké proudy, i ty nejstarší. (Se snahou o oživení středověké epiky se ohlašuje jeden z leitmotivů českého národně kulturního diskurzu: „navazovat na Evropu“, a to – jak dobře víme – znovu a stále...)

Významný je rétorický zvrat namířený proti polemikám a argumentacím opírajícím se o slovo „moderní“. Je-li pro Zeyera romantismus „rodný otec

32 Skutečnost lze na jejich podkladě dovozovat, resp. interpretovat, ale nikoli fakticky dokumentovat.

modernismu“ (Zeyer 1921: 15) – a s tímto závěrem se ztotožňujeme –, nelze přes veškeré úsilí o obnovu epičnosti, již se podujal, nebýt moderní:

„Nechápu, jak se může někdo bát, že není dost moderním! I kdyby nechtěl, bude jím vždy do jisté míry. Středověkým se dnes nemůže nikdo stát, i kdyby to chtěl vši silou. Nedovede to [...] ačkoli jsem se inspiroval epickou poesíí francouzského středověku, ačkoli jsem se snažil včísti se a vmysleti v jejího ducha, přece jen jsem zůstal Čechem devatenáctého století. Proč? Proto že jím jsem...“ (ibid.: 20).

Transhistoričnost pravdy a krásy se neobejde bez historičnosti (modernosti) jejich zpřístupňování, vyjádření, jejich mluvy.

Jestliže smíření, ne-li symbióze novosti a tradice, jejíž součástí je nadčasová mytologie (odvěké příklady a modely, odvěké regule života a chování v pospolitosti) i nadčasový romantismus (dobrodružství, čest, individuální hrdinství), napomáhá obhajoba eposu, jehož podloží je „heroický stav světa“, ⁽³³⁾ přispívá k němu také přetrvávání či přežívání epičnosti v lidovém ústním podání (Zeyerova „stará naše chůva“ s jejím vyprávěním). Je-li Zeyerův diskurz i obranou poezie „mimo čas“, je rovněž polemikou s koncepcí lineárního pokroku, s mechanickou „prací“ času, který odhazuje a nechává za sebou upadat do zapomnění či bezvýznamnosti minulé. Zeyer se naopak blíží k bergsonovskému chápání, kdy minulé je součástí přítomného. Anebo je zapotřebí křísit minulé v nové podobě, s novými detaily. A toto vzkříšení, u Zeyera ovšem vycházející, a v tom je jeho argumentace, diskurzivní strategie dobově silná, z lidového původu mýtu, ⁽³⁴⁾ zachovává vrstvu základních obrazů evropské nebo národní kultury, o nichž později mluvil Paul Ricœur. ⁽³⁵⁾ Uchovává „věčné vzorce“ s jejich univerzálními významy. ⁽³⁶⁾

33 Viz Svatoň 2009: 119–120, jeho interpretace G. W. F. Hegela.

34 Když zmiňuje svůj *Vyšehrad*, chtěl prý zůstat na „půdě pohádky“, která je mu „jaksi zmenšeným mythem“, ale přitom ji převést do širší mytologické perspektivy i s pomocí paralel v indoevropských mýtech (Zeyer 1921: 24).

35 Srov. Ricœur 1993: 157.

36 Housková 2018: 43.

Obšírné věnování Zdeňce Braunerové k *Románu o čtyřech synech Ajmonových* (*Karolinská epopeja*), tento úvod-předmluva opět svého druhu, otevírá vzpomínka na malířčin pařížský ateliér i evokace jeho uměleckých předmětů: „Pamatujete se, Slečno, jak často loni v zimě jsem k Vám zavítal...“ (Zeyer 1921: 151). Nabízí obraz zadumaného spisovatele v privilegovaném výklenku ateliéru, poněkud stranou veselé společnosti umělců, kombinuje uctívou důvěrnost se vzletným patosem oslavujícím malířčin talent. Náznaky sugerovaným kultem osamělé výjimečnosti zároveň s portrétem skromného tvůrce rozjímajícího v novodobé Paříži o bohatýrech Karla Velikého najednou prostoupí vizionářská připomínka jakési ireálné, mytické („pohádkové“) Paříže, jaká se údajně někdy může umělci zjevit a v níž má ústřední místo secesní kolorit výjevu.⁽³⁷⁾ Obřadními větami i ritualizovanými obraty dobových věnování, za nimiž prosvítá jistá pýcha skromnosti (ta bývá v Zeyerových úvodech leckde přítomna), autor nicméně spěje ke své oblíbené představě, lépe řečeno k stálému argumentu své polemiky, jímž je prolnutí reálného i romantického lidu: „Napsal jsem tu báseň pro Vás a pro český lid, pro Vás proto, že jste poeta, a pro český lid z téhož důvodu. Lid jako dítě zůstává vždy poetou. Ani čtením novin nevystřízliví“ (ibid.: 153). Lid-básník a revelace nejvyšší pravdy, jíž je pravda lidského srdce, stále stejného, stále přítomného, jsou dvě hlavní reference obrody velké a nedílné krajiny mýtu, rozprostírající se v Zeyerově koncepci po celém indoevropském prostoru.

Obrana literárního idealismu a epické poezie, vůdčí motiv Zeyerových úvodů, proti těm, kdo požadují „jen fotografie své obmezené malichernosti“ (implikace koryfeů realismu a naturalismu), je jak na začátku věnování Z. Braunerové, tak na jeho konci rámována vzpomínkami, určitou důvěrností reminiscence a setkávání „v tom tichém salonku v ulici Fleurus“ (ibid.: 154), evokací atmosféry družnosti, přátelství i nostalgii. Obsáhlá dedikace, navazující na Zeyerův argument-koncept básnivého

37 Paříž, „která se oku umělce přece ob čas zjevuje, na př. někdy v soumraku s mostu ‚des Arts‘, gigantická, modrá, mlhavá, neurčitá, s tím pravděpodobným horizontem z bledého zlata a průhledného, perlově zarůžovělého stříbra, s hlubokou řekou z tekutého, začernalého smaragdu, po níž celé konstelace hvězd a mysteriósne bludná světla přívitem se smýkají...“ (Zeyer 1921: 152).

lidu, jehož je autor jakýmsi dědicem, byť dědicem výslovně nedezignovaným (propojení romantické ideologie lidu s latentně přítomnou ideou osamělé výlučnosti neoromantického básníka), strategicky koordinuje styl „osobního momentu“, vyznání či holdu, do nichž vstupují fragmenty básnické prózy včetně patetizujícího lyrismu, s metatextem – s prezentací a obhajobou poetiky.⁽³⁸⁾

Na mimořádném postavení Zeyerových peritextů má značný podíl (vedle jejich poetické hodnoty) víceúrovňový styl nebo konglomerát různorodých promluv, jejichž cílem je jednak přesvědčivost objektivizující autorovu volbu i tematiku, jednak naléhavost s puncem osobního ručení, individuální odpovědnosti. Jasně osobní stanovisko, ideová a estetická volba jsou neoddělitelné od rétorického účinku (výkonu) samotného diskurzu.

Na konci Úvodu ke *Karolinské epopeji*, v osobním vyznání se autor obrací ke svým čtenářům, tj. k typu snivých, básnivých lidí, pravděpodobných příjemců:

„Jsou to nejspíše lidé mně podobní, kteří rádi se přebírají v starých kronikách a co děti rádi naslouchali pohádkám, lidé, jimž z toho něco neurčitého, smrákavě sladkého a přece teskného, jako nostalgie po tom, co zde není, v srdci zůstalo, něco, co s nimi sedí, když se venku šepí, a jen oheň svítí, co v hustém lese vedle nich kráčí, hvězdami jako očima se na ně dívá, co konejšivě v jejich žal a snivě v jejich radost se mísí a slavně k nim mluví v samotách“ (Zeyer 1921: 25–26).

Je to také stálá teze-téma v řeči hrdinů Zeyerovy epiky; „staré ohlasy“, „vzpomínky“, tedy legendy a mýty, promlouvají jen „k srdcím některým“ (*Svědectví Tuanovo*).⁽³⁹⁾ Podporuje ideu exkluzivity díla i výjimečnosti jeho čtenářů. Tak autorovy paratexty souběžně s tvorbou vytvářejí hiát v soustavě nebo proudu dobových poetik české literatury. Kdysi jsme to nazvali Zeyerovým gestem.

38 K typům dedikace (věnování), k nimž jsme teď přihlédlí, viz Hodrová 2001: 268–272.

39 In Zeyer 1903a: 214.

LYRICKÉ SCENERIE, OBRAZY PROSTŘEDÍ, KELTSKÁ MELANCHOLIE

V prvních větách úvodu k básni *Kronika o svatém Brandanu* (1884) Zeyer zdůrazňuje inspiraci, které se mu dostalo „v Renanově článku o keltské poesii“.⁽⁴⁰⁾ Nepochybně se jedná o padesátistránkový esej Ernesta Renana *Poezie keltských ras* (*La Poésie des races celtiques*, čas. 1854, knižně a reed. pod dalšími názvy: např. *L'âme bretonne*, 1854, *Bretonská duše*), popularizující – ovšem ve své době jen na základě znalostí adaptací Charlotty Guestové – velšské pověsti *Mabinogion*, artušovský cyklus, bardské zpěvy a hagiografická vyprávění (sv. Patrik a sv. Brandan). Úhelným kamenem tohoto Renanova základního příspěvku ke keltismu 19. století je koncepce idealismu Keltů nebo Britanů-Bretonců, staré idealistické rasy (rasa je u Renana kulturní pojem – Renan 1854). V jejich legendách se podle Renana prosazuje modus nadpřirozeného, které se liší jak od „klasického“ nadpřirozena řecko-latinské mytologie, srovnávající konečné s nekonečným, tak i od nadpřirozena křesťanského, v němž Bůh vyrábí zázraky svírané dogmatem. Nadpřirozeno v keltské imaginaci, již nepotlačilo ani křesťanství, tkví v nekonečném a determinuje je vůle po nezávislosti. Dvěma základními elementy keltského ducha jsou dobrodružství a naturalismus (skryté síly a nezměrná plodnost přírody), podstata zázračna. Dobrodružství se odehrávají v prostoru nezátíženém morálkou – kde je vše možné, například přecházet ze světa živých do světa mrtvých, z pevniny na moře a naopak, a kde lidská svoboda nezná hranice ani v čase. V keltském světě, reprezentovaném Merlinovou magií a zároveň nepřetržitým řetězcem bytí, vládou metamorfózy i symbiózy přírody a lidí.

Zeyer předem upozorňuje, že na něj Renan tak zapůsobil, „že jsem neodolal i docela několik frází z něho, jen málo změněných do své básně vplést“ (Zeyer 1903b: s.p.), i když za podklad svého „vyprávění“ (tento důraz na epičnost skladby s charakteristickou „dlouhou větou epickou“ s několika přísudky analyzoval V. Mathesius – Mathesius 1942) si vzal

40 In Zeyer 1903b: s.p.

starofrancouzskou báseň z asi 12. století, která jej rovněž nadchla tak, že v jeho adaptaci zanechala zřetelné stopy.⁴¹⁾ Po preambuli o genezi přichází lyričtější část o vzpomínce: „za dlouhé jedné zimy“ na venkově autor studoval v překladu staré irské a bretonské zpěvy, z nichž vzešel jeho epos obohacený o epizodu s králem Abgarem. – Tento úsek se řadí k typu empiricko-vzpomínkových odboček anebo incipitů, jimiž vypravěč Zeyer promlouvá jednak o inspiracích, jednak třeba o zádumčivosti či elegičnosti svých námětů, posilovaných v tomto případě zmínkami o snění „v našich lesích, smutných a hlubokých, které mi tak živě šumění moře připomínaly, když zimní větry jimi klátily“ (Zeyer 1903b: s.p.). Keltské země, ať už ty někdejší, pradávné nebo současné, pojí melancholické vzezření, které dotváří vizionářské básnictví.

Na začátku *Poezie keltských ras* Renan příznačně zvýrazňuje jakoby ve stopách teorií klimatu přechod z „veselé, ale všední fyziognomie“ krajů Normandie a Maine do „opravdové Bretaně“ (Renan 1854: 4), nezaměnitelné svým jiným jazykem i jinou rasou – do zcela jiného prostředí, charakteristického i významově předznačeného studeným a smutným větrem, temným mořem, vřesovišti a žulou, do drsné a vážné země, kde žije osamělý a hrdý spirituální národ ponořený do sebe, jehož „krev mluví“, herderovsky řečeno. Přitom je to však rasa podléhající fatalitě a jakémusi historickému smutku, projevujícími se už ve zpěvech starých bardů, kte-

41 Zdroji Zeyerova díla se podrobně zabýval už J. Voborník a na tento směr výzkumu nejnověji navázala i s ověřováním Voborníkových údajů a zjištění také Tereza Riedlbauchová, mj. podrobně sledující citace nebo intertextovost pramenů v širším smyslu slova v Zeyerově keltské tetralogii. – Podle Voborníka je onou starofrancouzskou předlohou zvl. *Zázračné cestování svatého Brandana při hledání pozemského ráje – Legenda ve verších z 12. století (Les voyages merveilleux de Saint-Brandan à la recherche du Paradis terrestre – Légende en vers du XIIème siècle, 1878)*, viz Riedlbauchová 2010: 110. Když se Riedlbauchová zaměřuje na keltskou tematiku v Zeyerově díle, opírá se o Voborníka s některými cennými dodatky a zpřesněními (drobné nepřesnosti v její atribuci autorů nebo pramenů ponecháváme stranou). Ve shodě s ním uvádí jako hlavní zdroje práce významných francouzských keltologů 19. století: Henriho d'Arbois de Jubainville (*Le cycle mythologique irlandais et la mythologie celtique*, 1884) a Théodora Hersarta vikonta de la Villemarqué (zejména *La Légende celtique et la poésie des cloîtres en Irlande, en Cambrie et en Bretagne* (v zásluhném katalogu knih ve francouzštině Zeyerovy knihovny T. Riedlbauchová uvádí vydání z r. 1859; od téhož autora jmenuje *Chants populaires de la Bretagne* [původní hlavní název je ovšem v bretonštině: *Barzaz-Breiz*, 1839] – uvedeno vydání z r. 1867). V Zeyerově knihovně figurují, kromě početně zastoupeného E. Renana, další díla významných bretonských folkloristů a spisovatelů, zejména Émila Souvestra, Anatola Le Braze, Françoise-Marie Luzela.

ré zpravidla ústí v elegie. Esenciálním elementem keltského básnického života, zvláště v Irsku, je Renanovými slovy dobrodružství podněcované vizí neviditelného světa, cestou za neznámem, mesianismem, z nichž vyrůstá keltská „románová epopej“.

