

LITTERARIA

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

BOHEMICA XI
OLOMUCENSIA

OLOMOUC 2008

OBSAH

EDITORIAL (Lubomír Machala)	7
-----------------------------	---

HISTORIOGRAFICA ET MONOGRAFICA

STARŠÍ LITERATURA

JANA KOLÁŘOVÁ: Projevy literárního manýrismu v Předbělohorských moralitách	10
DANIEL SOUKUP: Šimon Abeles (Zrození barokní legendy)	18
KARLA STRNADOVÁ: K žánrové problematice textů s historickou tematikou na Moravě v 17. století	38

NOVĚJŠÍ LITERATURA

HANA BEDNAŘÍKOVÁ: Několik poznámek k otázce Šaldovy duchovní formace	46
PETR HORA: Trojí aktualizace Havlíčkovy básnické satiry Křest svatého Vladimíra	52
KAMILA PŘIKRYLOVÁ: Dvacet šest svazků Šlápějí?	64
ERIK GILK: Povídková tvorba Ladislava Fukse	76
ZUZANA ZEMANOVÁ: Počátky a vrcholy českého beatového textu	96

SOUČASNÁ LITERATURA

JINDŘIŠKA SVOBODOVÁ: Kam „uběhla“ Tereza Boučková? Poznámka k vývoji autorského stylu v prozaické tvorbě T. Boučkové	104
LUBOMÍR MACHALA: Aktuální podoby literárních deníků českých spisovatelů (nad knihami Jaroslava Formánka, Tobiáše Jirouse a Michala Viewegha)	110

OLOMUCENSIA

JIŘÍ FIALA: Královské městské divadlo v Olomouci za „Jara národů“ roku 1848 (Pramenná studie)	122
PETR KOMENDA: Olomouc jako centrum katolického intelektuálního života a regionalistických snah (léta 1938-1948)	152
LUBOMÍR MACHALA: Olomoucká polistopadová poezie	172

RADEK MALÝ: Vlastimil Artur Polák-Avalos: Ost – Transport. K otázce (ne)možnosti překladu básně	184
ALENA ŠTĚRBOVÁ: Setkávání (K osmdesátým pátým narozeninám Františka Řeháka)	190

TEORETICA

RICHARD ZMĚLÍK: Dvojí podoba romantické krajiny: Mácha a Nerval	198
KLÁRA KOLČAVOVÁ: Julia Kristeva: Sémiotika a intertextualita	214

VARIA

RADEK MALÝ: Alena Štěrbová jubilující	222
PETR HORA: Jubileum Jiřího Fialy	224
JANA KOLÁŘOVÁ: Konference pořádané Literárněvědnou sekci katedry bohemistiky FF UP v Olomouci	226
JANA KOLÁŘOVÁ, LUBOMÍR MACHALA: K činnosti olomoucké pobočky Literárněvědné společnosti, o.s., v letech 1990–2008 (polistopadové)	228
RESUMÉ	236

CONTENTS

EDITORIAL (Lubomír Machala)	7
-----------------------------	---

HISTORIOGRAFICA ET MONOGRAFICA

OLDER LITERATURE

JANA KOLÁŘOVÁ: Manifestations of Literary Mannerism in Moralities Written Before 1620	10
DANIEL SOUKUP: Šimon Abeles (The Birth of a Baroque Legend)	18
KARLA STRNADOVÁ: On Genre Classification of Moravian Historical Texts Written in the 17th Century	38

NEWER LITERATURE

HANA BEDNAŘÍKOVÁ: Several Notes on the Issue of Šalda's Spiritual Formation	46
PETR HORA: Triple Updating of Havlíček's Poetic Satire <i>Křest svatého Vladimíra</i>	52
KAMILA PŘIKRYLOVÁ: Twenty-Six Volumes of Footprints?	64
ERIK GILK: Ladislav Fuks Short Stories	76
ZUZANA ZEMANOVÁ: Beginnings and Climaxes of Czech Beat Lyrics	96

CONTEMPORARY LITERATURE

JINDŘIŠKA SVOBODOVÁ: Where Did Tereza Boučková „Run“? A Note on the Development of Author's Style in Tereza Boučková's Prosaic Works	104.
LUBOMÍR MACHALA: Current Forms of Czech Writers' Literary Diaries (Over Books Written by Jaroslav Formánek, Tobiáš Jirous a Michal Viewegh)	110

OLOMUCENSIA

JIŘÍ FIALA: Royal Municipal Theatre in Olomouc during So-Called “Spring of Nations” in 1848 (A Resource Study)	122
PETR KOMENDA: Olomouc as a Centre of Catholic Intellectual Life and Regional Particularism (1938-1948)	152

LUBOMÍR MACHALA: Poetry Written in Olomouc after November 1989	172
RADEK MALÝ: Vlastimil Artur Polák-Avalos: Ost - Transport. On the Issue of (Im)Possibility to Translate a Poem	184
ALENA ŠTĚRBOVÁ: Meeting (On the occasion of František Řehák's eighty-fifth birthday)	190

TEORETICA

RICHARD ZMĚLÍK: Two Forms of a Romantic Scenery: Mácha and Nerval	198
KLÁRA KOLČAVOVÁ: Julia Kristeva: Semiotics and Intertextuality	214

VARIA

RADEK MALÝ: Alana Štěrbová Jubilant	222
PETR HORA: Jiří Fiala's Jubilee	224
JANA KOLÁŘOVÁ: Conferences Held by the Literary Theoretical Section of the Czech Department of the Faculty of Arts, Palacky University, Olomouc	226
JANA KOLÁŘOVÁ, LUBOMÍR MACHALA: On the Doings of the Olomouc Branch of Literary Theoretical Society in the Years of 1990-2008 (After November 1989)	228
SUMMARY	236

EDITORIAL

LUBOMÍR MACHALA

Desátý svazek Bohemik, vydaný katedrou bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci u příležitosti šedesátého výročí obnovení vysokého učení v našem městě, přinesl krom jiného bilanční ohlédnutí za historií zmíněného bohemistického pracoviště a také příslib koncepčních změn v ediční řadě, prezentující výsledky naší katedry, respektive práce jejích členů. Přibližně po dvou letech tedy předkládáme *Bohemica Olomucensia* nejen s mírně modifikovaným názvem, korespondujícím více s tituly obdobných publikačních platform, jež vydávají jiné katedry naší alma mater, ale hlavně se změnami mnohem výraznějšími než jsme původně plánovali. Rozhodli jsme se totiž pro časopiseckou podobu, která by pružněji a pro odbornou, ale jak doufáme v některých případech i laickou veřejnost, efektivněji, systematictější a v neposlední řadě i přitažlivěji zprostředkovávala výstupy našeho bádání, přibližovala průběh a obsah námi organizovaných konferenčních jednání či připomínala osobnosti olomoucké bohemistiky a jejich dílo.

Nová *Bohemica Olomucensia* tedy budou mít podtituly vymezující základní charakter

každého z nich (*Litteraria*, *Linguistica*, *Symposiana*, *Filologica Juvenilia*, *Jubilea...*), popřípadě i konkrétní tematické zaměření daného čísla (*Umělecký experiment*, *Dvě dekády demokracie – Česká literatura 1989–2009...*). Každoročně bychom chtěli vydat minimálně tři čísla našeho časopisu, na jehož grafické podobě a technickém zpracování mají svůj nezanedbatelný podíl i posluchači editorského studijního programu naší katedry.

Bohemica Olomucensia 1 (Litteraria) má svou ústřední část v bloku literárněvědných a teatrologických příspěvků věnovaných Olomouci, respektive jejím kulturním dějinám. Ostatní studie a články jsme rozdělili do tematicky a chronologicky strukturovaných oddílů Historiografica et monografica, Teoretica a Varia. Posledně jmenovaný oddíl přináší hlavně informace o dění a událostech na naší katedře se záměrem vytvářet jakési průběžné pokračování bilančního ohlédnutí zmíněného v úvodu tohoto editoria. Snad jsme se tedy vydali správným směrem a naše jedenáctá a následující *Bohemica Olomucensia* se nestanou pouze další nevyužívanou položkou knihovnických katalogů.

HISTORIOGRAFICA
ET MONOGRAFICA

PROJEVY LITERÁRNÍHO MANÝRISMU V PŘEDBĚLOHORSKÝCH MORALITÁCH

JANA KOLÁŘOVÁ

Pojem renesanční manýrismus se uplatňuje především v dějinách výtvarného umění. Používá se pro označení období mezi vrcholnou renesancí a barokem (asi 1520–1610). Ve vymezení stylových znaků renesance, manýrismu a baroka nepanuje mezi badateli naprostá shoda, avšak např. J. Válka¹ shrnuje, že renesanční manýrismus lze chápat jako ucelený a svěbytný styl i epochu, kterou klademe v periodizaci evropské kultury mezi renesancí a baroko. Nelze pochopitelně hovořit pouze o manýrismu renesančním. Jak konstatuje mj. E. Petřů,² každý životní styl a umělecký sloh prochází v závěru své existence jistým manýristickým obdobím, které je zároveň přechodem k novému uměleckému pohledu na svět (viz např. rokoko, jež je vyústěním barokních estetických forem). Umělecký sloh ztrácí svou poznávací hodnotu a udržuje si pouze pevně fixované tvárné postupy.

Vzhledem k základnímu významu slova manýra – ustálený, mechanický způsob tvoření, uplatňující rutinně stejné výrazové prostředky – je nutné odlišit stereotypní, manýristický způsob tvorby od autentického a svěbytného uměleckého slohu. W. Sypher³ ve shodě s Petřů soudí, že manýrismus obecně je reakcí na klasicismus kteréhokoli údobí, ať starověkého, středověkého či moderního; G. R. Hocke⁴ považuje manýrismus za konstantu evropského duchovního vývoje.

V daných časových souvislostech můžeme tudíž hovořit i o renesančním manýrismu v literatuře, kde však vymezení pojmu není tak jednoznačné. Přesto se v tomto období (tj. přelom 16. a 17. století) objevují v evropských literaturách určité shodné rysy a tendence, které můžeme označit jako manýristické. Jak konstatuje Sypher⁵, manýrismus lze chápat „jako znamení nerozhodnosti, jako směr ztrativší pocit jistoty, rovnováhu, jednotu a úměrnost, jejichž výrazem byl renesanční sloh.“⁶

K podobným závěrům dochází na základě svých literárních analýz G. R. Hocke.⁷ Poukazuje na to, s jakou oblibou užívají manýrističtí tvůrci gramatické a slovní hříčky, což je patrné již v antických textech. V 17. století má podle Hocka básnictví jen málo společného se sdělo-

váním, jde spíše o estetické působení jazykovou kombinatorikou. Množství a způsob užití rétorických slovních hříček, tropů a figur je dokladem záliby v samoúčelné zdobnosti, která často přerůstá v manýru. Projevy manýrismu z hlediska formy popisuje rovněž E. R. Curtius;⁸ zaměřuje se především na příklady několika konkrétních rétorických tropů a figur a způsoby jejich použití, počínaje pozdnělatinskými básníky a autory francouzskými, německými, italskými a španělskými v 15.–17. století konče.

Renesance věřila, že svět byl Bohem stvořen v úměrném řádu, nacházela v něm tudíž harmonii, vzájemnou souhru a soulad všech jeho částí. Manýrismus však tento přesný a pevný řád ochromil. Uvědoměním si krize nejen duchovní, ale i epochální byla zlomena neustálá renesanční snaha o kompenzování společenských problémů, čímž byla zvrácena její „oslnující harmoničnost“. Změna pohledu na člověka, jeho místo v kosmu a jeho rozumové schopnosti, období politických a náboženských rozporů, narůstání existenciální nejistoty a další jevy, jež jsou považovány za „mentální východisko manýrismu“, přinesly do literární tvorby řadu rysů, jako např. oblibu parodických postupů, alegorismus, zdrcující skepsi, groteskní humor či sklon k esoterickému výkladu světa.

R. J. W. Evans⁹ se domnívá, že jedním ze zdrojů neurčitého pocitu neklidu, v době manýrismu tolik rozšířeného, byla právě i nezvykle rozvířená diskuze o astrologii, horoskopy a pro-roctví. V období blížícího se přelomu století nesmírně vzrostl zvláště počet proroctví hrozících nezadržitelným příchodem konce světa. J. Delumeau¹⁰ hovoří o dvou různých výkladech pro-rockých textů vztahujících se k posledním etapám dějin lidstva – první z nich zdůrazňuje příslib tisíciletého štěstí, druhý poslední soud. Obavy z příchodu Antikrista a konce světa sice žily mezi křesťany odpradáva,¹¹ avšak až 16. století varovalo svým barvitým a tragickým líčením dramatického průběhu posledních dnů lidstva, že toto „zhroucení se blíží milovými kroky.“¹²

Renesanční touha po poznání přinesla až příliš mnoho nových poznatků, jež narušovaly klid předešlého řádu. Příznačné se tedy pro toto období stalo hledání nových jistot – urputná snaha nové kulisy systematizovat, podříditi pravidlům, snaha chaotický prostor zpřehlednit.

V českém prostředí spojuje M. Kopecký¹³ rozšíření manýrismu se specifickou společenskou situací na přelomu dvou století. Vymezuje tuto závěrečnou humanistickou etapu posledními dvěma desetiletími 16. století a necelými třemi desetiletími 17. století – konkrétně rokem 1583, kdy se Praha díky Rudolfovi II. stává rezidencí královského a císařského dvora, a rokem 1627, kdy je vydáno Obnovené zřízení zemské. Rudolf II. byl proslulý svou zálibou v bizarním umění, astrologii a esoterice, jež také všestranně podporoval. Jeho vláda však zvláště v poslední fázi nebyla stabilní, pocit obav a nejistoty v českých zemích zvyšovaly také porůznu se objevující morové epidemie, hrozba tureckého vpádu na Moravu a postupně narůstající náboženské rozpory. Jak zdůrazňuje Kopecký, na přelomu století došlo také ke ztrátám několika významných osobností české kultury – Daniela Adama z Veleslavína, Šimona Gelenia či Václava Plácela z Elbinku, což také přispívalo k pocitu nejistoty a lability.¹⁴

8 CURTIUS, E. R.: *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha 1998, s. 292–303.

9 EVANS, R. J. W.: *Rudolf II. a jeho svět. Mýšlení a kultura ve střední Evropě 1576–1612*. Praha 1997, s. 330.

10 DELUMEAU, J.: *Strach na Západě ve 14.–18. století II. Obležená obec*. Praha 1999, s. 17.

11 Již Augustin věnoval celou XX. kapitolu spisu *O Boží obci* důkazům toho, že obě dané události jsou nevyhnutelné, poněvadž je ohlašují četné posvátné texty, že však nelze předpovědět, kdy nastanou.

12 DELUMEAU, J.: *Strach na Západě ve 14.–18. století II. Obležená obec*. Praha 1999, s. 19.

13 KOPECKÝ, M.: Manýrismus, zejména renesanční. In: *Litteraria humanitas IV*. Brno 1996, s. 205.

14 MOURENÍN Z LITOMYŠLE, T.: *Veršovaná tvorba*. Ed. Kopecký, M. Praha 1995, s. 30.

1 VÁLKA, J.: Manýrismus a baroko v české kultuře 17. a 1. pol. 18. století. *Studia Comeniana et historica* 19, 1978, s. 155.

2 PETŘŮ, E.: Parodie a travestie jako reakce na barokní manýrismus. In: *Kultura baroka v Čechách a na Moravě*. Usp. Zdeněk Hojda. Praha 1992, s. 101.

3 SYPHER, W.: *Od renesance k baroku. Proměny umění a literatury 1400–1700*. Praha 1971, s. 85.

4 HOCKE, G. R.: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha 2001.

5 SYPHER, W.: *Od renesance k baroku. Proměny umění a literatury 1400–1700*. Praha 1971, s. 86.

6 Tamtéž, s. 83.

7 HOCKE, G. R.: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha 2001, s. 309n.

Přesto, že výše uvedená charakteristika zdaleka nevyčerpává všechny formální či tematické znaky manýrismu, zaměříme se nyní konkrétně na některé projevy manýrismu v českém prostředí. M. Kopecký, jenž se projevy manýrismu v české literatuře v období pozdní renesance zabýval soustavněji, řadí mezi jeho stylové principy tvarovou pestrost, slohovou bohatost a oblibu ve vypjaté rétoričnosti. K projevům destabilizace renesančních konstant pak řadí např. tendenci k disharmonii a asymetrii, exotismus, univerzalismus, nadčasovost.

Z hlediska tematického rozvrstvení předbělohorské literatury, konkrétně prózy, jež byla psána česky, je jedním z nejrozšířenějších žánrových typů moralita. Texty tohoto druhu mají bohatou literární tradici, shrnují penzum všelidské moudrosti a zkušenosti, životní pravdy a pravidla, která se v nich objevují, najdeme s malými obměnami nejen v našem kulturním okruhu, ale i v kulturách odlišných. V našem prostředí je samozřejmě základním zdrojem morálních postojů a neotřesitelnou autoritou křesťanství a Bible, jež je také autory nejvíce citována. Autoři opakovaně zdůrazňují nejdůležitější fakta křesťanova života – jaký je lidský život, taková bude jeho eschatologická existence. Odtud se odvíjí veškerá snaha o poučení, nápravu, změnu života. V předbělohorské době je rovněž signifikantní zesílená potřeba bojovat s mravními nešvary, jež narušují renesanční představu o ideálu člověka, který se řídí rozumem. Důraz na morální poučení se pak pojí se snahou o co nejúplnější, přehledné, univerzální pochopení světa, kosmu a místa člověka v něm. Toto úsilí vede k tvorbě žánrů typu theatrum mundi, speculum mundi, theatrum divinum apod., jež zobrazují svět prostřednictvím alegorického rámce. Připomeňme, že představa světa jako velkého divadla sahá svými kořeny až do doby antické a raně křesťanské a počínaje středověkem byla také mnohokrát literárně ztvárněna. V české literatuře se forma theatra, rozšířená především na sklonku 16. století, dochovala ve dvojí žánrové podobě jak původem středověké, v tzv. theatru mundi, tak renesanční, v tzv. scenae vitae. Vyvrcholení těchto snah pak představuje Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*. Uvedený typ moralit, které usilují o širší pohled na člověka, se nám stal základem ke zkoumání, zda se v nich manýristické tendence projevují.

Dílo Nathanaela Vodňanského z Uračova (1563–1621) nese pro svou dobu typický rozsáhlý název *Theatrum mundi minoris. Široký plac neb Zrcadlo světa, to jest: Živý kontrfekt nesčíslných bíd všeho lidského pokolení v tomto světě rytěřujícího* (1605). Jedná se o překlad patrně latinské verze knihy z roku 1558, jejímž autorem je francouzský katolický humanista Pierre Boaistuau. Nathanael Vodňanský v textu provedl řadu úprav a doplňků a opatřil jej rozsáhlým úvodem, který shrnuje obsah tohoto díla. Inspirován návštěvou Říma, rozhodl se Vodňanský v úvodu rozdělit život člověka do pěti dějství, která se odehrávají v pěti typech staveb, které odpovídají obdobím lidského života před narozením, po narození, dospívání, dospělosti a stáří. V úvodní části nazvané *Epistola dedicatoria* je lidský život přirovnáván k divadlu, a to k tragédii. V tomto „divadle misaerii“, lidé–herci procházejí akty dramatu, jednotlivými stavy, mění se si masky bolesti, utrpení a žalu. Vodňanský v předmluvě předkládá své pojetí lidské tragédie, pojetí plné skepse a pesimismu. Píše, že tragédie má „ve všem svém způsobu obsahovat věci protivné, bouřlivé, odporne“ a „dokonati se velmi smutně a žalostivě.“¹⁵

V díle je sice připomenuto, že Bůh člověka vyvýšil nade všechno stvoření světa a korunoval ho slávou a ctí, avšak do popředí je jednoznačně postavena lidská bída a ubohost. Člověk je bytost konečná a omezená, stvořená z bláta a prachu, uvězněná ve své ubohé tělesnosti, která jej svazuje. Neobyčejně podrobně pak Vodňanský srovnává člověka s různými zástupci živočišné

říše. Dospívá k závěru, že člověk je – narozdíl od zvířat – svou tělesnou konstitucí zcela nepřipraven pro svět, do něhož se rodí. Již lidský plod je vyličen jako parazit, jenž ohrožuje život matky a při porodu ji téměř zabije. Dlouhou dobu je člověk naprosto odkázán na péči druhých a posléze je nucen obstarávat si jídlo, oděv a bydlení prací. Co se týká jeho tělesné výbavy, nemůže se chlubit žádnou výraznou předností, jimiž oplývají různí jiní tvorové.

Manýristické rysy tohoto díla můžeme bezpochyby spatřovat v různých způsobech ornamentalizace textu, a to především z hlediska formálního, z nichž upoutají obzvláště rozsáhlé výčty a opisná vyjadřování, což platí především o pasážích, kde autor hovoří o zvířatech a jejich vlastnostech. Tyto části dokládají až přehnaný důraz na formální stránku díla, jenž je manýrismu vlastní. Ideový svět manýrismu se ve Vodňanského díle jednoznačně projevuje již zmíněným navýsost skeptickým pohledem na lidskou existenci. (Zde je namístě připomenout skutečnost, že francouzská předloha díla obsahuje druhou část, nazvanou *De excellentia hominis*..., již ovšem český autor zcela vypustil.) Vodňanský se také nespokojil pouze s konstatováním lidské hříšnosti, nýbrž hrozí člověku posmrtnými tresty. Snad nejvíce je však fascinován a zároveň odpuzován posledním, nejstrašnějším bojem člověka se smrtí. S patrnou hrůzou a odporem, se silnou expresivitou popisuje autor příznaky tělesného chátrání vedoucího ke smrti: „*Nebo tehďáž nohy stydnou, tvář bledne a zsiná, oči do hlavy vpadají, dásně se svírají ... zuby se zatínají, duch se ukracuje, jazyk zčerná, naposledy velikou těžkostí a hrůzou smrti po všech oudech těla, obzvláště pak po čele pot, jenž jest jisté znamení přemoženého přirození, na člověku se vyrazí.*“¹⁶ Tyto pasáže připomenou nastupující baroko. Kniha vrcholí líčením posledního soudu, v němž se biblické odkazy kombinují s toposy memento mori a omnibus est moriendum. Naprostý pesimismus ohledně lidského osudu je pak dovršen tím, že zde prakticky chybí jinak nezbytný poukaz na Boží milost, která umožňuje spásu i nejtěžším hříšníkům. Luterská konfese, v zásadě skeptičtější než např. katolictví, měla bezpochyby vliv na Vodňanského vnímání světa; jeho nepřilíš šťastný životní osud byl ukončen příznačně – popravou na Staroměstském náměstí.

Autor podobně koncipovaného spisu Matouš Konečný (1572?–1622) byl členem jednoty bratrské, církve, jež své učení zakládala na dodržování pevného řádu. Neměnnými pravidly se pro její členy vyznačovaly nejen všední a sváteční dny, ale i vyhrčená období války, morových epidemií a hladomoru. Bratři tedy žili stále v dosahu Božího zákona, neznali „žádného soukromí, kde by byl člověk sám svůj, mimo dosah zmíněného řádu a dohledu.“¹⁷ Tento promyšlený vnitřní systém nepřinášel pouhou omezující striktnost, ale především úlevnou útěchu při zdolávání nepřízně vnějšího světa. Konečného literární tvorba, jak bylo u bratrských spisovatelů obvyklé, se obracela nejprve k problémům jednoty, a teprve až v důsledku tragických událostí 17. století pronikla i mimo hranice své církve, do rukou prostých čtenářů.

Výklad stvoření světa podle knihy Genesis podává rozsáhlý spis *Theatrum divinum, to jest Divadlo boží, Anjelům i lidem žádostivé, v spatřování divného Skutku Božího, všeho Světa Stvoření, co v který den a proč jest učiněno, i jaké naučení z kterého Stvoření má býti bráno, podle svatých Písem světle vypsáno*... (asi 1616, datace není jistá). Inspirací k napsání díla se Matouši Konečnému stal jeho vlastní překlad druhého, širšího vydání dvoudílného spisu Opavana Amada Polana z Polandsdorfu *Gemmula partitionum theologiarum to jest Perlička rozdílů theologit-*

16 VODŇANSKÝ Z URAČOVA, N.: *Theatrum mundi minoris*. Eds. Bočková, H. a Matl, J. Brno 2001, s. 197.

17 BOČKOVÁ, H.: Kazatel domovní Matouše Konečného a Kazatel domácí V. B. Jestřábského. *Studia Comeniana et historica* 34. 2005, s. 111.

15 VODŇANSKÝ Z URAČOVA, N.: *Theatrum mundi minoris*. Eds. Bočková, H. a Matl, J. Brno 2001, s. 21.

ského umění. Theatrum bylo zapsáno na pobělohorském indexu zakázaných knih, stejně jako i poslední Konečného spis *O svátostech*, jenž byl vydán až posmrtně, roku 1625.

Theatrum divinum je rozděleno do osmi kapitol, jimž předchází osm úvodních citátů z Písma,¹⁸ zvolených Konečným tak, aby jimi byla vyzdvížena věčná sláva Hospodinových činů. Po počátečním „*sumovním vypsání všeho světa stvoření*“, obsahujícím autorovy úvahy o moudrosti skutku všemohoucího a dobrého Boha, následuje sedm oddílů, z nichž každý odpovídá jednomu ze sedmi dnů biblického stvoření světa.¹⁹ Konečný je velmi pečlivým pozorovatelem zvláště přírody a zeměpisných údajů. Tato až encyklopedická snaha o zachycení přírodního řádu, řádu viditelného světa je nepochybným produktem autorova humanistického vzdělání.

Konečný propojil ve svém spisu slovo s obrazem – na titulním listu ilustroval průběh Božího stvoření. Celé kresbě dominuje počáteční chaos, umístěný do jejího středu, po jeho stranách po sobě následují obrazy prvního až sedmého dne, rozestavěné vždy ve trojicích a doplněné textem.

Poslední kapitola se věnuje člověku, když pojednává „*o zvýšení člověka nade všechna stvoření zemská*.“²⁰ Konečný si klade otázku, proč Bůh, jehož sláva je spatřována na celé Zemi, povýšil nade všechno jím stvořené právě člověka? Výsady člověka, dány Bohem, pak porovnává nejprve s výsadami, jimiž Bůh obdaroval anděly, poté s atributy ostatních pozemských tvorů. Z tohoto srovnání je zřejmé, že v pojetí Matouše Konečného ve srovnání s Nathanaelem Vodňanským je lidská bytost vnímána daleko pozitivněji. Konečný sice také vidí řadu kladných vlastností, jimž by se měl člověk od zvířat učit, avšak lidská bytost není v žádném případě něco nižšího, jak zhusta vyplývá z Vodňanského *Theatra*, vždyť je i ve srovnání s anděly obdařena ušlechtilým hmotným tělem, jež je s duší „*v předivném spojení*“; osvíceným rozumem a potřebou uctívání a oslavování Boha, k jehož obrazu byl stvořen. Především se mu však dostává výsostného daru Kristova přijetí lidské přirozenosti a Kristova vykoupení, tedy Boží spásy.²¹

Konečný reaguje na rozkolísanost manýristické epochy především dobově typickým žánrem theatra, avšak již jeho označení „*divinum*“ dává najevo, že toto divadlo je plně v Boží gesci, jeho řád je smysluplný stejně jako místo člověka v něm. Pod nepochybným vlivem bratrské konfese dospívá autor k vytožené harmonii. Konečný se nadcházející barokní epoše přibližuje více než Vodňanský, nabízející celému lidskému pokolení bez rozdílu pouze ztracení, a to záchranou v podobě Boží spásy, jež člověku v jeho pozemských útrapách ponechává.

Další dva autoři, kteří vydávali svá díla v přelomové době, jsou Bartoloměj Paprocký z Hlohola (kolem r. 1543–1614) a Tobiáš Mouřenín z Litomyšle (kolem r. 1555–1625?).

Prvně zmíněný autor byl polského původu, ale prožil část života v Čechách. Z jeho obsáhlé a rozmanité literární činnosti jsou nejznámější genealogické spisy. Moralizující dílem z předbělohorského období je *Třinácte tabulí věku lidského* (1601). Jednotlivé „*tabule*“ odpovídají desetiletím lidského života, počíná se nemluvnětem a končí člověkem devadesátiletým. Milan Kopecký poukazuje na to, že tento způsob členění není vynálezem pozdního humanismu, nýbrž jde o systém známý již v antice, kde mohl mít i podobu sedmiletých etap či tří

období – mládí, dospělost, stáří.²² Každá etapa lidské existence vyžaduje jiné morální důrazy, jiná napomenutí. Nejrozsáhlejší kapitolou je poslední „*tabule*“, v níž se Paprocký zabývá smrtí a záležitostmi s ní spojenými (např. pohřbívání). Přes četná topoi (smrt je pouze spánek, pláč nad mrtvým je oprávněný jen tehdy, zesnul-li v hříchu) dospívá autor k zásadnímu faktu, že Kristova oběť zlomila moc smrti, proto není třeba se jí obávat. Téměř polovinu textu knihy, členěného již na běžné kapitoly, pak tvoří „*několik příkladuov ex illustribus miraculis vybraných*“, což jsou silně moralizující exempla týkající se většinou neobyčejných situací, jež zažívají umírající nebo pozůstalí, s důrazem na možnost spásy hříšné duše v posledních dnech života či dokonce po smrti.

Formálně je tedy dílo zajímavě uspořádáno. Text je navíc (zvláště první část) neustále prokládán latinskými citáty z Bible a církevních otců, místy působí téměř dvojazyčným dojmem. Autorův sloh v první, výkladové části není nadměrně expresivní s výjimkou několika pasáží popisujících nemoc či stáří. Jestliže někteří badatelé hovoří v souvislosti s Paprockým o barokním slohu, pak se uplatňuje v části druhé, v níž je líčeno umírání či zjevování se hříšníků v různých podobách živým. Dějištěm bývá často klášter, jako je tomu i v příběhu, který zde pro ilustraci cituji: „*Jeptiška jedna, chovajíc se v klášteře nenáležitě, měla plod v životě svém, a obávaje se pokuty a kárání zjevného, dítě ono po tichu potratila, a brzo potom těžce se roznemohla. Učinila zpověď z hříchů svých, ale ten zatajila, a tak umřela. Za kteréžto duši když se jedna z jeptišek modlila, ukázala se jí, majíc na rukách dítě ohněm hořící, a vyznala před ní hřích svůj, řkauce: „To jsem dítě porodila, a je jsem zamordovala, a proto je s těžkým trápením nositi musím bez přestání a oheň ten přeukrutně mne pálí...“²³ Je patrné, že v druhé části díla se projevuje rétoričnost a slohová pestrost, o níž hovoří Kopecký jako o stylovém znaku manýrismu. Dalším z projevů manýrismu může být, stejně jako ve všech analyzovaných dílech, také jistá fascinace tématem smrti, velký prostor, jenž je jí věnován. Hojně užití exemplů je typickým znakem moralit, v období manýrismu lze pozorovat zvýšenou oblibu těchto vložených příběhů (viz např. morality Šimona Lomnického z Budče), a to mj. z toho důvodu, že jejich náměty jsou většinou kuriózní až bizarní. Paprockého spis tedy naplňuje představu o manýristickém díle z hlediska formy i obsahu.*

Tobiáš Mouřenín z Litomyšle se věnoval jako mnoho jeho současníků adaptacím a překladům cizojazyčných, převážně německých předloh. Milan Kopecký, autor novodobé edice některých Mouřenínových spisů,²⁴ jej v přemluvě přímo označuje za spisovatele humanistického manýrismu. Jeho dílo tvoří vedle několika her především texty moralizující, s výmluvnými názvy – *Pěkná píseň o dni soudném a životu věčném* či *Manuale aneb Otázky s modlitbami, v nichž jest spasitelné a velmi potřebné rozjímání, kterak by člověk křesťanský pobožně živ býti a blahoslaveně umříti měl*. Pro náš rozbor je však důležité především dílo *Věk člověka* (1604), veršovaná duchovní hra, v níž autor dělí život člověka na jednotlivá desetiletí.²⁵ V centru pozornosti je tedy lidská bytost a fáze její existence, která směřuje k neodvratnému konci, nikoli zobrazení celého světa či makrokosmu. Na první pohled je zřejmá inspirace Paprockého dílem *Třinácte tabulí věku lidského*, s nímž najdeme nejen podobnou formu, ale i řadu obsahových analogií. Ve

18 Citovány jsou starozákonní *První kniha Mojžíšova* a kniha *Žalmů* a novozákonní *List Římanům* a *List Židům*.

19 H. Bočková poukazuje na fakt, že postup Konečným zvolený, proces stvoření světa analyzovaný po jednotlivých dnech, nebyl v soudobém chápání nijak neobvyklý, již dávno před Konečným se totiž v literatuře objevoval v nej-různějších obměnách, a to kupříkladu v tzv. šestodněvech, vzniklých na půdě východní církve. (Bočková konkrétně uvádí spis Basilea Velikého *Hexameron*.)

20 KONEČNÝ, M.: Cit. d., s. 431.

21 Tamtéž, s. 431.

22 MOURENÍN Z LITOMYŠLE, T.: *Veršovaná tvorba*. Ed. Kopecký, M. Praha 1995, s. 16.

23 PAPROCKÝ Z HLOHOL, B.: *Třinácte tabulí věku lidského*. Praha 1601, s. 75–76.

24 MOURENÍN Z LITOMYŠLE, T.: *Veršovaná tvorba*. Ed. Kopecký, M. Praha 1995.

25 Tamtéž, s. 16. Pokud jde o předlohu díla, Kopecký uvádí německý spis Jörga Wickrama *Die zehen Alter* (1531). Mouřenín text proti předloze rozšířil.

hře vystupují reálné i alegorické postavy – poustevník v roli mravokárce, představitelé jednotlivých věků, Svět coby krásná paní, Smrt a Dábel.

Mouřenín vychází z klasické úvodní myšlenky většiny moralit, jež má charakter toposu, totiž poukazu na prvotní hřích, pád Adamův, jehož následkem je lidská existence porušena a poddána smrti. Již malé desetileté pachole, zástupce prvního věku, vystupuje jako dítě zkažené a prohnané, bez jakékoli nevinnosti. Také další fáze života podléhají hříchům a pokušení všeho druhu, od nichž poustevník marně zrazuje; poukazuje na řadu biblických příkladů. Ještě sedmdesátiletý kmet se domnívá, že má „*času dosti*“, a teprve ve sto letech, kdy je člověk „*kůže kosti*“, začíná stařec litovat svých hříchů a připouští si úzkost a strach ze smrti. Ta v tomto okamžiku vstupuje do děje a nevybíravě se dožaduje starcova života, odkazujíc na tradiční topoi a novozákonní podobenství. Dábel konstatuje, že již dlouho čeká na tuto duši, kterou si nyní odnáší. Závěrečná slova patří poustevníkovi a jsou určena jako ponaučení všem, neb „*nepravost rozmohla se v každém místě*.“ Objevují se v nich narážky na soudobý nejistý stav světa, mor, válku, drahotu a hlad, jež Bůh dopouští. Všechny tyto skutečnosti nabádají člověka k pokoře a zbožnosti, nejvíce ale všudypřítomné memento mori: „*Již tě přítel opustí v tu dobu, / byť pak tebe provodili až k hrobu; / však zase všichni odtud pospíchají / samého tě na tom místě nechají / při kostech, červích ležeti mrtvého, / sotva žeť dají rubáš z statku tvého*.“²⁶ V poslední části své promluvy pak poustevník upozorňuje, že se naplňují mnohé biblické předzvěsti posledního soudu, a je proto zapotřebí prosit Boha, aby den trestu odvrátil. Z hlediska našich premis je dílo především celkově méně expresivní než ta, jež byla analyzována výše. Tematické znaky manýrismu jsou v něm však nepochybné. Text nedosahuje bezbřehé skepse Vodňanského díla, výrazná didaktická nota naznačuje přesvědčení autora, že náprava člověka a obnovení řádu je možné.

Závěrem nutno konstatovat, že čtyři uvedené texty nejsou zdaleka jediné, na nichž by bylo možno zkoumat manýristické rysy v naší předbělohorské literatuře. Stranou jsme ponechali např. dílo Vavřince Leandra Rvačovského *Masopust*, morality Šimona Lomnického z Budče, Mikuláše Dačického z Heslova či Václava Dobřenského.

Chápeme zde manýrismus jako svébytný umělecký směr, pro nějž jsou příznačné nejen prvky ještě doznívající renesance (podrobný zájem o okolní přírodní svět i o svět člověka) a již nastupujícího baroka (vyzdvižení božské dokonalosti na úkor uznání lidské hodnoty), ale především prvky tomuto stylu naprosto vlastní. Ve všech analyzovaných textech se pojí jistá nevyváženost, hyperbolizace některých částí či vrstev se snahou o řád, uspořádání a harmonii. Díla jsou psána rétorizovaným stylem, tíhnoucím k expresivitě. Slohový synkretismus se projevuje hojným užitím citátů, aluzí a parafrází (zvláště biblických a raně křesťanských) a exemplů. Z hlediska tematického obsahuje tento typ moralit celou řadu obrazů, popisů či enumerací, majících povahu loci communes (dědičný hřích člověka; ubi sunt; všichni bez rozdílu podléhají smrti; memento mori apod.). V textech vyniká zvláště důraz na poslední věci člověka, jež jsou nejpádňejším argumentem pro nápravu lidského jednání.

Domníváme se tedy, že i uvedené texty jsou dokladem toho, že uvažovat o humanistickém manýrismu v naší literatuře je opodstatněné.

26 MOURENÍN Z LITOMYŠLE, T.: *Veršovaná tvorba*. Ed. Kopecký, M. Praha 1995, s. 78.

ŠIMON ABELES (ZROZENÍ BAROKNÍ LEGENDY)

DANIEL SOUKUP

„Hle, tito kazatelé znají kdejaký způsob, jak vydělávat.
Vždyť aby nashromáždili mnoho peněz
a mohli stavět rozlehlé paláce,
vynalezli nového světe.“¹

Když se 31. března 1694 dopoledne rozezněly nad Prahou kostelní zvony, vydalo se mohutné procesí s korouhvemi ze staroměstské radniční kaple sv. Vavřince ke kostelu Panny Marie před Týnem. Za urozenými měšťskými předáky kráčely nově pokřtěné židovské děti, které následovali studenti z pražských škol s hořícími svícemi a muzikanti s bubny a pozouny. Za dvaatřiceti kleriky šli všichni pražští faráři v červených ornátech, za nimi pak kapitulní děkan Václav Bílek z Bílenberku s křížem v rukou doprovázen dvěma infulovanými kanovníky. Procesí ohraničovali po obou stranách městští vojáci, kteří je chránili před tlačícím se davem. Uprostřed průvodu neslo šestnáct mládenců v červených pláštích a s věnci na hlavách truhlu s mrtvolou židovského chlapce Šimona, jehož tělo den před tím omývala a oblékala sama hraběnka Sylvia Kateřina Šliková, rozená Chynská. Rakev doprovázelo ještě dvanáct chlapců s rudými planoucími pochodněmi. Symbolicky promyšlená a pompézní barokní slavnost jasně naznačovala, že se pro Prahu „narodila“ nová legenda, nový světec, mučedník Šimon Pražský. Pro dobu plnou antitezí je příznačné, že tento velkolepý křesťanský pohřeb byl vystrojen pro nepokřtěného židovského chlapce, jemuž doma říkali Šimele.

Asi dvanáctiletý Šimon Abeles se měl dle soudobých zpráv v červnu roku 1693 rozhodnout, že se nechá pokřtít. Utekl z židovského ghetta k jezuitům, byl ubytován u pokřtěného Žida Kavky, kterého však otec Lazar Abeles podplatil, dítě násilím odvedl domů, kde jej bil a týral hladu. Šimonova vytrvalost v úmyslu být křesťanem však nepolevila ani po několika měsících, a tak se jej rozhodl otec spolu s příbuzným Löblem Kurtzhandlem zavraždit a tajně pohřbít. 21. února 1694 se tak stalo. Událost se však „zázračně“ rozkřikla, dostala se před Apelační soud, který nařídil vyšetřování. Exhumace Šimonova těla a pitevní zpráva univerzitních lékařů potvrdila násilnou smrt. Lazar se pod tíhou svědomí ve vězení oběsil. Při inkvizičním výsledku jeho žena Lea a rodinná kuchařka Hannele přiznaly, že otec spolu s Löblem Kurtzhandlem Šimona úmyslně zavraždil ex odio fidei, z nenávisti ke křesťanské víře. Löbl až do své popravy svoji vinu odmítal, během lámání v kole „dobrovolně“ přijal křest.

Dramatický případ smrti Šimona Abelese byl v 17. a 18. století zpracován v četných tiscích: od letáků a kramářských popěveků přes soudní akta a oslavné básně až po velkolepé hudební

oratorium italského skladatele Christofora Angela Rotonda.² Byl popsán česky, německy, latinsky, italsky, dokonce i v jidiš. Tištěná produkce, vztahující se k událostem, jež zaujaly barokní Prahu, se stala až na drobné výjimky hlavním a často jediným zdrojem informací o celém procesu. Jednotlivosti a dobová scéna, stejně tak i celá kostra příběhu byla většinou přebírána z těchto pramenů bez dostatečně kritického přístupu. První výjimkou byl Egon Ervín Kisch, který v jedné ze svých historických soudniček nabídl odlišnou verzi příběhu, v níž není obětí Šimon, ale jeho otec Lazar, Löbl Kurtzhandl a vlastně celá židovská komunita.³ V současnosti podrobil historická data abelesovského procesu věcné analýze, která se opírá o pečlivou znalost archivních pramenů, historik a judaista Alexandr Putík. Zasadil příběh do dobového kontextu a popsal židovské ghetto přelomu 17. a 18. století se všemi ranami, které je v tomto období postihly.⁴ Autorkou mírně polemické, avšak bezesporu objevené a metodicky inspirativní studie je pak profesorka na Queens College Elisheva Carlebach-Yoffen.⁵ Poslední dva zmínění autoři nejlépe pochopili, že k textům, které vznikly v souvislosti s údajnou vraždou Šimona Abelese, se musí přistupovat se značnou obezřetností a opatrností. Jedním z důvodů je skutečnost, že doposud nebyly tyto jediné prameny historického poznání podrobeny literární analýze, která by měla celému zkoumání této barokní kauzy předcházet. Slovy André Vaucheze: „*Historik musí mít neustále na paměti, že charakter dokumentu, z něhož vychází, určuje současně i jeho meze, a v první fázi své práce se musí pokusit o rekonstrukci čtecí mřížky událostí, která selektivním způsobem formovala a orientovala pohled kleriků.*“⁶ Domnívám se totiž, že dva hlavní zdroje informací, ze kterých doposud historikové čerpali, jsou v úzkém slova smyslu texty hagiografickými, což se pokusím podrobněji vyložit. Určením literárního žánru těchto abelesovských textů se může posunout i jejich informační objektivita. Legendy jsou totiž v první řadě důležitým zdrojem pro poznání soudobé spirituality a doby, ve které vznikly, menší výpovědní hodnotu pak mají v některých jednotlivostech, které podléhají velmi přísným pravidlům tohoto literárního žánru. Ten má své specifické narativní postupy, jež mohou být zdeformovány apologetickými pohnutkami autorů. Měřítkem hagiografie není „pravdomluvnost“, ale její ideologická exemplárnost, křesťanská legenda musí být modelem svatosti, ve vlastním smyslu musí naplňovat vzor pro „imitatio Christi“. Jak naznačuje úvodní citát výroku jedné utrechtské přadleny, již od středověku bylo mezi věřícími známo, že někteří svatí byli „vymyšlení“. Barokní Praha si podobně sestavila idealizovaný typ mučedníka, aniž by však usilovala o nějaké hmotné výhody plynoucí z kultu. Šlo jí předně o vytvoření faktoru soudržnosti tehdejší společnosti, o výchovný akcent a formování soudobé zbožnosti. Legenda měla sloužit k identifikaci křesťanského společenství, které se ostře vymezovalo vůči židovské komunitě. Jejím prostřednictvím se šířil především barokní antisemitismus.

Topologický rozbor textů o Šimonovi zaměřený na hledání společných míst (loci communes) hagiografické literatury, jejíž kořeny sahají hluboko do křesťanské antiky, může pomoci lépe rozpoznat síť těchto narativních stereotypů, které byly do příběhu zasazeny ex post.

2 Přehled tištěné literatury k případu Šimona Abelese viz: VESELÁ-PRUDKOVÁ, L.: *Židé a česká společnost v zrcadle literatury*. Praha 2003, s. 105–109; MUNELLES, O.: *Bibliographical Survey of Jewish Prague*. Prague 1952, no. 182, 183, 184, 186, 187, 238a, 241.

3 KISCH, E. E.: Ex odio fidei... In: *Pražský pitaval*. Praha 1968.

4 PUTÍK, A.: The Prague Jewish Community in the late 17th and early 18th Centuries. In *Judaica Bohemiae XXXV*. 1999. Praha 2000, s. 4–140, k případu Š. Abelese viz s. 55–60, o L. Kurtzhandlovi viz s. 47n.

5 CARLEBACH, E.: *The Death of Simon Abeles: Jewish-Christian Tension in Seventeenth-Century Prague*. New York 2001.

6 VAUCHEZ, A.: Zázrak. In: *Encyklopedie středověku*. Eds. Le Goff, J. – Schmit, J.-C. Praha 2002, s. 878.

1 VORAGINE, J. DE: Legenda o sv. Petru, mučedníkovi (výrok utrechtské přadleny). In: *Legenda Aurea*. Ed. Vidmanová, A. Praha 1996, s. 163.

Neznamená to ovšem, že se tím zásadněji osvětlí události, ke kterým došlo na konci 17. století, a že se zřetelně oddělí hagiografické klišé od historických faktů. Nepůjde zde ani o to najít konkrétní inspirační zdroje abelesovské legendy či ji geneticky spojit s texty staršími. Topologický rozbor by měl spíš ukázat souvislost s naddobovou soustavou, v níž křesťanská symbolika a topika „*tvoří jednotný systém, ve kterém mohou v různých dobách vystupovat stejné či stejnorodé prvky, geneticky na sobě nezávislé.*“⁷ Tato metoda nám dovoluje pojmout hagiografii v dějinném nadhledu zahrnující legendistiku časově sobě vzdálenou, tj. legendu gotickou i barokní. Barokní hagiografie totiž plně navázala na tradici a motivické zásoby předchozích dob.

My se zde soustředíme pouze na zlomek abelesovské produkce, na tři literární texty, které odlišnými přístupy zpracovávají hagiografickou látku. První dva jsou prozaické a vznikly bezprostředně po pražských událostech. Jde o anonymní jazykově český *Inquisitorní Process*,⁸ který vyšel v Praze roku 1696, a o latinskou verzi příběhu jezuity Johanna Edera *Virilis Constantia*,⁹ jež byla vytištěna v klementinské koleji téhož roku. Třetí dramatický text *Agnus inter Haedos*¹⁰ je synopsis jezuitské školní hry, která byla inscenována v jezuitské novoměstské koleji o dvaadvacet let později. Tento latinsko-český koncept z roku 1738 nám poslouží ke komparaci časově vzdáleného a posunutého obrazu Šimona Abelese a jeho smrti.

CHARAKTERISTIKA VYBRANÝCH TEXTŮ

Inquisitorní Process

První z textů o víc jak devadesáti stranách, který byl vydán dva roky po pražských událostech, asi nejméně vyhovuje naší premise, že se jedná o text hagiografický.¹¹ Jeho forma tomu na první pohled nenasvědčuje: jde o sbírku dokumentů a listin, rozhodnutí panovníka či místní jurisdikce a přepisy výsledků, vše je doplněno a pospojováno komentáři, poznámkami a vsuv-

kami anonymního editora.¹² Dílo lze rozdělit na tři části: první popisuje soudní líčení prostřednictvím výše zmíněných dokumentů, ve druhé je zobrazen slavný pohřeb, třetí část je samostatnou legendou, jejímž hrdinou je jeden z údajných vrahů Löbl Kurtzhandl (srov. níže).

Inquisitorní Process působí jako realistická barokní reportáž nabízející čtenáři množství primárních pramenů, které mu za editorovy pomoci umožní zúčastnit se soudního jednání, pročitat inkviziční výnosy, podívat se do neznámého světa židovského ghetta. Nebo být svědkem lékařské pitvy, nahlédnout dokonce do Šimonových útrob a zjistit, co měl k jídlu osudný večer, kdy byl zavražděn. Přestože jazyk dokumentu je velmi úsporný ve snaze o co největší, až právnickou věrohodnost, dávají přetisky inkvizičních výsledků, které mají dialogickou formu, textu působivý spád. Příběh je tak obohacen o jeden z typických barokních literárních postupů – teatralizaci. S dialogickými pasážemi se setkáme zcela běžně např. v soudobé homiletice.

Právě výsledky, které se zdají být velmi realistické, však obsahují záměrné figury, jež snižují jejich věrohodnost a posouvají text do oblasti hagiografie. Objevíme zde například často používaný tematický paralelismus, tj. opakování syntaktických a motivických celků se stejnou či podobnou stavbou, který slouží v hagiografické literatuře ke zdůraznění myšlenky. Lazar Abeles se např. při konfrontaci se svědkyní, židovskou konvertitkou Sárrou Uresin, která jako první tvrdí, že Šimona týral, zaklíná slovy: „*Jestli jsem je bil, aby mě ďábel bil ... abych se na místě propadl ... aby mě ďábel na tom místě vzal... at' mne čert roztrhá ... aby mne ďábel v povětří roztrhal.*“¹³ Jsou to mimochodem i jeho poslední slova před tím, než si vezme život. Editorovi dílka leží na srdci, aby si této skutečnosti čtenář všiml, proto ji pro jistotu zdůrazňuje slovy: „...*na ta od děvčete jemu se všemi případnostmi mluvení neodpovídal toliko to: jestli to pravda jest, aby mě čert vzal ... všemu odpíral a aby ho čert vzal mnohokrát opakoval.*“¹⁴ Lazarovo rouhání zde má totiž ukázat bezbožnost a tvrdošijnost židovského muže, která jej přivede k opovržením hodnému činu sebevraždy: „...*zlý duch, a to sic tak, jakž on sám jeho o to v své odpovědi opovážlivě častěji vzýval, jeho do ouzkości, že totiž jeho spáchané těžké přečinění vyjeveno bude, uvedl, odtud pak do konce do posledního zoufání uvrhl.*“¹⁵ Lazar Abeles má být pro křesťanského čtenáře odstrašujícím exemplarem rouhání. Na tuto výchovnou funkci textu upozorňuje již titulní list, kde se dozvídáme, že má sloužit „*k většímu vzniku víry křesťanské, též k užitečnému vzdělání jednoho každého.*“

S tematickým paralelismem se setkáme i jinde, opět je zde zdůrazněno, že pachole bylo zavražděno proto, „*že chtělo křesťanem býti.*“ Na jedné stránce se tato věta objeví ve výpovědích třikrát, počtvrté pak z úst samého Šimona: „*Já chci býti křesťanem.*“¹⁶ Proto, aby mohl být Šimon pokládán za křesťanského mučedníka, musel editor čtenáře přesvědčit o tom, že Šimon od doby, co odešel od jezuitů až po den vraždy, tedy dlouhých sedm měsíců, vytrval v touze nechat se pokřtít. Podobně bylo ve výpovědích zdůrazňováno, že Šimon byl zavražděn ex odio fidei, tedy z nenávisti ke křesťanství, která je na mnoha místech textu Židům připisována.

12 Knihopis připisuje toto dílko pražskému právníkovi Johannu Wolfgangu von Ebelin auf Friedberg, který se procesu účastnil. Z vlastního textu to však není patrné. Hra *Agnus inter Haedos*, která ve svém argumentu (tj. výtahu hry) uvádí jako svůj zdroj právě *Inquisitorní Process*, jej připisuje P. J. Ederovi, autoru *Virilis Constantiae*. Může se však jednat o omyl (srov. dále).

13 *Inquisitorní Process*..., s. 31–32.

14 Tamtéž, s. 31–32.

15 Tamtéž, s. 33.

16 Tamtéž, s. 37–38.

7 ČYŽEVŠKÝJ, D.: Příspěvek k symbolice českého básnictví náboženského. *Slovo a slovesnost* 1936, s. 105.

8 *Inquisitorní Process*, který v hlavním J° M. Cís. Rezidenci Král. Starém Městě Pražském v Král. Českém od slavného královského Apellaci-Tribunálu, jakožto při v dědičném Král. Českém též v dědičném Knížetství Slezském a dědičném Markrabství Moravském vysazeném král. vrchním právě léta 1694. proti oboum Židům Pražským totiž: Lazarovi Abelesovi a Loeblovi Kurtzhandlovi za příčinou z nenávisti víry křesťanské od nich Židův zamordovaného dvanáctiletého pacholete Šimona Abelesa vlastního syna téhož prvního Žida veden byl a k většímu vzniku víry křesťanské též k užitečnému vzdělání jednoho každého spolu s hlavními k tomu sloužícími acti a spisy a jinými se přitom zběhlými velmi podivnými případnostmi veřejně vytištěný v Starém Městě Pražském v velkém Karlově koleji nákladem Jiřího Labouna. Léta Páně 1696. (Vědecká knihovna v Olomouci, sign. 7.642).

9 *Virilis Constantia* pueri duodennis Simonis Abeles in odium fidei Iudaeo parente, Lazaro Abeles Pragae crudeliter occisi 21. Februarii, Anno 1694. In tuendo fortiter Fidei Christianae proposito relucens luci publicae proposita P. Ioanne Eder Societatis Jesu theologo. Pragae: typis Universitatis Carolo-Ferdinandae, in Collegio Societatis Jesu ad S. Clementem, 1696. (Vědecká knihovna v Olomouci, sign. 36.043).

10 *Agnus inter haedos* a cultro Abrahae maculosus proprio sanguine suo emaculata Deo victima Simon Abeles, Hebraeis natus parentibus, baptismo sanguinis, renatus caelo, gloriosus Christi martyr. Pro theatro exhibitus ab illustrissima, perillustri, nobili, ac ingenua infimae classis grammaticae juventute in Academico S. J. Gymnasio Pragae ad S. Ignatium, Anno 1738. Mense Junio Die... Přívazek k Českému kancionálu, Knihovna Národního muzea, sign. IV B 2. Za radu při hledání tohoto textu děkuji PhDr. Lence Veselé, Ph.D.

11 Text byl vytištěn i v německé verzi: *Processus inquisitorius, welcher in der Königl. Böhm. Residenz-Stadt Prag, von den Hochlöbl. Königl. Appellationstribunal, als einem, in Erb-Königreich Böhme, Erb-Herzogthum Schlesien, und Erb-Marggraffthum Mähren ausgesetzten Königl. Ober-Gericht, im Jahr 1694. wider beyde Prager Juden Lazar Abeles und Löbl Kurtzhandl, wegen des, ex odio Christianae Fidei, von ihnene Juden, ermordeten zwölffjährigen Jüdischen Knabens, Simon Abeles Prag: Bey Balthasar Joach. Endter, 1696.* Podruhé byl text vytištěn v němčině s drobnými obměnami roku 1728 u Kašpara Zachariáše Vusína.

Mluví se zde přímo o „*přirozené jich Židův proti víře křesťanské nenávisti*.“¹⁷ Jde o stereotypní obraz Židovstva, který se objevuje již v antické literatuře, hovořící o nenávisti k lidskému rodu (odium humanis generis). Ve středověké literatuře se běžně setkáváme s obviněním, že Židé chovají ke křesťanům neutuchající nenávist, kterou mají dokonce přikázanou vlastními náboženskými předpisy. Vražda ex odio fidei má navíc posloužit hagiografickému konceptu díla: dle kanonických zásad doby totiž nebylo mučednictví dáno způsobem smrti, ale její příčinou. Tou musela být trýznitelova nenávist ke křesťanství či snaha potupit Krista a jeho učení.¹⁸

Naopak listiny, které jsou v textu přetištěny, se zdají být bez editorských zásahů. Nebylo jich ovšem ani třeba, neboť je zřejmé, že ještě před vznikem *Inquisitorního Processu* byly dané dokumenty stylizovány tak, aby se mohl zrodit pražský mučedník. Tomu odpovídá i úvodní list císaře Leopolda I., který sám navrhuje, aby na základě inkvizičního procesu vznikl text určený veřejnosti, neboť „*milostivě spatřovati ráčíme, že při tom mnoho obzvláštních a to sic paměti hodných věcí se vyskytlo*.“¹⁹ Legenda se tedy zrodila již na samém začátku, pravděpodobně mezi jezuitu, kteří se s chlapcem setkali a jako první se o Šimonově vraždě dozvěděli. Texty, které vznikly dva roky po těchto událostech, tedy již nebyly bezprostřední aktuální reportáží, ale promyšlenou hagiografií.