Prvky jedinečné imaginace a poetiky, tak jak je stanovil Renan, přejímá Zeyer, nehledě na přímé citace a integrované úseky, v *Kronice o svatém Brandanu*, o tomto irském putování a řetězci tradic spojujícím přítomnost s minulostí, o prostupování světa lidí a přírody, jejich proměnách, o prolínání naturalistického nadpřirozena (spočívá v samotné přírodě) s ideálem původního keltského křesťanství.⁽⁴²⁾ Zeyerovu elegičnost (např. věštba o nešťastném Irsku-Erinu v *Kronice*), vizionářství nebo melancholickou mystiku, v níž lze vnímat ozvěny děl Maurice Maeterlincka, provázejí oblíbené barvy a matérie parnasu či secese (třpyt drahokamů a lesk perel – azur, zlato, stříbro, mramor), barevné efekty přírody, zesilující bájnou velkolepost příběhů a epizod, jejichž ideovým svorníkem bývá představa originality s pradávnými kořeny oproti novodobé uniformitě. Rozhodujícím činitelem tradice a posloupnosti je paměť, v níž přetrvává pravda, kterou pěvec zdobí krásou. „Když pěvec pravdu rouchem krásy oděje, pak teprve zazáří pravda plnou silou a svítí jako hvězda s nebe zrakům všech,“ navazuje irský král Kormak v dramatu *Legenda z Erinu* na závěry Úvodu ke *Karolinské epopeji*. V téže *Legendě* druid-pěvec Dara uvádí dva spojitě druhy „zápisu“ – své dvě desky: „Mám desky dvě – svou paměť a své srdce. Do první ryju výroky, padající od úst starců, jako drahokamy. Do druhé, do purpurné desky svého srdce ryju krásné skutky, velké činy vrstevníků svých.“ (Zeyer 1886: 9) Zpěvy se zachovávají pro budoucí, přecházejí z otce na syna, pokud se jim bedlivě naslouchá. Druidové-bardi, říká Kormak, skládají písně z činů, jako se z kamenů staví velký hrad. Obojí je v této patrné době Zeyerovy paralely mezi středověkou katedrálou a *Písní o Rolandu* postaveno na roveň.

42 Viz Zeyerovo smíření bardismu a křesťanství v *Ossianově návratu*, nazvaném v předmluvě „kelticko-křesťanská odyssea“, a spolu s tím apoteóza bardství prostřednictvím dlouhé bardovy „písně“ ve *Svědectví Tuanově*, vloženém vyprávění-básnické próze o legendárních dějinách Irska, kde jsou „prastarými vzpomínkami“ evokována vyprávěčova omlazující převtělení, které vyznačují jednotlivé etapy těchto dějin.

Tento základ Zeyerovy reprezentace keltských legend je průběžně přítomňován epickým diskurzem, konstativními promluvami či replikami, v nichž se odráží (Renanova keltská) touha po ideálu a polemika s „mělkostí těch duší bez křídel“ (Zeyer 1903b: 69). Ta ostatně standardně a se značnou intenzitou prochází i jinými Zeyerovými díly,⁽⁴³⁾ samozřejmě monology nebo epickou narací *Karolinské epeje*; zaznívá ve výzvách k příkladnosti činů, k mužnosti („Být mužem, to je také majestát“)⁽⁴⁴⁾ a odvaze, v imperativech cti a práva; projevuje se v hrdinském postoji vůči nezlomné síle osudu, proti němuž nezможou nic ani zázračné bytosti – osudu, jehož součástí je také zlo a věčná nenávist. Jistě se nejedná „jen“ o více či méně odpovídající parafráze středověké epiky, kde velkodušnost a rytířství nedou hrdiny k odpouštění urážek, protože to by byla podle kódu původních rytířských románů zbabělost, ale o apel k „budoucím“, k současníkům, o připomínání „hrdinského řádu“:⁽⁴⁵⁾ „V své nemnohosti v pravdě velcí jsme, / a vy v tom množství přec jen malými.“⁽⁴⁶⁾ Obdobně apelativně vyznívá, a to proti „měšťákům“ a „úzkoprsým kramářům“ („étroits boutiquiers“ Pétruse Borela), tak opovrhovaným francouzskou romantickou bohémou první poloviny 19. století, odpověď chudých šlechticů císaři Karlovi, když jim nabízí materiální pomoc: „Nejsme kupčíci, / a málo na zlatě nám záleží! / Když máme je, zas rozdáváme je.“⁽⁴⁷⁾

Pozoruhodným příspěvkem k vazbám mezi keltskou Bretání a Čechami je Zeyerovo věnování *Pohádky o Karlu Velikém (Karolinská epeje)* překladateli české literatury Bronislavu Grabowskému. Po obřadném poděkování za „lásku k naší zemi“, vrcholícímu až stupňovanou litaní (za lásku „k tomuto království tak poníženému nyní v prach, k tomu lidu tak nespravedlivě světem zneuznanému...“ – Zeyer 1921: 31), je přiblížen prostor vzniku díla, Bretaň a Pikardie, ale především pověstná keltská země. Popis

43 V povídce *Kristina zázračná* viz např. výroky o všední střízlivosti, o chladných lidech a jejich kruté omezenosti oproti duchovnosti a niterné čistotě.

44 *Román o čtyřech synech Ajmonových*. In Zeyer 1921: 439.

45 „Život v hrdinském řádu“ – formulace Jana Čermáka, in Čermák 2003: 25 ad.

46 *Román o čtyřech synech Ajmonových*. In Zeyer 1921: 241.

47 Ibid.: 349.

místa (básnivá lokace původu skladby) i jeho elegická evokace samostatně rozvíjejí Renanovu osnovu. Významnější však je, že text lze chápat jako verbální pandán k dílům českých malířů, Zeyerových současníků, kteří od padesátých a šedesátých let 19. století začali inspirativní Bretaň hojně navštěvovat (po J. Čermákovi a H. S. Pinkasovi např. A. Chittusi, O. Lebeda, V. Brožík, A. Mucha, později i Zeyerův synovec malíř Jan Angelo Z. – viz Pravdová 2017). Zeyer nepíše reportáž o soudobé Bretani, ale mýtotvornou oslavu meditativní, do sebe pohroužené země „dávne své touhy“, v níž v rozvitých výčtech vynikají některé reálné, ale stejně tak malebné anebo tajemně symbolické elementy:

„[...] vraceje se z ‚land‘, stepí to, porostlých kapradím, vřesem a žlutě kvetoucím trním, kde duby šumí a žulové balvany jak zabití obří leží, vraceje se zamyšlen od menhirů a kromlechů, osvětlených měsícem, vraceje se z vesnických hřbitůvků, kde šedé, vytesané ‚kalvarie‘, Bretani tak zvláštní, se svými tragickými skupinami a dlouhými teoriemi dějeporných osobností se rýsovaly na mračném nebi jako zkamenělá středověká mysteria...“ (Zeyer 1921: 32)

Tvář země dokreslují gotické kostelíky prorostlé mechem a ztracené v hlubokých lesích, pusté zámky a mysy, bouřlivé, sténající moře. Tyto motivy z Bretaně se bezprostředně stávají básnickými obrazy připravenými vstoupit do příběhů a popisů; jako je tomu právě v *Pohádce*.

V Zeyerově lyrickoepickém líčení obývá keltskou krajinu podivuhodný lid zvláštního nadání, duše „krásné víry a visionářské obraznosti“, uchováající tradice a staré mýty, lid jakožto kniha, z níž autor četl v „tom takřka mimozemském okolí“ (ibid.: 33). Bretaň je střídavě vážná (epická), střídavě idylická – jako zhmotnělý sen nebo přítomná pohádka (mýtus). Touto díkci Zeyer kráčí ve stopách Renanových a možná jistou elegičností i v dráze *Posledních Bretonců* (*Les Derniers Bretons*, 1835–1837) Émila Souvestra. Ale jeho ještě větší záštitou i potenciálním zdrojem se zdá mytizující lidová slovesnost včetně oné ideje lidu, kterou jsme popsali. Opět se tak setkáváme se známou rekurentní rovinou Zeyerova diskurzu v úvodech, byť by

byla v pozadí. Nese s sebou určitou dávku patetického nebo majestátního stylu a ten sblíží Zeyerovo psaní s texty těch, kdo se v jeho době – ale i později – obraceli k dávným, archaickým dobám, k legendám a paměti lidu jako nezpochybnitelné hodnoty. I těch, kdo jsou jinak Juliu Zeyerovi svým zaměřením vzdáleni: „Pojďte a poslyšte pověsti dávných časů... Slyšte i co více dochovalo se z temnoty věků, co zůstalo z báječných vypravování přeshlých pokolení...“ (Jirásek 1949: 9)

prof. PhDr. Zdeněk Hrbata, CSc.

Ústav pro českou literaturu (oddělení teorie) AV ČR, v. v. i.

Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1

hrbata@ucl.cas.cz

Příspěvek vznikl v rámci grantu GA ČR 18-04420S,

Proměny narativních způsobů v české próze I.

Při práci na publikaci byly využity zdroje výzkumné infrastruktury

Česká literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>).

PRAMENY

ZEYER, Julius

1886 *Legenda z Erinu*, drama ve čtyřech jednáních (Praha: František Šimáček)1903a *Spisy Julia Zeyera*, sv. VII., *Kristina zázračná a jiné práce. Svědectví Tuanovo. Keltická báje*. (Praha: Unie)1903b *Spisy Julia Zeyera*, sv. XI. *Kronika o svatém Brandanu*, 3. vydání (Praha: Unie)1905 *Spisy Julia Zeyera*, sv. XX. *Karolinská epepeja II.*, 2. vydání (Praha: Unie)1921 *Spisy Julia Zeyera*, sv. XIX. *Karolinská epepeja I.*, 5. vydání (Praha: Unie)1988 *Epické zpěvy* (eds. J. Janáčková, A. Stich) (Praha: Čs. spisovatel)

LITERATURA

BALLANCHE, Pierre-Simon

1827 *Essais de palingénésie sociale* (Paris: Jules Didot); dostupné on-line: <https://archive.org/details/essaisdepalingno1ballgoog>

BOURGET, Paul

1924 [1883] *Essais de psychologie contemporaine*, tome 1 (Paris: Plon)

ČERMÁK, Jan

2003 „Béowulf a jeho doba“ in *Béowulf*, přel. J. Čermák (Praha: Torst)

DOBIÁŠ, Dalibor (et al.)

2014 *Rukopisy královédvorský a zelenohorský a česká věda (1817–1885)* (Praha: Academia)

FRYČER, Jaroslav

2009 „Zeyerova role v české literatuře na konci 19. století. Česká dekadence, novoromantismus a modernismus – francouzský příklad“ in Kudrnáč, Jiří (et al.): *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy* (Brno: Host)

GENETTE, Gérard

1987 *Seuils* (Paris: Le Seuil)

HAMAN, Aleš – TUREČEK, Dalibor et al.

2015 *Český a slovenský literární parnasismus* (Brno: Host)

HODROVÁ, Daniela

2001 „Dedikace“ in táž a kol.: ...*na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)

HORYNA, Břetislav

2005 *Dějiny rané romantiky. Fichte – Schlegel – Novalis* (Praha: Vyšehrad)

HOUSKOVÁ, Anna

2018 *Nekonečný Borges* (Praha: Triáda)

HRBATA, Zdeněk

1988 „Místo Julia Zeyera v proudu neoromantismu a dekadence“ in *Prameny české moderní kultury I* (Praha: Národní galerie v Praze, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV), s. 118–140

HRDINA, Martin – KŘÍŠŤANOVÁ, Dita

rkp. „Český dávnověk v díle Julia Zeyera“

JIRÁSEK, Alois

1949 *Staré pověsti české* (Praha: Mladá fronta)

JIRÁT, Vojtěch

1978 „Zeyerova Libuše“ in týž: *Portréty a studie* (Praha: Odeon)

JUDEN, Brian

1970 „Particularités du mythe d'Orphée chez Ballanche“ in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, s. 137–152; dostupné z doi: <https://doi.org/10.3406/caief.1970.956>
https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1970_num_22_1_956

KANT, Immanuel

1975 [1790] *Kritika soudnosti*, § 49, přel. Vladimír Špalek, Walter Hansel (Praha: Odeon)

KUDRNÁČ, Jiří et al.

2009 *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy* (Brno: Host)

LEFEBRE, Philippe

1997 *L'esthétique de Rousseau* (Paris: SEDES)

LORENZOVÁ, Helena

1997 „Solární mýtus v díle Julia Zeyera“ in Vlček, Tomáš (ed.): *Julius Zeyer. Texty, sny, obrazy* (Písek: ERM)

MATHESIOUS, Vilém

1942 „Větné základy epického slohu v Zeyerově Kronice o sv. Brandanu“ *Slovo a slovesnost*, roč. 8, č. 2., s. 80–88

MED, Jaroslav

1990 „Karolinská epopeja“ in Červenka, Miroslav (et al.): *Díla české poezie od obrození do roku 1945* (Praha: Čs. spisovatel)

MELETINSKIJ, Jelezar Moisejevič

1989 *Poetika mýtu*, přel. Jaroslav Žák (Praha: Odeon)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1943 „Dvě knihy o básnictví“, *Slovo a slovesnost*, roč. 9, č. 2–3, s. 145–151

NOVÁKOVÁ, Ester

2009 „Zeyerův Vyšehrad“ in Kudrnáč, Jiří (et al.): *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy* (Brno: Host), s. 235–243

O'NEDDY, Philotée

1984 *Doupě neřesti* (Pandaemonium), přel. Jindřich Pokorný (Praha: Odeon)

PRAVDOVÁ, Anna (ed.)

2017 *Bonjour, Monsieur Gauguin. Čeští umělci v Bretani 1850–1950* (Praha: Národní galerie v Praze)

RENAN, Ernest

1854 „La Poésie des races celtiques“ in *Revue des Deux-Mondes*, dostupné online: https://fr.wikisource.org/wiki/La_Po%C3%A9sie_des_races_celtiques

RICŒUR, Paul

1993 *Život, pravda, symbol*, přel. Miloš Rejchrt (Praha: Oikoymenh)

2000 *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris: Éditions du Seuil)

RIEDLBAUCHOVÁ, Tereza

2010 *Julius Zeyer a jeho vztah k francouzské kultuře* (Červený Kostelec: Pavel Mervart)

SKALICKÁ, Vlasta

1997 „Autorské úvody v díle Julia Zeyera“ in Vlček, Tomáš (ed.): *Julius Zeyer. Texty, sny, obrazy* (Písek: ERM)

SOURIAU, Étienne

1994 [1990] *Encyklopedie estetiky* (Praha: Victoria Publishing)

STAROBINSKI, Jean

1971 *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle* (Paris: Gallimard)

SVATOŇ, Vladimír

2009 *Román v souvislostech času. Úvahy o srovnávací literární vědě* (Praha: Malvern)

VIGNY, Alfred de

1882 [1867] *Journal d'un poète* (Paris: Calmann Lévy)

VLČEK, Tomáš (ed.)

1997 *Julius Zeyer: texty, sny, obrazy: [sborník zeyerovských přednášek]* (Písek: ERM)

VOBORNÍK, Jan

1919 „Julius Zeyer“ in *Spisy Julia Zeyera*, sv. XXXV (Praha: Unie)

COOPERŮV WYANDOT:

NOVÁ VARIANTA MIZEJÍCÍHO INDIÁNA

MICHAL PEPRNÍK

JAMES FENIMORE COOPER'S WYANDOTTÉ:

A NEW VARIANT OF THE VANISHING INDIAN

The paper challenges the conventional critical assumption that James Fenimore Cooper was recycling the myth of the Noble and Ignoble Savage and the stereotype of the Good and Bad Indian. The paper takes as a starting point the discourse of savagism (Roy Harvey Pearce), in which the opposites are blended into a single mixed type, neither purely noble or ignoble, good or bad, the so called Vanishing Indian. The paper demonstrates that Cooper created a greater variety of types of the Vanishing Indian and that their typology was the result of a largely autonomous (semiotic) process of variation, based on new combinations of already existing traits. Moreover, in his late novels, most clearly in Wyandotté (1843) Cooper even probed the options of moving beyond the semantic field of the Vanishing Indian towards a more mimetic concept of culturally assimilated Indian.