Formálně se sice jedná o netypický hagiografický text, neznamená to však, že by se obdobné formy legendy neobjevily již dříve. Nejstarší mučednická akta mají často formu soudních výsledků. Ta je patrná i v pozdějších prepisech a variacích těchto legend. Původně šlo o autentická akta, zobrazující mučednickovo passio, později však byla pouze napodobována a vyvinula se v tzv. passio artificialis.²⁰ V oblíbeném českém souboru legend *Vitae sanctorum* z roku 1696 najdeme celou řadu příběhů, jejichž jádrem je výslech. Je tomu zejména u prvomučedníků, např. v legendě o sv. Agátě, která je vyslýchána „starostou Kvincýánem“, dále v umučení sv. Doroty, která stojí před soudem vladaře Sapricia, či v legendě sv. Faustyny.²¹ Oproti *Inquisitornímu Processu* jde však o dialog mezi světcem a soudcem-mučitelem. Forma výsledku dodává legendě věrohodnost a váhu. Rovněž oficiální listiny byly v některých případech součástí legendy, nejčastěji šlo o kanonizační bulu. Vyskytuje se to i u legend, které mají formu očitého svědectví, jak je tomu např. v legendě o sv. Theofilovi, která je zaznamenána jako vzpomínky světcova přítele Eutychyána.²² V našem případě je však důležitá formální shoda s legendou o sv. Šimonu Tridentském, jenž byl údajně rituálně zavražděn řezenskými a tridentskými Židy na Velikonoce roku 1475. Šimon Abeles byl k tomuto středověkému mučedníkovi často přirovnáván. Podle dochovaných textů se totiž datum a místo Abelesova pohřbu domlouvalo 24. března, shodou okolností v den, kdy měl svátek právě Šimon Tridentský.²³ Pohřeb se tedy odehrál v oktávu tohoto mučedníka.

E. Carlebach se domnívá, že editor *Inquisitorního Processu* mohl jako předlohu použít právě rituální vraždu tridentského dítěte, a upozorňuje na existenci podobně koncipované legendy.²⁴ Jejím autorem byl Giovanni Mattia Tiberino, jeden ze dvou lékařů, který ohledal Šimonovo tělo a určil jako příčinu smrti rituální vraždu.²⁵ Legenda má formu dopisu, který vznikl již roku 1475, je psána elegantní latinou a adresována senátu a lidu Brescie. Lékař v dopise, podobně jako editor *Inquisitorního Processu*, popisuje události, jichž nemohl být svědkem, a dává tak prostor své literární fantazii. Tento dopis se stal kanonizační legendou nazvanou později *Passio beati Simonis pueri Tridentini*.²⁶ Její věrný překlad najdeme i v české barokní sbírce *Vitae sanctorum*.²⁷ Editor tedy legendu pravděpodobně znal.

Při bližší analýze se ukazuje, že v případě *Inquisitorního Processu* se jedná o velmi promyšlenou koláž textů, které nesou viditelné stopy literární stylizace. Zdá se, že editor se pokusil sestavit text podle vzoru akt mučedníků (acta martyrum).²⁸ Tato passiones se v první řadě soustředila na popis soudního líčení a mučednickovy smrti a neřešila příliš jeho předchozí život. Součástí takové legendy mohly být i dodatečně přidané zprávy o mučednickově pohřbu či přenesení jeho ostatků (elevatio et translatio) a zázracích (miracula), které se děly kolem jeho hrobu. Podobně je tomu i u *Inquisitorního Processu*. Zároveň se jedná o text popularizační, který má za úkol seznámit čtenáře s danou kauzou a pomoci mu vytvořit si společensky přijatelnou představu o aktérech příběhu. Jednoznačně jej má přesvědčit o výjimečnosti celé události, jež se dostala na světlo „milostí Boží“.

Virilis Constantia

Autorem 112 stránek latinské zprávy²⁹ o Šimonu Abelesovi je jezuita Johann Eder, někdejší prefekt klementinské tiskárny.³⁰ Byl přímým účastníkem popisovaných událostí, osobně znal Šimona, a stal se proto oficiálním životopiscem tohoto nového mučedníka. Jedná se o ryze hagiografické literární dílo mající formu *vita et passio*. Jezuité, kteří se u nás podíleli na vytváření barokní legendistické literatury, byli autory českých i latinských životů cizích i domácích světců.³¹ Např. již zmínovaný český překlad sbírky životů svatých (1625, 1696 a 1759) kolínského

24 CARLEBACH, E.: *The Death of Simon Abeles: Jewish-Christian Tension in Seventeenth-Century Prague*. New York 2001, s. 12–13.

25 HSIA, R. P.-CH.: *Trent 1475: Stories of a Ritual Murder Trial*. New Haven 1992, s. 30. Za poskytnutí této knihy děkuji Mgr. Antonínu Kalousovi, Ph.D.

26 HSIA, R. P.-CH.: *Trent 1475: Stories of a Ritual Murder Trial*. New Haven 1992, s. 53–56.

27 *Vitae sanctorum*..., s. 313–314; je pravděpodobné, že ji najdeme i ve starším vydání z roku 1625, které jsem však neměl prozatím k dispozici. Legenda začíná slovy: „*Jan Matyáš Tyberinus purgkmistru a radě města Bryxu milost Boží vinšuje*.“

28 K literární formě mučednických akt se hlásí i sám název díla, kde je výslovně zdůrazněno, že tisk obsahuje akta a spisy celého případu.

29 Text vyšel i v německém překladu jezuitu Bartholomea Christelia (1624 Mohelnice–1701 Praha): *Mannhaffte Beständigkeit des zwölfjährigen Knabens Simons Abeles, welche er, um den christlichen Glauben zu behaupten, an Tag gegeben, da ihn Lazarus Abeles sein jüdischer Vatter, aus Haß des Glaubens, zu Prag, 21. Hornung im Jahr 1694, grausam ermordet*. In *XVII. Capitel oder Haupt-Stücke eingetheilt, wie aus beygefügeten Innhaltregister zu ersehen Lateinisch beschrieben von R.P. Joanne Eder Soc. Jesu Theologo; Ins Deutsche übersetzt von erwählter Societät R.P. Bartholomaeo Christelio*. Prag: Bey Balthasar Joachim Endter, Nürnbergischen Buchändler, 1698.

30 Joannes Eder (2. 3. 1647 Brno – 7. 4. 1708 Nisa): profesor filozofických a teologických studií na univerzitách v Praze, Olomouci a Vratislavi; v letech 1704–1707 rektorem vratislavské univerzity a koleje; během abelesovské kauzy působil na Starém Městě v klementinské koleji, tehdy profesorem polemické teologie (profesor controversiarum), seniorem teologické fakulty, exhortátorem a zpovědníkem. Viz ČORNEJOVÁ, I. – FECHTNEROVÁ, A.: *Životopisný slovník pražské univerzity. Filozofická a teologická fakulta 1654–1773*. Praha 1986.

31 Z nejznámějších: Jiří Plachý-Ferus, Bohuslav Balbín, Jan Tanner, Bedřich Bridel, Felix Kadlinský, M. V. Šteyer.

17 *Inquisitorní Process*..., s. 14.

18 Srov.: VLNAS, V.: *Jan Nepomucký, česká legenda*. Praha 1993, s. 112.

19 *Inquisitorní Process*..., s. 9.

20 CURTIUS, E. R.: *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha 1998, s. 539.

21 *Vitae sanctorum*, to jest: Životove, skutkove, mučedlnictví, smrt a památka nejpřednějších svatých a světic Božích ze všech národův, stavův, řádův, zemi a časův...od kněze Vavřince Surya v latinském jazyku složení v Praze 1696, s. 114n, 124n, 129n, aj. (Vědecká knihovna v Olomouci, sign. 32.768).

22 *Vitae sanctorum*..., s. 110–113..

23 *Inquisitorní Process*..., s. 66; *Virilis Constantia*, s. 61, 76–77: „*Eratque in nomine omen*“ – tak jako oslavil Šimon Tridentský Tyrolsko, tak Šimon Pražský Čechy.

kartuziána Vavřince Suria byl připisován legendárnímu jezuitovi Vojtěchu Albertu Chanovskému. Schopnost vytvářet texty s hagiografickým patosem si jezuité cvičili i při psaní životopisů zesnulých členů Tovaryšstva, tzv. menologií.

Legenda *Virilis Constantia*, umělecky mnohem ambicióznější než předchozí text, je rozdělena do šestnácti kapitol, které jsou bohatě prostoupeny duchem barokní zbožnosti a touhy po zázracích. Mnohem čteněji se zde objevují odvolání na božskou Prozřetelnost a Milost, které vedou vyšetřování k zdárnému konci, kde má být oslaven martyculus pokřtěný svou vlastní krví. Legenda je také bohatá na metafory a symboly. Narozdíl od *Inquisitorního Processu* je zde pozornost mnohem intenzivněji soustředěna přímo na postavu Šimona. Zatímco u předchozího textu si musel čtenář sám (ovšem s pomocí editora) sestavit mučedníkův obraz z jednotlivých výsledků a zpráv, zde předává jezuita již ikonickou podobu židovského mučedníka, s jasným funkčním zacílením celého příběhu. Zvláštní důraz je kladen na Šimonovu cestu od „židovské pověry ke křesťanské víře“. Zejména třetí kapitola, ve které se Abeles setkává s jezuity a vyjevuje jim svou touhu nechat se pokřtít, překypuje modelovými obrazy chlapcovy svatosti, k nimž se ještě vrátíme. Podrobně je popsán i Šimonův únos do otcovského domu a jeho týrání. Právě tyto kapitoly (zejména třetí až šestá) tvoří jádro legendy. V nich se má čtenář přesvědčit o chlapcově výjimečné zbožnosti a stálosti, oblíbit si jej a soucítit s jeho týráním a smrtí.

Oficiální listiny a citace výsledků jsou organicky zapuštěny do příběhu a tvoří samostatné jednotky. Nejvíce jsou využity v osmé a deváté kapitole, které se zabývají pitevní zprávou a lékařským dobrozdáním. Samotnému inkvizičnímu vyšetřování není věnována příliš velká pozornost, také ženský prvek příběhu, postava Šimonovy nevlastní matky Ley a kuchařky Hannele, které hrají při výsleších důležitou emotivní roli, je výrazně potlačen. Eder jako by se snažil eliminovat všechny pasáže procesu, které by mohly vzbudit soucit s obžalovanými. Namísto obrazu plačících židovských žen nabízí čtenáři raději příklad „pravdomluvné“ konvertitky Anny Marie „Sáry“ Uresin, která zásadně zasáhne do případu svědectvím o krutosti Lazara Abelese. Její výpověď je jezuitou dokonce pokládána za zázrak a Boží řízení: „*praeter omnem spem et expectationem submissit DEUS puellam Hebraeam, Saram Uresin*,“³² Podobně příkladným konvertitou byl „*zelosissimus neophytus et fidus Simonis nostri ad Collegium S. Clementis manu ductor*“³³ Joannes Fanta, který přivedl Šimona do Klementina a hradil některé výdaje kolem jeho pohřbu. P. Eder mu za to složil německou báseň, která je v textu přetištěna a je modlitbou za stálost židovských konvertitů.³⁴ Kladné postavy židovských neofytů stojí v protikladu k nespolehlivému Jiřímu Františku Kavkovi, kterému byl Šimon jezuitu svěřen, jenž jej však „prodal“ zpět otci.

V jedenácté až třinácté kapitole se Eder soustředí na okolnosti a vyličení Šimonova pohřbu. To je zakončeno umělecky velmi zajímavou a symbolicky působivou oslavnou básní s incipitem *Simon Abeles, Abel es*.³⁵ Toto elogium je vystavěno na komparaci Šimona s jeho slavnými jmenovci (Šimon Tridentský, Šimon z Kyrény, Šimon Malomocný, velekněz Šimeón a Šimon-Petr) a vedle novozákonních odkazů a dvou citátů z homilií sv. Augustina využívá přirovnání z 50. kapitoly deuterokanonické biblické knihy Sírachovec, v níž je oslavován velekněz Šimeón,

32 *Virilis Constantia*..., s. 59.

33 *Tamtéž*, s. 42.

34 *Tamtéž*, s. 66.

35 Tato báseň si zaslouží samostatný rozbor, kterému se zde však nebudeme věnovat.

syn Oniášův.³⁶ Čtrnáctá kapitola uvozená citátem z Tertulliana „*Sanguis martyrum est semen christianorum*“ popisuje některé případy konverzí židovské mládeže pod vlivem Šimonovy smrti. Dva křty jsou situovány do brněnské jezuitské koleje. Tyto pasáže v *Inquisitorním Processu* nenajdeme.

Závěrečné tři kapitoly tvoří vlastně samostatnou legendu o vyšetřování, mučení, obrácení a smrti Löbla Kurtzhandla. Tato část, jak upozornil Alexandr Putík, byla převzata z latinského rukopisu *Mirabilis Conversio Levi Kurtzhandl a Iudaismo ad Catholicam fidem in Supplicio rotae baptizati*, jejímž autorem byl německý jezuitský kazatel Johann Brandstätter.³⁷ Byl to on, kdo doprovázel Kurtzhandla na popraviště a který jej přiměl k tomu nechat se pokřtít a přijmout jméno Joannes. Brandstätterovo svědectví je použito namísto závěru i v *Inquisitorním Processu*. *Virilis Constantia* je navíc ukončena elogiem ke cti popraveného vraha Löbla, který je tu pro své obrácení a předsmrtné pokání pokládán za mučedníka.

Text *Virilis Constantia* lze považovat za typ lokální legendy, která je úzce spojena s kulisami Prahy. V tom je možné vidět i příčinu jejího malého vlivu na širší veřejnost a neprosazení Šimonova kultu, narozdíl od srozumitelnější a lidovější nepomucenské legendy, která se rodí zhruba ve stejné době. Eder vidí v Šimonovi pražského mučedníka, představuje jej jako exemplum pro židovskou mládež, kterou se snažili jezuité v epoše vrcholného baroka při svých misích oslovit. Šimonova smrt na obyvatele pražského gheta, ba na Židy z celých českých zemí evidentně zapůsobila, jak dosvědčuje i několikanásobně zvýšený počet židovských apoštazí. Z klementinských análů lze vyčíst, že v letech 1691–1700 bylo jen u kostela sv. Salvátora pokřtěno 101 Židů.³⁸ Také z toho, jak velký prostor je v legendě věnován židovským konvertitům (na příkladě S. Uresin a J. Fanty) a kolik je v ní narážek na nutnost stálosti a vytrvalosti, je možno usuzovat, že byla určena v první řadě pro pokřtěné Židy, zvláště pak ty, kteří se obrátili v souvislosti s Šimonovou kauzou.³⁹ Stejně tak i křesťanskému čtenáři měl být Šimon příkladem ctnostné a statečné stálosti a vytrvalosti ve víře. Vedle toho jej měla legenda utvrdit ve výlučnosti katolického světového názoru a v stereotypním pohledu na cizorodé etnikum, jemuž barokní člověk nerozuměl.

Agnus inter Haedos

Zatímco předchozí dva tisky jsou poměrně známé a zachovaly se v četných exemplářích, česko-latinská synopse školské jezuitské hry *Agnus inter Haedos* z roku 1738 je unikát.⁴⁰ Najdeme ji jako přívazek k rukopisnému *Českému kancionálu*, který je uložen v Knihovně Národního muzea. Jedná se o text tištěný na dvou foliových listech. Marně bychom tuto synopsi hledali v Knihopisu a její výlučnost podtrhuje i fakt, že se zachovala v latinsko-českém znění. Mezi synopsami, tj. tištěnými programy divadelních představení, které poskytovaly divákům

36 *Sírachovec* 50, 1; 6; 7, 8, 10 a 11. Srov. níže.

37 Národní archiv, APA I, C 98/1694 I/Box No. 940/: *Mirabilis Conversio Levi Kurtzhandl a Iudaismo ad Catholicam fidem in Supplicio rotae baptizati*, qui hoc anno 1694 in Februario Simonem Abeles 12 annorum puerum Hebraeum Catechumenum nostrum ex odio fidei occidit; a Sacerdote Societatis Jesu Reum ad mortem disponente, conscripta; srov. PUTÍK, A.: The Prague Jewish Community in the late 17th and early 18th Centuries. In *Judaica Bohemiae XXXV*. 1999. Praha 2000, s. 47.

38 PUTÍK, A.: The Prague Jewish Community in the late 17th and early 18th Centuries. In *Judaica Bohemiae XXXV*. 1999. Praha 2000, s. 42.

39 Tuto domněnku podporuje i skutečnost, že text vyšel roku 1698 německy. Srov. pozn. 29.

40 Nejedná se o kompletní dramatický text, kterých se zachovalo velmi málo, ale pouze o kostru divadelního představení.

základní informace o hře, bychom pro období mezi lety 1721–1735 nenalezli zatím ani jednu českou (ať už bilingvní či samostatnou) synopsi. *Synopses*, které se zachovaly, jsou pouze latinské nebo latinsko-německé.⁴¹

Hra *Agnus inter Haedos* byla inscenována v červnu roku 1738 studenty 2ae classis grammaticae, tzv. gramatisty, gymnázia novoměstské jezuitské koleje u sv. Ignáce.⁴² Autora zatím neznáme, ale nebylo by obtížné jej vypátrat. Původci každoročních studentských divadel byli totiž třídní učitelé jednotlivých ročníků a jejich jména se zachovala v řádových katalogích. Jak měli jezuité v Praze ve zvyku, uváděly se hry jednotlivých tříd ke konci školního roku, obvykle od Velikonoc po začátek července. Účinkujícími ve hře o Šimonu Abelesovi byli gramatisté, jejichž věk však není možné určit, neboť věkový rozptyl žáků v jedné třídě byl poměrně velký. Značně přetvořený čtyřicet let starý příběh o židovském katechumenovi zhlédli pravděpodobně mladší žáci gymnázia, vysokoškolská jezuitští studenti filozofie a teologie, otcové z koleje a možná i rodiče a známí studentů.

Námět hry zcela odpovídal výchovnému zaměření jezuitských dramatických textů, které měly příznivě působit na náboženské a morální citění diváků a účinkujících, rozvíjet jejich mravy a posilovat ctnosti. Příběh Šimona Abelese třídní učitel nejdříve shrnul v tzv. argumentu, které se předkládalo ke schválení poradnímu sboru gymnázia jmenovanému rektorem.⁴³ v našem případě se argumentum – vejtah odvolává na starší literaturu o pražském mučedníkovi.⁴⁴ Zdroj, který uvádí, je však nepřesný a nepomáhá nám určit, jaký konkrétní text měl jezuita v ruce. Odvolává se k německé verzi *Processus Inquisitorius*, která vyšla anonymně roku 1696. Autor však uvádí jako původce P. Johanna Edera a jako datum vydání rok 1694. Po analýze textu se zdá pravděpodobné, že předlohou hry byla ve skutečnosti Ederova *Virilis Constantia* z roku 1696.

Po schválení námětu hry mohl přistoupit autor k vytvoření dramatického textu. Hra měla klasickou strukturu. Začínala předehrou, tzv. prolusio – předhra. První jednání, které není v textu nijak označeno, je rozčleněno do sedmi výstupů, tzv. inductiones – úvody. Od druhého jednání, které má osm inductiones, jej odděluje vystoupení sboru tzv. chorus – spěv. Po patnácti číslovaných inductiones následuje závěr, tzv. epilogus – závěrka.

V alegorické předhře, jež byla pravděpodobně pantomimickým či tanečním vystoupením s hudebním doprovodem, je na scéně představena Židovská zuřivost (Furor Hebraeus) a její prázdňové oběti, která z katolické pastvy odvádí Beránka (Agnellum) a obětuje jej na jatkách. Tímto Beránkem je, jak název napovídá, sám Šimon Abeles. Pro něj si však přichází Víra katolická (Fides) a jeho oběť si osobuje. Postava Zmužilosti (Fortitudo) pak Beránka korunuje věncem vítězství.⁴⁵

První jednání⁴⁶ začíná sobotní promluvou v synagoze, kde se právě probírá příkázání Cti otce svého. Šimon se jí neúčastní, což některé z přítomných Židů, zvláště pak jeho spolužáky, rozzuří. Lazar Abeles se proto na syna zlobí, domlouvá mu a dává mu všelijaké dárky, kterými má obdarovat své židovské druhy, aby si je udobřil. Avšak chlapec neposlechne, namísto toho se převlékne do křesťanských šatů, jde mezi křesťanskou mládež a rozdává jí „cukrové lahůdky“,

které dostal od otce pro své spolužáky. To opět nezůstane mezi Židy v utajení. V pátém výstupu přichází mezi plesající křesťanskou mládež na scénu učitel Eubulus a začíná ji vyučovat v posvátných naukách. Mezi dětmi je i Šimon toužící po křtu. Je proto svěřen pod ochranu Prudentiana a Theotima, což ovšem zpovzdálí zaznamenají někteří „vtipnější Židáckové“. Tito dva pak odvádějí Šimona do domu neofyty Pseudola, který mu poskytuje útočiště před bývalými souvěrci. V sedmém výstupu uzavírajícím první jednání propadá Šimon katolické zbožnosti, uctívá obrazy, zvláště pak obraz mučedníka Šimona z Tridentu, kterého touží cele následovat.⁴⁷

Vystoupení sboru mohlo mít formu vokálně-instrumentálního intermedia či interludia. Jak přesně byla tato část inscenována však nejsme schopni z dostupného textu určit. Synopse nám zde představuje alegorickou scénu, ve které žíznlivý Beránek, Šimon, prahne po vodě, tedy po křtu a ostatních svátostech. Prozřetelnost božská (Providentia Divina) mu ukazuje studnu, jež je nazvána Beránek klementinský. Pravděpodobně je tím míněna eucharistie ve svatostánku klementinské koleje, která je chápána jako pramen života. Dále mu ukazuje kotvu jakožto symbol naděje. Přichází však Nevěra (Perfidia), která zabráňuje Beránkovi přistoupit ke studni, a namísto toho mu podává kalich krve, předzvěst budoucího utrpení. Nevěra je tu obrazem židovského náboženství, konkrétně pak pražských Židů.

Druhé jednání⁴⁸ se vrací do pražského ghetta a je otevřeno scénou, v níž má Lazar znepokojící sen kvůli synově nepřítomnosti. Probudí se a zoufá si, že jeho Šimon chce přijmout křest. Je tak rozrušený, že si málem vezme život.⁴⁹ Lazarův strýc Izák proto přinutí starší židovské obce, aby třiceti stříbrnými podplatili nově pokřtěného Pseudola, aby jim chlapce vydal. Desátým výstupem se ocitáme zpět v křesťanské čtvrti, kde učitel Eubulus těší Šimona a dává mu naději, že brzy dosáhne křtu. Následující výstupy jsou zaměřeny na faleš, přetvářku a zradu. Významným scénickým prvkem jsou zde převleky, které tato témata umocňují. Pseudolus Šimona obléká do křesťanských šatů svého syna, aby vzbudil jeho důvěru. Židovský špehyř Azor předstírá spolu s Pseudolem, že má u něj doma obchodní jednání. Záměrně vypráví Pseudolovi, co vše by otec dal za to, aby se jeho syn vrátil. Když pak nečestný konvertita odchází do města, dává tajně Azorovi klíče. Šimon z božského vnuknutí vytuší svůj konec a cele se odevzdává do Boží vůle. Ve třináctém výstupu učitel Eubulus postrádá katechumena při výuce, posílá proto žáky za ním, ti se však vrací s nepořízenou, neboť je v domě zamčený. Mezitím Azor spolu s jiným Židem převlečeným za Pseudola přichází za Šimonem a odvléká jej do židovského města, kde v dramatickém vrcholu Lazar a ostatní příbuzní Šimona preukrutně týrají a mučí až k smrti.

Alegorická závěrka shrnuje příběh apelem na diváky, že by si Šimon zasloužil být započten mezi svaté. Víra (Fides) a Křesťanská udatnost (Fortitudo), ctnosti, které chlapce v legendě zdobí, chválí Beránka – Šimona, jenž se stal dokonalým následovníkem Krista – Božího beránka, a poukazují na cenu mučednického kalicha, za kterou by byl hoden úcty oltáře.

Jezuitské drama bohužel nedávalo příliš prostoru ženským postavám, a tak se ani v této hře neobjevila Lea Abelesová či Hannele. Pedagogické směrnice určovaly, že učitelé by neměli psát pro své žáky ženské role. Příběh byl naopak obohacen o postavy, které buď v předchozích tex-

41 BOBKOVÁ, K.: Jezuitské školské divadlo v pražské klementinské koleji ve dvacátých letech 18. století. In: *Pražský historický sborník XXXII*. Praha 2003, s. 110–111.

42 Ročníky jezuitského gymnázia: 1. rudimentisté, 2. principisté, 3. gramatisté, 4. syntaxisté, 5. poeti, 6. retoři; srov. BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, K.: *Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia*. Praha 2006.

43 Srov. BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, K.: *Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia*. Praha 2006, s. 98.

44 *Agnus inter Haedos*..., s. 1.

45 Tamtéž, s. 2.

46 Tamtéž, s. 2–3.

47 O Šimonovu zájmu o obrazy se dočteme ve výpovědi křesťanské rukavičnice Hoffmannové: „že jest častěji na něm znamenala, že jest ku křesťanstvu chuť mělo, z ohledu že jest o věcech křesťanských rádo slejchávalo i také ty v domě jejím zavěšené duchovní obrazy blaboslavené P. Marie milovalo a sobě vážilo...“, viz *Inquisitorní Process*..., s. 16.

48 *Agnus inter Haedos*..., s. 3–4.

49 Motiv snu byl ve školských hrách vděčně a hojně využíván; srov. BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, K.: *Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia*. Praha 2006, s. 117.

tech nenajdeme, anebo jsou zde označeny jinými jmény. Jediné dvě reálné postavy jsou hrdina Šimon a zoufalý Lazar Abeles. Objevuje se zde i fiktivní postava Lazarova strýce Izáka, s nímž se však v předchozích tiscích nesetkáme. Tato evidentně vlivná figura, která má význam u starších židovské obce, může mít svůj reálný předobraz v Šimonově dědečkovi Mojžíši Bumsl Abelesovi, který byl primátorem ghetta a o němž hovoří i obě abelesovské legendy.⁵⁰ V ostatních případech jsou zde použita tzv. mluvící jména, která vypovídají o charakteru dané postavy. Učitel Eubulus (z řec. ten, kdo dobře radí) povzbuzující Šimona ve vytrvalosti je v předloze pravděpodobně některý z jezuitů, který chlapce připravoval ke křtu. Dost možná se jedná o autora legendy *Virilis Constantia* pátera Johanna Edera. Dvojice Prudentius (z lat. opatrný, předvídavý) a Theotimus (z řec. a lat. mající bázeň před Bohem) mohou představovat buď zbožné gymnaziální žáky, kteří jsou Šimonovými průvodci křesťanským učením, anebo mohou symbolicky doplňovat čtyřlístek jezuitů, kteří chlapce přijímali do katechumenátu, a to vedle P. Edera, rektora koleje P. Andreu Müntzera⁵¹, P. Joannese Capetu⁵² a horlivého misionáře P. Viléma Dvorského⁵³, který se v 90. letech 17. století zasloužil o největší počet židovských konverzí.⁵⁴ Samostatnou postavou, která v sobě spojuje všechny negativní vlastnosti nepevné konverze, je pokřtěný Žid Pseudolus (z lat. lhář), jenž prodá Šimona svým bývalým souvěrcům za jidášovskou částku třiceti stříbrných.⁵⁵ Jedná se o Jiřího Františka Kavku, o němž se dočteme v obou předchozích textech. Avšak pouze Eder zmiňuje hagiografický topos třiceti stříbrných.

Značně zjednodušená a hagiograficky přímočará verze obrácení a vraždy Šimona Abelese bezesbýtku podléhá důrazům, které se jí autor snaží dát. Třídní učitel zde vybral příběh, který by dle tematického dělení Ingrid Seidenfeld mohl spadat na rozmezí her legendistických a ze současnosti.⁵⁶ Více se však přiklání k tomu, že se jedná o hru hagiografickou, přestože příběh Šimona Abelese byl během 18. století několikrát aktualizován.⁵⁷ Ze srovnání této hry s ostat-

ními školskými dramaty vyplývá, že autor se snažil naplnit konvence, které jezuitská didaktika vyžadovala. Vybral si námět, který v sobě spojoval témata, jež měla oslovit ještě dětské studenty a formovat jejich nábožensko-mravní uvažování a jednání. Jde například o vztah rodičů a dětí. Zde se paradoxně synovská neposlušnost k otci hodnotí jako ctnost a úvodní promluva v synagoze o čtvrtém přikázání stojí záměrně v protikladu k Šimonovu jednání. Je tak zdůrazněn nárok katolického náboženství na jediný správný výklad bible a mravních zásad, které z ní vychází.

Mladým studentům měl být hrou také představen vzor zbožného mladíka, nejlépe pak světce, u kterého chyběly podrobnější informace z jeho jinošství, což poskytovalo dost prostoru pro básnickou licenci. Tak tomu bylo např. ve dvou hrách z dětství sv. Jana Nepomuckého od jezuitů Joannese Tillera a Antonia Machka.⁵⁸ Také Šimonův příběh byl obohacen o prvky, které v starších textech nenajdeme. Zvláště patrné je to na epizodě, kdy Šimon uctívá obraz Šimona Tridentského nebo když skotačí s křesťanskou mládeží. *Agnus inter Haedos* měla zároveň oslavný charakter, a propagovala tak jezuitu protežovaného mučedníka, jehož kult byl sice rozvinutý poměrně málo, ale profánní stránka příběhu byla známá i za hranicemi českých zemí. V neposlední řadě je tato hra tematicky blízká i představením, která popisovala obrácení urozených pohanských mladíků. Hra měla studenty samozřejmě také bavit (prodesse et delectare): tak si je možno vysvětlit působivou scénu, ve které Šimon rozdává křesťanským dětem cukrovinky. Tuto příhodu převzal autor z Ederovy předlohy.

HAGIOGRAFICKÁ SYMBOLIKA A TOPIKA VYBRANÝCH TEXTŮ

Alter Christus

Centrálním modelem svatosti křesťanské legendy je evangelní příběh Ježíše z Nazareta. Imitatio Christi je v hagiografické literatuře hlavní náplní světcova života, který se má zcela přetvořit do jeho podoby. Ruská ortodoxní hagiografie navazující na byzantskou legendu používá pro své světce příhodného titulu: prepodobnyj, tj. velmi podobný Kristu. Západní legenda nazývá světce alter Christus – druhý Kristus. Úkolem hagiografa bylo zdůraznit anebo vytvořit paralely světcova života s Ježíšovým příběhem a představit čtenáři idealizovaný typ člověka, model svatosti, který ovšem tíhne k neměnnosti a reprodukování stále téhož zobrazovacího inventáře, tradičních atributů, vzorců chování a konstantních vlastností.

Měl-li se v Praze na konci 17. století zrodit světec, bylo potřeba splnit tento ideál a spojit Šimonův život s Ježíšem evangelií. Poněvadž byl Abeles pokládán od počátku za obět židovské nenávisti, a tudíž za mučedníka, kterého s Kristem kromě ctnostného života spojuje především hrdinská smrt, nebylo obtížné tyto podobnosti nalézt či vytvořit. Všechny obrazy svatosti, s nimiž je Šimon spojován, mají proto svůj původ v paralele světec – Kristus.

Zásadním motivem v Šimonově příběhu je jeho prodání konvertitou Jiřím Kavkou zpět otci. V *Inquisitorním Procesu* se mluví o tom, že Lazar Abeles vrátil Kavkovi zastavené prostěradlo a dva zlaté.⁵⁹ Vedle toho je zmíněna i křesťanská služka, která rovněž za úplaty chlapce Židům vydá.⁶⁰ *Virilis Constantia* již uvádí verzi, která lépe vyhovuje hagiografickému klíše: „*Ut proinde felicissimus Puer, etiam hoc fuerit Christo triginta argenteis per Judam Judaeis vendito*

58 Srov. BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, K.: *Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia*. Praha 2006, s. 109–110.

59 *Inquisitorní Process...*, s. 24.

60 Tamtéž, s. 2.

50 Srov. CARLEBACH, E.: *The Death of Simon Abeles: Jewish-Christian Tension in Seventeenth-Century Prague*. New York 2001, s. 9–10.

51 Andreas Muentzer (12. 10. 1642, Hlohov – 4. 8. 1701, Brno): profesor teologické a filozofické fakulty v Olomouci a filozofických studií ve Vratislavi, v době abelesovského procesu rektorem pražské univerzity (1693–1694). Viz ČORNEJOVÁ, I. – FECHTNEROVÁ, A.: *Životopisný slovník pražské univerzity. Filozofická a teologická fakulta 1654–1773*. Praha 1986.

52 Joannes Capeta (1650, Telč – 6. 11. 1723, Košumberk): profesor teologických a filozofických studií v Praze, Olomouci a ve Vratislavi, znalec a profesor hebrejštiny, v letech abelesovského procesu profesorem morální teologie v Praze, 1708–1712 rektorem olomoucké koleje a univerzity. ČORNEJOVÁ, I. – FECHTNEROVÁ, A.: *Životopisný slovník pražské univerzity. Filozofická a teologická fakulta 1654–1773*. Praha 1986.

53 Guilielmus Dworsky (1640/1642, Choltice – 29. 11. 1703): profesor teologické fakulty v Praze a Vratislavi, dlouholetý děkan filozofické a teologické fakulty v Praze, autor ceněných prací ze scholastické teologie. Viz ČORNEJOVÁ, I. – FECHTNEROVÁ, A.: *Životopisný slovník pražské univerzity. Filozofická a teologická fakulta 1654–1773*. Praha 1986.

54 Srov. PUTÍK, A.: The Prague Jewish Community in the late 17th and early 18th Centuries. In *Judaica Bohemiae XXXV*. 1999. Praha 2000, s. 39 a 57.

55 S postavou Pseudola, který podvádí a klame, se setkáme i ve hře *Rarior in terris hospes* Mathea Zilla z roku 1725. Obdobou jména je Pseudophilus, který vystupuje ve hře Adalberta Resche *Ancora vitae* z roku 1724. Srov. BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, K.: *Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia*. Praha 2006, s. 116.

56 Srov. BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, K.: *Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia*. Praha 2006, s. 104.

57 Naposledy v roce 1727, kdy byl 12. 1. slavnostně pokřtěn Žid Josel Pass, který byl známým informátorem pražských jezuitů a který jako první obvinil Lazara Abelese z vraždy a udal jej místodržitelskému koncipistovi Konstantinu Frenckinkovi z Hochbergu. Josel přijal jméno Josef Filip Antonín a za kmotry mu šli hrabě Josef František z Vrtby a hraběnka Thunová a Hrzánová. Srov. NOVOTNÝ, A.: *Staropražské senzace*. Praha 1993, s. 25.

*quadantenus similis, dum & triginta imperialibus a persido Georgio proditus, & triginta albis Munguntinis ab ignara fraudis muliere, fuit Judaeo parenti extraditus.*⁶¹ Malý Šimon měl být stejně jako Ježíš prodán za třicet stříbrných Židům a být pak jimi umučen. S obdobným motivem se setkáme např. v legendě o sv. Vernerovi, jenž byl údajně obětí rituální vraždy roku 1287 ve vsi Wammeratu. V ní byl podplacen vesalský rychtář, který nezakročil proti židovským mučitelům. Tuto legendu bychom našli v českých lidových životech svatých ještě ve 20. století!⁶² Jak jsme si výše ukázali, jidášovskou scénu převzal z Edera i autor dramatu *Agnus inter Haedos*.

Duodennis puer

Od počátku inkvizičního vyšetřování hrál důležitou roli věk Šimona Abelese. Přestože se v literatuře běžně uvádí, že mu bylo asi 12 či 13 let, opomíjí se skutečnost, že Lazar Abeles několikrát prohlásil, že chlapec je osm nebo osm a půl, čímž vysvětluje, proč nechal chlapce pohrbít bez předchozího veřejného ohlášení v synagoze, které by náleželo muži po bar micva.⁶³ Věk 12 let v textech z roku 1696 potvrzují také lékaři. Na mnoha místech je tato informace opakována, včetně jejího zdůraznění v titulu obou tisků, neobjevíme ji však v nejstarší tištěné zprávě – kramářské písni *Gruntovní novina* z roku 1694, kde je uváděn věk třináct let.⁶⁴ Rovněž na Šimonův náhrobek v Týnském kostele bylo vytesáno: „*Simon Abeles, duodennis Hebraeolus*“. Školská hra z roku 1738 tuto informaci automaticky přebírá.

Nejedná se však o hagiografický topos? Souvislost s postavou dvanáctiletého Ježíše v chrámě se přímo nabízí a explicitně je vyjádřena v Ederově textu, když je Šimon představen v koleji jezuitům, které žádá o křest: „*Visúsquae); est inter quatuor Sacro-sanctae Theologiae Doctores, duodennis hic puer, duodennem in medio Doctorum sedentem olim Puerum Jesum quadantenus imitari.*“⁶⁵ V hagiografické literatuře středověku, konkrétně ve Zlaté legendě Jakuba de Voragine, se s tímto věkem u mladých světců a mučedníků setkáme poměrně často. Zásadní shody s příběhem o Šimonovi najdeme např. v legendě o sv. Vítu a Modestovi, kde se píše: „*Vít, vítěčný chlapec, silný ve víře, zemřel mučednickou smrtí na Sicílii ve věku dvanácti let. Otec ho často bil za to, že pohrdal modlami a nechtěl se jim klanět.*“⁶⁶ Zde se navíc setkáme se stereotypem zuřivého otce. Podobně sv. Martin „*jako dvanáctiletý utekl bez vědomí rodičů do kostela a žádal, aby se stal katechumenem.*...“⁶⁷

Sv. Anežka, mučednice, zemřela ve 13 letech, v její legendě se však setkáme s topoi, které s obrazem dvanáctiletého Ježíše úzce souvisí: „*Anežka, velmi moudrá panna, jak dosvědčuje svatý Ambrož, který popsal její umučení, v třinácti letech svého věku ztratila smrt a nalezla život. Léty sice ještě patřila mezi děti, avšak svou mysl už byla velmi stará. Tělem byla mladičká, avšak svou duší už byla zezedivělá.*“⁶⁸ Jde o topos puer senex či puer senilis, který se uchytil v literatuře již ve 2. století a který razila pohanská pozdní antika, v křesťanském prostředí šlo o pochvalné

schéma užívané jak v laickém, tak v církevním kontextu.⁶⁹ Lze říct, že i chlapec Ježíš Lukášova evangelia je zobrazen jako moudrý puer senex. Tak jej alespoň zobrazovala pozdější ikonografie a setkáme se s tím i v barokních textech, např. ve *Velikém životě* Martina z Kochemu: „*V svém pak tázání a odpovědích tak moudře se choval, že všickni přítomní takové jeho moudrosti a rozumu velice se divili.*“⁷⁰

S hagiografickými formulemi dobře obeznámený Johann Eder líčí Šimonovu výmluvnost a nebeskou moudrost patetickou scénou, ve které vyjevuje chlapec svoji touhu nechat se pokřtít: „*Excedere se a Judaeis propter scandalosam eorum vitam; Christianis autem accedere, propter assecurandam animae suae salutem; quod sciret, sine Baptismo neminem salvum fieri. Interrogatus vero, unde id sciret; & quis ipsum hanc Baptismi necessitatem docuisset? elevatis in coelum oculis, & utramque manum pectori septies aut octies repetitis ictibus allidens, toties circiter suspiriose exclamavit: DEUS! DEUS! DEUS! solus DEUS!*“⁷¹ Hagiograficky modelová třetí kapitola *Virilis Constantia* je zakončena povzdechem jednoho ze čtyř přítomných jezuitů: „*Puer iste habet os et sapientiam, si non supra naturam, certe supra aetatem.*...“⁷²

Nejistá hranice Šimonova věku kladená mezi 12.–13. rok života může být chápána jako zdůraznění jeho jinošství, tedy věku, kdy již není dítětem, ale ještě ne mužem. V nejstarších křesťanských textech je toto období u světců a světic kladeno mezi 12–15 let. V našem případě může jít i o záměrné zdůraznění toho, že Šimonovo rozhodnutí být křesťanem bylo motivováno rozumově. V době Šimonova případu sice neexistovala spodní věková hranice, kdy mohli jezuité přijmout dítě do katechumenátu, lze však předpokládat, že existovaly jisté konvence, které roku 1765 oficiálně stanovila Marie Terezie: pouze děti nad 12 let se směly rozhodnout konvertovat o své vlastní vůli, mladší musela přezkoušet komise.⁷³

Kain, Jidáš, Pater furiosus, Gesmas

V hagiografické literatuře je vždy soustředěna pozornost na dostatečně jednoznačné vykreslení negativních vlastností záporných hrdinů. Zvláštní kategorii těchto postav tvoří v křesťanské literatuře Židé. Ti v legendách, zejména od vrcholného středověku, podléhají předsudečným stereotypům, které částečně vycházejí přímo z biblických textů, částečně se rodí z apokryfní literatury a zčásti bývají přizívány lidovou představivostí. Původně tyto ideologické konstrukty vznikly v prostředí učených kleriků, postupně byly zabavovány teologického kontextu a pronikaly do folkloru.⁷⁴ Židovské komunity byly represivní křesťanskou společností 13. století vnímány spolu s heretiky, malomocnými, sodomity, lichváři, kejklíři a tuláky jako marginální skupina. Marginální člověk byl pokládán za vyhnance společnosti, doslova za nového Kaina. Biblický Kain je totiž odvržen od Hospodinovy tváře kvůli vraždě svého spravedlivého bratra Ábela a je odsouzen být štvancem v tomto světě a znamením Božího trestu pro druhé.⁷⁵ Ke Kainovi byl přirovnáván v protizidovských polemikách celý židovský národ. Také pražská barokní legenda

61 *Virilis Constantia*..., s. 25.

62 *Vitae sanctorum*..., s. 380.

63 Bar micva (syn Zákona): iniciační obřad, při němž je chlapec o prvním šabatě po svých 13. narozeninách uveden do věku, kdy je povinen dodržovat Boží zákony. Obvykle se koná v synagoze a chlapec je při něm vyvolán, aby předčítal z Tóry. Věk se však dle místních zvyklostí mohl pohybovat mezi 12–14 lety.

64 *Gruntovní novina o brozném mordu, který spáchal Lazar Abeles, Žid pražský, nad vlastním synem svým, pacholetem třináctiletým*... Litomyšl (1694?). (Knihovna Národního muzea, sign. 27F39).

65 *Virilis Constantia*..., s. 16.

66 VORAGINE, J. DE: *Legenda Aurea*. Ed. Vidmanová, A., Praha 1998, s. 178.

67 Tamtéž, s. 320.

68 Tamtéž, s. 88.

69 CURTIUS, E. R.: *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha 1998, s. 113–115.

70 Z KOCHEMU, M.: *Veliký život Pána a Spasitele našeho Krista Ježíše*... Praha 2007, s. 435.

71 *Virilis Constantia*..., s. 17–8.

72 Tamtéž, s. 19.

73 Srov. PUTÍK, A.: The Prague Jewish Community in the late 17th and early 18th Centuries. In *Judaica Bohemiae XXXV*. 1999. Praha 2000, s. 50.

74 ZAREMSKA, H.: Lidé na okraji. In: *Encyklopedie středověku*. Eds. Le Goff, J. – Schmit, J.-C., Praha 2002, s. 354.

75 Tamtéž, s. 346.

o Šimonovi čerpá z těchto dědičných formulí a aplikuje je na postavu Lazara Abelese. Oslavné elogium složené Johannem Ederem začíná veršem:

*Simon Abeles
Abel es,
non a Fratre, sed a Patre
occisus,
quoniam opera ejus maligna erat,
Tua autem justa.*⁷⁶

Lazar Abeles, synovrah a druhý Kain, jak explicitně naznačuje další verš: „*Prolicida Lazaru, reputans cum Caino!*“ takto měli čtenáři vnímat Šimonova otce a oprostít se od soucitu s ním. Lazar měl sloužit jako znamení Božího trestu, které se ještě explicitněji ukázalo na jeho sebevraždě čili odsouzení se k věčnému zatracení.

Motiv sebevraždy a vraždy blízkého příbuzného, která je vnímána od antiky jako jeden z nejhorších zločinů, nás v hagiografické literatuře přivádí k postavě, již Dante umístil do svého středu pekla, k Jidášovi. Biblická postava Jidáše je známá především svojí zradou Krista, jež je zobrazena polibkem a třiceti stříbrnými. Jeho zoufalou sebevraždu expresivně popisují Skutky apoštolské slovy: „*Z odměny za svůj zlý čin si koupil pole, ale pak se střemhlav zřítíl, jeho tělo se roztrhlo a všechny vnitřnosti vyběžely.*“⁷⁷ Pozdější vyprávění rozvinula Jidášův příběh, který se stal součástí legendy o sv. Matějovi, jenž po Jidášově smrti doplnil sbor apoštolů.⁷⁸ Jde o kombinaci oidipovského mýtu a inverzního podání Mojžíšova života. Jidášovi rodiče, kterým je zjeveno, že jejich syn bude zkázou židovského národa, posílají syna v košíku po vodě. Vyloví jej bezdětná královna ostrova Iškariot a přijme Jidáše za svého. Ten však později ze žárlivosti zavraždí svého nevlastního bratra, který se královně narodí. Uprchne do Jeruzaléma, kde se dostane do Pilátových služeb. Pilát Jidáše pošle ukrást ovoce ze zahrady, která patří Jidášovu otci Rubenovi, jenž je zván Šimon (!). Při šarvátce Jidáš nepoznaného otce zabije: „*Jidáš udeřil Rubena kamenem tam, kde se šije spojuje s hrdlem, a zabil ho ... Když se den chýlil ke konci a přicházela noc, našli Rubena mrtvého a soudilo se, že zemřel náhlou přirozenou smrtí.*“⁷⁹ Poté si vezme za manželku vlastní matku, která mu prozradí, kým je. Tehdy Jidáš činí pokání a stává se Ježíšovým učedníkem.

Při komparaci s abelesovskými texty je až zarážející, kolik podobností mezi příběhy nalezneme. Ze zdánlivě spolehlivých výpovědí a lékařské zprávy vyčteme téměř totožný způsob vraždy malého Šimona, např. Lea Abelesová prohlásila: „*Když se již stalo, tu on mně pověděl, jak jsou mu učinili, zdalíž jsou mu vaz krku zlomili aneb křtán přetlačili, toho jsem neviděla.*“⁸⁰ A lékařská zpráva dodává: „*Hlavu velmi se jako viklající jsme našli, což nám rozmyšlení způsobilo: pročež jsme pro bezpečnější jistotu je zadu vedle šije otevřeli a makavě vynášli, že druhé přibí krku zlomené jest, tak že se mohl prst mezi ně vložit i také jsme vložili; z čehož patrně znamenati můžeme, že to mrtvé pachole ne skrze nějakou nemoc, nýbrž od jedné násilné rány zahynouti muselo.*“⁸¹

76 *Virilis Constantia*..., s. 34.

77 Sk 1, 18.

78 O Jidášově legendě více LEHÁR, J.: Sémantizace formy ve staročeském Apokryfu o Jidášovi. *Česká literatura*. roč. 48/2001, č. 1, s. 14–26.

79 VORAGINE, J. DE: *Legenda Aurea*. Ed. Vidmanová, A. Praha 1998, s. 104.

80 *Inquisitorní Process*..., s. 46.

81 *Inquisitorní Process*..., s. 6.

V jidášovské legendě se setkáme hned s několika obrazy, které byly připsány i Lazaru Abelesovi. Opět se tu objevuje motiv vraždy blízkého příbuzného: nevlastního bratra a vlastního otce.⁸² Podobně i způsob zavraždění otce Rubena – Šimona je téměř shodný. Paralelní je také domněnka okolí, že Jidášův otec zemřel přirozenou smrtí, jak tvrdil o chlapci i Lazar Abeles a lidé kolem něj. Jidáš nejen kvůli zradě Krista, ale také pro svou legendární lakotu a chamtivost se stal na dlouhá staletí prototypem Žida, kterému se nedá důvěřovat a který prahne, jakožto kupčík a lichvář, po penězích.

Lazara s Jidášem spojuje i sebevražda. Zdali se Šimonův otec opravdu ve vězení oběsil, anebo zemřel při mučení, nejsme schopni říct. Kisch i Carlebach tuto skutečnost zpochybňují. Lazarovo ukončení života, jak jsme si výše ukázali, mělo podle editora *Inquisitorního Processu* souvislost i s jeho rouhavým zaklínáním, při kterém opakovaně vzýval dábla. Postava dábla rdousícího hřištníky je opět oblíbeným obrazem středověkých legend. Tak například čert uškrtí prefektova syna, který chce znásilnit sv. Anežku, v mariánské legendě chce zase démon zardousit hřištního loupežníka.⁸³ Smrt oběšením je vnímána jako znak opovržení a nedůstojnosti, což potvrzuje opět Jidášova legenda slovy: „*Později toho litoval (tj. zrady Pána), peníze donesl zpátky, odešel a oběsil se na provaze. Když visel, jeho tělo puklo uprostřed a jeho vnitřnosti vyběžely ven. Nevypustil ducha ústy, neboť se nehodilo, aby byla tak hanebně poskvrněna ústa, která se dotkla tak vznešených úst Kristových. Slušelo se totiž, aby vnitřnosti, v nichž byla zosnována zrada, praskly a vypadly a aby provaz zaškrtil hrdlo, z něhož vyšel hlas zrady. Zemřel také ve vzduchu, aby ten, kdo urazil anděly na nebi a lidi na zemi, byl oddělen od domova andělů a lidí a ve vzduchu se stal druhem d'áblů.*“⁸⁴

Spolu s Jidášem má mít Lazar společnou i prchlivou povahu, která je vlastností pohanských rodičů křesťanských světců.⁸⁵ Šimonův otec vystupuje v legendě jako pater furiosus, který syna bije a mučí hladu. S návratným obrazem týrání dítěte (popř. manželky či snoubenky) jsme se setkali již v legendě sv. Víta. Podobně otec naložil se sv. Františkem z Assisi, s jehož radikálním životem nesoúhlasil.⁸⁶ Sv. Anastázii uvrhl do hladomorny její manžel Publius.⁸⁷ O sv. Markétě se píše: „*Když dospívala, nechala se pokřtít, a proto ji měl otec ve velké nenávisti.*“⁸⁸ Situace generačních a ideových sporů mezi rodiči a dětmi, které ovšem mohly mít reálný základ, byly v legendách dováděny do extrémních poloh. Sv. Barboru její panský otec dokonce vlastnoručně stal.⁸⁹ Oblíbený topos najdeme i v českých životech členů Tovaryšstva Ježíšova. V menologiu misionáře Jindřicha Václava Richtera z Moravy, který zahynul jako mučedník v Americe, se dočteme: „*Tě tak šťastné smrti znamenitou předešlu ukázal on na sobě ještě v mladém věku svém mezi svými přáteli, kteří, povolání jeho se protivíce, chlácholením svým ho od něho odvrátiti chtěli, kteréžto však on přemohl, jakož i pobružky rodičův svých, od kterých on bití až do krve trpělivě a*

82 Motiv bratrovraždy najdeme také v legendě o Pilátovi, který potají zavraždil svého bratra. Příběh je součástí textu o *Umučení Páně*. Viz VORAGINE, J. DE: *Legenda Aurea*. Ed. Vidmanová, A. Praha 1998, s. 134.

83 Srov. VORAGINE, J. DE: *Legenda Aurea*. Ed. Vidmanová, A. Praha 1998, s. 90 a 125.

84 Tamtéž, s. 104.

85 Tento topos je inverzí topu dobrého původu světce. O něm např. HOŠNA, J.: K žánrové specifičnosti václavských legend. *Česká literatura*. roč. 30/1985, č. 5, s. 385–395.

86 VORAGINE, J. DE: *Legenda Aurea*. Ed. Vidmanová, A. Praha 1998, s. 285.

87 Život svatě Anastazie mučednice (ex: ŠTEYER, M. V.: *Zrcadlo svatě*; odtud do *Vitae sanctorum*, s. 584–586); viz KALISTA, Z.: *Z legend českého baroka*. Olomouc 1934, s. 77.

88 VORAGINE, J. DE: *Legenda Aurea*. Ed. Vidmanová, A. Praha 1998, s. 189.

89 Tamtéž, s. 369.

*nepřemoženě snášel, a při tom nikdy neodstoupil od svého svatého předsevzetí a žádosti, aby v Tovaryšstvu Bohu sloužil, nýbrž raději v něm tou nesmírnou ukrutností svých rodičů potvrzen byl.*⁹⁰

Mezi dodnes živé, původně však hagiografické formule patří latinské rčení: Rosa de spinis floret. Poprvé jej použil sv. Jeroným, když psal o sv. Hilariovi, jehož rodiče byli pohané. Setkáme se s ním také například v legendě o mučedníku Petrovi z dominikánského řádu: „*Tak jako vychází zářivé světlo z kouře, jako vyrůstá bělostná lilie z plevelu nebo rudá růže z trní, tak se on, třebaže se narodil z rodičů zaslepených bludem, stal vynikajícím kazatelem, ze zkaženosti svaté duše i těla vzešel panenský půvab a z trnů, to jest z toho, co bylo určeno pro pekelný oheň, vyvstal slavný mučedník.*“⁹¹ Podobně začíná i druhá kapitola *Virilis Constantia*, v níž se hovoří o Šimonově původu: „*Ab hoc spinoso caudice flos noster caelice purpureae candidatus rabioso non multos post annos configendus pullulavit.*“⁹² Odtud vyrůstá i latinská báseň, jež byla složena k Šimonově cti a vyšla v Praze roku 1696 *Lilium inter spinas seu inter tormenta paterna imperterritus catechumeno-christianus heroes: Simon Abeles. Ex innato Judaeis fidei catholicae odio pro fide a parentibus et amicis occisus*. Variací tohoto obrazu je také titul školské hry *Agnus inter Haedos* čili *Beránek mezi kozly*.

Ve výčtu záporných postav, k nimž byl Lazar Abeles přirovnán, zmiňme ještě zavrženého evangelního lotra po Kristově levici, kterého legendy znají pod jménem Gesmas. Jde o jednu z mála výslovných komparací *Inquisitorního Processu*, ve kterém nenajdeme mnoho obrazných přirovnání či literárních ozdob. V umělečtější pojeté předmluvě editor píše: „...*jest nepostřížedlná tajnost Božská, proč jeden a ne také druhý lotr na kříži z obou stran Spasitele a Vykupitele našeho na hůře Kalvárii spolu visící při trpkém umučení a umírání spasení neobdržel, v pravdě na těch dvou vrazích jako v očitém podobenství představení bylo, když totižto jeden zamordovaného dítěte vlastní otec jménem Lazar Abeles nejpřednější přičinitel z zoufání, a aby veřejné hrdelní pokuty ujítí mohl, v žaláři sám se oběsil anebo raději zaškrtil; a tudy stracení věčného spasení na duši i na těle trpěl; druhý pak přičinitel jménem Löbl Kurtzhandl teprv na popravním místě, když již třicet a několik těžkých a bolestných ran kolem na rukouch, nohách a prsích dostal a žádné naděje více k předešlému zdraví neměl, nicméně vždy světle pravé víry z nestíhlého milosrdenství a mocnosti Božské a snad, že jest ty spáchané hříchy skrze vytrpené v tak dlouho trvající execuci bolestí zde na tomto světě snášel, osvětlen byl a s podivením mnoho tisíc lidí v majícím vyborném rozumu a řeči křtu svatého, an se na to nesmírné mnoství lidí dívalo, na veřejném místě popravním žádal i jej také obdržel, také svou hrdelní vějpověď s silnou myslí vystál a tudy bezevší pochybnosti věčného spasení dosáhl.*“⁹³ Pokřtěný Löbl Kurtzhandl je zde přirovnán ke kajícímu lotru po pravici, kterého Nikodémovo apokryfní evangelium zná pod jménem Dismas. Světec Dismas byl spolu s apoštolem Petrem, Máří Magdalenou a králem Davidem populárním kajícím hříšníkem baroka, představoval totiž naději pro ty, kteří s pokáním v životě otáleli.

Hagiografická klišé

Vyčerpání všechny hagiografické prvky vybraných textů není snadné. Je pravděpodobné, že je již nejsme ani schopni všechny dešifrovat. Některé z nich manipulují s reáliemi Šimonova příběhu, některé jej rozvíjí, jiné jen zdobí, aniž by narušily jeho důvěryhodnost. Rozlišit, které

jsou které, je skoro nemožné. Hagiografické paralely se mohly nabízet na základě skutečné události, zároveň jimi mohla být (a domnívám se, že byla) zkreslena historická skutečnost.

Mezi klasická společná místa legend patří například světceva předzvěst smrti, jejíž vzor lze opět vidět v trojí Ježíšově předpovědi umučení. Tento topos je však mnohem starší. Šimon tedy není mezi světci výjimkou: praesagium mortis se objevuje ve všech abelesovských textech, v školské hře je mu věnován jeden celý výstup. Podobně i neporušenost Šimonova mrtvého těla či posmrtně krvácející rány: „...*kromě tváře, kteráž z těch jemu učiněných těžkých ran skrz naběhlou krev všecka modřinou naběhlá byla, na ostatním pak celým těle všecko měkké a k dotýkání se jeho obybně tak dobře, jako maso jednoho živého člověka a sice beze vší nejmenší zlě neb protivně vůně bylo; neméně také ta na zlamaném temeni neb krku mající smrtedlná rána stále a vždycky bez přestání tu nejčerstvější a nejpěknější krev jako z nějakého pramene vylejvala.*...“⁹⁴ V četných legendách vychází z hrobu světců příjemná vůně, Šimonova mrtvola nezapáchá. Do krve, jež vytékala z chlapcovy jizvy na krku, kterou mu způsobili lékaři při pitvě, si lidé namáčeli šátky, mezi nimi byl údajně i jeden evangelický ranhojič.