Keywords: Noble and Ignoble Savage, Vanishing Indian, James Fenimore Cooper, discourse of savagism, Wyandotté; or, the Huttet Knoll. A Tale

V americké literatuře se indián nejčastěji objevuje jako tzv. Mizející indián. Tento topos⁽¹⁾ se zakládá na převládající představě Američanů 19. století, že indiánům je souzeno zmizet. Američtí vojáci si v pohraničních oblastech připíjeli, „Civilizaci nebo smrt indiánovi!“. Jinými slovy, asimilace nebo vyhubení (Berry 1960: 52). Součástí významového pole Mizejícího indiána je neukončenost tohoto procesu. Indián (indiáni) mizí, ale ještě úplně nezmizel(i). Předpokládá se však, že k tomu musí dříve či později dojít. Statisticky to tak v 19. století opravdu vypadalo. Počet indiánů se během

1 Hodrová s odkazem na E. R. Curtiuse řadí mezi topoi (toposy) i „stylizace postav“ (Hodrová 1997: 9). V jiné epistemologii by se dalo hovořit o Mizejícím indiánovi jako o figuře, jež je jednou z dominant textu. Srov. Kubíček 2013: 59.

18. a 19. století drasticky snížil, přišli o většinu svého území. V roce 1850 počet indiánů na území USA klesl na pouhých 250 000 (ibid.: 54).

Máme-li však na mysli konkrétní literární postavy, jde spíše o zmizení než o mizení. Indiánský protagonista v americké literatuře většinou doopravdy zmizí. Jeho zmizení tak symbolicky anticipuje očekávaný osud celého etnika, jak naznačuje název *Poslední Mohykán*. Mizení indiánských postav v americké literatuře v sobě zahrnuje další varianty kromě smrti nebo asimilace: např. dobrovolnou či vynucenou relokační za obzor vidění, za hranici sociálního prostoru bělošské většiny, do rezervací či řídky obydlených geografických periferií, exil nebo vymření pokrevní linie (indián v příběhu přežije, ale nezaloží rodinu). Mizení (vanishing) implikuje přírodní a přirozený, a tudíž nevyhnutelný proces. Topos Mizejícího indiána proniká do americké literatury během 18. století a je ještě dnes natolik silnou symbolickou strukturou, že i dnešní severoameričtí spisovatelé indiánského původu mají potřebu se proti němu vymezovat.

Ze všech amerických spisovatelů se James Fenimore Cooper nejvíce zasloužil o rozšíření mýtu o Mizejícím indiánovi. Ve svých indiánských románech dramaticky tematizoval různé varianty mizení. Tento proces tematizace chápeme jako variační konstrukční proces, do značné míry autonomní řady. Cílem článku je pokusit se tento variační proces rekonstruovat a odhalit jeho tematické důsledky.

Východiskem pro jednotlivé varianty mizejícího indiána byl Cooperovi *mýtus ušlechtilého divocha*, spjatý s primitivismem 17. a 18. století. Primitivismus se vyznačoval idealizací jednoduššího, spontánnějšího způsobu života, který měl být v souladu s přírodou, v harmonickém prostředí připomínající zahradu Edenu (srov. Novak 1997: 456). Spojení ušlechtilý divoch se poprvé objevuje v anglickém jazyce ve veršovaném dramatu Johana Drydena *Dobyť Granady* (Conquest of Granada, 1762). Dryden spojuje představu ušlechtilého divocha se svobodou bytí v lesích. Pod ušlechtilostí je třeba si představovat volnost, individuální svobodu, důstojné vystupování, lakonické, ale poetické vyjadřování, velkorysost, nezištnost a věrnost (viz McWilliams 1989: 132; Berkhofer 1978: 28).

Významové pole ušlechtilého divocha se do značné míry překrývá s významovým polem *dobrého indiána*. Nicméně rozdíly tu jsou. Dobrý indián nemusí být ušlechtilý divoch. To, co činí indiána v americké literatuře dobrým indiánem, je spolupráce s bělošskými protagonisty a stoická akceptace bělošské nadvlády. Vystupuje v roli přítele, zachránce (Pearce 1988: 213), pomocníka, rádce, učitele lesní moudrosti a vzorného hostitele (je „přátelský, zdvořilý a pohostinný“ a ještě k tomu dobře vypadá [Berkhofer 1978: 28]). Dobrý indián stojí na té správné straně, tj. na straně, kterou autor podporuje (v případě Coopera takový indián je spojencem Anglie proti Francii, USA proti Anglii, dobrých osadníků proti nepřátelským indiánům). Do značné míry všechny tyto role z něj činí i ušlechtilého divocha.

Někteří američtí autoři však byli ochotni přiznat pozitivní rysy i nepřátelským indiánům. Např. Washington Irving, první světově proslulý americký spisovatel, věnoval obhajobě a oslavě indiánů hned dvě črty v knižním výboru *The Sketchbook of Geoffrey Crayon, Gent.* (1819–20, 2. sv.). V jedné z nich obhajoval tzv. krále Filipa (Metacom), vůdce povstání novoaanglických kmenů proti anglickým osadníkům v letech 1675–1678.

Mýtus ušlechtilého divocha a polarita dobrý/zlý indián se podle Roye Harveyho Pearce koncem 18. století přetavily do *diskursu divoštví*. Podle Pearce se až do Války za nezávislost (1775–1783) více méně předpokládalo, že americký indián je v zásadě stejný jako Evropan, jen se nachází na nižším stupni civilizačního vývoje. Časem však tento civilizační handicap překoná a dojde k jeho kulturní asimilaci. Pearce tvrdí, že po skončení Války za nezávislost sílila potřeba vidět indiána jinak, neboť se stal překážkou rychlejšího osídlování amerického Západu. Bylo proto zapotřebí ospravedlnit jeho relokační. Začalo proto účelově převažovat přesvědčení, že americký indián je bytostně jiný, nepřizpůsobivý, že divochem byl, je a vlastně by i měl zůstat. Jeho primitivní způsob myšlení a života je neslučitelný se směřováním euroamerické civilizace, a je tudíž odsouzen k zániku.

„V sedmdesátých letech osmnáctého století začali Američané chápat, že indián se od nich radikálně odlišuje, byli přesvědčeni, že je pevně spojen s primitivní minulostí, primitivní společností a primitivním prostředím, a je mu

souzeno být zničen Bohem, přírodou i všeobecným pokrokem a uvolnit prostor pro civilizovaného člověka. Američané tohoto období vypracovali teorii divocha, jež byla postavena na myšlence nového řádu, v němž pro indiána nebylo místo.“ (Pearce 1988: 4)

Diskurs divošství se tak stal prostředkem ospravedlnění dobývání Ameriky a budování moderní společnosti. Jestliže v 17. a 18. století se obraz divocha štěpil na ušlechtilého a neušlechtilého divocha, dobrého a zlého indiána, v 19. století se tyto dvě formy reprezentace slily v jednu jedinou, a to „indiána coby specifického typu amerického divocha“ (Pearce 1988: 77). To neznamená, že by s tímto indiánem odsouzeným k zániku mnozí Američané necítili soucit. Jak uvádí Pearce, mnozí Američané by mu rádi přinesli civilizaci, ale domnívali se, že by to jenom urychlilo jeho zkázu (Pearce 1988: 64). Morálně i materiálně byl na tom divoch nejlépe, když byl ponechán sám o sobě. Kontakt s bělochy, v pohraničí lidmi většinou pochybného charakteru, jej korumpoval a ničil jeho identitu a mravní integritu.

Nicméně i soucit s vymírajícím indiánem i obdiv k některým jeho vlastnostem zazníval z pozice kulturní a společenské nadřazenosti, jak upozorňuje Pearce. „Přestože jsou indiáni obdařeni pozitivními vlastnostmi jako ušlechtilost, statečnost, lstivost, jsou omezeni způsobem života založeného na lovu a válčení“ (ibid.: 202). A tak i jeho často zmiňovaná ušlechtilost byla vlastně méněcenná, protože byla výsledkem méně hodnotného duševního výkonu: „Ušlechtilost divocha byla ve skutečnosti méněcenným druhem ušlechtilosti, ušlechtilosti, jíž bylo dosaženo spíše prostřednictvím citu než rozumu, spíše činu než myšlenky a spíše konvence než zákona“ (ibid.: 79).

Kromě ospravedlnění dobývání Západu slouží obraz indiána jako mytologizující prostředek relačního formování národní identity – je symbolickou antitezí Američana: „Zájem není o indiána jakožto indiána, nýbrž o indiána jako prostředku porozumění bělocha, o indiána definovaného prostřednictvím idejí a potřeb civilizovaného života“ (Pearce 1988: 202). To má za následek odtržení reprezentace indiánů od mimetické vazby na realitu.

Pearce tedy poukázal na několik aspektů vývoje reprezentace indiánů v americkém myšlení:

1. redukce dvou typologických kategorií indiána (ušlechtilý a neušlechtilý divoch, dobrý a zlý indián) na jeden jediný inferiorní typ Mizejícího indiána, v němž se mísí ušlechtilé s neušlechtilým, dobré se zlým;
2. odtržení literární a kulturní reprezentace indiánů od reality;
3. využití této reprezentace jako kulturní jinakosti pro utváření národní identity.

Pro účely mé práce jsou důležité především první dvě tendence: koncept mizejícího indiána a vysoká míra autonomnosti této reprezentace. Důraz na autonomní povahu reprezentace indiána mi umožní vysledovat variační vývoj literární reprezentace indiána v díle Jamese Fenimora Coopera. Tento variační proces budu sledovat v jeho autonomní trajektorii, nebudu zkoumat, do jaké míry je podmíněn i společenskými proměnami a osobními zkušenostmi. Sledování tohoto variačního procesu mi současně umožní rozvinout koncept Mizejícího indiána a ukázat typové spektrum. V Pearcově syntéze se totiž ztrácí významové a funkční odlišnosti indiánských postav v americké literatuře, utvářených situačním kontextem děje, prostředí a konkrétní konfigurace postav indiánů. Autonomní variační proces zahrnuje novou kombinací charakteristických rysů obou základních typů a přidávání nových rysů a nových kontextů, v nichž se tyto postavy projevují.

COOPEROVY VARIANTY MIZEJÍCÍHO INDIÁNA

James Fenimore Cooper dnes žije v obecném kulturním povědomí coby autor *Posledního Mohykána* (1826, č. 1851), nemalou měrou k tomu přispěla i poslední a nutno dodat velmi volná filmová adaptace Michaela Manana z roku 1991. Mezi čtenáři se zapsal především jako autor indiánek. Pět z nich patří do jeho nejznámějšího cyklu, pentalogie *Příběhy Kožené punčochy* (Leatherstocking Tales). Ostatní indiánské romány jako *Plakánek z Wiš-ton-wiš* (Wept of Wish-ton-Wish: A Tale, 1829), *Wyandot* (Wyan-

dotté; or, the Huttet Knoll: A Tale, 1843), *Dubové palouky aneb Lovec včel* (The Oak Openings; or, the Bee-Hunter, 1848) však nebyly přeloženy do češtiny a zůstávají stranou zájmu anglofonních čtenářů a až na malé výjimky i kritiků. Kromě těchto indiánských románů se postavy indiánů objevují někdy v epizodní roli, jindy jako vedlejší postavy v několika dalších románech: v trilogii *Letopisy Littlepagů* (The Littlepage Manuscripts, 1845–1846) a v námořním románu *Na moři a na pobřeží aneb Dobrodružství Milese Wallingforda* (Afloat and Ashore; or, The Adventures of Miles Wallingforda, 1844).

Literární kritika dlouho předpokládala, že Cooper pouze kodifikoval a pak už jen recykloval dva základní literární typy amerického indiána, dobrého a zlého indiána jako americkou formu mýtu ušlechtilého a neušlechtilého divocha (viz McWilliams 1993: 54). Oba tyto kontrastní typy zastřešila kategorie Mizejícího indiána. Literární kritici však nevěnovali dostatečnou pozornost Pearceovu postřehu, že v průběhu 19. století obě kontrastivní reprezentace slévají v jednu jedinou, v postavu Mizejícího indiána, v níž se mísí dobré se zlým, ušlechtilé s neušlechtilým, ale vždy v kulturně inferiorní podobě. První literární kritik, který učinil podobný závěr, byl Leslie Fiedler. Ve své stěžejní monografii *Love and Death in the American Novel* (1960) se v krátkosti věnoval i dvěma Cooperovým indiánským románům, jež nejsou součástí pentalogie *Příběhy Kožené punčochy* (Leatherstocking Tales), *Wyandot* a *Dubové palouky* (The Oak Openings, 1848). A právě v těchto dvou románech Fiedler identifikoval typ indiána, v kterém se mísí protikladné vlastnosti, a to z něj činí lidskou bytost a psychologickou entitu (Fiedler 1960: 196).

Po Fiedlerovi i další američtí kritici začali problematizovat opozici dobrý/zlý indián, ušlechtilý/neušlechtilý divoch. Šli však dále než Fiedler a odhalili míšení protikladných rysů i u indiánských postav, jež Fiedler považoval za alegorické postavy, jasně a čistě polarizované.

Opozici „ušlechtilý divoch a krutý, ďábelský zlosyn zpochybnil i Warren S. Walker (1962: 56) nebo John McWilliams, který přesvědčivě prokázal prolínání těchto dvou kategorií (1993: 55–57). Relativizace absolutních protikladů vede k následující fuzzy typologii:

Převážně dobrý indián a ušlechtilý divoch, převážně zlý indián a neušlechtilý divoch. Nicméně ať tak či onak, literární kritici až do poloviny osmdesátých let 20. století řadili tyto indiánské postavy do střeškové kategorie Mizejícího indiána (Vanishing Indian). Tento předpoklad, většinou podepřený autoritou Cooperova stěžejního románu *Poslední Mohykán* je třeba revidovat. Součástí této revize bude i identifikace a analýza specifických variant mizejícího indiána v Cooperových románech.

Než Cooper vydal román *Wyandot*, měl za sebou již několik variant Mizejícího indiána coby ušlechtilého a neušlechtilého divocha, dobrého a zlého indiána. Tyto postavy jsou individualizované a žádná z nich, snad kromě mladého Unkase z *Posledního Mohykána*, není veskrze kladná nebo záporná. Jestliže hranice mezi dobrým a zlým indiánem je vymezena politicky a pragmaticky (dobrý indián je spojencem a pomocníkem), atribut ušlechtilosti a neušlechtilosti se vymezuje daleko obtížněji. „Ušlechtilost indiána se uplatňuje spíše prostřednictvím citu spíše než rozumu, činu spíše než myšlenky a konvence spíše než zákona“ (Pearce 1988: 79). K tomu je možné doplnit smysl pro individuální svobodu, důstojné vystupování, poetické vyjadřování, velkorysost, nezištnost a věrnost). Mnohé z těchto vlastností vykazují i postavy záporné. Podívejme se proto na genealogii indiánských postav v Cooperových románech. Cooper totiž koncipuje indiánské postavy ještě na další ose, a tou je míra kulturní asimilace.