Mezi mnohokrát opakovanými scénami ze života světců je poslední zbožné vydechnutí, u mučedníků doprovázené obvykle prosbou za vrah, anebo prosbou za odpuštění hříchů a kajícím odprošením přítomných. Šimonův život je, pouze podle Edera, zakončen střelnou modlitbou: „*Ac Sacratissima JESU et MARIAE nomina (uti fama fert) inclamantem.*...“⁹⁵ Jedná se zde ale skutečně jen o zbožnou „povídáčku“.

Legendárním prvkem je i zázračné rozhlášení Šimonovy vraždy. Dvačtyřicetiletý Žid Josel Pass, který o ní informoval křesťanské úřady, při svědectví uvedl: „*Když jsem poslední den křesťanského masopustu okolo slunečné brány (která do židovského města jde) šel, slyšel jsem NB. NB. na ulici od malých dětí, že jest Lazara Abelesa dítě před včerejškem čerstvé a zdravé a včera již pochované bylo, načež jsem se tázal, které by dítě bylo? Tu mně ty děti takto pravili: Že jest Šimele, který se NB. NB. chtěl dáti schmatovati (to jest na česko pokřtiti).*...“⁹⁶ Přestože tato souvislost zde není explicitně naznačena, má jít o naplnění slova Žalmu 8: „*Ústy nemluvnat a kojenců jsi vybudoval mocný val proti svým protivníkům a zastavil nepřitele planoucího pomstou.*“ Výslovně však na to upozorňuje editor *Inquisitorního Processu* v předmluvě: „...*vševědoucí mocnost Božská skrze malé dítě a jako z ust dítek a prsův požíravících cestu k otevření a k následujícímu trestání toho na jednom nevinném pacholeti spáchaného brozného mordu, jak dále následovati bude, vyjevila.*...“⁹⁷

Jako hagiografické klišé lze chápat i nadsazené zprávy o velkém množství těch, kteří se pod vlivem Šimonova příkladu obrátili. Nelze ovšem přehlédnout, že Abelesův případ měl na židovskou komunitu značný vliv. Za jednu z protižidovských pověr lze považovat i údajné Lazarovo vysvětlení, proč měl jeho syn na hlavě jizvu. Otec inkvizici přesvědčoval o tom, že jeho syn měl svrab, zatímco soudci věřili tomu, že rána vznikla při vraždě. Johann Eder proto přirovnává malého Abelese k Šimonu Malomocnému (Mt 26, 6). I to může mít souvislost s protižidovskými stereotypy: Židé byli již v antické době spojováni s leprou a svrabem, kvůli kterým měli být vyhnaní z Egypta. V křesťanské literatuře středověku se objevuje názor, že je-

90 KALISTA, Z.: *Z legend českého baroka*. Olomouc 1934, s. 85.

91 VORAGINE, J. DE: *Legenda Aurea*. Ed. Vidmanová, A. Praha 1998, s. 156; takřka stejně začíná i verze legendy o sv. Petrovi ve sbírce *Vitae Sanctorum*.

92 *Virilis Constantia*..., s. 8.

93 *Inquisitorní Process*..., s. 6–7.

94 *Inquisitorní Process*..., s. 68.

95 *Virilis Constantia*..., s. 31.

96 *Inquisitorní Process*..., s. 62; *Virilis Constantia*, s. 34–35, s. 58n: „*ex ore infantium prope puerorum Hebraeorum.*“

97 Tamtéž, s. 6.

diné, co může Židy od těchto (a jiných jim připisovaných) nemocí vyléčit, je nevinná křesťanská krev.⁹⁸ Tato pověra přerostla v obviňování z rituální vraždy.

ZÁVĚR

Prostřednictvím tří tisků, které mají odlišnou formu a specifické funkce, jsme si ukázali jednotnou hagiografickou linku, která texty o židovském mučedníkovi spojuje. Po staletí se opakující formální a motivické prvky pomohly vytvořit i v tomto případě legendu s úkolem formovat tehdejšího čtenáře. Postava Šimona Abelese v sobě koncentruje barokní touhu po tom dotknout se skrze věci pozemské hodnot nebeských s manipulací s fakty a vytvářením falešného obrazu skutečnosti. Barokní obrazotvornost dává před racionálním poznáním Boha přednost zázračnu, mystice, a to i za cenu pravdy. Chce vidět v každodenních událostech Boží znamení. Jak poukázal Zdeněk Kalista na příkladě Zuzany Černínové z Harasova: „*Tu setká-váme se – možno říci – přímo s jakousi psychosou, jež hledá svaté a zázraky ve vlastním svém pro-středí: chce – řekl bych – vidět Boha ve svatých jeho a v tajemném okruhu moci těmto svěšené naléztí bezpečí před přívaly nejistých let.*“⁹⁹

Abelesovská legenda vedle tohoto v zásadě pozitivního hledání nadpřirozených hodnot však v sobě skrývá jedovatý osten dědičných stereotypů, barokního antisemitismu, jehož kořeny můžeme vidět v opakujících se negativních obrazech židovství v celé křesťanské hagiografii. Navíc je tato legenda, jejímž cílem má být nábožensky vychovávat, vystavěna na základě nenávistných invektiv křesťanského společenství vůči židovské komunitě, která je literárně projek-tována do nenávisti opačné: tedy Židů ke křesťanství. Tragický rozpad rodiny Lazara Abelese dává tomuto případu navíc zcela osobní rozměr. Je-li pravda, že se strom pozná po ovoci, platí to zvláště u Šimonovy legendy. Zatímco hagiografická postava mučedníka Šimona zapadla a jeho kult se ukázal pro budoucí generace neživotným, pak nepravdivé a nebezpečné stereotypy zobrazující židovské etnikum přetrvávají dodnes.

98 ZAREMSKA, H.: Lidé na okraji. In: *Encyklopedie středověku*. Eds. Le Goff, J. – Schmit, J.-C. Praha 2002, s. 347, 349–350.

99 KALISTA, Z.: *Z legend českého baroka*. Olomouc 1934, s. 19.

K ŽÁNROVÉ PROBLEMATICE TEXTŮ S HISTORICKOU TEMATIKOU NA MORAVĚ V 17. STOLETÍ

KARLA STRNADOVÁ

Literárněhistorická tradice označuje české písemné projevy s historickou tematikou předobrozenského období souhrnně jako kronikářství. V takto označených textech nejde přitom o díla historiografická ve vědeckém smyslu. K tomuto pojmenování došlo proto, že se studiem těchto památek jako dobového materiálu zabývali především historikové. Z literárního hlediska je zřejmé, že se do společné skupiny dostávají texty různých žánrů. V následujícím příspěvku se pokusíme nahlédnout tuto problematiku v době barokní.

Barokní dějepisectví přináší vzhledem k politicko-náboženské situaci v zemi velmi různorodý materiál. Vznikají díla v různých náboženských táborech, na různých válečných frontách. Mnoho lidí se touží vyjádřit k problémům, které tíží jejich duše. Popis soudobých událostí je pak jednou z možností, jak se s danou situací vyrovnat. Vedle toho se začíná formovat skupina autorů, jejichž práce s dobovými prameny a shromažďování informací předznamenává formování historie jakožto vědecké disciplíny.

Tento trend byl nastaven již v 16. století, kdy v souvislosti s rozkvětem měšťanské kultury došlo k růstu zájmu o historii, což dokládá velký nárůst historiografické produkce. K přerušení tradice předbělohorského dějepisectví došlo poražením stavovského povstání po roce 1621. Historiografická produkce se v důsledku těchto skutečností rozštěpila na dvě linie. Exilová tvorba obhazuje předbělohorské poměry a stavovské povstání. Mnozí autoři vkládají reflexi svého nedobrovolného vyhoštění z milované vlasti do různých osobních zápisků (Jan Jiří Harant z Polžic,¹ Jiří Kezelius Bydžovský²), vznikají rovněž díla, která nabývají univerzálnějšího charakteru (*Respublica Bojema* Pavla Stránského,³ *Historie církevní* Pavla Skály ze Zhoře, *Bellum Bohemicum* Ondřeje Habervešla z Habernfeldu,⁴ *Historia persecutionum ecclesiae Bohemiae*⁵).

V domácí tvorbě ve dvacátých letech 17. století ještě doznívá humanistická tradice (Mikuláš Dačický z Heslova dopisuje své *Paměti*⁶), postupně však získává výsadní postavení protireformační propaganda. Písemná produkce je zcela ovládána jezuitským řádem,

tematicky vede náboženská problematika. Z obecného hlediska sílí v historických dokumentech národně obranná tendence, dějepisická literatura, která se zhruba do poloviny 17. století věnuje problematice českého stavovského povstání, se více obrací k méně vzdělaným vrstvám obyvatelstva. V důsledku nucené emigraci ztrácí naše země během několika let přední intelektuální představitele, ubývá tedy i náročnější publikum.

Genologický obraz barokní historiografické prózy je vzhledem k existenci rozsáhlého počtu rozmanitého materiálu značně složitý. Dokládá to i skutečnost, která vyplynula z našeho heuristického výzkumu, jehož podstatou byla excerpcce dosud edičně nezpracovaných moravských barokních kronik (česky psaných), že mnohé texty dosud čekají v archivech či muzejních sbírkách na své objevení.

Z pohledu současného literárního historika je pro přiřazování historických dokumentů k určitému žánru směrodatná především funkce textu. Specifikace jednotlivých historických textů přitom nemusí být zcela jednoznačná. Neustále stojíme na nepevné interdisciplinární hranici mezi historickým a literárněhistorickým přístupem, jejichž koexistenci nelze opomíjet. Texty se pohybují na pomezí odborné, věcné a umělecké literatury. Pro starší literaturu je typické, že docházelo k proměnám funkce jednotlivých děl, a tudíž i k přesunu mezi žánry.⁷ Ve starší době neexistovalo dlouho povědomí o dělení literatury na odbornou a uměleckou. Písemná produkce s historickými náměty byla tříděna podle nároků dobových poetik a rétorik. Tato problematika není vždy jasná a se žánrovým zařazením historických textů jsou potíže. Literární díla tohoto období mohla plnit jak funkci beletristického díla, tak díla věcné a naukové literatury.⁸

Díky běžnému žánrovému prolínání se jako nejčastější ujal termín kronika.⁹ Při jejím psaní autoři využívali různých informačních zdrojů, jakými byla ústní tradice, psaná literatura či vlastní zkušenost. Základní periodizační a zároveň kompoziční kostru kroniky tvoří letopočty, často propojené s významnými historickými mezníky celonárodními či regionálními. Pro literárního historika je přínosné, že většinou u kroniky není dodržována čistota žánru. Z dnešního pohledu plnila tato díla funkci historického výkladu, historické beletrie či mravoučného spisu.¹⁰ Zařazení historických dokumentů k určitému žánru není vždy jednoznačné. Tuto skutečnost podporuje i nejednotnost názorů při vymezování pojmu literární žánr. Pro naše potřeby se jeví jako vhodné zvolit pojetí Josefa Hrabáka, který definuje žánr jako „soustavu několika vlastností, které pokládáme za důležité pro ona díla, v nichž je nacházíme. Žánr předpokládá, že došlo k abstrakci od různých divergentních rysů, pokládanych za nedůležité, ve prospěch jiných rysů, které jsou identické a ve struktuře díla dominantní. Z toho plyne, že žánr představuje celistvost různě rozsáhlou, podle toho, jak velkou abstrakci provádíme.“¹¹ Předmětem naší práce není podat přehled

7 Sixt z Ottersdorfu označil svou práci nejprve jako *Knihy památné*, posléze i jako *Kroniku*.

8 Srov. PETRŮ, E.: Země dobrá a české dějepisectví. In: *Země dobrá, to jest země česká*. Brno 1998, s. 305–316.

9 Z řec. chronos – čas, chronica – věci časové (dějepisné knihy):

1) v užším vymezení jde o literární žánr zachycující v chronologickém sledu, často s komentářem, historicky zajímavé události; v širším středověkém pojetí jde o každé epické dílo, které respektuje časovou osu. MOCNÁ, D. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Autor hesla ČORNEJ, P. Praha a Litomyšl 2004, s. 332;

2) prozaický i veršovaný žánr středověkého písemnictví, druh historického spisu, zaznamenávajícího dějinné události v chronologickém sledu. *Slovník literární teorie*. Red. Vlašín, Š. Autorka hesla TÁBORSKÁ, J. Praha 1977, s. 191;

3) literární žánr..., který ličí události podle časové posloupnosti. PAVERA, L. – VŠETIČKA, F.: *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc 2002, s. 193.

10 Srov. PETRŮ, E.: Genologický systém české literatury 16. století. In: *Sborník prací FF BU, D 32*, 1985, s. 51–58

11 HRABÁK, J.: *Poetika*. Praha 1973, s. 76.

1 Srov. HARANT, J. J.: *Paměti*. Praha 1897.

2 Srov. BYDŽOVSKÝ, J. K.: *Kronika mladoboleslavská*. Ed. Kamper, Z. Mladá Boleslav 1935.

3 Srov. STRÁNSKÝ, P.: *O státi českém*. Praha 1940. Ke třetímu vydání z roku 1953 připojen i Stránského *Okřik na neblabého Čecha učiněný*.

4 Srov. *Historie o válce české 1618–1620. Výbor z historického spisování Ondřeje z Habernfeldu a Pavla Skály ze Zhoře*. Usp. POLIŠENSKÝ, J. Praha 1964.

5 Spis byl sepsán českými bratry a vyšel roku 1647, znovu 1648; roku 1655 byl vydán česky v Lešně jako *Historia o těžkých protivěnstvích církve české*. Na shromažďování informací se podílel Adam Hartman, hlavním redaktorem textu byl zřejmě Jan Amos Komenský. Srov. *Historie o těžkých protivěnstvích církve české*. Praha 1952.

6 Srov. DAČICKÝ Z HESLOVA, M.: *Prostopravda. Paměti*. Eds. Petrů, E.– Pražák, E. Praha 1955.

nejednotných názorů na genologii, ale je nutno zdůraznit, že jakýkoli pokus o charakteristiku žánru naráží na řadu všeobecných i speciálních problémů souvisejících s celkovou situací v jejím rámci.

Mnohé problémy, jak uvedl například Albín Bagin, vyplývají z nehistorického chápání žánrů¹² – jejich časově a prostorově determinovaná podoba se vydává za univerzální model pro všechna období.

Na základě výše uvedeného lze konstatovat, že genologický systém historiografie sledovaného období tvoří několik základních žánrů. Ve spisech memoárového zaměření se autoři snažili literárně zpracovat vlastní zážitky a zachovat povědomí o nich budoucím generacím. Někdy se memoáry rozrůstají o další informace zprostředkovaného charakteru a jsou tak na hranici kronikářského záznamu. Od tradiční kroniky se pisatelé často vzdalovali, když na výkladu historických událostí své doby i starších dějin obhajovali své politické postoje a do popředí se dostávala publicistická funkce díla. Také se rozrůstaly historické spisy, jejichž autorům šlo o naukový výklad historických událostí. Jednotlivé žánry mezi sebou často plynule přecházely.

V souvislosti s barokní historiografickou produkcí můžeme hovořit také o staročeské literatuře faktu. Pod tento termín zahrnuje Zdeňka Tichá vlastně všechny dobové dokumenty, které slouží dnešním čtenářům k ilustraci rozličných historických událostí a kontextů.¹³

Mezi hlavní patří již zmiňovaný žánr kroniky. Mluvíme-li o obecných rysech kronikářského díla, je třeba zdůraznit hlavně uplatňování chronologického kompozičního principu, s nímž každý autor nakládá po svém. Často dochází k jeho inspiraci díly předešlými, není ovšem neobvyklá ani vlastní invence při práci s novými tematickými celky. U většiny českých a moravských textů 16., 17. a 18. století představuje základ díla zřetězení analistických záznamů.

K literatuře s historickým obsahem náleží také paměti, též memoáry. Jiřina Táborská ve *Slovníku literární teorie* z roku 1977 charakterizuje tento žánr jako „písemně zaznamenané životopisné vzpomínky určité osobnosti na prožité události, minulé zážitky a setkání s různými významnými nebo jinak zajímavými lidmi; jako literární útvar stojí paměti na rozhraní mezi literaturou věcnou a uměleckou.“¹⁴ Specifickým rysem pamětí je to, že autor popisuje události, jichž byl sám svědkem, vystupuje tedy jako pamětník, který se rozhodně nevyhýbá subjektivnímu hodnocení či komentáři. Na základě výše řečeného lze tedy konstatovat, že zásadní rozdíl mezi paměťmi a kronikou je v míře přítomnosti autorského já, popis událostí na základě vlastní zkušenosti.

V některých případech přechází memoáry do podoby kroniky soudobých událostí. Pod dojmem válečných událostí první poloviny 17. století vznikají u nás v městském i vesnickém prostředí různé zápisky osobních prožitků bez vyššího pohledu na obecné dění (do roku 1626 dovedl své *Paměti* Mikuláš Dačický z Heslova, na základě osobních zkušeností sepsal své paměti o třicetileté válce Václav František Kocmánek,¹⁵ z venkovského prostředí pochází *Kronika holešovská* od neznámého autora,¹⁶ exulant Jan Jiří Harant z Polžic a Bezdrůžic akcentoval ve svých pamětech především vlastní zkušenost, to vše formou deníkových záznamů, nostalgii a zoufalství emigrace zachytil i Jiří Kezelius Bydžovský, který po návratu z emigrace napsal *Kroniku mladoboleslavskou*.)

Velice obvyklé je, že pod jedním názvem se mohlo skrývat několik žánrů a jeden žánr mohl být naopak označován několika způsoby. Pod názvem paměti se tak často skrývají klasické kronikářské zápisy, jako je tomu např. ve *Starých pamětech kutnohorských* Jana Kořínka.¹⁷ Podobný charakter má také velká řada moravských tzv. městských pamětí, jako např. *Paměti prostějovské*, *Paměti přerovské*.¹⁸

V různé míře se pamětnické prvky mohou objevovat v rozličné literární podobě například v deníku, cestopisu či legendě.¹⁹ Historický text je z pohledu historika nahlížen především jako svědectví o minulosti, fragment skutečnosti. Zde se v současné době setkáme v souvislosti s tzv. postmoderní kritikou historie s mnoha odlišnými názory. To ovšem není předmětem našeho zájmu. Pro nás je důležitý fakt, že ve starším období nebyly pociťovány hranice mezi vědeckými a uměleckými texty jako dnes, a tudíž mezi historiografií a ostatními oblastmi literatury existovaly četné přechody. Pro zařazení literatury s historickou tematikou do určitého žánru je podstatný vlastní text a jeho analýza.²⁰

Historiky je kronika považována za vyprávěcí pramen, který vznikl buď z iniciativy samotného autora či nějaké instituce. Zpravidla obsahuje chronologicky seřazené záznamy. Důvodem vzniku kronik byla a stále je snaha o zachycení a hodnocení historických událostí, odehrávajících se na určitém území (ves, město, škola, farnost, rodina) nebo ve společenství lidí, které sdružuje společný zájem, v určitém čase.²¹

Specifický typ představují obecní či městské kroniky (také pamětní knihy), zachycující soustavné záznamy o důležitých událostech ve městech a obcích. Většinou bývá u těchto pramenů dodržován chronologický zápis událostí. Častá diskrepance při používání termínů kronika a paměti samotnými autory vychází především ze skutečnosti, že „paměti“ chápali jako záznamy, které mají sloužit jako ilustrační materiál pro budoucí generace, tedy jakožto „paměť budoucím“. Z dnešního pohledu ovšem nepsali memoáry, ale tradiční kroniku. Mnohé z textů nejsou z hlediska žánrů jednoznačně vymežitelné, někdy se jedná jen o náhodné a někdy o pravidelné zaznamenávání z pohledu pisatelů důležitých událostí, kteří si sotva nějaká žánrová pravidla uvědomovali. Události jsou buďto známy z jejich vlastní zkušenosti či jim byly zprostředkovány (dobové prameny, ústní tradice). Všechny žánrové odstíny je nutné mít při analýze zápisů na mysli, protože záměrem a okolnostmi života autorů byl podmíněn výběr témat a způsob jejich zaznamenávání.

Počátky kronikářské tradice sahají hluboko do minulosti, kdy člověk cítil potřebu zaznamenávat své myšlenky a zážitky.²² Impulsem k sepsání kronikářských záznamů bývají nejčastěji důvody politického rázu. Pod dojmem válečných událostí první poloviny 17. století vznikají na Moravě v městském i vesnickém prostředí různé zápisky osobních prožitků bez vyššího pohledu na obecné dění. Užší vztah k lidem a k místním dějinám byl velice populární. Vznikala řada rukopisných místních kronik, které byly často psány pro Tomáše Pešinu

17 Srov. KOŘÍNEK, J.: *Staré paměti kutnohorské*. Eds. Stich, A. – Lunga, R. Praha 2000.

18 Srov. *Kroniky válečných dob*. Praha 1975.

19 Srov. GARČIC, J.: Paměti – tradice – skutečnost. (Memoárová literatura jako jedna z forem přetváření světa). In: *Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska*. Brno 2001, s. 9.

20 V této souvislosti použil Milan Kopecký termín „historická beletrie“ v předobrozenecké době a jen tak upozornil na žánrovou rozkolísanost a nedůslednost ve starší české literatuře. Srov. KOPECKÝ, M.: Poznámky k vývoji české historické beletrie předobrozené. *Sborník prací FF BU, D 14*, 1967, s. 49–66.

21 *Kroniky*. Praha 2004, s. 8.

22 Srov. POSPÍŠIL, I.: *Labyrint kroniky. Pokus o teoretické vymezení žánru*. Brno 1986.

12 BAGIN, A.: Pokus o charakteristiku memoárovej literatury. *Slovenská literatúra* 2, 1977, s. 170n.

13 Srov. TICHÁ, Z.: Úvod. In: *Kroniky válečných dob*. Praha 1975, s. 2.

14 *Slovník literární teorie*. Red. Vlašín, Š. Praha 1977, s. 264.

15 Srov. *Kroniky válečných dob*. Praha 1975.

16 Srov. *Kronika holešovská 1615–1645*. Ed. Fialová, V. Holešov 1969.

z Čechorodu, jenž sbíral materiál pro svůj Mars Moravicus.²³ V řadě českých a moravských venkovských měst a městeček se tak vytváří kronikářská tradice s linií na sebe navazujících kronikářů. Např. v Drahotuších začali městští písaři sepisovat kronikářské zápisy už od druhé poloviny 16. století a dovedeny jsou až do začátku 20. století.²⁴ Uherskému Brodu se ve své kronice z druhé poloviny 16. století věnuje Jiří Bartošek,²⁵ z roku 1666 pochází *Breve Chronicon Hunnobrodense* Matyáše Haškonia,²⁶ pustošivý vpád kuruců Imricha Tökölyho roku 1683 do Uherského Brodu popisuje *Pamětní kniha* Martina Josefa Ležáka,²⁷ *Památky města Brodu Uherského* sepsal Václav František Letocha.²⁸ Valašské Meziříčí v první polovině 17. století zachycují Ondřej Sivý, Jan Fučík a neznámý měšťan.²⁹ V Lipníku nad Bečvou ke kronikářskému stolu usedá Eliáš a Václav Rožnovský,³⁰ Martin Zikmundek³¹ či později v 18. století František Bernard Hejduček.³²

Charakteristické je, že se texty téměř nedostávaly mezi publikum, většinou zůstávaly v rukopisech. Mnozí autoři zachycovali události ve svém městě, kraji, okolí, které byly ovšem vyvolány událostmi celonárodními. Záznamy lokálního charakteru se tak dostávají do širšího historického kontextu.

Z hlediska obecné historie se jako neobjektivnější v takovýchto textech jeví popisování každodenních událostí, které se staly v místě, odkud autor pocházel, kde právě žil, a rovněž zachycování událostí, kterých se autor přímo aktivně zúčastnil. Nespolehlivost údaje pozná po důkladném pramenném studiu spolehlivě zřejmě jen historik.

Doba 17. století byla v českých oblastech podobně jako v řadě evropských zemí naplněna řadou válečných konfliktů, jejichž důsledky ovlivnily životy všech obyvatel. Tuto skutečnost potvrzují především četné historické dokumenty, které v těchto bouřlivých časech vznikly.

Mnozí lidé cítili potřebu zaznamenat neutěšenou situaci a při té příležitosti poukázat na další významné události spojené s celou zemí či pouze s určitým regionem. V první polovině 17. století byla sepsána řada písemných památek, ať už v podobě obecních, městských a rodinných kronik, pamětí či deníků, v nichž se nějak odráží dobová válečná atmosféra.

Na Moravě nebyla v této době o dramatické situace, které se v celé Evropě nesly v duchu náboženských konfliktů, nouze. Roku 1605 odolávala Morava vpádu uherských povstalců pod vedením Štěpána Bočkaje, v dalších letech následovaly spory mezi katolicismem a protestantis-

mem, které vyústily ve vzpuru českých nekatolíků. Události roku 1605 na Moravě zaznamenali např. Jan Urban z Domanína³³ a Pavel Urbanides z Rohatce.³⁴

Mnoho kronikářů sledovalo osudy svého města. Ve dvacátých letech 17. století se habsburský absolutismus snažil prolomit vpádem na Moravu slezský kníže Jan Jiří Krnovský, který se spojil s Uhry pod vedením Gabriela (Gábora) Bethlena. Do bojů za náboženskou svobodu se zapojili také vzpurní Valaši v čele s Janem Adamem z Víckova. Koncem dvacátých let 17. století přivedl nazpět do země moravské emigranty v čele s Ladislavem Velenem ze Žerotína dánský vojevůdce Arnošt Mansfeld. Zmiňované události zachytil např. Jan Akvinus a Jiří Rudolf Přenský.³⁵

Dalším významným tématem dobových historických dokumentů byla třicetiletá válka. O ní se zmiňují mnohé texty té doby, např. *Kronika holešovská* od neznámého autora, valašskomeziříčská kronika Ondřeje Sivého, kronika obce Dědice³⁶ či lipnické pamětní záznamy Martina Zikmundka.³⁷

Druhá polovina 17. století se na Moravě nese především v neustálém strachu před tureckými vpády a v souvislosti s tím před rabováním vojenských oddílů. K tíživé situaci se vyjadřuje např. Martin Josef Ležák, Václav František Letocha (Uherský Brod), Jan Komorník (Moravské Budějovice),³⁸ František Ignác Kontek (Velká Mezeříč)³⁹ nebo Mikuláš František Kernerius.⁴⁰

Jak je z výše uvedeného patrné, měla písemná kronikářská produkce v 17. století na Moravě hojně zastoupení. Přitom se v žádném případě nejedná o vyčerpávající výklad. Je zřejmé, že mnohé texty čekají dosud v archivních a muzejních sbírkách na své objevení. Při hodnocení informací zachycených v těchto textech nemůžeme vycházet ze současného hlediska, ale z hlediska myšlení tehdejších lidí. Přestože se texty od sebe v mnohém odlišují a i jejich literární úroveň je různá, ze všech vyzařuje jakýsi lidský pacifismus a současně fatalismus. Kronikář zaznamenává většinou těžké životní chvíle, které se děly často v jeho bezprostředním okolí, jejich popisem se s nimi sám vypořádává. Výběrem informací vlastně zdůrazňuje své negativní stanovisko ke všem krivdám páchaným na lidech, ale zároveň věří, že se z nich další generace poučí.

Na závěr lze konstatovat, že na tradici kronik budou lidé bezpochyby navazovat i nadále. V každé době se najde někdo, kdo bude pokládat za důležité zanechat další generaci popis soudobých událostí, tak jak to činili naši předkové. Stejně jako my, budou se i naši potomci vracet k historickým dokumentům a přemýšlet o tom, co vedlo autory k tomu, že považovali za nutné zanechat něco dalším pokolením, co nám dnes jejich zápisky sdělují o tehdejší životě a jaká je výpovědní hodnota těchto pramenů.

23 Srov. PEŠINA Z ČECHORODU, T.: *Mars Moravicus. Typis Joannis Arnolti de Dobrosławina*. Praha 1677. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. II 630.442, II 32.726.