První indiánská postava vystupuje v románu *Průkopníci* (The Pioneers, 1823), prvním z pěti románů (*Příběhy Kožené punčochy*), jejichž hlavním protagonistou je zálesák a lovec Natty Bumppo. V postavě starého delawarského náčelníka Čingačgúka Cooper vytvořil první verzi ušlechtilého divocha a Mizejícího indiána. I přes své stáří je Čingačgúk impozantní postavou. Vystupuje důstojně, řídí se citem, jedná se soudcem Templem jako náčelník s náčelníkem, hovoří poetickým jazykem, je hrdý a nezištný (nežebřá, nevyžaduje pro sebe žádné výhody, přestože jeho kmeni patřilo území kolem jezera Otsego), je loajální vůči svým přátelům. Je to současně i dobrý indián, neboť vždy stál a stále stojí na té správné straně.

Čingačgúk je Mizejícím indiánem hned v několika směrech. V závěru románu umírá, odchází dle svých slov do Věčných lovišť. Kromě toho je posledním svého rodu. Pojetí jeho charakteru lze brát jako ukázkovou ilustraci diskursu divoštství, v němž důležité místo zaujímá představa, že kontakt s euroamerickou civilizací je pro indiány zhoubný, protože jejich způsob myšlení a bytí je neslučitelný s euroamerickými hodnotami a normami a kontakt je korumpuje a ničí jejich kulturu. Kdysi slavný náčelník a obávaný bojovník nemá svůj vlastní wigwam, bydlí ve srubu starého přítele, zálesáka Nattyho Bumppa, přivydělává si prodejem proutěného zboží a léčivých bylin, a i když není alkoholik, ze scény, kdy se o vánočních svátcích v hospodě opije do němoty, je patrné, že se alkoholu nevyhýbá a že v pití nezná míru. Topos ušlechtilého divocha je tak podrýván populárním stereotypem opilého indiána. Způsob, jakým umírá, jen potvrzuje tezi o neslučitelnosti indiánské a bělošské kultury a civilizace. Přestože se nechal obrátit na víru misionáři tzv. Moravské církve (stoupenci církve Moravských bratří), před svou smrtí se vrací k pohanské víře svých předků a odchází dle vlastních slov do Věčných lovišť, a nikoliv do křesťanského nebe. V souladu s diskursem divoštství se jeho typ moudrosti a důstojnosti předkládá jako projev inferiorní jednoduché, primitivní mysli, a to umožňuje čtenáři pocít kulturní nadřazenosti.

Cooper se vrátil k postavě Čingačgúka coby ušlechtilého divocha a dobrého indiána ve svém nejznámějším románu *Poslední Mohykán* (*The Last of the Mohicans*, 1826), kde byl představen na vrcholu sil coby válečník a spojenec (dobrý indián) z pohledu autora té správnější strany, tj. britské armády. Čingačgúk je tu koncipován jako neasimilovaný indián, nezkažený civilizací bledých tváří. Jako ušlechtilý divoch je muž činu, řídí se citem a indiánskými konvencemi. Neváhá zabitého nepřítele skalpovat, ale neschvaluje vraždění žen a dětí. Podobně jako v *Průkopnících* vystupuje důstojně, vyjadřuje se poeticky, chová se nezištně a je bezvýhradně loajální vůči svým přátelům. Coby spojenec a pomocník může být klasifikován též jako dobrý indián.

Nicméně v románu se objevují situace, kdy vystoupí do popředí jeho divoštství a ušlechtilost mizí. Tyto problémové situace z hlediska konvenč-

ního čtenáře slouží k zdůraznění kulturní odlišnosti, neboť jeho jednání se dostává do rozporu s rozumem a s normami křesťanské etiky euroamerické civilizace (srov McWilliams 1993: 57). Jde především o skalpování nepřátel a zabíjení nepřátel, i když to zrovna není nutné.

Mladší a ideálnější verzí ušlechtilého divocha a dobrého indiána je Čingačgúkuv jediný syn Unkas. Unkas jeví větší předpoklady ke kulturní asimilaci než otec. V románu se to demonstruje na několika příkladech: na oblečení, na chování k ženám a před ženami. Nechodí polonahý jako jeho otec, nosí zelenou loveckou košili jako Natty Bumppo, je ohleduplný vůči oběma dámám v nesnázích, Alici a Coře Munroových, obsluhuje je, dokonce v jejich přítomnosti ani neskalupe nepřátele, které sám zabil. I přes tuto schopnost překračovat konvence své kultury a osvojovat si jiné normy a hodnoty, v závěru umírá při pokusu o záchranu Cory a stane se nejslavnějším příkladem Mizejícího indiána a ušlechtilého divocha. I na něho se vztahuje představa diskursu divoštství, že ušlechtilost divocha je spíše inferiorního rázu – řídí se citem, hovoří za něj činy, mluví jednoduše, ale poeticky, jazykem plných přírodních metafor. Pro velkou většinu čtenářů smrt Unkase představuje nejsugestivnější verzi mýtu Mizejícího indiána a jeho smrt a vymření kmene Mohykánů se chápe jako předzvěst konce všech indiánů.

Cooper však s oblibou mýty a stereotypy narušuje a nejinak je tomu i zde. Jak poznamenal McWilliams, přestože román byl využíván jako předjímání „nezastavitelného vyhynutí rudé rasy, tento závěr text Cooperova románu nepotvrzuje“ (McWilliams 1993: 109). McWilliams dále tento argument nerozvádí. Můžeme si ale povšimnout, že poslední slova v románu patří delawarskému prorokovi a stařešinovi Tamenundovi, který nehovoří o zániku či vyhynutí: „Bledé tváře se zmocnily země a čas rudochů ještě nenastal“ (Cooper 1961: 403). To znamená, že někdy v budoucnosti může dojít k obratu.

V *Posledním Mohykánovi* Cooper poprvé použil polarizaci dobrý a zlý indián, ale i tuto polaritu nenápadně relativizoval a narušil jasnou hranici mezi dobrým a zlým (McWilliams 1993: 55), ušlechtilým a neušlechtilým, civilizovaným a necivilizovaným. „Zlí“ a „neušlechtilí“ Huróni se

v jistých situacích chovají důstojně a civilizovaně a ušlechtilý divoch Čingačgúk zase jako krvežíznivý divoch. „Dobří“ Delawarové se nespokojí s porážkou Hurónů, ale podobně jako Huróni zmasakrovali muže, ženy a děti z pevnosti William Henry, tak i oni „vyhubili celou nepřátelskou vesnici“ (Cooper 1961: 389).

Typ zlého indiána a neušlechtilého divocha ztělesňuje mstivý a lstivý hurónský renegát Magua. I on, podobně jako starý Čingačgúk v *Průkopnících*, tematizuje zničující a korumpující vliv evropské civilizace na domorodé obyvatele. Ze svého rodného kmene Hurónů byl vyhnán pro opilost a pro opilost byl v anglické armádě zbičován. Ale jak Magua poukazuje, alkohol přinesli indiánům evropští obchodníci. I Magua má něco z ušlechtilého divocha. Dovede vystupovat důstojně, když je to zapotřebí, hovořit poetickým jazykem, je loajální vůči svému kmeni a je neúplatný. Na druhé straně však postrádá velkorysost a nejedná tak úplně nezištně, protože jeho politický sen o vytvoření indiánského impéria se prolíná s osobní touhou po pomstě a neváhá k tomuto cíli využít dcery plukovníka Munroa. Nabízí mulatce Coře obchod, když se stane jeho ženou (je pozoruhodné, že o to žádá a nebere to jako samozřejmost), propustí ze zajetí její mladší poloviční sestru Alici, křehkou blondýnku (obě mají stejného otce, ale jinou matku). Ale ani nabídku na propuštění Alice nelze chápat jako ryzí obchodní transakci. Magua je ochoten Alici propustit, protože smrt obou dcer by milujícímu otci zlomila srdce a umřel by předčasně. Maguovým podlým plánem je, aby otec obou dcer, plukovník Munro, který nechal Maguu pro opilost zbičovat, trpěl co nejdéle. Obdobnou, mírně rozostřenou polaritu ušlechtilého a zákeřného (zlého) divocha Cooper využil i v dalších románech pentalogie, v *Prérii* (1827) a ve *Stopaři* (1840).

Novou variantu ušlechtilého divocha Cooper představil v román *Plakánek z Wiš-ton-Wiš* (1829). Cooper si vyzkoušel, jak by se asi mohl vyvíjet osud Unkase, kdyby přežil a jeho otec byl zabit osadníky, a to o sto let dříve, kdy osadníci ještě nebyli tak početní a indiánské kmeny byly v plné síle. Mladý náčelník Narragansettů Conanchet pod tlakem konvencí je nucen pomstít smrt otce, ale při pokusu o pomstu je osadníky zajat. Conanchet stráví v zajetí u puritánských osadníků několik let a po svém vysvobození

se jako náčelník Narragansettů stane spojencem krále Filipa, jenž usiluje o zničení amerických osad v Nové Anglii (tzv. Válka krále Filipa 1675–1678 v Nové Anglii).

Conanchet je prvním prototypem vnitřně rozštěpeného indiána, poznamenaného kontakty s bělochy. Během zajetí se částečně asimiloval a dokonce navázal přátelství s některými osadníky. Vystupuje tak hned v několika rolích, jako nepřítel i zachránce, jako věrný přítel i mstitel, jako zlý i dobrý indián. I on však na konci románu umírá při pokusu o záchranu příslušníka bílé rasy (anglického puritánského exulanta a uprchlíka) a lze ho zařadit do kategorie Mizejícího indiána a ušlechtilého divocha.

DRZÝ NICK/WYANDOT

V románu *Wyandot* (Wyandotté, 1843) se Cooper vrátil k typu vnitřně rozpolceného indiána. Jestliže výchozím modelem pro novou typologickou variantu byl u Conancheta Unkas coby ušlechtilý divoch a dobrý indián, v tomto románu Cooper vycházel spíše z antagonisty Maguy coby mstivého zlého indiána degradovaného pitím alkoholu. Drzý Nick alias Wyandot je podobně jako Magua neblaze poznamenaný kontaktem s bělošskou civilizací. Podobně jako Magua Nick je indiánský renegát, vyhnáný z rodného kmene pro opilost a výše nespecifikované excesy chování. Nick podobně jako Magua na počátku děje *Posledního Mohykána* slouží jako zvěd v anglické armádě. Podobně jako Magua pokračuje v pití i v anglické armádě a byl za opilost potupně zbičován, ne jednou jako Magua, ale dokonce třikrát, a taková potupa vyžaduje pomstu. Na rozdíl od Maguy však postrádá vyšší ambice, netouží se vrátit k rodnému kmeni jako náčelník, ani jeho touha po pomstě není tak silná, aby vymýšlel nějaký rafinovaný plán pomsty. Asimiloval se do té míry, že je považován rodinou svého velícího důstojníka ve výslužbě, kapitána Willoughbyho, za součást domácnosti. A Nick je rodině loajální. Na rozdíl od Maguy Nickova postava se vyvíjí a proměňuje. V první části se představuje jako prostořeký, cynický divoch, ale v zásadě dobrý indián, protože vystupuje vůči rodině kapitána Willoughbyho nikoliv jako antagonist, nýbrž jako pomocník a dárce. Právě směs

dobrého a zlého, ušlechtilosti a mrzkosti, sebeovládání a impulzivnosti z něj činí zajímavou komplexní postavu. I když Nick není protagonistou ani antagonistou syžetu, sehrává v něm důležitou roli. Je to Nick, kdo najde místo pro založení osady v pohraničí, zprostředkuje kapitánu Willoughbymu odprodej půdy od místních indiánů a sehraje klíčovou roli během oblehání opevněné usedlosti.

Přestože postava antagonisty Maguy, zrádného a mstivého divocha a zlého indiána byla dle mého názoru východiskem pro koncipování postavy indiána, jsou to právě odlišnosti od výchozího modelu, jež prokazují, že Nick představuje novou variantu postavy indiána, kde jsou původní modely smíchány a doplněny o nové prvky. U Nicka je posílena morální dvojznačnost, přibývá ironický smysl pro humor, mudrlantství a prostoreklost. Zlé a dobré stránky se v Nickovi prudce sváří, a to v takové míře, že lze hovořit o rozdvojení osobnosti, což zachycuje i jeho vizuální autostylizace. Když se Nick objevil po dlouhé absenci v sídle kapitána Willoughbyho, měl jednu polovinu obličeje natřenou červenou barvou a druhou černou barvou a kolem očí měl bílé kruhy. Když ho spatřil prostomyslný a dobromyslný irský osadník Michael, vyděsil se v domněnku, že se před ním zjevil samotný ďábel (Cooper 1843: 45). Rudá barva nepochybně označuje jeho lepší já, kdy se chová důstojně a sebeidentifikuje se jako Wyandot, zatímco černá barva označuje temnou stránku jeho povahy, jeho impulzivní chování a násilnickou povahu. Přezdívka Nick má v angličtině ještě jinou významovou asociaci – Starý Nick (Old Nick) je lidovou přezdívkou ďábla.

Nick se odlišuje od Maguy i způsobem vyjadřování. Podle Barnettové se v americké literatuře vyskytovaly dva typy promluvy indiánských postav. První typ promluvy se vyznačoval jednoduchostí myšlení, lámanou angličtinou, silným cizím přízvukem, špatnou gramatikou a syntaxí, četnými citoslovci údivu, jež vyvolávaly zázračné civilizační vymoženosti bledých tváří. Podle Barnettové je tento stereotyp výrazem rasismu a byl zdrojem humorného účinku. Druhým typem promluvy byl naopak vysoce stylizovaný, květnatý klasicistní způsob vyjadřování, jaký najdeme v hrdinské epice a klasicistních tragédiích – často se dokonce pro tento způsob mluvy užíval i blankvers. Většina spisovatelů však podle Barnettové volila kompro-

mis, „formální, figurativní styl, o němž se věřilo, že věrně zprostředkovává struktury indiánského myšlení“ (Barnettová 1975: 78). Podle této klasifikace by Nickova a Maguova promluva spadala do první kategorie – poněkud komické lámané angličtiny. U Maguy to však jednoduché není, protože je rozdíl, zda Cooper nechá Maguu mluvit v angličtině nebo zda tlumočí jeho řeč v rodném jazyce do angličtiny. V rodném jazyce Magua vyniká jako skvělý řečník, anglicky se vyjadřuje lakonicky a jednoduše. Nick však v románovém syžetu nedostane příležitost promluvit v rodném jazyce.

Dalším rozdílem je absence vyšších ambicí – Nick není manipulativním demagogem. Není ani manipulovatelný. Vždy říká, co si myslí a řídí se vlastním úsudkem a citem. Jako všichni Cooperovi indiáni se Nick projevuje jako bystrý pozorovatel, porozumí i řeči citů lépe a dříve než běloši. Jako první si povšimnul počínajícího milostného vztahu mezi synem kapitána Willoughbyho Bobem a adoptovanou dcerou Maud. Když mu Willoughby vysvětluje, že opevnil své sídlo proti indiánům, Nick na to ironicky odvěti lámanou angličtinou: „Žádná bledá tvář darebák nechodí, asi že?“⁽²⁾ Nickův výrok současně slouží jako prolepse (anticipace budoucích událostí, zrady velké části osadníků pod vedením populisty Joela Stridera). Nick rozumí životu daleko lépe než sebevědomý důstojník britské armády ve výslužbě Willoughby. Zatímco Willoughby je přesvědčen o tom, že po válce s Francií už žádná další válka nebude, Nick namítne: „Někdy hádka přijít jako déšť, když nemyslíš.“⁽³⁾ V lámané eliptické angličtině se skrývá dvojsmysl. Správně by věta měla znít: „Někdy spory přicházejí nenadále jako déšť ve chvíli, kdy to vůbec nečekáš.“ Nickova neobratná formulace však říká, že spory mezi národy i hádky/spory mezi lidmi přicházejí nejen nenadále, ale také proto, že lidé nemyslí/neuvažují – jinými slovy, když se nechávají unášet emocemi a nízkými pudy. Nick touto větou opět předjímá budoucí konflikty, k nimž dojde, když se všichni nechají unést emocemi a přestanou se řídit rozumem.

2 „No pale-face rogue, go about, I s'pose?“ said Nick sarcastically“ (Cooper 1843, sv. 1: 41).

3 „Sometime quarrel come, like rain, when you don't think“ (ibid.: 42).

Temnou stránku divoštví Cooper většinou tematizuje prostřednictvím skalpovací praxe. Zde tento obyčej ještě umocňuje děsivý fakt, že jeden ze tří skalpů, jež si Nick přinesl z války, je ženský skalp. K temné stránce jeho povahy patří i jeho velmi černý humor. Po návratu ze skalpovací výpravy se baví s irským osadníkem a se zalíbením se dívá na Maudiny vlasy. „Pěkné vlasy,“ řekl rozmrzele – „Jak ona vypadat bez skalpu?“⁽⁴⁾ Přitom Maud, schovanka rodiny Willoughbyů, se k němu chová vždy přátelsky a jedná s ním upřímně.

Nahlédnout do autorské koncepce postavy nám umožňuje Cooperova předmluva. Cooper vysvětluje, že jeho cílem je zobrazit kulturní, rasovou a národní rozmanitost obyvatel pohraničí a zachytit jejich typické rysy, typické reakce, jež jsou dány odlišným „vzděláním, zvyky, způsobem myšlení a povahou“ (*Wyandotté* 1843: vi-vii). Na této rozmanitosti se podílejí i domorodí obyvatelé. Cooper se dovolává i mimetického aspektu zobrazení indiána, připomíná čtenářům, že indián je člověk jako oni. Dále Cooper relativizuje mravní a kulturní nadřazenost bílé rasy, zdůrazňuje, že indián má své vlastní mravní hodnoty a že běloch se často nechová v souladu se svými mravními principy: „...rudý muž má svou vlastní morálku stejně jako jeho bílý bratr, a je známo, že i křesťanskou etiku utvářejí a ovládají názorové normy, jež mají svůj původ v různorodé lidské povaze. Poctivost jednoho křesťana není stejná jako poctivost druhého křesťana o nic víc než jeho humanita, pravda, věrnost či víra“ (ibid.: vii). Cooper také ale naznačuje, že indiánské mravní hodnoty se nemusejí ve všem shodovat s těmi bělošskými, protože indiánská kultura a civilizace se utvářela za jiných podmínek a má jiné potřeby.

Cooperovy názory lze označit jako projev kulturního relativismu, protože registruje hodnoty jiného kulturního systému, nicméně i zde lze rozeznat stopy diskursu divoštví, a to především v důrazu na kulturní odlišnosti, jež potvrzují představu o neslučitelnosti obou kultur. Současně odkaz na vliv prostředí naznačuje, že indiánská kultura se vyvíjela v drsných přírodních podmínkách, a je tedy zákonitě primitivnější. I Nickova

4 „How she look widout scalp?“ (ibid.: 69).

etika je v souladu se starozákonní představou reciproční spravedlnosti, oko za oko, zub za zub, ale ta je v rozporu s novozákonní etikou, kterou přináší Ježíš, etikou nesouzení a odpouštění a lásky k bližnímu. I v tomto smyslu Cooper implikuje v duchu diskursu divoštství nadřazenost principů (i když málokdy praxe) euroamerické civilizace. Nick, jak zazní v závěru, oplácí zlé zlým, dobré dobrým.

Tuto reciproční představu spravedlnosti Cooper mistrně problematizuje prostřednictvím akčních scén. Nick má problém, jak tyto mravní požadavky v praxi sladit. Kapitán Willoughby i paní Willoughbyová mu zachránili život – kapitán během válek, paní Willoughbyová během epidemie neštovic. Nick zase na oplátku zachránil jejího syna Boba během jiné těžké nemoci, když přinesl zavčas potřebný lék. Kapitán Willoughby jej však nechal třikrát zbičovat za přestupky proti vojenské disciplíně. Nick tak čelí životnímu dilematu: jak poměřovat míru vděčnosti a ukřivdění, co má převážet? Jak uvádí Warren S. Walker, svár hrdého Wyandota a opilého služebníka Nicka ještě dál komplikuje loajalita vůči dalším členům, rodiny Willoughbyů (1978: 264). Nick by i byl ochoten křivdu zapomenout (nikoliv odpustit), jenomže kapitán Willoughby mu trest nejednou připomíná, protože si myslí, že poslušnost a disciplína se nejlépe udržují strachem a vyhrůžkami: „...tento Tuskarora se mě naštěstí bojí, a to ho nutí se vcelku řádně chovat, když je tu na návštěvě“ (Cooper 1843, sv. 1: 117). Jenomže jak se ukáže, disciplína postavená na strachu stojí na vratkém základu. Když kapitán Willoughby v kritické chvíli, kdy je třeba spolupráce, znovu Nickovi připomene trest bičováním, aby si pojistil Nickovu poslušnost, přestože ho Nick varoval, aby se už o bičování nikdy nezmiňoval, v Nickovi vzkypí vášně, probudí se v něm hrdý a mstivý Wyandot a Willoughbyho probodne nožem. Ale sotva bouře emocí pomine, Nick jde splácet dobré dobrým – vydá se s Maud, aniž by se jí přiznal k vraždě, osvobodit jejího milého, Boba Willoughbyho, kapitánova syna. Posléze Nick bojuje proti nepřátelským indiánům, aby ochránil všechny tři ženy, paní Willoughbyovou, její dceru a Maud. Uspěje však jen částečně, podaří se mu zachránit jen Maud, paní Willoughbyová ani její dcera nepřežijí.

Nickova podvojnost je v závěru vyjádřena působivým vizuálním gestem. Na hrob paní Willoughbyové hodí květinu, hrobu kapitána Willoughbyho pohrozí prstem. Ani po smrti si nejsou vyrovnání. Jsou to právě takovéto momentky, v nichž je Cooper nepřekonatelný a nezapomenutelný. Cooper má intuitivní schopnost vytvořit pro emoci to, co T. S. Eliot nazval *objektivním korelátem* (1991: 154). Je to obraz přitom výstižný a přesný. Nick se nesklání, nekleká a neklade kytici na hrob jako běloch. Hrdým gestem hodí na hrob paní Willoughbyové jediný květ. Kdyby román skončil v této chvíli, Nick by zůstal morálně ambivalentní postavou, ale nebyl by důvod ho považovat za Mizejícího indiána, Cooper však zařadil do románu ještě epilog.

Z něho vyplývá, že syn zavražděného kapitána Willoughbyho Bob s Maud opustili s pohraniční sídlo, odjeli do Anglie, kde Bob převzal dědictví a s ním i šlechtický titul. Po dvaceti letech se vrací do rodinného sídla na dně bobřího rybníka a setkává se s Nickem, nyní už jen Wyandotem. Vyjde najevo, že se Wyandot s vraždou kapitána Willoughbyho nevyrovnal a celou tu dobu ho mučily výčitky svědomí, že připravil Boba, s kterým vždy dobře vycházel, o otce. Zřejmě pod vlivem tohoto traumatu konvertoval ke křesťanství a přijal jméno Nicholas. Reverend Woods, očividně s Nickovým souhlasem, Bobovi prozradí, kdo je vrahem jeho otce. Ale jak se ukazuje, ani náboženská konverze Wyandota úplně nezbavila indiánského myšlení. Oba kulturní hodnotové systémy se v něm ostře střetávaly a způsobovaly velký stress.

„Nick byl strašlivě rozrušený. Názozy z jeho mládí sváděly úporný boj s názozy, jež si osvojil v době nedávné; výsledkem byl divoká směs indiánského smyslu pro spravedlnost a podvolení se principům nové, nedokonale pochopené víry. Na chvíli převážila to první. Přistoupil pevným krokem ke generálovi (Robert [Bob] Willoughby), vložil mu do dlaně svůj lesklý a ostrý tomahavk, zkřížil ruce na prsou, nepatrně sklonil hlavu a pronesl pevným hlasem:

„Udeř – Nick zabil kapitána – major zabije Nicka.“

Robert Willoughby, Cooper zdůrazňuje kulturní odlišnost i uvedením titulu, Sir Robert Willoughby, je sice šokován tímto odhalením, ale je současně pohnut tímto gestem, jež se dotýká jeho samotné duchovní podstaty, a tak odpovídá zcela v novozákonním duchu:

„Nechť ti Bůh na nebesích odpustí, stejně jako ti teď odpouštím já.“

Nickova tvář se rozzářila divokým úsměvem a uchopil Willoughbyho za obě ruce. Pak zamumlal: „Bůh odpusť,“ pak se jeho oči obrátily k oblakům a padl mrtvý na hrob své oběti.

Nakonec vítězí křesťanský etický systém, jenž si žádá odpuštění a milosrdenství, jeho poslední slova jsou díky vynalézavě lámané podobě krásně význačná. Jeho výrok „Bůh odpustí“ („God forgive“) může znamenat Bože, odpusť nebo Bůh odpouští. Jak konstatuje Ringe, v Cooperově tvorbě „jedinými stálými hodnotami v proměnlivém světě zůstávají principy křesťanské víry...“ (Ringe 1988: 84).

Nick je nejkomplikovanější indiánská postava, jakou kdy Cooper vytvořil. Vznikl promyšlením dalších možných variant ušlechtilého a neušlechtilého divocha. Lze si představit, že vznikl následující úvahou: jak by se zachoval indiánský renegát typu Maguy, sloužící v britské armádě, kdyby mu anglický důstojník i jeho manželka zachránili život, ale kdyby byl stejně jako Magua zbičován tímto anglickým důstojníkem za opilství. Nick vstupuje do děje jako neušlechtilý divoch, ale zůstává tzv. dobrým indiánem, tj. dárce a pomocníkem, nestane se antagonistou. Nickova proměna ve Wyandota, který je hrdým bojovníkem a odmítá alkohol, je proměnou v ušlechtilého divocha, ovšem s tím, že i tato proměna je relativizována zavražděním kapitána Willoughbyho.

Cooper v postavě Wyandota dokonce problematizuje i diskurs divoštství, což literární kritika opomenula komentovat. Jestliže Nick coby opilec a vagabund může být chápán jako výsledek neblahého vlivu evropské civilizace na primitivní národy, posilujícího ty horší stránky indiánské povahy), Nickova proměna v hrdého Wyandota, ušlechtilého divocha, naznačuje, že styk s lidmi vysokých mravních kvalit, jako jsou paní Willoughbyová, její

syn Bob nebo její schovanka Maud, naopak posilují v Nickovi ty lepší stránky jeho povahy. Tyto kladné postavy umožní Wyandotovi splácet dobré dobřým⁵⁾ Ukazuje se tak, že degradace a mravní korupce není automatickým důsledkem vlivu americké civilizace na indiánskou civilizaci, ale spíše reakcí jedinců impulzivní povahy na mravně pokleslé prostředí pohraničí. Unkas ani jeho otec v *Posledním Mohykánovi* pití alkoholu nepodlehli.

Vzhledem k tomu, že Nick v epilogu a umírá a nezanechává po sobě žádnou rodinu, je logické ho považovat za dalšího Mizejícího indiána. Nick/Wyandot však tematizuje novou variantu Mizejícího indiána, typ asimilujícího se indiána, který se v interkulturním kontaktu opouští indiánské reciproční pojetí spravedlnosti, vyžadující splácet dobro dobrem a oplácet zlo zlem (pomsta) a přijímá dar odpuštění na obou rovinách, světské a duchovní. V rovině světské mu odpouští syn zavražděného, v rovině duchovní má naději, že i Bůh, protože Bůh přece nemůže být horší než člověk. Možnost takového vývoje podřívá samou podstatu diskursu divoštství, založenou na představě nepřekonatelné hranice mezi oběma kulturami, jež je vlastně skrytou stranou politiky rasové segregace. Nickova proměna otevírá možnost pro existenci nemizejícího indiána.

ZÁVĚR

James Fenimore Cooper je autor, který dal v pentalogii *Příběhy Kožené punčochy* nesmrtelnou podobu mýtu o ušlechtilém divochovi coby mizejícím indiánovi. Upevnil v mysli čtenářů i kritiků polaritu dobrého a zlého indiána a polaritu indiánské a euroasijské civilizace. Teprve v druhé polovině 20. století si začali literární historici a kritici všimnout, že nejde o ostrou polarizaci, ale postupování a prolínání, problematizování obou stran opozice. Nabídl proto sjednocení v konceptu Mizejícího indiána, abstraktní střeškové kategorie, který nabyl podoby mýtu, kam se vešel více méně dobrý i víceméně zlý indián a více méně ušlechtilý i neušlechtilý divoch. Tento mytický topos

5 Jak uvádí McWilliams, „Cooperovi indiáni považují odvetu, a nikoliv odpuštění za správnou reakci na ublížení...“ (McWilliams 1993: 54).

se houževnatě udržoval při životě, přestože statistiky už koncem 20. století ukazovaly, že indián nemizí a nezmizí jako etnikum. Sjednocení do jediné kategorie však neumožňuje popis a analýzu různých typů indiánských postav v Cooperově tvorbě. Proto jsem v jeho tvorbě sledoval genezi a další vývoj koncepce indiánských postav. Došel jsem k závěru, že Cooper sice často recykluje základní typy ušlechtilého a neušlechtilého divocha, dobrého a zlého indiána, ale v románech ze čtyřicátých let experimentuje i s novými variantami, jež vznikají kombinací a míšením jednotlivých komponent indiánských postav. V románu *Wyandot* Cooper nabídl nejsložitější model Mizejícího indiána. Jako základ využil antagonistu Maguu z *Posledního Mohykána*, recykloval motivy korumpujícího vlivu bělošské civilizace v pohraničí, exilu, provinění a trestu, touhy po pomstě, ale komplikoval rozhodování a jednání indiánského protagonisty komplexnější zkušeností interkulturního kontaktu. Nick, alias Wyandot, dostal příležitost poznat bělošskou civilizaci z obou stran, té horší i té lepší. A právě pozitivní zkušenost z něj učinila nový typ s novým významovým směřováním. Přestože Nick v epilogu umírá, už nesymbolizuje jenom zánik a zmizení indiánů v důsledku nepřekonatelné hranice mezi oběma kulturami, ale možnost kulturní asimilace, jež je tu symbolizována přijetím vyššího mravního řádu, založeného na novozákonní etice milosrdenství a odpuštění.

prof. PhDr. Michal Peprník, Dr.

Katedra anglistiky a amerikanistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

michal.peprnik@upol.cz

Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR
udělené UP v Olomouci (IGA_FF_2019_031).

LITERATURA

BARNETTOVÁ, Louise K.

1975 *The Ignoble Savage: American Literary Racism, 1790–1890* (Westport: Greenwood Press)

BERKHOFER, Robert F.