24 Srov. INDRA, B. – TUREK, A.: *Paměti drahotušských kronikářů 1571–1911*. Olomouc 1947.

25 Srov. *Bartoškovy kroniky*. Ed. Zemek. P. Uherský Brod 2004.

26 Česká verze spisu, pořízená podle latinského tisku J. Dobrovského, je v MZA Brno, sbírka rkp. Františkova muzea v Brně, G 11, in. č. 41, sign. FM 31/7.

27 Rukopis uložen v SOKA Uherské Hradiště, Archiv města Uherský Brod, in. č. 56, sign. G 10, č. 185.

28 Srov. LETOCHA, V. F.: *Památky města Brodu Uherského*. Ed. Sobotík, B. Uherský Brod 1942. Jde o text z roku 1724, který je pokusem o souvislé dějiny města od jeho založení do roku 1694.

29 Srov. DOSTÁL, F.: *Valašské Meziříčí v pamětech třicetileté války*. Ostrava 1962, s. 115–153.

30 Kronika Eliáše a Václava Rožnovského se dochovala pouze v opise v *Kronice* Bernarda Františka Hejdučka, SOKA Přerov, Archiv města Lipník nad Bečvou, in. č. 423, f. 86–89. Vydal MRÁČEK, J.: *Z pamětní knihy radního písaře a měšťanů lipenského Bernarda Františka Heydučka. Výroční zpráva české zemské vyšší radky za školní rok 1911–12*, s. 5–8.

31 Pamětní kniha Martina Zikmundka se nachází ve dvou exemplářích v MZA v Brně, sbírka rukopisů G 10, inv. č. 283 a in. č. 1012.

32 Rukopis uložen v SOKA Přerov, Archiv města Lipník nad Bečvou, in. č. 423.

33 Text Jana Urbana z Domanína vydal s autorovým životopisem L. Hosák, nedatováno.

34 Srov. FIŠER, B.: *Paměti hradišské*. Uherské Hradiště 1920, s. 33–38.

35 Srov. Tamtéž, s. 39–42 a 43–54.

36 Rukopis uložen v SOKA Vyškov se sídlem ve Slavkově u Brna, obecní kroniky.

37 Srov. také SOBOTKOVÁ, M.: *Autor, text, adresát v českých, polských a slovenských memoárech 17. století*. Olomouc 1996. Zde zvláště kapitola *České texty autorské kronikářské relace*, s. 52–72.

38 Originál rukopisu se nedochoval, opis se nachází v SOKA Třebíč, Archiv města Moravské Budějovice, in. č. 281.

39 Srov. *Velká Mezeříč Františka Ignáce Konteka. Městská kronika barokní Moravy*. Ed. Štindl, M. Tišnov 2004.

40 Srov. PRUCEK, J.: *Kronika Mikuláše Františka Kerneria z let 1658–1689*. Olomouc 1985, s. 161–171; Olomouc 1986, s. 156–174.

PRAMENY

Kronika Bernarda Františka Hejdučka. SOkA Přerov, Archiv města Lipník nad Bečvou, in. č. 423.

Kronika obce Dědice. SOkA Vyškov se sídlem ve Slavkově u Brna, obecní kroniky.

Opis kroniky Ondřeje Sivého. Vyhotoval Dobeš, F. SOkA Vsetín, sbírka rukopisů, in. č. 131.

Paměti Jana Komorníka. SOkA Třebíč, Archiv města Moravské Budějovice, in. č. 281.

Pamětní kniha Martina Zikmunda. MZA Brno, sbírka rukopisů G 10, in. č. 283 a in. č. 1012.

Pamětní kniha zv. Ležákova. SOkA Uherské Hradiště, Archiv města Uherský Brod, in. č. 56, sign. G 10, č. 185.

LITERATURA

DOSTÁL, F.: *Valašské Meziříčí v pamětech třicetileté války.* Ostrava 1962.

BAGIN, A.: Pokus o charakteristiku memoárové literatury. *Slovenská literatúra* 24, 1977, č. 2, s. 170–179.

Bartošková kronika. Ed. Zemek, P. Uherský Brod 2004.

FIŠER, B.: *Paměti hradištské.* Uherské Hradiště 1920.

HAVRÁNKOVÁ, Z.: Memoárový žánr a jeho místo v literární teorii. *Bulletin Ústavu ruského jazyka a literatury XI*, 1967, s. 43–50.

HAVRÁNKOVÁ, Z.: Příspěvek k poetice memoárů jako útvaru uměleckého. *Bulletin Ústavu ruského jazyka a literatury XIII*, 1969, s. 69–76.

HRABÁK, J.: *Poetika.* Praha 1973.

INDRA, B. – TUREK, A.: *Paměti drahotušských kronikářů 1571–1911.* Olomouc 1947.

KOPECKÝ, M.: „Kronika“ a „historie“ jako literární žánry epochy renesance. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, D* 27, 1980, s. 51–60.

KOPECKÝ, M.: Poznámky k vývoji české historické beletrie předobrozenské. In: *Sborník prací FF BU, D* 14, 1967, s. 49–66.

Kronika holešovská 1615–1645. Ed. Fialová, V. Holešov 1967.

Kroniky. Praha 2004.

Kroniky válečných dob. Ed. Tichá, Z. Praha 1975.

LETOCHA, V. F.: *Památky města Brodu Uherského.* Ed. Sobotík, B. Uherský Brod 1942.

MINÁRIK, J.: Belezizačné tendencie v slovenskej barokovej memoárovej literatúre. *Listy filologické* 111, 1988, s. 125–128.

MOCNÁ, D. a kol.: *Encyklopédie literárních žánrů.* Praha a Litomyšl 2004.

MRÁČEK, J.: Z pamětní knihy radního písaře a měštěnína lipenského Bernarda Františka Heydučka. *Výroční zpráva české zemské vyšší reálky za školní rok 1911–12*, s. 5–8.

PAVERA, L. – VŠETIČKA, F.: *Lexikon literárních pojmů.* Olomouc 2002.

PETRŮ, E.: Genologický systém české literatury 16. století. In: *Sborník prací FF BU, D* 32, 1985, s. 51–58.

PETRŮ, E.: Země dobrá a české dějepisectví. In: *Země dobrá, to jest země česká.* Brno 1998, s. 305–316.

POSPÍŠIL, I.: *Labyrint kroniky. Pokus o teoretické vymezení žánru.* Brno 1986.

Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska. Brno 2001.

PRUCEK, J.: *Kronika Mikuláše Františka Kerneria z let 1658–1689.* Olomouc 1985, s. 161–171; Olomouc 1986, s. 156–174.

PŘENSKÝ, J. R.: *Památky z kraje hradištského.* Uherské Hradiště 1918.

SOBOTKOVÁ, M.: *Autor, text, adresát v českých, polských a slovenských memoárech 17. století.* Olomouc 1996.

Slovník literární teorie. Ed. Vlašín, Š. Praha 1977.

VÁLEK, V.: Memoáry a historická beletrie. Příspěvek k poetice momoárů. *Sborník prací FF BU, D* 36–37, 1989–1990, s. 27–35.

VÁLEK, V.: *K specifčnosti memoárové literatury.* Brno 1984.

VÁLEK, V.: Problematika třídění současné české memoárové literatury. In: *Sborník prací FF BU, D* 12, 1965, s. 19–34.

Velká Mezeříč Františka Ignáce Konteka. Městská kronika barokní Moravy. Ed. Štindl, M. Tišnov 2004.

NĚKOLIK POZNÁMEK K OTÁZCE ŠALDOVY DUCHOVNÍ FORMACE

HANA BEDNAŘÍKOVÁ

V roce 1911 věnuje Šalda dvě zásadní stati¹ Sørenu Kierkegaardovi a je jistě možno souhlasit s Jiřím Bednářem, který v Šaldově interpretaci vidí blízkost k jeho pozdějším neortodoxním názorům: „Šalda akcentuje anarchismus a pesimismus Kierkegaardovy filosofie. (...) Za sociálním dopadem tohoto výkřiku však vidí niterní propast a boj o poslední klad a nadosobní statek.“²

Lze říci, že již v té době právě na základě vlastního výkladu Kierkegaardova filozoficko-teologického myšlení si Šalda upřesňuje základní osu svých konceptů, z nichž bude vycházet v následujícím období; tato integrující linie bude přímo patrná jednak v konstitutivních textech dané etapy (*Umění a náboženství*), jednak v rozsáhlých a pro Šaldu jistě vyčerpávajících polemikách. Šalda si velice dobře všímá, jak Kierkegaard citlivě vnímá rozpor mezi autenticitou náboženského prožitku (tedy tím, co označuje jako *niternost*) a problémem institucionalizace církve (pochopitelně ve specifickém kontextu severského protestantismu v době Kierkegaardova života): „Kierkegaard ví jen, v kterém směru leží křesťanství, – sám stojí však před jeho branou. Sám netroufá si zváti se křesťanem při všem svém plném životě vnitřním, po všech svých vnitřních zážitcích a zkušenostech. Proto trpí tolik, rozhořčuje se tolik, když vidí, jak tento název osobují si lidé, kteří k němu nemají naprosto žádného práva: úřední, státní, oficiální církevníci.“³ Je pozoruhodné, že již tehdy Šalda u Kierkegaarda objevuje onen existenciální přesah („lidské nitro samo jako jediná propast“⁴), který se později během 20. století stane hlubinným a inspirativním zdrojem jak pro nábožensky orientovanou linii existenciálního myšlení, tak pro základní ontologická východiska proudu dialektické teologie (Barth, Bultmann).

A konečně je nutno uvést také formativní aspekt Kierkegaardova myšlení na vlastní verifikaci Šaldových tehdejších názorů: Šalda abstrahuje základní estetický korelát, který spočívá ve spojení autentického náboženství a kultury, individuální náboženská transcendence má tedy rovněž svůj dějnotvorný význam: „Kierkegaard ukázal, jak opravdová náboženská jest možná jen na podkladě estetickém a uměleckém.“⁵

Během následujícího období však můžeme vidět postupné tříbení Šaldových názorů a postojů, a to zejména v dílčích polemikách a názorových výměnách; v roce 1912 Šalda reaguje na Kubištův esej *O duchovním podkladu moderní doby* krátkou glosou,⁶ v níž odmítá ateistický

základ umění. V roce 1913 publikuje sociolog Antonín Uhlíř v *Hlídkce Času* poznámku, v níž situuje Šaldovo pojetí náboženské otázky do kontextu tehdejšího vitalismu a intuitivismu.⁷ Na jaře téhož roku je Šalda nucen čelit v polemice s *Časem* některým zlovolným výpadům Jana Herbena, ale tato situace jej paradoxně vede k tomu, aby některá ze svých stanovisek třbil a precizoval.⁸ O něco později proběhne také názorová výměna s F. V. Krejčím, v jejímž rámci Šalda formuluje dosti otevřeně svůj názor na právo autonomie tvůrčí osobnosti a nezávislosti uměleckého díla.⁹

Hlavním cílem, který si Šalda klade v základní koncepci své publikované přednášky *Umění a náboženství* z roku 1914, je jistá redefinice a přehodnocení situovanosti náboženství (resp. moderního křesťanství) v jeho možných vztazích k soudobému umění. Šalda v zásadě vychází z hodnotové a vývojové triády, kterou tvoří náboženství, věda a umění a jejíž součástí je zároveň široká antropologizující dimenze s etickým přesahem, v jehož rámci Šalda zdůrazňuje integritu lidské osobnosti, když hovoří doslova o „*tvůrčím úsilí celé bytosti lidské*“.¹⁰ Tento výchozí rámec je dále vymezen specifikou náboženské zkušenosti, která je ve své podstatě svébytná jak vzhledem k poznání vědeckému, tak vůči zkušenosti umělecko-kreativní.

Za představitele, u něhož se v dějinách moderního myšlení poprvé objevuje náboženská zkušenost takto chápána a prožita, považuje Šalda Blaise Pascala. V tomto ohledu má podle Šaldova názoru rozhodující význam především Pascalův rozchod s descartovským racionalismem (zde však Šalda poněkud zjednodušuje, neboť otázka pojetí moderního subjektu je u Descarta z filozofického hlediska poněkud složitější). Další rovinou tohoto problému je posun v samotném vymezení náboženské zkušenosti, která je chápána jako autonomní a specifická vůči konvenční racionalitě.

Má-li tedy religiozita, jak ji chápe Šalda, svou autonomii, vyvstává otázka její pozice vůči vědeckému poznání. Prvním kritériem je difference mezi obecností jako základní zákonitostí vědeckého poznání a jedinečností individuální zkušenosti v oblasti náboženské. Je zřejmé a pochopitelně podmíněné také dobově, že Šalda poněkud jednostranným způsobem ztotožňuje vědecký diskurz v nejobecnějším smyslu s empirickým pozitivismem 19. století, a to je také důvod, proč klade tak ostrou dělící linii mezi vědeckou empirií, která má do značné míry objektivní statut, a mezi tzv. vnitřní zkušeností. Dostáváme se tak k zásadnímu bodu tehdejšího Šaldova myšlenkového směřování, kterým je ostře pocítovaný rozpor mezi poznávacími možnostmi vědeckého přístupu, který Šalda považuje již za překonaný, a dynamickým pojetím soudobých proudů filozofie života a tzv. kultu entusiasmů, jejichž možné aplikace Šalda považuje mimo jiné za jednu z progresivních a produktivních cest pro oblast soudobého umění.

si představiti velkého umění atheistického. Já každého člověka, a umělce a básníka dvakrát měřím podle jeho schopnosti poslouchati vyšších nadosobních kladných hodnot.“ (ŠALDA, F. X.: Ke stati o duchovém podkladu moderní doby. *Kritické projevy* 9. Praha 1954, s. 111).

7 „Moderní myslitelé a umělci teoretikové, ať je to objektivní idealista Eucken, nebo estetikum tak drahý Bergson nebo Boutroux, Croce aj., nepotřebují už terminologie klasického idealismu náboženského, neboť našli si nové výrazy metafyzického absolutna.“ (UHLÍŘ, A.: Theologie a umění. *Hlídkka Času*, 8. 1. 1913, č. 7, s. 6).

8 „Nevím posud, přiblíží-li mne můj příští vývoj duševní a básnický katolicismu (...), ale ať je tak ať onak jedno vím: že půjdu je za svou vnitřní nutností, za příkazy svého nitra, jako jsem šel posud.“ (ŠALDA, F. X.: Různým adresám. *Kritické projevy* 9. Praha 1954, s. 187).

9 „Má etika jest ryze individualistická, tj. jest to etika osobnosti, která musí v sobě smířit volnost se zákonností. Stanovisko, na němž stojím všude ve svých dílech, jest stanovisko volné, svěžodpovědné, sebeurčující osobnosti. Každý čin posuzuji z něho, jeho organickou logikou.“ (ŠALDA, F. X.: Kritika sociálně demokratická. *Kritické projevy* 9. Praha 1954, s. 199–200).

10 ŠALDA, F. X.: *Umění a náboženství*. Praha 1914, s. 6.

1 Jedná se o stati Søren Kierkegaard: *Okamžik* (český překlad vyšel v roce 1911 v Laichtrových *Otázkách a názorech*) a *Bud' to – anebo*.

2 BEDNÁŘ, J.: Střední období v díle F. X. Šaldy (1908–1921). *Česká literatura* 15, 1967, č. 6, s. 474.

3 KIERKEGAARD, S.: *Okamžik*. – In: *Kritické projevy* 8. Ed. Šalda, F. X. Praha 1956, s. 196.

4 Tamtéž, s. 197.

5 Tamtéž, s. 198.

6 „(...) a tak stavím zde zatím jen stručně proti kředu p. Kubištovu kredo svoje, a to jest vyloženo theistické. Já nedovedu

Existuje ovšem také zcela přirozený rozdíl mezi zkušeností ryze náboženskou a zkušeností uměleckou, který je dán etickým rámcem, jenž vytváří prostor pro konflikt mezi tradičním pojetím náboženské víry a svobodou tvorby. Za příklady tohoto typu mravních dilemat Šalda považuje dobový kontext díla Jeana Racina a Torquata Tassa. Životní konflikty těchto umělců a vnitřní napětí jejich tvorby pramení z vědomí neslučitelnosti obou zkušeností. Tento pocitový kód je ostatně podle Šaldova názoru pro barokní mentalitu typický: „*Není náhodné, že oba tito velcí básníci (...) žili za jesuitismu, v době barokové, kdy není náboženství tvůrčího a kdy zbožnosti rozumí se jen trpné přejímání racionalistických formulí; ve věku, kdy dovršuje se v katolicismu absolutism světský i duchovní, ve věku, který cele zmechanizoval náboženství i nábožnost až po mystiku.*“¹¹

V tomto smyslu poukazuje Šalda na rozporuplné aspekty tohoto typu dobové senzibility, kdy na jedné straně v blízkosti jansenismu stojí Pascal s požadavkem zniternění víry a na straně druhé existuje proces centralizace katolické církve. Důsledkem je napětí a konflikt, který podle Šaldova názoru nabývá v pozdějším období podoby známých kulturních postojů zejména v 19. století (romantický titanismus, literární stylizace prométheovského mýtu apod.). Pozdější modalitou je například také proud estetizující religiozity, charakteristický například pro některé fáze vývoje díla Gustava Flauberta nebo A. Ch. Swinburna. Tyto nábožensko-kulturní procesy komentuje Šalda příznačným odkazem na známou Hegelovu vývojovou koncepci: „*Vědomí umělecko-tvůrčí odloučilo se zatím od vědomí náboženského, ustavilo se samostatně, uvědomilo se na sobě úplně v celé své mohutnosti a síle.*“¹²

Tento střet je však počátkem nového typu náboženské zkušenosti, která si hledá své specifické cesty například v provokativních aspektech Nietzscheho filozofie, v myšlenkových koncepcích románů Dostojevského nebo mezi představiteli tehdejšího ruského filozoficko-náboženského myšlení, např. Solovjova, Rozanova, Merežkovského či Berdajeva.

Novou modalitu syntézy náboženství, která je práva moderní době, označuje Šalda jako tzv. filosofii tragičnosti. Tento pocitový kód vykazuje jistou míru odlišnosti vůči formám starší spirituality, jak ji reprezentují především východiska Pascalova s jeho hlubinně etickou dimenzí a s určitým typem kvietistické askeze. Předobraz zmíněného typu religiozity nachází Šalda především ve zmíněné Nietzscheho koncepci vitalismu, která v zásadě směřuje k uchopení „sil života“ v jejich komplexnosti. Tento způsob intenzifikace se potom může stát prostorem pro setkání náboženství s uměním.

Jestliže Šalda chápe zmíněné možnosti jak typ zkušenosti svrchovaně individualizované a kreativní, jeví se pak jako poněkud problematičtější jeho teze o spojení náboženství s konkrétní společenskou, resp. národní formací, kterou Šalda označuje jako „*konvenci národně-náboženskou*“. Šalda tak hledá například možnou podobnost a spojitost mezi francouzským galikanismem a religiozitou Balzacovou nebo mezi pravoslávím a některými názory Dostojevského: „*Balzacovi jest katolicism národním náboženstvím, z něho odvozuje poslední svá kritéria společensko-politická: svůj royalism, kontinuitu rodiny národní, nedotknutelnost krále jako otce této národní rodiny.*“¹³ Obdobný národně-identifikační postoj nachází Šalda také u Dostojevského: „*(...) jsou jimi ruský pravoslavný člověk, ruský Kristus, ruská theokracie jako ideální uspořádání a úprava národní společnosti ruské.*“¹⁴ Oprávněnost těchto širších společensko-náboženských konceptů Šal-

da spatřuje v možnosti identifikace umělce s širším hodnotovým celkem. I když v předchozích úvahách Šalda vymezuje náboženskou zkušenost jako akt svrchovaně individualizovaný, v těchto souvislostech již začíná uvažovat také o aspektech kolektivních.

Někde zde získává Šaldovo pojetí náboženské otázky rozměr nadosobního přesahu jako typu sociální a kulturní syntézy. Nový pocitový kód takto chápaný pak může na styčné ploše náboženství a kultury získat funkci obrodné životní síly, jak to podle Šaldova názoru reprezentuje například poezie Paula Claudela. V této souvislosti Šalda hovoří o „*nové formě družnosti*“ a o zdrojích poetického patosu, který vedle Nietzscheho vitalismu představují spisovatelé jako například Julius Slowacki, Adam Mickiewicz, Richard Dehmel, Emile Verhaeren nebo Walt Whitman.

Pro své pojetí situovanosti či funkce náboženství Šalda vidí přímý podnět v Bergsonově filozofické kategorii *élan vital*: „*A vznikly-li moderní filosofie, jež kritériem pravdy nekladou v konformitu logickou, v soulad mezi věcí a intelektem, odpovídá jim moderní poesie obdobně prohloubením děje tvůrčího.*“¹⁵

To je také důvod, proč Šalda spatřuje úzké propojení mezi individuální náboženskou zkušeností a tvorbou, a je to také příčina toho, proč rozlišuje příčiny náboženských konverzí v uměleckém prostředí: zatímco pro konvertity konce 19. století jako byli Huysmans, Verlaine nebo Arne Garborg je cesta k náboženské konverzi především určitým mravním eskapismem a intelektuální klauzurou, motivovanou rovněž osobnostními zvláštnostmi jednotlivých umělců, pak případy soudobých konverzí vyvěrají podle Šaldova názoru především z hlubokého prožitku a pochopení konvergence života, náboženské zkušenosti spolu s pocitem hluboké sociální sounáležitosti, což podle Šaldova názoru ilustruje například případ Claudelova myšlenkového a uměleckého vývoje.

Co tedy spojuje náboženství, resp. soudobé křesťanství, s oblastí umění? Šalda především apriori odmítá jakoukoliv vnější programovost. Aplikace vitalistického konceptu nespočívá podle jeho názoru v popisnosti nebo ve zjednodušujících parafrázích náboženské tematiky. Spojení individuální religiozity a tvůrčích možností vyvěrá naopak z hlubokého antropologického konceptu a má svůj přesah ontologický: „*A právě od poesie náboženské budu žádati, aby jejím ústředním nervem byla tělesnost, jež touží býti posvěcena, a svoboda, která doufá býti zbožštěna v lásku.*“¹⁶

Náboženská zkušenost a umělecká tvorba se tak ocitají v jistém komplementárním vztahu, jehož vnitřní dialektika je určována jednak organickým napětím mezi individuálním prožitkem náboženské víry a tvůrčí svobodou, jednak přesahováním tvůrčí individuality k nadosobní perspektivě.

Na Šaldovy názory reaguje ve *Studentské revue* Vasil Škrach statí *Konvertité, monisté a hledání nového náboženství*. Škrach odmítá jakýkoliv typ katolické konverze, a to zejména v souvislosti s myšlenkovým a kulturním kontextem soudobého proudu tzv. katolické renesance. Škrach považuje tyto tendence za jev reakční, historicky anachronický a odcizený aktuálním společenským problémům a v zásadě situuje tyto projevy do oblasti antiintelektualistických a protiracionalistických reakcí na pozitivismus: „*Náboženskému založení francouzského konvertity, jeho romantismu a mysticismu odpovídá extrémní akcentování intuice a vůle u módních bergsonovských a pragmatických proudů.*“¹⁷

Na Škrachovu stať reaguje Šalda fejetonem *Náboženský*, kde zcela přirozeně odmítá postoj tzv. katolického romantismu, který mu Škrach přisuzuje. Škrachova stanoviska Šalda zcela otevřeně označuje jako „*starou mezzologickou pověru*“, která vychází v zásadě z překonaného

11 ŠALDA, F. X.: *Umění a náboženství*. Praha 1914, s. 13.

12 Tamtéž, s. 14.

13 Tamtéž, s. 26.

14 Tamtéž, s. 27.

15 ŠALDA, F. X.: *Umění a náboženství*. Praha 1914, s. 32.

16 Tamtéž, s. 36.

17 ŠKRACH, V.: Konvertité, monisté a hledání nového náboženství. *Studentská revue* 7, 1914, č. 6, s. 191.

racionalistického osvětářství a z diskurzu osvěcenské tradice. Řešení rozporu mezi kolektivistickým modelem a autentickou individualizací religiozity pak podle Šaldova názoru spočívá v organické syntéze.

Škrach odpovídá statí *Nové glossy a schemata*, v níž některé ze svých názorů reviduje (například co se týče individuálního hlediska religiozity), přesto však považuje Šaldova filozofická východiska za nepřijatelná: „Charakteristickými znaky Šaldovy filosofie je krajní subjektivism, individualism, antiintelektualism, intuitivism. Toho dokladem je i to, jak v poslední době se dovolává Bergsona a pragmatismu pro své teorie. Claudelovu příbuznost s těmito směry naznačil jsem již minule a i své odmítavé stanovisko k nim.“¹⁸

Dalším ohlasem na Šaldovy názorové koncepce je esej Bohumila Kubišty *O duchové podstatě moderní doby*.¹⁹ Kubišta nastoluje obecnou otázku vztahu moderního umění a soudobé civilizace a na rozdíl od Šaldy se domnívá, že určujícím civilizačním fenoménem je ztráta či individuální odmítání náboženské transcendence. Absenci duchovního přesahu, který byl zcela přirozeným fenoménem v předchozích etapách vývoje, nahrazuje nyní podle Kubišty především kulturně-antropologická představa lidské individuality, která se dokonce stává spojovacím prvkem soudobého umění: „Jak jeví se morálka v umění? Po stránce motivové v odvržení vši posvátnosti a svátosti a v posvěcení zdánlivé všednosti (...), po stránce lidské v přesvědčení neb vědomí, že dílo jest přeměněným duchem tvůrce svého.“²⁰

Za jistý svorník Šaldova názorového vývoje v tomto období lze považovat jeho román *Loutky i dělníci boží* (1917), v jehož mnohovrstevnatosti (otázky generačního bilancování, kritika důsledků liberalismu konce 19. století, národnostní otázka, přesahy do uměnovědné problematiky) najdeme také pasáže, v nichž Šalda formuluje svůj tehdejší teologicko-filozofický koncept. Konkrétně se jedná o fiktivní deníkové zápisky Kašpara Lamberka, které mají ve struktuře románu funkci jistého konfrontačního zrcadla vůči pragmatické morálce, ale zároveň reprezentují zcela pozitivní eticko-náboženský model tzv. nepodmíněného života jako autentické a přirozené transcendence.²¹

Jedním z ohlasů na Šaldovy koncepce obsažené v románu, a to kritických a veskrze negativních, je Rádlova studie *F. X. Šaldova filosofie*. Rádl přisuzuje Šaldovi pozici poblíž křídla romantické estetiky, která vychází především z Fichteho názorů. Tento názorový okruh vymezuje Rádl určitým počtem znaků, mezi něž zahrnuje například tendenci k abstraktnosti, absolutizaci individuální svobody, nacionalismus, exaltovaný vztah ke spiritualitě a k mystice apod. Podstatu Šaldova romantizujícího náboženského postoje pak Rádl dovozuje na základě určité analogie: „Romantické jest, jak Šalda rád srovnává umění s válečnictvím, romantický jest jeho kult nadšení, jeho záliba v násilí (tj. ve slově „násilí“) a ztotožňování síly a práva, romantický jest jeho kult vojáků (katolických) kněží a jesuitů, romantická jest jeho nechuť k odůvodňování soudů, jeho kontrastování řeči prosté a jasné s řečí básnickou, prý ornamentální a symbolickou, učení o výjimečnosti básníka, jeho nepochopení jiné poezie než katolizující, jeho nedůslednosti, jeho respekt k mystice, jeho strojený aristokratism.“²²

Jestliže jsme poukazovali na skutečnost, že na formování Šaldových názorů měl po dlouhou dobu vliv právě vitalismus Henriho Bergsona a že podstatnou část Šaldova duchovního

vývoje lze vyložit právě z proudů dobové *filozofie života*, pak budou jistě překvapivé názory, které vyslovil v pozdním období Zápísníku v recenzi Bergsonova spisu *Dvojí pramen morálky a náboženství* (Les deux sources de la morale et de la religion). Šalda se znepokojuje nad jednou z Bergsonových závěrečných tezí o „vesmíru jako stroji na výrobu bohů“, kterou považuje za přímý projev filozofa panteismu, který je pro Šaldu (právě se zřetelem k jeho vlastnímu vývoji a intelektuální formaci) právě u Bergsona nepřijatelný: „Bergsonova filosofie je intuitivní voluntarism, voluntarism hodně úzký; proto nemůže včlenit do svého rámce budoucnost vědy. Budoucnost lidstva podle Bergsona závisí jen na pokroku mravním a náboženském, pokrok vědní vylučuje.“²³ Příčinu tohoto obratu Šalda vidí ve zmíněné ohraničenosti Bergsonova intuitivistického konceptu, který ze svého rámce v zásadě vylučuje jednu z důležitých větví evropského racionalismu.