1979 *The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present* (New York: Vintage Books)

BERRY, Brewton

1960 „The Myth of the Vanishing Indian“, *Pylon* 21, č. 1, s. 51–57

COOPER, James Fenimore

1961 *Poslední Mohykán*; přel. Vladimír Henzl (Praha: SNDK)

1964 *Průkopníci*; přel. Vladimír Henzl (Praha: SNDK)

1859 *The Wept of Wish of Wish-ton-Wish: A Tale* (New York: W. A. Townsend and Company)

1843 *Wyandotté; or, the Huttet Knoll. A Tale* (Philadelphia: Lea & Blanchard)

ELIOT, T. S.

1991 „Hamlet a jeho problémy“ in *O básnictví a básnících*; přel. Martin Hilský (Praha: Odeon), s. 151–156

FIEDLER, Leslie

1960 *Love and Death in the American Novel* (New York: Criterion Books)

HODROVÁ, Daniela

1997 „Paměť a proměny míst: Na okraj tematologie a topologie“ in Hodrová, Daniela, et al.: *Poetika míst: Kapitoly z literární tematologie* (Praha: H&H)

KUBÍČEK, Tomáš – BÍLEK, Petr A. – HRABAL, Jiří

2013 *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění* (Praha: Dauphin)

MCWILLIAMS, John P.

1989 *The American Epic: Transforming a Genre* (Cambridge: Cambridge University Press)

MCWILLIAMS, John P.

1993 *The Last of the Mohicans: Civil Savagery and Savage Civility* (New York: Twayne's Publishers)

NOVAK, Maximillian E.

1997 „Primitivism“ in Nisbet, H. B. – Rawson, Claude (eds.): *The Cambridge History of Literary Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press), s. 456–469

PEARCE, Roy Harvey

1988 *Savagism and Civilization: A Study of the Indian and the American Mind* (Berkeley: University of California Press)

RINGE, Donald A.

1988 *James Fenimore Cooper* (Boston: Twayne Publishers)

WALKER, Warren S.

1962 *James Fenimore Cooper: An Introduction and Interpretation* (New York: Holt, Rinehart and Winston)

1978 *Plots and Characters in the Fiction of James Fenimore Cooper* (Hamden: Archon Books)

VARIA

BOHEMICA
OLOMUCENSIA
2019
LITTERARIA

JUBILEJNÍ SBORNÍK JAKO SETKÁNÍ GENERACÍ

Martin Tichý – Jakub Sichálek (eds.). *Mezi kritikou a poezií. Ladislavu Soldánovi k osmdesátinám*. Opava: Slezská univerzita 2018

KAREL KOMÁREK

Doc. PhDr. Ladislav Soldán, CSc. – literární historik a kritik, bývalý pracovník brněnské pobočky Ústavu pro českou literaturu Akademie věd a Ústavu bohemistiky a knihovnictví Slezské univerzity v Opavě, editor rozptýlených textů Miloše Dvořáka, Roberta Konečného, Jana Strakoše a Olega Suse, to všechno s nezbytným dodatkem „mimo jiné“ – může být hrdý na to, že do sborníku k jeho jubileu přispěli nejen kolegové a žáci (též žáci, kteří se stali kolegy), ale i žijící klasikové naší literární vědy. Příspěvky jsou věnované tématům z novější i starší literatury, dějinám české literární kritiky, teoretickým otázkám i výkladům jednotlivých děl včetně vybraných textů Soldánových. Nechybí bibliografie jeho knižních prací; škoda, že schází jmenný rejstřík.

Vladimír Novotný v stati „V jámě lvové s ‚kritiky národního života‘“ hodnotí Soldánovu knihu *Problematika české literární kritiky 30. let 20. století* (2010) – učební text, který má ovšem vyšší interpretační ambice. Vždy kritický hodnotitel vyjadřuje překvapení, že téměř polovina publikace pojednává o marxistické kritice a že ji autor analyzuje také z pohledu marxismu: vysvětlení podle mě tkví v tom, že učebnice pravděpodobně vznikla přepracováním starších textů psaných v době, kdy přívlastek „pokrokový“ označoval výhradně směry, které vládnoucí ideologie schvalovala.

Dva příspěvky připomínají jubilantovu vlastní básnickou produkci, publikovanou většinou pod jménem Ladislav Jurkovič. Jiří J. K. Nebeský podává charakteristiky jednotlivých sbírek, Jiří Poláček probírá speciálně slovní hříčky a další projevy hravosti. Oba výklady i hojné ukázky svědčí o tom, že Soldánova poezie je víc spontánní hra než trpělivá tvorba.

Na Soldánovy filozofické zájmy oborově navazují Jan Heczko („Ontologie uměleckého díla v úvahách Ladislava Hejdánka“) a Miroslav Mikulášek („Enigma aktu ‚tvoření‘ a proměny ‚druhého kosmu‘ prizmatem ‚humanitněvědné hermeneutiky‘“). Heczko komentuje delší citáty z Hejdánkových studií a je zaujatý hlavní ideou, že dílo není totéž co artefakt (módně bychom řekli „nosič“) a že jeho podstata se nachází v „budoucnosti“, ke které odkazuje a kterou se inspiruje. Mikulášek exponuje v dlouhém řetězci výroky slavných osobností od antiky po současnost o tom, že umělecké dílo zpravidla vzniká v neopakovatelném vytržení mysli a že touha po bohatství a moci je nepřitelem pravé kultury: citáty jsou samy o sobě poučné, ale účel jejich sestavení není v článku zmíněn.

Richard Změlík („Close reading nebo Distant reading?“) vysvětluje pojmy „uzavřené čtení“ – takové, které vychází striktně z textu – a „distanční čtení“, které se opírá o statistické vyhodnocení vybraných prvků na velkém objemu textů. Tento druhý způsob jedinec bez techniky nezvládne. Je ale metoda kvantifikace nepochybně „objektivní a exaktní“? „Vstupy“ korpusové analýzy přece zadává člověk: on rozhoduje, co se bude kvantifikovat, a není jisté, jestli vybere právě důležité rysy textu; člověk také musí strojová data vyhodnotit. Tento lidský faktor interpretace Změlík naštěstí výslovně zdůrazňuje. Navíc ho dokreslují odkazy na odbornou literaturu. Autoři jedné z citovaných studií „objektivní“ metodou zjistili, že v románu *Jana Eyrová* ženy mluví tak, jak by měli mluvit muži, a naopak: ukázala to statistika sloves vyjadřujících aktivitu (typickou pro muže) a pasivitu (předpokládanou u žen). Ti samí autoři v následující studii konstatovali, že výsledky statistiky jsou vlastně adekvátní, protože hlavní téma *Jany Eyrové* je emancipace žen. To je při všem respektu příslovečný objev Ameriky. K úplnějšímu pochopení by bylo ještě třeba vysvětlit, kdo a podle čeho rozhoduje, která slovesa (a vůbec vyjadřovací prostředky) jsou typická pro muže a která pro ženy.

Jakub Sichálek v úvaze „Starší světová literatura v kontextu univerzitní výuky bohemistiky“ uvádí různá pojetí otázky, co to vlastně je světová literatura. Mohla tu být zmínka, že ve školské praxi – i na nižších stupních – se tím míní prostě literatura zahraniční, ne domácí, podle ustálené

diference „doma a ve světě“, samozřejmě s výjimkou česky psané tvorby vzniklé nebo publikované v zahraničí: myslím, že tomu odpovídá i koncepce kursu, kterou Sichálek představuje. Ta je opravdu velkorysá. Autor mj. uvádí, že při prezentaci biblických látek dává přednost nekanonickým knihám, protože jsou studentům méně známé a přitom obsahují tradiční vánoční příběhy. K tomu mohu poznamenat, že studenti většinou neznají ani kanonické biblické motivy a že zmíněná scéna klanění tří králů, kteří nesou dítěti dary, je s určitými rozdíly obsažená v kanonickém evangeliu podle Matouše. Další poznámku mám k shakespearovskému titulu *Sen noci svatojánské*, na kterém Sichálek dokládá sílu překladatelské tradice: připomíná známý fakt, že *A Midsummer Night's Dream* znamená doslova „sen středoletní noci“ a že první překladatel František Doucha ho poeticky vyjádřil jako *Sen noci svatojánské*. Doucha tento posun zmínil v „Připomenutí“ k svému překladu: „Název dramatu [...], doslovně Středoletní noci sen, ukazuje na jistou noc, totiž noc před sv. Janem Křtitelem 24. června“ (vydání z roku 1866, s. 78). Mohl mít pro něj jazykové důvody: *středoleť* je v češtině „střed léta“ (viz *Slovník spisovného jazyka českého*, 1960–1971), kdežto *Midsummer* znamená i „letní slunovrat“, po kterém následuje slavnost Jana Křtitele.

Šárka Netolická srovnává české překlady *Zlatého nebeklíče* Martina z Kochemu a ukazuje, jak ve vydáních od konce 18. století škrtala osvěcenská cenzura, která programově potlačovala vypjaté projevy barokní zbožnosti. Autorka v tomto střetu „fandí“ baroku podobně, jako se před sto lety fandilo osvěcencům. Také zjistila, že ruční opisy Nebeklíče z konce 18. století většinou obsahují původní nezkrácené znění, což podle ní svědčí o tom, jak silně tkvěla barokní poetika v myslích čtenářů. Mám i jiné vysvětlení: zájemci opisovali z předloh, které měli, tudíž ze starších vydání, a nabízí se i otázka, jestli opisy v době cenzury nefungovaly jako samizdat.

Jakub Chrobák („Nadávka, expresivita a ironie v kratších prózách Vítězslava Háalka“) zkouší revidovat tradičně chápaný rozdíl mezi Háalkem a Nerudou. Ano, i poeta *Večerních písní* užíval nerudovská „slova z ulice, nemytá a nečesaná“, ale jenom v prózách „ze života“. Nadávky a další expresivní výrazy, které se v nich vyskytují, zkoumá Chrobák z hlediska celkového

smyslu textu i slovního významu. Ovšem údaje ze slovníků by bylo užitečné domyslet a hledat vysvětlení, proč se stal název nějaké věci nadávkou: domnívám se, že *drachna* ve větě „To si pamatuj, shnilá drachno“ nesouvisí s názvem peněz *drachma*, ale s expresivním pojmenováním *dřachna* = „tlachavá žena“, odvozeným od nářečního slovesa *dřachat* = „tlachat“ (viz *Příruční slovník jazyka českého*, 1935–1957).

Tvůrčí i lidský vztah F. X. Šaldy a Josefa Hory probírá Jiří Opelík v studii „Kritik a jeho básník, básník a jeho kritik“. Tato kapitola z dějin české literární kritiky přináší řadu podnětů k úvahám, které se do recenze sborníku nevejdou. Díky obsahu, který je ovšem daný fakty, a způsobu podání, které už záleží na autorovi, tu čteme vlastně příběh, pro zájemce docela poutavý. Šalda si z žijících básníků nejvíc cenil Sovy: po jeho smrti postoupil na toto místo Hora. Šaldu zaujaly především *Struny ve větru*, protože sám měl v sobě určitou míru „socialistického“ smýšlení, ale náklonnost vydržela i dál, když Hora pokročil k metafyzice. Můžeme se divit, že právě toto zduchovnění Horovy poezie ve 30. letech neocenil katolický kritik Miloš Dvořák, ke kterému Opelík na chvíli odbočuje možná i proto, že hlavní adresát sborníku Ladislav Soldán editoval několik výborů Dvořákových textů. Opelík také zmiňuje, že Šalda a Hora si tykali, a dokládá to z dopisů. K tomu lze doplnit i svědectví ve verších, které vyslovil Jaroslav Seifert ve sbírce *Býti básníkem* (1983), kde jmenuje své generační druhy, které všechny přežil: „Josef Hora byl jediný, kdo mohl z nás tykat F. X. Šaldovi.“

Další kapitolu z dějin naší literární kritiky má ve sborníku Martin Tichý („Literární historie jako polemika“). Připomíná syntetický text o novější české literatuře, který napsal Miroslav Rutte pro české vydání přehledové publikace *Nové evropské umění a básnictví* (1923). Na rozdíl od původního zadání vytvořil mnohem rozsáhlejší interpretativní kapitolu, ve které vložil „filozofii české moderní literatury“ od 90. let 19. století. Jeho koncepce je polemická vůči poválečné avantgardě v tom, že předpokládá kontinuitu s předválečnou modernou: Teige, Wolker a podobní naproti tomu viděli válku jako zlom a konec starého světa, po němž avantgarda obrazně řečeno staví na zelené louce nebo spíš na troskách. Rutte zde podal alternativu

k avantgardní představě revoluce: naopak vývoj, dozrávání a „meliorace“ má podle něho zacelit rány po světovém konfliktu.

Uznávaný strážce literárněvědné faktografie Jiří Rambousek bohužel zemřel 4. listopadu 2018 a nedočkal se tohoto sborníku se svým textem „Umělá záhada“, ve kterém se vrací ke knize Miroslava Ivanova *Historie skoro detektivní* (1973) a k jejímu tvrzení, že Jiří Orten vkročil pod kola německé sanitky schválně a svou sebevraždu dokonce předpověděl v poslední básni. Rambousek dokazuje rozbořením textu i svědectvím známých, že to tak nebylo, a vzpomíná na časy normalizace, kdy psal polemiku s Ivanovem a navštívil básníkova bratra Otu Ornesta, až se dostal do hledáčku StB. Rambouskovy články, svým způsobem také detektivní, které by rozšířily jeho *Nesoustavnou rukověť české literatury* (2003), nám budou scházet.

Nejdělsí ze všech příspěvků je stať Libora Martinka „K poetice Łysohorského poezie během války“, doplněná kapitola z jeho monografie o Łysohorském (Wrocław 2016). Jde o popisnou expozici motivů jednotlivých básní a připomenutí kulturních souvislostí, které přitom autorovi přišly na mysl. Rozsáhlé ukázky zato umožňují udělat si názornější představu o Łysohorského poezii, která je víc než regionální kuriozita a neprobírá se tak často. Na okraj poznamenávám, že pro informace o nářečním tvaru *joch* (*zóstoł*) = „já jsem (zůstal)“ nemusíme až do recenze marburského jazykového atlasu od Emila Skály nebo do anglicky psané studie Kevina Hannana, na které Martinek odkazuje: stačí *Přehled českých nářečí* Jaromíra Běliče (1981), kde se tento tvar zjišťuje v nářečí hornoostravickém a v česko-polském smíšeném pruhu.

Stanislava Schupplerová („Lze převyprávět holocaust dětem?“) hodnotí knihu Františka Tichého *Transport za věčnost* (2017) a klade si otázku, jestli za ni autor dostal cenu Magnesia litera právem. Z rozboru plyne, že spíš ne: nedostatečné literární kvality autorka prokázala přesvědčivě. Je ale škoda, že aspoň redaktoři neočistili její text od redundantních „scénických poznámek“ jako např. „A tady se konečně dostáváme k tomu, jak je celý příběh vyprávěn [...] Vezmeme-li to popořádku, tak do děje vstupujeme v roce 1940“ nebo od nepřesností typu „autentické přepisy opravdových dopisů“, „traumatická událost“ (mělo být „traumatizující“: *traumatická* je

neuróza nebo šok, a ne událost, která je způsobila) a „kniha je dedikována čtenářům od deseti let“ (myslí se *je určena, vhodná pro...*; dedikace je jmenovité věnování díla určité osobě).