18 ŠKRACH, V.: Nové glossy a schemata. Zatím o katolicismu. *Studentská revue* 7, 1914, č. 7, s. 228.

19 Tento Kubištův text svým názvem poněkud připomíná starší stat *O duchovém podkladu moderní doby* (1912), kterou zmiňujeme výše a která tehdy vyvolala Šaldovu polemickou reakci.

20 KUBIŠTA, B.: O duchové podstatě moderní doby. *Česká kultura* 2, 1914, č. 14–15, s. 219.

21 K těmto otázkám také ve statí BEDNÁŘIKOVÁ, H.: Šalda a české dějiny. Nad Loutkami i dělníky božími. *Tvar* 18, 2007, č. 3, s. 14.

22 RÁDL, E.: F. X. Šaldova filosofie. *Nový věk*, 1917, č. 10, s. 148.

23 ŠALDA, F. X.: Slovíčko k Bergsonově filosofii náboženství. *Šaldův zápisník 1932–1933*, sv. 5, Praha 1992, s. 77.

TROJÍ AKTUALIZACE HAVLÍČKOVY BÁSNICKÉ SATIRY KŘEST SVATÉHO VLADIMÍRA

PETR HORA

Vývoj textu Havlíčkovy nejrozsáhlejší a zároveň nedokončené básnické skladby ve svých knižních vydáních prošel některými posuny a proměnami, jež s bezpříkladnou pilí popsal Hryhoryj Omelčenko, docent pražského Ukrajinského vysokého pedagogického ústavu Mychajla Drahomanova.¹ V prvním dílu monumentálního třídílného šesti set padesátistránkového kodexu pod titulem *Dějiny textu básně Karla Havlíčka Borovského Křest svatého Vladimíra* (1933) podal zprávu o fyzickém stavu a obsahu všech tehdy známých, dochovaných a dostupných jednak autorských manuskriptů, jednak různocení a opisů všelikého původu v jejich vztazích k prvnímu knižnímu vydání Havlíčkovy básnické skladby, tzv. Liškovu z roku 1876, pojmenovanému podle jeho ilustrátora, malíře Emanuela Krescenta Lišky.² Ve druhém popisuje všechna vydání básně do roku 1933, jichž evidoval celkem pětadesát. Díl třetí obsahuje Omelčenkův pokus o stanovení kanonického textu, s nímž se však již soudobá textologie nesmířila a takřka okamžitě jej podrobila kritice, jež je dílem především Miloslava Hýska a jež řadou zásahů do Omelčenkovy verze kanonického textu zapůsobila ve prospěch konečného ustálení textu do dnešní podoby. Nikoli tedy samotná práce Omelčenkova, nýbrž polemika s ní a diskuze o jejich závěrech prospěla bádání jak o básni samé, tak také o jejím autorovi.

Můžeme-li dnes prohlásit Havlíčkův text *Křtu svatého Vladimíra* z hlediska textologického za ustálený a bádání o něm za ukončené, nelze totéž konstatovat o uvedeném titulu ve smyslu plné realizace autorského tvůrčího záměru. Dříve totiž nežli k ní mohlo dojít, autor zemřel, takže budoucnosti zůstal namísto závěru básnické skladby zachován na 6. listku tzv. Chleborádova

autografu³ jenom *Plán na Vladimíra*, naznačující Havlíčkovu představu obsahu dvou finálních zpěvů. Měly jimi být *Bitva rozhodující mezi katolíky a řeky* a *Křest. Konec. Veselost*.⁴

Stav neukončenosti uměleckého díla představuje zvláštní stupeň tvůrčího procesu. Obvykle autora, ať individuálního, ať kolektivního motivuje k jeho završení, výjimkou však není ani jeho záměrnost. Jednou z přirozených vlastností reálného uměleckého torza, eo ipso jedním z důsledků jeho působení na adresáta je vznik otázek, souvisejících s hledáním odpovědi na pravdě nejpodobnější autorské řešení díla jako výpovědi ukončené, protože člověk má zkrátka rád „jasno“. Prakticky provedeno to znamená zásah do integrity původní výpovědi jinou autorskou osobností ve smyslu „dokončení“ díla. Příkladů takového jednání existuje celá řada a pokud se omezíme jen na ty nejznámější z české literatury, nenalezneme ani jediný, který by ve srovnání s původním dílem, na něž navázal a do jehož výsledného tvaru bylo tak podstatně zasaženo, čestně obstál. Není divu, že *Křest svatého Vladimíra* byl rovněž vystaven této zkoušce, a to dokonce dvakrát. Nebyl to jen slovesný odkaz Havlíčkův, nýbrž doslova vše, co souviselo s jeho životem a dílem, se změnilo v relikvie všeobecné národní úcty a ke své škodě objekty všeobecného společenského a především politického kramaření a posmrtného kultu, čili o to těžší bylo podlehnout svodům.

Autorem prvního takového pokusu byl Karel Juda,⁵ jehož jméno proniklo k veřejnosti zejména v důsledku polemiky, vyvolané prostějovským farářem Karlem Dostálem-Lutinovem.⁶ Během života spolupracoval s četnými periodiky v Čechách a na Moravě, nejvytrvaleji s humoristickým Švandou dudákem, Zvonem a národně demokratickými Národními listy, k jejichž politické linii se přimkl po první světové válce a v nich také v říjnu 1921 poprvé otiskl svůj *Křest říše ruské*.

Poměr počtu stránek jediného knižního vydání Judova *Křtu říše ruské* (s. 51–83) vůči Havlíčkovu *Křtu svatého Vladimíra* (s. 9–47) je 32:38. Celý text je uspořádán do tří zpěvů o nestejném počtu většinou čtyřveršových strof se střídavým rýmem, číslovaných s ohledem na Havlíčkovu nedokončenou skladbu jako jedenáctý, dvanáctý a třináctý. Prvé dva z těchto zpěvů, *Vojna* a *Kamarila pracuje* jsou uvnitř rozděleny podle tématu na tři samostatné části (*Anděl míru*, *Car-ská proklamace*, *Účinky proklamace*, *Carice*, *Světa pán v pyžama*, *Poselství*), třetí, *Zpěv třináctý*, závěrečný, pod titulem *Nové náboženství* má dílčích tematických částí celkem pět a k tomu tři intermezza, jejichž úkolem je především komentovat a vykládat dobové historicko-politické

3 Chleborád, František Ladislav (1839–1911), český právník, národohospodář a politik. Roku 1895 zapůjčil Národohospodářské výstavě v Praze šest lístků Havlíčkova autografu *Křtu svatého Vladimíra*, jež Ladislav Quis opsal. Po Chleborádově smrti však originál zmizel, protože jeho majitel se několikrát stěhoval – žil dlouhá léta mimo svoji vlast (Bulharsko, Rusko) – a v cizině i zemřel.

4 Srv. např.: OMELČENKO, H.: *Dějiny textu básně Karla Havlíčka-Borovského Křest svatého Vladimíra*. Praha 1933, s. 51.

5 Juda, Karel (1871–1959), humorista a satirik veršem i prózou, fejetonista, literární kritik a historik a publicista. Nedostudovaný římskokatolický kněz, vystudoval bohemistiku a germanistiku na pražské univerzitě, středoškolský profesor v Praze i na jiných místech. Od studentských let přispíval do novin a časopisů pod svým jménem i pod pseudonymy. V mládí stoupenek Masarykova politického realismu, po první světové válce se přeorientoval k pravicové Kramářově národní demokracii.

6 Dostál-Lutinov, Karel (1871–1923), básník, překladatel, publicista, redaktor katolických a katolicko-modernistických periodik. „Judovu aféru“ vyvolal svým polemickým vystoupením proti Judově úvodní stati v katalogu výstavy obrazů a kreseb Františka Kupky v Prostějově v prosinci 1905. Ve výkladu cyklu *Náboženství* totiž Juda napsal, že „nikdy nebylo a není náboženství lidské nic jiného než řemeslo a obchod“ a že „nikdy nešlo za ideály božskými, nýbrž za světským úspěchem“. Dostál se za ta slova dožadoval satisfakce pro nábožensky citící veřejnost. Výsledkem byla důtka školských úřadů a zastavení postupu, následované Judovým přeložením na reálku v Příboře.

1 Omelčenko, Hryhoryj (1884–?), vědeckopedagogický pracovník Ukrajinského vysokého pedagogického ústavu Mychajla Drahomanova v Praze. Ani v dnešní internetové době nemáme o jeho osobě mnoho dostupných informací. Pocházel z Kubáňské oblasti (povodí 800 km dlouhé hlavní řeky západního Předkavkazska) v jekatěrinodarské, od bolševické revoluce dodnes v krasnodarské gubernii. Roku 1906 byl carským administrativním nařízením vypořazen z rodné Kubáně. Bohemistiku začal studovat pod vedením profesorů Petra Alexejeviče Lavrova (1856–1929) a Nikolaje Vasiljeviče Jastrebova (1869–1923) za slavistických studií na petrohradské univerzitě a brzy se stal i aktivním členem Prvního českého Sokola v Petrohradě. Podle vlastního Omelčenkova sdělení mu roku 1914 profesor Lavrov nabídl místo na univerzitě a možnost přípravy ke dráze vysokoškolského profesora, jež však odmítl z touhy po návratu domů a práci ve prospěch kulturně zanedbané otčiny. Roku 1919 jej potkalo druhé vyhnanství, pro změnu z nařízení bělogvardějského generála Antona Ivanoviče Děnikina (1872–1947). Omelčenko byl eskortován do Cařihradu (Istanbul) v Turecku, odkud ale vzápětí přesídlil do Prahy. Po osvobození Československa Rudou armádou roku 1945 byl spolu s četnými jinými porevolučními emigranty násilně repatriován do SSSR. Tím stopy po něm končí.

2 Liška, Emanuel Krescens (1852–1903), český malíř, žák Trenkwaldův a Sweertsův, studoval v Praze, Mnichově a Římě. Od r. 1890 prof. pražské uměleckoprůmyslové školy, člen České akademie.

realie. Po dvou úvodních tematických částech (*Švýčary, Apoštol*) následuje *První intermezzo* (*Učení*), za ním 3. tematická část (*Už to vezou*) a *Druhé intermezzo* (*Litanie ke cti Nejvyšších Hodnot, zpíváná cestou na Rus*), potom 4. a 5. tematická část (*V carském paláci a Křest ruské říše*). Skladbu uzavírá *Třetí intermezzo*, zároveň konec o dvou čtyřveršových strofách.

Myšlenku pokračovat v Havlíčkově skladbě a podle svých sil ji dokončit Juda dosti obšírně vysvětluje v *Úvodu ke Křtu říše ruské*: „*Tím totiž, že na (...) slavný, Křest svatého Vladimíra‘ navázav převzetím dvou figur, cara a Matesa, a užitím formy, zazpíval jsem to, co by se dnes, časově, navázati a po Havlíčkově vzoru a duchu zazpívati o Rusku se dalo – snad, možná – se všemi omluvami a pokáními se strany mé! Není to pokračování a dokončení Havlíčkova Křtu svatého Vladimíra a také se neodvažuji nazvati svou satiru tímto klasickým jménem. Ale je to k obojímu náběh. Je to jedna možnost takového zakončení díla... Kladu-li své rýmování vedle Havlíčkova ‚Křtu‘ do jedné knížky pod společnou střechu, nekářejte mne z domýšlivosti. Havlíčkova báseň, vydaná a tištěná kdekoli, kdykoli, vždycky si ubájí svoji hodnotu a nic jí neublíží, ani předmluvy, ani domnělé napodobeniny, ani doslovy. Byl bych rád, aby čtenář moje verše pokládal za takový nějaký doslov k básni geniové. A právě, že je doslovem, bylo nutno v jeho čelo položit Dílo.*“⁷

Nezůstalo ovšem jen při obdivu a při neúspěšné snaze o napodobení kolomyjek po Havlíčkově vzoru. Aluzi především na Havlíčkovo dílo, ale i na některé jiné literárněhistorické realie české literatury, se v Judově textu najde poměrně dost – např. bozděchovská (*Světa pán v pyžama*) a jiné. Tendence Judova *Křtu říše ruské* je zřejmě politická, vyhrocená jednak konzervativně slavjanofilsky proti zhoubnému vlivu tehdy již nežijící carevny Alexandry Fjodorovny, původem Němky,⁸ jednak protibolševicky, v duchu Národních listů, kde byl poprvé otištěn, a konečně antiklerikálně a antimilitaristicky. Po známém svržení Peruna do Dněpru, dříve nežli mohl car vybrat pro klid, pohodlí a lepší živobytí své i duchovních nového boha, vypukla světová válka. Lokaj Mates proto na cara naléhá:

„Chceš-li, care, vydobýti,
vítězného míru,
musíš se vším urychlením
hledat novou víru.“⁹

Národ se chystá do boje jen velmi nerad, ojediněle projevuje dokonce nechuť k boji za carský režim. Proto musí zasáhnout do situace vlivná kamarila v čele s carevnou německého původu.

„Ta cařice měla styky
s rodnou zemí bojně.
To bylo zvlášť důležité
v té světové vojně.

Ona měla jinší zájmy
nežli ruští lidé.
Pro Německo, to má všecko,
pro Rusy, co zbyde.

*Když svůj domov pohřešila
pro velikou dálku,
z Němců tvoří kamarila
jeho filiálku.*“¹⁰

Carevně se podaří přesvědčit cara ke spolupráci s Němci. Vysílá proto s poselstvím do Německa havrana, aby co nejdříve dodalo Rusku nového boha podle svých představ. Němci jej měli pohotově, avšak žil tou dobou v Curychu.

„Dělat nové náboženství
prorokům dnes svědčí!
Pán Ježíš dal za ně život,
oni už jen řeči.

*Když je lidstvo tuze vzpupné,
tak se samo trestá.
Metla boží vždy se najde,
to je stará vesta.*

*Byl takový jeden pámbu,
Marx zní jeho jméno,
to uprostřed díthyrambů
blučně velebeno.*“¹¹

Lenin, pokračovatel Marxovy ideové linie, sní o jejím uskutečnění revolucí. Proto se vydává v zaplombovaném vagónu do vlasti, aby terorem a krví uvedl své a Marxovy myšlenky do praxe. Cestou si prozpěvuje *Litanii ke cti Nejvyšších Hodnot*, adorující „*Marxe nejmoudřejšího, Engelse neskonalé dobroty, hospodářský determinismus, zákon nadhodnoty, Nejvyšší myšlenku, Vznešený třídní boj, Marxův Kapitál, evoluci, revoluci, distribuci, mentalitu, kolektivitu, Prolet-kult, vznešenou Internacionálu*“ atd.¹² Kněží Leninovy víry pak zakrátko zbavili cara a carevnu vlády. Lokaj Mates stihl ještě včas stát se rudým komisařem a křest nové víry se uskutečnil prolitím potoků krve. Tak tomu mělo být i nadále.

Jazyková stránka Judovy skladby strádá křečovitostí a patrnou básnickou nedokrevností svého autora. Neologizaci se sice zdárně vyhýbá, ale zásahy do morfologie, motivované v prvé řadě snahou dosáhnout rýmu, tomu dle našeho soudu jasně nasvědčují. Např.: „*v komunikéb*“, tj. v komuniké – zde uvedený tvar vyjadřuje množné číslo (s. 51), „*(Němec) vlezný*“, tj. (snad) vlezlý, neodbytný, ale snad i ten, kdo se roztahuje, kdo okupuje, kdo vstupuje násilně, bez pozvání, dle kontextu i vojensky (s. 59), „*cenín*“, tj. ceněn, oceňován (s. 69) nebo „*byl oščen*“, tj. musel odejít (do vyhnanství), byl vypuzen, obdoba dnes užívaného „byl odejit“ (s. 69) aj. Nedosti na tom: snaze naplnit rýmové schéma nejednou podřizuje volbu motivů. Jejich sémantická disparita a vzájemná nepřiléhavost a tudíž nevhodnost koná zamýšlené satíře medvědí službu a obrací ji proti ní samé.

Např.:

„*Starý Mates pořád ještě
rádcovská je kojná...*“ (S. 53.)

10 Tamtéž, s. 60.

11 JUDA, K.: *Křest ruské říše*. Praha, r. vyd. neuved. (1923), s. 72.

12 Tamtéž, s. 76–77.

7 JUDA, K.: *Křest ruské říše*. Praha, r. vyd. neuved. (1923), s. 3–4.

8 Alexandra Fjodorovna, pův. velkovévodkyně Alix Victoria Helene Luise Beatrix z Hesse-Darmstadt (1872–1918), vnučka anglické královny Viktorie, imperátorka veškeré Rusi (r. 1894 provdaná za cara Mikuláše II.). Spolu s ostatními členy carské rodiny zavražděna bolševiky.

9 JUDA, K.: *Křest ruské říše*. Praha, r. vyd. neuved. (1923), s. 55.

Představa sluhy Matesa jako kojné se vzpírá koncepci i kontextu skladby a obrací osten její komiky jinam, na ni samu a zároveň proti ní samé.

Nadto z Judovy skladby až příliš okatě vystupuje její původ ve stranickém periodickém tisku a politická tendenčnost a chybí jí ideový odstup a hloubka předlohy. Právě ty pokládáme za vlastní podloží nadčasovosti Havlíčkovy ideové koncepce. Dobový politický smysl *Křtu říše ruské* byl jasný: stavěla se do nekompromisní opozice proti levicovým revolučním a revolucionizujícím tendencím v soudobé společnosti a proti rozkladnému působení Kominterny v mladé Československé republice.

Jiný pokus o dokončení Havlíčkova *Křtu svatého Vladimíra* podnikl pseudonymní Pavel Hořanský, působící už od 70. let 20. století v samizdatu.¹³ Z obsahu *Slova úvodem*¹⁴ vyplývá, že o předchozím pokusu Judově neměl vydavatel povědomost, protože text Pavla Hořanského anoncuje jako „*první úplné vydání Křtu svatého Vladimíra*.“¹⁵

Verze Pavla Hořanského je formálně mnohem pečlivěji propracovaná, umění kolomyjky zvládnuto s patrnou lehkostí, snad dokonce elegancí. Rozsah textu *Křtu svatého Vladimíra* rozšířil o nových deset zpěvů, jsa pravděpodobně přesvědčen o tom, že Havlíček dospěl k polovině plánovaného rozsahu. Stránkový poměr „dokončujících“ zpěvů vůči Havlíčkovu torzu je 45:39. Ve *Zpěvu třináctém*, nazvaném *Víra katolická*, uvádí podobně jako předtím Juda tytéž důvody, proč se rozhodl skladbu dokončit, a s nimi i základní ideové kritérium vyjádření vlastního autorského postoje, jímž je hodnocení společenskopolitické reality socialistického Československa 70. a 80. let. Na rozdíl od Judy to však učinil veršem:

„*A tak zkusit dopsat báseň
moudřejší se zdá mi,
jak by Havlíček ji napsal,
kdyby žil dnes s námi.*“

*Věřím, kdyby mohl vědět,
že pracuju na ní,
řekl by mi: „Cos sám prožil,
vložit do svého psaní.“*¹⁶

Hořanský začíná podrobným rozvíjením motivů Havlíčkova *Zpěvu desátého (Konkursu)*, který pravděpodobně nebyl dopsán do konce, ve *Zpěvu jedenáctém (Víře muslimské)*, *Zpěvu dvanáctém (Víře židovské)* a *Zpěvu třináctém (Víře katolické)*. Právě tato trojice zpěvů přesvědčivě dokládá dvojí: jednak snahu bezesbýtku zužitkovat dosud nevyužité Havlíčkovy motivy *Křtu svatého Vladimíra*, a to i za cenu jejich rozmělnění a zředění, jednak Hořanského znalost Havlíčkova hlavního zdroje historických informací, *Nestorova Letopisu ruského*. Pro srovnání uvádíme některé motivy:

Nestor: „*Léta 6494 přišli Bulhaři víry Muhametské, řkouce: „Ač jsi ty kníže moudrý a rozsáhlý, však neznáš zákona; ale věř v zákon náš, i pokloň se Muhametu. ‘I řekl Vladimír: „Jaká je víra vaše?“*“

13 Hořanský, Pavel (1944), vl. jm. Jan Novotný, vědecký pracovník v oboru fyziky na univerzitě v Brně, prozaik, publicista a překladatel, od roku 1981 aktivní spolupracovník samizdatových publikačních iniciativ. Svoji verzi *Křtu svatého Vladimíra* dopsal v roce 1978. Poprvé ji vydal o deset let později v Edici Petlice, podruhé roku následujícího ve Čtení na léto. Dnes např. spolupracovník *Listů*.

14 HOŘANSKÝ, P.: *Křest svatého Vladimíra*. Brno 1991, s. 3.

15 Tamtéž.

16 Tamtéž, s. 57.

*Oni pak odpověděli: „Věříme v Boha, a Muhamet učí nás, řka: obřezati údy tajné, a svininy nejísti, vína nepít, a po smrti se ženami hověti smilné chtivosti; dát Muhamet každému po sedmdesáti ženách krásných, vybere jednu krásnou a všech krasotu vzloží na tu jednu a ta bude jemu ženou... (...) A Vladimír poslouchal jich, neb sám miloval ženy a nečistotu mnohou, a protož poslouchal se zalíbením; ale to jemu bylo nemilé: obřezání údův, a o nejedení mas svinských a o pití vůbec, i řekl: „Rusům jest pití rozkoš, nemůžem bez toho býti.“*¹⁷

Hořanský:

„*Věřícím svým dovoluje
Alah spravedlivý*

*spát s tolika milenkami,
kolik jich užíví.“*

(...) „*Za to, pokračoval Ali,
tím se ovšem platí,
že je třeba, ehm, jistě
údy obřezati.“*

(...) „*Kromě toho naši víry
zásada je svatá,
že nesmíme nikdy jísti
nečistá prasata.“*

(...) „*Vodka-hašiš, to je jako
srovnat nebe s řítí.
Jak můžeš chtít po Rusovi,
aby nechal pití?*

*Drahý Ali, tím tvá víra
pod stůl u nás klesá,
i kdybys nám prodal naftu
jen za dříví z lesa.“*¹⁸

Car a jeho vláda odmítá islám, víru židovskou, katolickou a rovněž i *Víru americkou*, jíž je věnován *Zpěv čtrnáctý*, který tematizuje problematiku dodržování lidských práv. Lidská práva jako nové božstvo car i jeho vláda odmítají. Jako poslední účastník konkurzu na volné místo boha ve Vladimírově říši se představil užvaněný Řek Vasil, který přítomné zasype přívalem nerosozumitelných frází. Po poradě s lokajem Matesem se car rozhodne vyslat na tajný průzkum zemí původu jednotlivých věr a jejich reprezentantů loajálního básníka Ivana Sladkého, „*co nám obásnil už všechny / dynastické svátky.*“¹⁹ Přestože jde o umělce k carovi i k režimu dostatečně servilního, dá mu jako doprovod Pavla Minaříka, protože i umělce trůnu oddané je ze zásady nutno střežit před vábením svodů perfidní ciziny. Po čase se oba vrátí a z jejich zprávy vychází jako „nejcirkvovatější“, nejvhodnější k zavedení do místních poměrů, církev řecká, a to z toto důvodu, že vláda musí dbát vůle lidu, tuto vůli však určuje vláda a car je dle článků této víry božstvem. Taková církev samozřejmě okamžitě u cara zvítězila, a proto dal povolat z Caři-

17 ERBEN, K. J.: *Nestorův Letopis ruský*. Ed. Heidenreich, J. Praha 1940, s. 82.

18 HOŘANSKÝ, P.: *Křest svatého Vladimíra*. Brno 1991, s. 48–50.

19 Tamtéž, s. 71.

hradu mistra Vasil, aby mu poradil, jak pokřtít poddané. Mistr Vasil sepíše Carské poučení, jímž se mu podaří lid a zejména inteligenci přesvědčit, aby nevzdorovali carskému přání a dali se pokřtít, protože křest je pro jejich prospěch a dobro.²⁰

Hořanský docela opouští motivy slavjanofilské, polemické u Havlíčka a nově i u Judy, a tematizuje totalitní systém v jeho věcné podstatě i v projevech, např. v neschopnosti zabezpečit dennodenní potřeby občanů. Jejich poměrně obsírným výčtem sestupuje autor do nižších pater satiry, k satirě komunální. Usiluje o takovou konkretizaci Havlíčkovy látky, která by ztotožnila křest a shora naoktrojovaný masivní přestup na novou víru, případně důvěru k politice KSČ v Československu po sovětské invazi. Obrazem společenského marasmu jsou i verše *Zpěvu devatenáctého (Křtu)* karikující typické dobové projevy sebeponižujících vystoupení známých osobností především kulturního života s veřejnými politickými sebekritikami.²¹ V tomto směru se ocitl Hořanský v mnohem obtížnější situaci, neboť musel projevit na rozdíl od Judy jistou dávku občanské statečnosti. Satira Pavla Hořanského byla namířena proti režimu, v němž žil, u Judy šlo o polemiku s politickými názory a stanovisky oponentů, kteří nevládli nástroji represe. Jazykově i schopností navázat na formální předlohu svého předchůdce a vzoru stojí schopnosti Hořanského také výše nežli Judovy.

Oba autoři se k dědictví Havlíčkova *Křtu svatého Vladimíra* svými texty, jež projevují zároveň i jistou tematickou nezávislost a původnost, hlásí jako ke vzoru a oba shodně je pokládají za pokus o jeho dokončení za změněných historických podmínek. Zároveň jsou si dobře vědomi, že nemohou nahradit Havlíčkův chybějící autorský text, takže jej dotvářejí tematizací aktuální společenskopolitické situace a jejich nejkřiklavějších jevů. Oba dva pokusy o „dokončení“ představují dvojí konkretizaci *Křtu svatého Vladimíra*, z nichž jedna vznikla v podmínkách nástupu politické levice v Československé republice po první světové válce ve 20. letech 20. století a druhá za normalizačního tlaku v letech sedmdesátých.

Stopa Havlíčkova i životnost a nadčasová platnost jeho satirického odkazu včetně nedokončeného *Křtu svatého Vladimíra* v české literatuře vždy byla a nadále zůstává neobyčejně silná. Dobou svého vzniku uprostřed mezi oba výše uvedené „pokusy o dokončení“ spadá rozsáhlá veršovaná skladba *Křest národu českého*. Předchozí skladba Judova i pozdější Hořanského aktualizovaly předpokládané původní Havlíčkovy autorské záměry konkretizací reálií politického kontextu doby jejich vzniku. Obě také svými explicitními proklamacemi, starší prozaickou, mladší veršovanou, a konečně i způsobem své prezentace, totižto plynulým navázáním na Havlíčkův text a jeho nápodobou jako vzoru tvárného i ideového záměrně usilovaly navodit dojem kontinuity s ním. Naproti tomu základním výrazovým prostředkem *Křtu národu českého* se stala jeho parafráze. V jejím *Úvodu* je Havlíčkova skladba tematizována jako „nalezený rukopis“ původní autorské verze, jako pravděpodobný „koncept proslulého Křestu (! – P. H.) svatého Vladimíra.“ Nemožnost jeho vydání ještě za života Havlíčkova či krátce po jeho skončení „vydavatel“ *Křtu národu českého* vysvětluje „tlakem tehdejší nelidské cenzury“, což za daných okolností působilo silně sardonicky. „Je dosud nevysvětleno,“ dodává, „proč Havlíček tento svůj oficiální Křest nedokončil. Chtěl tím snad naznačit, že by mohl národu říci více, jen kdyby směl? Rukopis nyní objevený je ucelený, má ukončení, což tuto domněnku potvrzuje.“²²

Základní skutečnosti vzniku a původu parafráze Havlíčkovy nedokončené brixenské básnické satiry uvádí *Curriculum vitae Křtu*. Jako jeho autor je uveden Josef Vitásek.²³ Nejenže objasňuje genezi a dobový význam parafráze jednoho klasického díla české literatury, nýbrž také vydává svědectví o jisté části dějin a praxe ilegálního tisku ve složitých podmínkách nacistického protektorátu a druhé světové války. O vzniku skladby uvádí, že byl motivován častými citacemi z Havlíčkova díla v českém vysílání londýnského rozhlasu v letech 1940–1941. Proto na jaře 1941 vedení ilegální odbojové skupiny V boj²⁴ schválilo návrh Vladimíra Hrubana,²⁵ že pro 5. svazek edice *Řetěz* bude „přebásněno některé větší dílo Havlíčkovo a transponováno do protektorátních poměrů.“²⁶ Krátce nato bylo rozhodnuto i o konkrétním titulu a o autorovi plánované parafráze Havlíčkovy skladby, jímž se stal Miloš Malý,²⁷ jeden z aktivních spolupracovníků *Řetězu*.