Eva Höflerová v úvodní zdravici píše, že autoři příspěvků „jsou diskutujícími ve fiktivní debatě, v níž není téma, na které by Ladislav Soldán nedokázal, nechtěl či nemohl reagovat“. Tím mimochodem shrnuje celkový ráz této jubilejní publikace. Sborník *Mezi kritikou a poezií* je zdrojem původních informací i interpretací, ale také náznakem, v čem by se mohli mladší Soldánovi kolegové přiučit od těch starších: mám na mysli ohled na širší kulturní kontext a kultivované věcné vyjadřování; originálních nápadů na výklad textů mají nástupci dostatek.

ÚVOD DO DIGITÁLNÍCH HUMANITNÍCH VĚD?

Burdicková, Anne – Druckerová, Johana – Lulendorf, Peter – Presner, Todd – Schnapp, Jeffrey. *Digital_Humanities*. Přel. David Vichnar. Praha: Academia 2019

RICHARD ZMĚLÍK

Kniha *Digital_Humanities*, kterou v letošním roce vydalo nakladatelství Academia, je prací čtyř humanitních vědců, kteří se rozhodli představit základní podobu nové humanitní disciplíny, jejíž pojmenování vtělili do názvu knihy. Jak autoři sami uvádí, nejedná se však o klasickou vědeckou monografii, ani o učebnici či příručku, ale o společně formulovaný text, jenž má jak erudovanému, tak nepoučenému čtenáři přiblížit základní oblasti digital humanities spolu s hypotetickými možnostmi a příklady praktického využití.

Očividnou snahou autorů je uvést novou vědní disciplínu v její vícerozměrné perspektivě, tedy spíše než jako soubor teoretických a metodologických postupů a paradigmat jako směr výzkumu, který reaguje na proměněnou situaci dnešní kultury, jež je mnohem více než kdykoli dříve ovlivněna digitálními technologiemi. V úvodu publikace autoři tuto situaci reflektují jako zásadní proměnu v kulturním paradigmatu, v rámci něhož je nahrazeno po mnohá staletí dominantní postavení konkrétního, individuálního textu (knihy) sítí heterogenních textů, jež jsou navíc přístupné široké oblasti zcela rozličných uživatelů. Současné možnosti sdílení, reprodukce a modifikace textů (a to nejen obsahové, ale i intermediální), které umožnila digitální média, proměnily přístup nejen k textům jako takovým, ale způsobily změnu v chápání jak na straně jejich produktorů, tak recipientů. Autoři si potom uvědomují, že s těmito výraznými posuny v (nejen) textové kultuře dochází pro humanitní badatele k formulování nových výzkumných otázek a také metod zkoumání úzce propojených s digitálním prostředím.

Kniha je rozdělena do čtyř částí, z nichž první pojednává o přechodu mezi „klasickými“ a digitálními humanitními vědami. Jak ale bylo poznamenáno, nejedná se o standardní vědecký výklad. Text je jakýmsi konglomerátem ideových proklamací manifestační povahy a rámcové rekapitulace historie textové, předdigitální kultury. Snahou takové strategie je poskytnout základ pro ideové vymezení digital humanities. Tato strategie je příznačná i pro ostatní kapitoly, z nichž druhá je zaměřena na metodologické aspekty, třetí na společenský kontext této disciplíny a čtvrtá představuje praktické aspekty potenciálních výzkumů.

Pokud bychom očekávali detailnější vhled do konkrétních metod digital humanities, například pojednání o způsobech kvantitativní či statistické analýzy textů nebo o možnostech digitálního zpracování jazyka NLP (natural language processing) či o možnostech a úrovních anotování textů a jejich dalšího zpracování nebo postupů při vytváření speciálních kartografických map zaměřených na rozličné soubory kulturního prostoru (literatura, historie, architektura, příběhy atd.), potom tato kniha takové detailnější informace nepřináší. To je na jednu stranu samozřejmě výhodou, neboť formální složitost této problematiky by mohla odradit nejednoho potenciálního zájemce o nově se etabloující disciplínu. Na straně druhé je otázkou, do jaké míry bude badatel, jenž se dosud s takovými metodami nesetkal, schopen si představit například výhody a potenciál kvantitativního zpracování velkého objemu dat, ať již se jedná o textové, zvukové nebo obrazové korpusy. V tomto ohledu je mnohem explikativnější publikace Franca Morrettiho *Grafy, mapy stromy* (česky 2014), která srozumitelným způsobem demonstruje jak způsoby využití kvantitativních a digitálních metod analýzy literárních textů, tak trojí možnost jejich empirického modelování.

Kniha *Digital Humanities* ovšem usiluje o něco jiného; jde tu spíše o snahu zasadit novu disciplínu do obecně ideového a praktického rámce humanitně vědního výzkumu než o detailní představení jednotlivých metodologických postupů. Je potřeba uznat, že takovýto cíl by byl zřejmě obtížně proveditelný, neboť každý projekt z oblasti digital humanities je svým způsobem jedinečný v tom, jak s digitálními technologiemi zachází a jakým způsobem je pro výzkum využívá. Jiný potenciál mají kupříkladu digitální

archivy pro historiky a knihovníky, jiný nabízí digitální korpusy lingvistům a literárním vědcům a jiný význam mají digitální nástroje zobrazování ku příkladu pro archeology či metody mapování literárních topografií. Přesto by bylo možné představit základní parametry takového výzkumu v rámci některých humanitních disciplín, jež aktivně digitální nástroje používají, což znamená, že se jejich vlivem modifikují nejen výzkumné metody, ale i otázky a odpovědi. To ovšem souvisí s celkovou koncepcí knihy a není možná úplně spravedlivé tuto skutečnost autorům vytýkat.

Ačkoli jsou v knize pasáže, které díky své kondenzovanosti mohou znesnadňovat porozumění nezainteresovaným čtenářům, což se týká i řady pojmů a termínů, jež se primárně pojí k digitálním technologiím a prostředí programování, je třeba ocenit to, že autoři upozorňují na zcela klíčové problémy, jež se s digital humanities pojí a jež stále mohou vyvolávat nedorozumění. Zde zmíním jen některé z nich. První je samotné vymezení digitálních humanitních věd. Autoři je chápou jako tu z oblastí humanitních věd, jež se obecně zaměřují na kulturní a sociální kontextualizaci člověka v digitálním prostředí globálních technologických sítí. Odtud přirozeně vyplývají mnohá témata, o kterých je v knize pojednáno. Jen namátkou jmenuji otázku spoluautorství, duševního vlastnictví, široké sdílení kulturních fenoménů, sdílené produkce textů a multimediálních obsahů, iterativní způsoby recepce, ale také modely chování v digitálním prostředí, podoby komunikace či otázky zaměřené na nové formy univerzitního vzdělání, kdy je na místo dnešního typu navržen typ nový vycházející z principů sdílení vědění, modelů virtuálních realit a na ní založené intelektuální kreativitě a osvojování si vědomostí. Je samozřejmě otázkou, do jaké míry je možné takový model realizovat v praxi, na druhé straně jiný požadavek, aby se humanitní vědy staly otevřenými uzly vědění a bádání, které pronikají za hranice kamenných univerzit do veřejného prostoru, se myslím již dnes daří realizovat. Naopak za digitální humanitní vědy autoři nepovažují takové postupy práce, které pouze využívají digitální technologie, aby jejich pomocí řešily standardní otázky a úkoly.

Druhým podstatným aspektem, o kterém je v knize rámcově pojednáno, který ovšem patří k základním kritériím digitálně humanitního výzkumu,

je budování digitálních databází a způsoby modelování. Autoři si jasně uvědomují, že strategie budování databází sama o sobě předjímá výsledky výzkumu, a proto upozorňují na obezřetnost již při tomto prvopočátečním kroku každého z projektů, který bude z takovýchto databází vycházet. Modelování či mapování potom chápou jako pomocný argument v humanitním výzkumu, který ovšem nemusí být zdaleka jen ilustrační povahy, ale naopak má potenciál se aktivně zapojit do výzkumného procesu tím, že vybízí k řadě inovačních způsobů formulace a řešení daného problému. Toto je rovněž podstatná skutečnost, jež modifikuje způsob zapojení a kooperace technologických platforem v humanitním výzkumu.

Velmi úzce s tím souvisí rovněž interpretace digitálně osvojených a analyzovaných dat. Autoři poukazují nejen na zdánlivý rozpor mezi metodami *close reading* a *distant reading*, ale upozorňují na zásadní skutečnost, že každá interpretace digitálních modelů se musí funkčně propojit s dosavadní tradicí humanitního bádání.

Kniha samozřejmě nabízí celou řadu dalších témat, jež pro humanitní vědy vyplývají z proměněného kulturního paradigmatu, ke kterému došlo přechodem od analogového typu kultury k digitálnímu, od jednosměrného a hierarchicky uspořádaného kulturního prostoru a vědění ke globalizovanému a široce sdílenému typu. Oba pojmy (analogový a digitální) jsou v celé publikaci jakýmsi leitmotivem, ze kterého se odvíjí dílčí témata.

Autoři se v knize *Digital Humanities* snaží uchopit a postihnout mnohé z oblasti digital humanities, což je na jednu stranu jistě záslužné, na straně druhé tím může vzniknout nebezpečí nesrozumitelnosti způsobené různorodostí témat a místy kondenzovaným výkladem. To je rovněž jedním z úskalí této publikace, která osciluje mezi vědeckým diskurzem a mnohdy stručným návodem místy až manifestační povahy. Autoři sice v úvodu konstatují, že nepíší vědeckou monografii v tradičním slova smyslu (viz výše), nicméně celková povaha publikace se pohybuje mezi různými diskurzivními rovinami, odborným pojednáním, manuálem, manifestací, hypotetickými a místy téměř vizionářskými formulacemi. Jako problematické spatřuji rovněž vymezení humanitních věd (v překladu se uvádí jako *vědy o člověku*, což nepovažuji za

šťastné), které v projektu digital humanities tak, jak jej představují autoři publikace, vypadají spíše než jako vědní disciplína jako jakýsi „nový humanismus“, v rámci něž se mimo jiné stírají rozdíly mezi vědeckým a laickým (viz pojem vědec-občan). V části věnované projektovým návrhům se jedná rovněž o fiktivní kazuistiku, nikoli o konkrétní příklady. Je rovněž otázkou, nakolik bude pro čtenáře neorientujícího se dosud v problematice digital humanities srozumitelná úvodní změř pojmů (text-mining, mash-up, verzování, kompozitní analýza, mapping, mark-up, TEI, NLP, prototypování apod.). Domnívám se, že pro české publikum by bylo vhodné představit digital humanities na řadě zcela konkrétních příkladů a výsledků stávajícího výzkumu, ať už by se jednalo o problémy spojené s poezií, prózou či textovou kritikou. Současná situace v českém prostředí má k tomu jistě co nabídnout.

Knihu *Digital Humanities* nicméně pokládám za zajímavý a užitečný počín, který se i přes řadu koncepčních nedostatků dotýká zásadních otázek, jež se objevují v souvislosti s problematikou této stále ještě se konstituující vědní disciplíny.

ZDAŘILÝ KALEIDOSKOP MEZIVÁLEČNÉ LITERATURY

Šámal, Petr – Pavlíček, Tomáš – Barborík, Vladimír – Janáček, Pavel a kol. *Literární kronika první republiky. Události, díla, souvislosti*. Praha: Academia – Památník národního písemnictví – Ústav pro českou literaturu AV ČR 2018

ERIK GILK

Stoleté výročí vzniku Československa bylo oslavováno vskutku velkolepě na všech úrovních a připomínáno na nejrůznějších platformách. Humanitní vědy se k výročí připojily konáním mezioborových konferencí, dalších připomínkových akcí a vydáním kolektivních historických prací. Z nich je třeba na prvním místě připomenout monumentální opus *Republika československá 1918–1939*, který vyšel v Nakladatelství Lidové noviny pod redakčním vedením Dagmar Hájkové a Pavla Horáka a který zcela po zásluze získal Cenu Josefa Hlávky a Cenu Akademie věd. Je tedy zcela logické, že svým dílem přispěla k výročí rovněž literární historie a stalo se tak způsobem nanejvýš účtyhodným.

Řeč je o výpravném svazku *Literární kronika první republiky*, který se během krátké doby zapsal do povědomí badatelské obce a přes vysokou prodejní cenu, danou ovšem luxusní typografií a použitým papírem, vyšel již její dotisk. Sestavil ji tým znalců z Ústavu pro českou literaturu Akademie věd s dalšími spolupracovníky ze sprátených pracovišť pod vedením Petra Šamála. Ten sice není specialistou na meziválečné období, ale má bohaté redakční zkušenosti, které v případě přítomného svazku dokázal skvěle využít.

Co na knize kromě její typografie a rozměru zaujme doslova na první pohled, je její akcent na internacionálnost literatury meziválečného Československa. Přímo na obálce je reprodukováno šest přebalů tehdy vydaných titulů, z nichž tři jsou české, jeden slovenský, jeden německý a jeden

maďarský. Kdyby tu bylo zobrazeno další dílo v polštině a v rusínštině, měli bychom pohromadě všechny jazyky, v nichž byla beletrie v tehdejším Československu vydávána. A k tomu bychom mohli přičíst početnou ruskou emigrantskou komunitu, která u nás rovněž publikovala, a vyjde nám neuvěřitelně pestrá mapa literární produkce první republiky. Tedy neuvěřitelně z perspektivy obyvatele současné České republiky, jemuž jsou překládány knihy dokonce i ze slovenštiny, naopak mezi válkami byly tato vícenárodnostní i vícejazyková koexistence a podílení se na celkovém obrazu tehdejší literární produkce zcela přirozené. Ovšemže největší pozornost je vedle majoritní české beletrie věnována pozornost slovenskému literárnímu životu, o čemž svědčí fakt, že jedním z hlavních redaktorů je bratislavský badatel Vladimír Barborík specializující se na slovenskou literaturu první poloviny 20. století.

Struktura publikace je promyšlená a vyvážená vzhledem k pestrosti, jakou hodlají autoři recipientovi poskytovat, a zcela odpovídá na první pohled obecnému podtitulu „Události, díla, souvislosti“. Výklad je veden po jednotlivých kalendářních letech a týká se striktně období první republiky, začíná se tedy s koncem října 1918 a nedostaneme se dál než na konec září 1938. Tento přístup je možná poněkud striktní vzhledem k vytyčenému období, na druhou stranu nemůže nepotěšit pravověrného historika. Každá kapitola začíná kalendáři literárního života příslušného roku, který je rozdělen podle jednotlivých měsíců a referuje o vzniku literárních časopisů nebo skupin, vydání významných děl či premiér divadelních her, vzniku nebo zániku renomovaných nakladatelských domů, smrti spisovatelů atp. Poté následuje čtyřstránkový výklad reprezentativního literárního díla pro daný rok, dvoustránka reprodukováných obálek vybraných děl v rubrice „Z knižní nabídky roku“ a kapitola je zakončena „souvislostmi“, jež tvoří stať vztahující se k vybranému problému meziválečné literatury. Témata statí jsou vybrána tak, aby postihovala pestrost tehdejšího literárního života (avantgarda, knihovny, literární ceny, Podkarpatská Rus, dětská literatura, literární věda, cenzura, knižní trh, menšinové literatury), přičemž jejich pořadí tvoří povedený kompoziční oblouk: pro rok 1918 bylo vybráno téma „Kde je jejich místo? Spisova-

telé tří jazyků a nový stát“ a výklad roku 1938 končí stať s názvem „Na křižovatce jazyků a kultur. Československo jako útočiště spisovatelů-exulantů“. To vše je opatřeno bohatým obrazovým doprovodem, převážně se jedná o reprodukce knižních obálek, fotografie tvůrců, archivní materiály (obzvláště ze zdrojů kooperujícího Literárního archivu Památníku národního písemnictví), grafy či tabulky. Svazek doplňuje nezbytný soupis vyobrazení, seznam použité literatury a jmenný rejstřík.

U publikací typu *Literární kroniky první republiky* bychom jistě mohli dlouho diskutovat a polemizovat s obsahem, respektive s literárními fakty, které do ní byly zařazeny a které nikoliv. Domnívám se ovšem, že takový přístup není zcela adekvátní, neboť vždy jde o vědomou (někdy i nevědomou, ale to rozhodně není případ recenzovaného svazku) redukci a selekci ze strany autorského týmu. Jednoznačný záměr lze podle mého názoru vyčíst z rozhodnutí vynechat z děl reprezentujících jednotlivé roky jméno Karla Čapka. Tedy s výjimkou divadelní hry *Adam stvořitel* (1927), která byla posledním návratem k umělecké spolupráci bratrské dvojice Josefa a Karla, což ovšem na věci nemění, spíše naopak, neboť se tím v sofistikovanější podobě popírá přínos Karlovy samostatné autorské tvorby. Jistě, tomuto rozhodnutí částečně ignorovat Karla Čapka lze rozumět, neboť v obecném povědomí o literatuře první republiky je to automaticky první (a leckdy jediné) jméno, které většinu lidí napadne, obdobnou výpovědní hodnotu mají seznamy předkládané studenty u zkoušek z literární historie, v nichž je „přečapkováno“. Na druhou stranu se jméno mladšího z obou bratrů vrací na tolika dalších místech (obzvláště v rubrice Události), že podle jmenného rejstříku je k jeho jménu odkazováno nejčastěji. Ostatně jak také jinak, literární život první republiky je bez Karla Čapka prostě nemyslitelný.

Zatímco tato snaha je recenzentovi sympatická, mnohem jednodušeji by se dalo polemizovat s výběrem jednoho jediného díla reprezentujícího literaturu daného roku. To byl jistě pro badatelský tým největší oříšek, jakkoliv si pro něj již na začátku stanovili jasný klíč: „[...] redaktoři tuto kvótu [tj. kvótu 21 let] rozdělili mezi třináct děl napsaných česky, čtyři napsaná slovensky a čtyři německy“. (s. 14) Obdobně stojí za zmínku distribuce tex-

tů dle literárních druhů: bylo vybráno jedenáct prozaických, osm básnických a dvě dramatická díla. Nehodlám toto rozhodnutí nijak komentovat či napadat, mohu jen vyjádřit uspokojení nad skutečností, že z německy píšících spisovatelů se dostalo i na prozaiky moravského původu (Hermann Ungar, Ludwig Winder), zatímco jinde se běžně píše pouze o pražském kruhu (zde vedle Franze Kafky Franz Carl Weiskopf, který ovšem nepatří k učebnicovým případům).

Vzhledem k použité metodě, kdy výklad postupuje rok za rokem, se nabízí srovnání s projektem *Dějiny nové moderny* badatelského týmu vedeného Vladimírem Papouškem. Konkrétně jen s prvním dílem pokrývajícím roky 1905 až 1923 a překrývajícím se tedy s přítomným svazkem jen minimálně, neboť další dva díly jsou komponovány podle jiného, mnohem volnějšího klíče, avšak pro komparaci použitých postupů je tento překryv dostatečný. *Dějiny nové moderny* v kapitolách věnovaných jednotlivým rokům více kontextualizují díla, jež vyšla v příslušném roce, avšak dle zaměření jednotlivých badatelů jsou mnohem více výběrové. V nejedné kapitole nabízejí poměrně inovativní, ne-li přímo provokativní interpretační pasáže, na druhou stranu může výklad do značné míry podléhat svévoli, neboť se na každé kapitole podílel vždy jeden autor. *Literární kronika* nehledá vztahy mezi literárními texty daného roku prostřednictvím explicitního výkladu, ale implicitně, samotným zařazením děl či autorů vedle sebe. Výběr je navíc – vzhledem ke skutečnosti, že na každé kapitole se podílel přinejmenším čtyřčlenný redaktorský tým – výsledkem konsenzu a nepodléhá do takové míry individuálním preferencím badatele. Přičtu-li k tomu akcentaci recepcce literárních děl v *Literární kronice* (obzvláště v rubrikách Události a Dílo), mám za to, že právě tato publikace mnohem adekvátněji odpovídá intencím nového historismu (jimiž se oba svazky inspirovaly), jehož základním postulátem je přiblížit se co nejvíce dobovému horizontu tehdejšího modelového čtenáře. Ostatně umělecký text se dostává do čtenářského povědomí nikoliv samotným aktem vydání, ale teprve ve chvíli jeho kritické recepcce ve formě zveřejněné konkretizace, jak prokázal nejen Felix Vodička.

Není tedy pochyb, že se nám v případě *Literární kroniky první republiky* dostává do rukou ve všech ohledech zdařilá a cenná publikace, jež navíc není zaměřena jen na úzký badatelský okruh. Nabízí totiž nezvykle panoramatický vhled do literární krajiny doby mezi světovými válkami, aniž by cokoliv slevila z její bohaté morfologie.

AD HONOREM JIŘÍ FIALA

JANA VRAJOVÁ

Emeritní profesor katedry bohemistiky Jiří Fiala dne 3. 4. 2019 oslavil významné životní jubileum – sedmdesát pět let. Jeho profesní život je neodmyslitelně spjat s akademickým a prostředím Univerzity Palackého. Odborně se profiloval nejen jako literární historik soustředěný zejména na problematiku 18. a 19. století, ale též jako badatel v oblasti folkloristiky či textologie a ediční praxe. Je autorem rozsáhlého počtu odborných studií a monografií, např. tiskem vydané rigorózní práce *Václav Jaromír Písek. Typ předbřeznového lyrika; Moravský osvícenec Josef Vratislav Monse* (s Martinou Novákovou); *Lafayette, Koňtataj a další francouzští a polští státní vězňové v moravských a českých pevnostech na přelomu 18. a 19. století* (s Marií Sobotkovou); *Sigmund Freud v Olomouci roku 1886* (s Kamilou Holáskovou a Helenou Veličkovou) a další. O tom, že je také popularizátorem vědeckých poznatků, svědčí desítky článků určených čtenářské obci přesahující akademický prostor (mnohé z nich jsou tematicky svázány s Olomoucí – výběrově např. *Dějiny města Olomouce v datech, Chrámy, kostely, svatyně a kaple v Olomouci, Voda pro Olomouc, Olomouc ve víru válek* – s kolektivem autorů. Spolupracoval na dvoudílných kolektivních *Dějínách Olomouce I, II*, podílel se na dvou svazcích publikace *Olomoucké baroko*). Zaznamenáníhodná je ovšem i jeho ediční činnost: např. antologie kramářských písní a lidových pamětí o Francouzské revoluci a napoleonských válkách *Novina z francouzské krajiny* (1989) a *České písně ze slezských válek* (2001) Pro slovenský kulturní prostor připravil k vydání díla českého literárního kánonu jako *Haškova Dobrého vojáka Švejka* (2004), *Čapkův Krakatit* (2005), *Nerudovy Povídky malostranské* (2006) a tři díla Boženy Němcové – *Babička, Chyže pod horami* a *Pohorská vesnice* (2005).

Významná je též spolupráce profesora Fialy s Vlastivědným muzeem v Olomouci: v roce 2011 spolupracoval např. na libretech výstavy *O moravských zločinech a trestech*, podílel se též na přípravě stálých expozic *Univerzita v Olomouci – Universitas Olomucensis* a *Galerie osobností olomouckého kraje*. Profiloval se však také jako televizní a rozhlasový redaktor (pro rozhlas připravil pásmo *Počátky olomoucké univerzity* či seriál *Putování za moravskou lidovou písní*, podle jeho scénáře byly natočeny tři dokumentární filmy: *Kočáry jejich eminencí* – 1994, *Olomoucké trojice* – 1996, *Palácová revoluce v Olomouci* – 1998). Opakovaně byl hostem Vladimíra Kučery v televizním diskusním pořadu *Historie.cs*. Je autorem internetových stránek *Z olomouckých archivů* (<https://archivy.olomouc.eu/uvod>) provázaných s internetovými stránkami Magistrátu města Olomouce. Za významnou činnost pro region obdržel v roce 2011 *Cenu města Olomouce v oblasti literatury*.

Celoživotní láskou Jiřího Fialy je písňový folklór. Spolu s Marií Sobotkovou napsal několik sleeve-notes pro skupinu Musica Folklorica (např. *Srdénko ňa bolí*, *Ženský úděl v lidové písni*, *Umrem, umrem, ale kdy nevím* a další).

Z bohaté studnice vědomostí profesora Fialy čerpali a stále ještě čerpají nejen jeho diplomanti a doktorandi, ale též jeho kolegové, neboť vždy byl a stále je ochoten s laskavostí sobě vlastní poskytnout nezištnou konzultaci či radu. Přejeme touto cestou profesoru Jiřímu Fialovi do dalších let, ať jej neopouští radost z práce, respekt kolegů z akademické obce stejně jako zájem a uznání dalších čtenářů jeho textů.

PANÍ DOCENTCE ALENĚ ŠTĚRBOVÉ

ERIK GILK

Jakožto absolvent brněnské filozofické fakulty jsem neměl tu čest být studentem docentky Aleny Štěrbové, která se letos dožila významného životního jubilea. Proto pojmu tuto stať psanou jako poctu této nevšední ženě poněkud netradičně; případné zájemce o její životní i odborné peripetie odkazuji k článku jejího vděčného žáka Radka Malého otištěném v našem časopise před deseti lety.

Nastoupil jsem na katedru bohemistiky Filozofické fakulty v Olomouci v roce 2000, paní docentka z ní odešla o devět let později, tudíž se naše doba působení na tomtéž pracovišti alespoň zčásti překrývá. Protože jsme z velké části vyučovali stejnou disciplínu, tedy českou literaturu první poloviny dvacátého století, stejně jako jsme dlouhá léta zasedali v jedné zkušební komisi, setkávali jsme se poměrně intenzivně. Na přednáškách paní docentky, ke kterým jsem byl přizván jako pozorovatel, než jsem po ní kurz přebíral, jsem oceňoval, jak promyšleně usouvztažňovala životní osudy a umělecké dílo spisovatele, a dovedla tak učebnicové osobnosti sejmut z piedestalu a učinit z nich lidi z masa a kostí. Tuto metodu, kterou sice současná literární věda mnohdy opovrhne, jakkoliv je při výuce velmi efektivní, jsem si osvojil a nemůžu než konstatovat, že ji studenti oceňují, protože se jim pak látka ke zkoušce mnohem lépe učí.

Paní docentka pocházela z vesničky nedaleko Kyjova a její slovácká nátura byla dobře patrná. Byla velmi srdečná a dokázala být – někdy až příliš – upřímná, ale jen vůči těm, jichž si opravdu vážila a vpustila si je do své osobní blízkosti. Podobně to bylo se studenty, chovala respekt k těm, kteří si plnili svoje povinnosti a dokázali si k literatuře či k divadlu nalézt opravdový vztah. Naopak s lenivci a nepoctivci neměla slitování.

Je mi líto, že jsem nucen psát o paní docentce jakožto o pedagožce v minulém čase. Na druhou stranu čím dál více oceňuji její rozhodnutí v pravý čas odejít a dát prostor mladším kolegům. Co lze akademické dráze docentky Štěrbové závidět, je bezpochyby skutečnost, že dokázala „vychovat“ celou plejádu studentů, z nichž jsou dnes respektovaní znalci nejen české literatury, ale rovněž divadelní tvorby. Tato skutečnost mluví sama za sebe a domnívám se, že rovněž paní docentku to hřeje více než desítky odborných studií, několik knižních monografií či neocenitelné pasáže o české literatuře první poloviny dvacátého století, psané pro *Panorama české literatury* zkraje devadesátých let.

Také já uctivě smekám před paní docentkou více pro její lidskost, přirozený šarm a obzvláště životní moudrost, kterou dokázala předat, než pro její odbornou kariéru.

JOSEF GALÍK... JEŠTĚ PO DVACETI LETECH

LUBOMÍR MACHALA

Můj první tiskem publikovaný příspěvek po zahájení studijní stáže na tehdejší katedře bohemistiky a slavistiky FF UP v Olomouci byl věnován ještě nedávnému učiteli a čerstvému spolupracovníkovi Josefu Galíkovi, který 21. 10. 1982 oslavil padesátiny. Sedmnáct let, v nichž jsme sdíleli pracovní i ledačos jiného, uteklo jako příslovečná voda a najednou tu byl 3. listopad 1999, po němž jsem na několik stran rozesílal své nekrology věnované právě zesnulému kolegovi. Následoval další hiršalovsko-grögrovský let let (konkrétně jich bylo dvacet) a je tu zase chvíle na vzpomínku. A také na přemítání, jak se jí zhostit, aniž bych opisoval sám sebe, aniž bych opakoval fakta obsažená ve *Slovníku české literatury po roce 1945* (<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=498>) anebo v encyklopedické příručce *Spisovatelé UP* (<http://spisovatele.upol.cz/josef-galik/>), na kterýchžto heslech jsem koneckonců také spolupracoval.

Nakonec jsem se rozhodl jen pro stručné resumé: Doc. PhDr. Josef Galík, CSc. působil jako učitel na FF UP od roku 1963. Svým nadšením, erudiicí i osobními kvalitami dokázal upoutat a obohacovat studenty a kolegy při každém setkání. Specializoval se na dějiny české literatury 20. století, teorii a vývoj historické prózy a byl také pozoruhodný beletrista.

Ale hlavně musím napsat, že tak skromného, moudrého a čestného člověka, skutečného KOLEGU jsem už nikdy nepotkal.

Bohemica Olomucensia
Časopis pro bohemistická a mezioborová studia
Ročník 11 (2019)
Číslo 1 – Litteraria

Redakce:

prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc. (vedoucí redaktor)
doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.
doc. Mgr. Miroslav Vepřek, Ph.D.
Mgr. Darina Hradilová, Ph.D.
Mgr. Jakub Vaníček (tajemník redakce)
Mgr. Tomáš Franta (technický redaktor)

Korektury: Bc. Martina Víchová
Sazba: Mgr. Tomáš Franta

Příspěvky prošly dvojím anonymním recenzním řízením.

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Křížkovského 511/10
771 48 Olomouc

Vydavatelství Filozofické fakulty UP
www.vff.upol.cz
vff@upol.cz

Profi-tisk group, s. r. o.
Chválkovická 223/5
779 00 Olomouc

Adresa redakce:

Katedra bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci
Křížkovského 511/10, 771 48 Olomouc
e-mail: jakub.vanicek01@upol.cz | tomas.franta@upol.cz

Olomouc 2019

MK ČR E 18600
ISSN 1803-876X

Vychází dvakrát ročně.
Časopis je zařazen do databází CEEOL a EBSCO.