Podle Josefa Vitáska první verze rukopisu parafráze *Křtu národu českého* vznikla údajně během třetího čtvrtletí roku 1941 a vzápětí poté byla podrobena formální, obsahové a politické recenzi. Takto vzniklá druhá, upravená a doplněná verze byla opatřena předmluvou Vladimíra Hrubana a měla vyjít jako *Nacistický křest národu českého*, avšak titul byl v sazbě zkrácen na *Křest národu českého*. Ilustračním doprovodem byl pověřen Jan Fischer.²⁸ Sazba se však stala

23 Bližší údaje o jeho osobě ani činnosti se nám zatím nepodařilo zjistit.

24 „Významnou součástí protifašistického odboje byla výroba a distribuce ilegálního tisku, časopisů a letáků. Nejvýznamnějším ilegálním časopisem té doby byl *V boj*, který vydávalo tzv. družstvo v prvním sledu. Byl to časopis prostoupený protinacistickým a demokratickým obsahem, vycházející z ideové platformy Edvarda Beneše, z jeho projevu na chicagské univerzitě, jakož i z jeho další činnosti, který byl sice od dubna 1939 vydáván v Praze, ale prostřednictvím regionálních tiskáren v mimopražských redakcích se dostával i do oblastí mimo hlavní město. Přesl pod vliv PÚ a byl také jeho časopisem.“ (PASÁK, T.: *Český fašismus 1922–1945 a kolaborace 1939–1945*. Praha 1999, s. 255.) Pozn. aut.: PÚ, tj. Politické ústředí, bylo koordinační ilegální centrum demokratického odboje v protektorátu. Zformovalo se záhy po 15. březnu 1939 a jeho vůdčím činitelem byl JUDr. Přemysl Šámal (1897–1941, popraven).

25 Hruban, Vladimír (1899–1945), právník a politik, syn politika JUDr. Mořice Hrubana (1862–1945). Po studiích práv na Karlově univerzitě působil většinu života v advokacii v Olomouci a v diplomacii. Měl vlivné postavení u papežské kurie a byl nositelem vojenského a špitálního Řádu svatého Lazara Jeruzalémského. Po okupaci českých zemí se aktivně zapojil do protinacistického odboje. Zahájil vydávání ilegálního časopisu *V boj* a edice *Řetěz*, na návrh Zdeňka Bořka Dohalského (1900–1945) spoluorganizoval v září 1941 s Otakarem Baličkou (1895–1942) aj. bojkot protektorátního tisku. Soustředěným úsilím gestapa a za vydatného přispění konfidenta Wernera Bobeho byl v říjnu roku 1944 zatčen, vyslýchán a mučen. Jeho smrt 5. dubna 1945 v cele pankráckého vězení byla úředně oznámena rodině jako sebevražda, ale za pravděpodobnější lze mít vraždu zardoušením spáchanou službukonajícími dozorci. Některé údaje Vitáskovy předmluvy, týkající se jak osoby Vladimíra Hrubana, tak parafráze, o jejíž vznik se nepochybně významně zasloužil, se však jeví jako problematické z hlediska faktografického. Podle Vitáska údajně právě v době vrcholících příprav tiskové realizace parafráze těžce zasáhla Hrubana smrt jeho manželky a záhy poté prý i on sám skončil v nacistickém vězení, kde byl umučen. Vitásek uvádí nejen její křestní jméno (Marie), dokonce jeho hypokoristikon (Máni), ba i datum jejího skonu (29. březen 1942). Dokonce několikrát cituje z Hrubanových vězeňských motáků s údajnými zmínkami o ní. Manželka JUDr. Vladimíra Hrubana se narodila jako Olga Zenklová a základní životopisná data dokazují, že manželka o mnoho let přežila (1900–1977). Pokud nejde o Vitáskův omyl, pak je smysl obsahu citovaných sdělení z konspirativních důvodů zašifrován, což Vitásek zřejmě nevěděl a mj. to dokazuje, že nejen neznal dešifrovací klíč, ale ani celkem snadno dostupná fakta z Hrubanova soukromí.

26 Ani v případě Miloše Malého zatím nemáme dostatek relevantních životopisných údajů, jimiž bychom zde mohli jeho osobnost přiblížit. HAVLÍČEK-BOROVSKÝ, K. (MALÝ, M.): *Křest národu českého. V boj*. Praha 1945, s. 5.

27 Nemáme k dispozici dostatek ověřených údajů o osobě Miloše Malého, autora *Křtu národu českého*, a proto nemůžeme podat bližší charakteristiku jeho osoby ani díla.

28 Fischer, Jan (1907–1960), český kreslíř a ilustrátor; vystudoval práva v Praze a v Paříži, profesi právníka vykonával jen krátce. Jeho vynikající schopnosti kreslíře proslavila zejména spolupráce s Jaroslavem Foglarem (1907–1999) na komiksových příbězích Rychlých šípů, pětice chlapců Čtenářského klubu časopisu *Mladý hlasatel*.

20 Také motiv poselství do míst původu náboženských konfesí kandidujících na instalaci ve Vladimírově Kyjevské Rusi pochází od Nestora. Viz ERBEN, K. J.: *Nestorův Letopis ruský*. Ed. Heidenreich, J. Praha 1940, s. 99–100.

21 HOŘANSKÝ, P.: *Křest svatého Vladimíra*. 1991, s. 85–86.

22 Tamtéž.

podle Vitáskova sdělení až do konce války tím posledním, co realizační tým stihl vykonat. Samy o sobě krajně nebezpečné politické poměry právě v září roku 1941 se katastrofálně změnily nástupem SS Obergruppenführera a generála policie Reinharda Heydricha (1904–1942) do funkce zastupujícího říšského protektora. Tuto změnu ještě zaznamenává předposlední, VII. zpěv parafráze, *Křižáci*:

„Zahučaly hory
v Protektorátu,
za Peruna dosadili
pána z Neurathu.

Ale že se neosvědčil
ten prušácký brach,
vystřídal ho SS Heydrich,
vrchní kat a vrah.“²⁹

Uvedené změny se staly dostatečným důvodem k pozastavení tisku a k ukrytí sazby i štočků. Zůstaly skryty až do konce války a přes časté své stěhování se z nich nic neztratilo, takže mohly posloužit již záhy po skončení války k tisku. *Křest národu českého* proto doputoval k čtenářům ještě roku 1945.

Křest národu českého sestává z osmi zpěvů nestejněho rozsahu. Sedm z těchto zpěvů tvoří čtyřverší, která se volně hlásí k Havlíčkově realizaci kolomyjky, především zachováváním přerývaného rýmu, jeden zpěv, v pořadí šestý, nazvaný *Gestapácký marš*,³⁰ parafrázuje Havlíčkův *Jezovitský marš*. Rozdíl v počtu dvojverší je nepatrný – Malého 26 proti Havlíčkovým 29. Komika, vybudovaná Havlíčkem makarónským rýmováním rituální latiny s civilistickou češtinou, vyvolávajícím jednak napětí jazykové, jednak napětí mezi sakrálním obsahem latinských a profánním obsahem českých veršů, je zde parafrázována analogickým způsobem, s tím rozdílem ovšem, že rituální latinu nahrazují nejobvyklejší německé fráze nacistické politické propagandy a ty se rýmují s následujícími jízlivými verši českými, které jejich obsah zesměšňují a tupí.

Např.:

„Wir kämpfen für deutsches Blut und Ehre.
Jenže na to vám už dneska každý sere.

Das arme Deutschtum im Protektorat.
Je tu ještě něco, co jsem neukrad?“³¹

Rozsahově je Malého *Křest národu českého* srovnatelný s Havlíčkovým *Křtem svatého Vladimíra*, v absolutním počtu veršů Malý dokonce Havlíčka překonal zjištěným poměrem svých 990 vůči Havlíčkovým 966. Syžet parafráze je v zásadě shodný s předlohou. První zpěv *Parteitag* líčí radost vládnoucí garnitury nacistického Německa z pomnichovského vývoje Evropy.

29 HAVLÍČEK-BOROVSKÝ, K. (MALÝ, M.): *Křest národu českého. V boj*. Praha 1945, s. 47.

30 *Gestapácký marš*. HAVLÍČEK-BOROVSKÝ, K. (MALÝ, M.): *Křest národu českého. V boj*. Praha 1945, s. 40–41.

31 *Wir kämpfen für deutsches Blut und Ehre*, Bojujeme za německou krev a čest; *Das arme Deutschtum im Protektorat*, Ubohé Německo Protektorátu. (Za kontrolu správnosti překladu děkuji PhDr. Janu Schneiderovi, Ph.D. – P. H.)

Vůdce se rozhodne tyto úspěchy oslavit kanonádou. Veškeré dělostřelectvo však bylo odveleno na východní frontu, proto posílá gruppenführera s příkazem Perunovi, aby je zastoupil. Perun to odmítne a posel se vrací s nepořízenou. Vůdce se rozpláče.

„Poslal tlupu esesmanů
a pak vzducholodstvo,
kdyby s nimi nechtělo jít
to slovanské božstvo.

Gestapákům pak nařídil,
ať ho hodně nutí,
kdyby nechtěl ze skromnosti
přijmout nabídnutí.“³²

Obsahem druhého zpěvu pod názvem *Zatykač* je zatčení Peruna a jeho odsouzení Volksgerichtem, nacistickým lidovým soudem, který jako jediný může odsoudit boha. Atmosféra i průběh jednání odráží přirozeně typické projevy své doby, zatímco po stránce formální parafrázuje především *Vojenský soud*, druhý zpěv Havlíčkova *Křtu*.

„A zoufalá Perunice
bude čekat chmurně,
snad dostane mužův popel
v náhražkové urně.“³³

Němci zfalšovali *Perunův testament*, jímž odsouzený bůh vyzývá český národ k loajalitě s novými pány Evropy. Šeptandou však se rozneslo, že jde o dokument podvržený a že Perun byl zavražděn.³⁴

Po Perunově smrti nastala *Bezbožnost v protentokrátě*, jak lidová tvořivost přejmenovala nechtěný a nenáviděný státní útvar.

„Ze začátku to hasila
tisková kancelář,
z novinářů byly děvky
za tučný honorář.

Lažnovští a vel-Rybové,
upocená chasa,
spěchali všem vysvětlovat,
že lid vlastně jásá.

Že je prostoupen vděčností,
že miluje vůdce,
protože ho naráz zbavil
odvěkého škůdce.“³⁵

32 HAVLÍČEK-BOROVSKÝ, K. (MALÝ, M.): *Křest národu českého. V boj*. Praha 1945, s. 17. Také ve druhém čtyřverší je patrná aluze na *Tyrolské elegie*.

33 Tamtéž, s. 21.

34 HAVLÍČEK-BOROVSKÝ, K. (MALÝ, M.): *Křest národu českého. V boj*. Praha 1945, s. 22–24.

35 Tamtéž, s. 26.

Pátý zpěv *Národní souručenství* je nejrozsáhlejší. Dosahuje bezkonkurenčně nejvyššího počtu čtyřveršových strof, sedmašedesáti, a podává podrobnou zprávu o obtížích protektorátní vlády s obsazením místa uprázdněného Perunovým odstraněním. Mimořádný rozsah pátého zpěvu je mj. důsledkem enumerace nejznámějších českých protektorátních aktivistů a kolaborantů, dílem členů protektorátních vládních struktur, dílem nejpověstnějších zaprodanců z řad pracovníků soudobých médií. Choulostivou politickou situaci však nelze vyřešit bez přispění samotného Adolfa Hitlera, který se chápe příležitosti a posílá do Čech gestapáky.

„Dal je všechny k této cestě
naostro kovati
a marš zvláštní pro ně kázal
zkomponýrovati.“³⁶

Úspěšné dobývání Evropy německými zbraněmi za problematické pomoci Mussoliniho fašistické Itálie obsahuje sedmý zpěv, nazvaný *Křižáci*. Zahajuje výhrůžným rytmem dobovačného pochodu:

„Hou a hou,
naše svazy jdou
na slunci si místo hájit
Evropou.“³⁷

Okolnosti přejí Hitlerovým velmocenským plánům, a tak je dosazen na Perunovo místo nejprve „pán z Neurathu“ a po jeho odvolání „SS Heydrich“. Zdánlivě žádná moc na světě není s to zastavit ničivou expanzi Německa. Avšak, podobně jako armáda císaře Napoleona, také armáda německá naráží na nečekaně houževnatý odpor Ruska.

„Hou a hou,
naše voje jdou,
předurčeny k zatracení
Evropou.“³⁸

Podstatnou část finálového osmého zpěvu *Nebe na zemi*³⁹ zaujímá píseň slibující šťastnou budoucnost české vlasti i celému slovanskému světu po osvobození od jha nacismu, kterou Perunice zpívá Peruňátku.⁴⁰

Parafráze Miloše Malého *Křest národu českého* se hlásí již svým titulem k dědictví Havlíčkova *Křtu svatého Vladimíra*. Byla vybudována samostatně jako původní analogie k němu a vědomě usilovala stát se nesmlouvavou satirou protektorátních politických poměrů, které líčí na základě zkušeností z počátečního období druhé světové války. Zachovává syžet Havlíčkovy skladby i řadu motivů, které na několika místech obohacuje motivy z *Týrolských elegií*:

36 Tamtéž, s. 39.

37 Tamtéž, s. 42.

38 HAVLÍČEK-BOROVSKÝ, K. (MALÝ, M.): *Křest národu českého. V boj*. Praha 1945, s. 47.

39 Název finálního zpěvu je zřejmou narážkou na stejnojmennou hru Jiřího Voskovce a Jana Wericha, jejíž premiéra se konala v Osvobozeném divadle roku 1936. Píseň autorské dvojice, opatřená týmhle titulem a hudbou Jaroslava Ježka se stala evergreenem.

40 HAVLÍČEK-BOROVSKÝ, K. (MALÝ, M.): *Křest národu českého. V boj*. Praha 1945, s. 48–53.

Např.:

„Tři hodiny po půlnoci,
když na čtvrtou šlo,
u postele Perunovi
dali dobrýtro.“⁴¹

Nebo:

„Tvůj tatík byl statný kozák
v bojích kalený...“⁴²

Přímá vazba parafráze Miloše Malého na protektorátní poměry a snad i její vznik mimo prostor odbojových struktur představiteli poválečné politické moci uznávaných a společnosti důsledně předkládaných za rozhodující zkrátily *Křtu národu českého* život. Jeho vliv a působení v době vzniku i vydání jsou značně problematické vzhledem k okolnostem, za nichž se dostával/nedostával ke svým čtenářům. Na druhou stranu je však třeba vzít na vědomí původnost provedení, již autor zvolil. Na rozdíl od obou pokusů o „dokončení“ se parafrází svým způsobem emancipoval od Havlíčkovy předlohy.

Vychází-li z naznačené situace někdo a něco vítězně, pak je to bezpochyby Karel Havlíček a jeho nedokončená satirická skladba *Křest svatého Vladimíra*. To ona se spolu s jinými jeho literárními a publicistickými projevy stala živou součástí českého kulturního dědictví, které, znovu a znovu podněcováno změnou společenskohistorických okolností, ji vyvolávalo v život. Jistě nebylo pouhou náhodou, že se tak dělo za okolností kritických pro národní život. Dle toho se zdá, že Havlíčkův vklad do české poezie je tak opakovaně spontánně potvrzován jakožto konstantní hodnota, jež dosud nebyla vyčerpána.

LITERATURA

HOŘANSKÝ, P.: *Křest svatého Vladimíra*. Brno 1991, s. 46–91. Havlíčkův *Křest svatého Vladimíra* tamtéž, s. 5–44.

JUDA, K.: *Křest ruské říše*. Praha 1923, s. 49–83. Havlíčkův *Křest svatého Vladimíra* tamtéž, s. 7–47.

HAVLÍČEK-BOROVSKÝ, K.: *Kniha veršů*. Ed. Novotný, M. Praha 1938.

BĚLIČ, J.: *Karel Havlíček Borovský a Slovanstvo*. Praha 1947.

OMELČENKO, H.: *Dějiny textu básně Karla Havlíčka-Borovského Křest svatého Vladimíra*. Praha 1933.

ŠIK, H. – LAJSKE, M.: *K. H. Borovský a soupis hlavní literatury o jeho životě a díle*. Praha 1967.

ERBEN, K. J.: *Nestorův Letopis ruský*. Ed. Heidenreich, J. Praha 1940.

HAVLÍČEK-BOROVSKÝ, K. (spr. Malý, M.): *Křest národu českého. V boj*. Praha 1945.

PASÁK, T.: *Český fašismus 1922–1945 a kolaborace 1939–1945*. Praha 1999.

PEHR, M. A KOL.: *Cestami křesťanské politiky. Biografický slovník k dějinám křesťanských stran v českých zemích*. Praha 2007.

41 HAVLÍČEK-BOROVSKÝ, K. (MALÝ, M.): *Křest národu českého. V boj*. Praha 1945, s. 19.

42 Tamtéž, s. 49.

DVACET ŠEST SVAZKŮ ŠLÉPĚJÍ?

KAMILA PŘIKRYLOVÁ

„(...) i přemýšlel jsem a volím ŠLÉPĚJE. Neboť chci-li zbohatnout, jako že chci, musím zbohatnout na zemi a šlépěje jsou určité na zemi. Ale poněvadž nechci zbohatnout stůj co stůj, nýbrž jen tu a tam, volím Šlépěje, neboť šlépěje jsou také jen tu a tam a netvoří nepřetržitě linie, mohou být i na cestě, avšak nejsou cestou. Nejsou cestou, ale ukazují cestu, cestu toho, který tudy šel, třebaš mimo cestu.“¹

Šlépěje jakožto nepochybně nejvlastnější texty Jakuba Demla představují v kontextu české literární historie událost v mnoha aspektech zcela jedinečnou, jež vzbuzovala rozpaky, nepochopení, pohoršení, nepřijetí, ale i nadšené ohlasy, stejně tak jako Demlova osobnost samotná.

Ve vlastní studii se pokusíme o co nejkomplexnější pohled na tyto autorovy texty, jehož cílem je objasnit a překonat některé tradice zažitých stereotypy a mylné příručkové údaje a rozšířit dosud koncipované výklady.

Samotným Šlépějím předcházely texty *Rosnička* (1912), *Domů* (1913) a *Pro budoucí poutníky a poutnice* (1913), které svou koncepcí předznamenal vlastní Šlépěje, tzv. *pre-Šlépěje*. Již v *Rosničce* se objevují typické postupy (viz níže) využívané ve Šlépějích, ale teprve poměrně rozsáhlá kniha, vzhledem k dalším autorovým pracím, *Pro budoucí poutníky a poutnice* tvoří skutečný základ a předzvěst budoucích Šlépějů. Kniha má prvoplánově podobu adekvátní Šlépějím, zásadní rozdíl spočívá ve skutečnosti, že Šlépěje jsou daleko konkrétněji zacíleny (určitý tematický okruh), i když to není třeba rozpoznatelné prvotně.

Šlépěje vznikaly v přímé vazbě na další autorovy texty po celé Demlovo tvůrčí období a spolu s nimi tak vytváří obraz Demlovy osobnosti, obraz Demla spisovatele, Demla člověka, kněze, bratra, obraz Demla přítele aj. – ve všech jeho rozporupných polohách.

Vydávání Šlépějů Deml ohlásil na informativních letáčkách původně slovy: „Již jest v tisku a letos začnu vydávati svůj časopis a bude se jmenovati ŠLÉPĚJE. Tento můj časopis bude vycházeti ve lhůtách volných, ale bude vycházeti nejméně čtyřikrát do roka, ale pravím nejméně, poněvadž vyjde častěji, jen budou-li si toho moji čtenářové přáteli a zdali si toho častějšího vycházení přejí, to poznám podle toho, dají-li mi na to peníze a zavčas.“²

Samým autorem byly tedy původně Šlépěje označeny jako časopis, byť tento přívlastek později odmítal. Původně naznačená periodicitu by však tento atribut nemusela vylučovat, ale zachována nebyla. Vydávány byly nepravidelně, někdy v dlouhých časových prodlevách, jindy téměř přívalově, do tisku byly dány další, sotva byly publikovány předchozí. Dále nebyly dodrženy specifické jednotné konjunkture, které charakter časopisu vyžaduje. V prvních Šlépějích je pak již nazývá knihou – deníkem.

Bývá jim přisuzován mimo jiné zejména vliv deníků Léona Bloye, ale, jak již bylo mnohokrát naznačeno,³ žánrová forma deníku tento charakter splňuje pouze částečně a někdy dokonce vůbec. Lépe je hovořit o jedné z uplatněných žánrových forem deníku, který je v jednotlivých svazcích zastoupen bohatě a variovaně.

Šlépěje jsou velice široké tematicky i tvarově.⁴ Pojem tvar v sobě tedy soustřeďuje napětí mezi formální a tematickou výstavbou díla, což je pro Demlovu tvorbu příznačné, neboť každá idea, názor aj. je spojen s odlišnou formou a tvoří tak tvar, který sám o sobě o ní mnohé vypovídá. Šlépěje jsou variací forem, ale zároveň i témat od těch nejčistších, nejjemnějších až po ty hořké, syrové a antisemitské.

U Demlových textů, a u Šlépějů zejména, velmi často vyvstává otázka, o jaký typ textu se vlastně jedná. Neustále se opakuje snaha texty nejen interpretovat, ale základním teoretickým aparátem je pojmenovat, někam je zařadit. Přidržíme-li se tradičního genologického systému, tak můžeme konstatovat, že Demlovo dílo zahrnuje z hlediska literárních druhů epiku a lyriku, drama obsaženo není, významně zastoupeny jsou přechodné útvary (lyrickoepické). Literární žánr nelze vždy zcela identifikovat. Deml výrazně využíval žánrů, jež by se daly charakterizovat jako odborná literatura, publicistika, žánry stylu prostě sdělovacího. V jeho pojetí však nabyly v mnohém přechodu ke krásné literatuře a jsou za ni také považovány.

Nejproblematictější se charakterizují právě „šlépějovské“ texty, do nichž jsou vřazovány kritiky, recenze, přednášky, úvahy, aforismy, fejetony, komentáře, žádosti, úřední dopisy, soudní aj. řízení, dopisy, vzpomínky. Dále nacházíme již zmíněné deníkové záznamy, poznámky, výpisky z knih, citáty, úctenky aj. Významně zastoupeny jsou i básně, básně v próze, prozaická realistická líčení událostí, jež se měly skutečně odehrát, nabývají podobu povídky. Zdánlivě problematickým se jeví, že kompozičně jsou otevřeny, uzavírá je teprve přechod k jinému útvaru, což při hlubším studiu odkazuje na kontinuitu všech textů, byť se zdá být tento princip prvoplánově fragmentární, uspořádání nesmyslné, ale je nezbytné vnímat je v celistvosti, sledovat jejich uspořádání, zacílení.

Nejedná se ani o soubor dokumentů, což by jejich povahu vymaňovalo z krásné literatury. Tyto, byť mnohé dokumenty, jsou totiž významově uspořádány, komentovány aj. Šlépěje tedy nejsou ani časopisem, deníkem, dokumentem ani memoárem, což bývají nejčastější jim přiřazované atributy.

Vlastnímu studiu nejlépe vyhovuje označení koláž, které ovšem bývá některými badateli také odmítáno. Zabýváme-li se výkladem metod koláže, ať už v jakémkoliv druhu umění, vyhovují nám její postupy pro charakterizaci Demlových Šlépějů nejpřesněji. Konkrétní texty, s nimiž se pracuje v koláži, jsou známy z jiných textů, kde mohly být užity v odlišných spojitostech. Z původního domovského prostředí byly vytrženy a použity tam, kam nebyly původně orientovány, proto mohou v nových souvislostech působit nečekaně, rozporupně, diskutabilně, neadekvátně, ale nemohou se proti tomu vzbouřit, čímž je jejich korelace rozrušena. Metoda koláže posouvá význam použitých textů a dává jim nový rozměr. A již tento Demlem uplatněný kolážovitý postup je jedním z mnoha projevů básnickova stavu nitra (viz níže).

³ M. Trávníček, M. C. Putna a další.

⁴ Pojem „tvar“ je v kontextu tzv. katolicky orientované literatury, ale nejen co se jí týče, velmi důležitý, nahrazuje strnulý pojem forma. Například Bedřich Fučík na tvar básně kladl velký důraz. V *Kritických příležitostech I* (1986) uvádí, že básník nemusí explicitně nic povídat o svém vnitřním stavu, její forma sděluje čtenáři i víc, než by řekl básník sám. Forma musí přesně odpovídat duchovnímu odstínu díla. Proto si také cenil Jakuba Demla, neboť ten měl po ruce vždy novou formu, která byla absolutním splynutím s obsahem.

¹ DEML, J.: *Šlépěje I–III*. Brno 1998, s. 14.

² DEML, J.: leták.

Šlěpěje zahrnují teoreticky vymezené texty (viz výše), kde je autorsky zastoupen nejen Deml, ale také mnozí další, někdy jsou jeho vlastní příspěvky omezeny na minimum.

První svazek *Šlěpějí* byl vydán během první světové války za jeho pobytu u sestry Františky, provdané Kryštofové, v Jinošově a do úředního zákazu v roce 1941 bylo otištěno dohromady dvacet šest svazků *Šlěpějí*. Dvacátý sedmý svazek byl autorem rozpracován, ale nepublikován.

První troje *Šlěpěje* nebyly původně číslovány, po dvaceti letech je Deml částečně modifikoval, spojil a vydal k sedmému výročí úmrtí Pavly Kytlicové pod názvem *Oltář v poli* (1939). Název nesou i jiné, *Ve stínu lípy* (*Šlěpěje XXI*, 1936), *Není dálky* (*Šlěpěje XXIII*, 1938), *Proč bychom se netěšili* (v podtitulu nejsou označeny jako *Šlěpěje XXIV*, 1939).

Jednotlivé *Šlěpěje* jsou vždy vnitřně tematicky zacíleny, motivace užití některých textů, jejich umístění, vazba na další texty může být však nejasná, proto je nezbytné sledovat všechny identifikovatelné významy a souvislosti, a to v rámci jejich jednotlivostí, ale i v rámci celku, na němž se významotvorně podílí.

Ústřední téma zpravidla souvisí s určitou událostí a k ní se pojící konkrétní osobou, tyto spojitosti jsou odrazem vnějších reálií, zpravidla aktuálních, ale pravidlem to není. Např. v prvních *Šlěpějích* (I–III) je to F. X. Šalda, poté dominantně vystupuje situace okolo Demlova pobytu u Kytlicových ve Šternberku, následně sokolské období, po smrti Otokara Březiny (1929) se otevírá ve *Šlěpějích* tzv. březinovské téma, které ze sedmi svazků XII–XVIII (1929–1931), (vyjma *Šlěpěje XIII*, 1930) vytváří „březinovský“ cyklus. Postupně se však ukazuje, že se již jedná daleko více o Demla nežli o Březinu samotného, reflektovány jsou totiž zejména konflikty Demlovy, byť vztahující se k osobnosti Březiny aj.

Mnohdy vzhledem ke znalosti vnějších skutečností daného období téměř jednoznačně očekáváme určité téma, které však nakonec není vůbec dominantně zastoupeno, případně jej v jiných konturách Deml otevírá až ve *Šlěpějích* pozdějších.

Například v prvních dvou svazcích *Šlěpějí* bychom předpokládali téma související s první z Demlových osudových žen, se ženou továrníka ze Žebráku Eliškou Wiesenbergerovou, která byla začátkem desátých let původně Demlovou mecenáškou (podobně jako Josefa Váchala), později se s ní stýkal během svého pobytu v Praze. Jejich vztahu bylo bráněno a roku 1914 byla poprvé, dva roky nato podruhé prohlášena za šílenou. Na tuberkulózu zemřela v roce 1918. S její tak důležitou existencí v Demlově životě se paradoxně v autorových textech (*Hrad smrti*, *Pro budoucí poutníky a poutnice*, *Miriam*, *Šlěpěje*) setkáváme minimálně a mnohdy je nejednoznačně dekodovatelná. Ze *Šlěpějí* z roku 1918 (druhý svazek), kdy Eliška umírala, vybíráme pro příklad jednu z velmi mála citací, ve kterých je její osobnost zastoupena nejmocněji. Jak zarážející vzhledem k jejímu závažnému postavení v Demlově životě.

„Nejhorší ze všeho jsou noci. Dnes se mi zdálo, co se mi velice často zdává: letím na nějaké nádraží – a vlak už je ten tam; anebo přicházím v noci do velkého města, za hodinu, chtěj, nechtěj, musím odejet – a v této kratičké domě mám proběhnutí celé toto milionové město, abych našel a na vteřinu spatřil Tu, která kvůli mně – umírá... Ale ona nikde není zapsána nikdo o Ní nevím! Já bych Ji zachránil, já bych Ji snad vzkrásl – ale za hodinu – v milionovém městě – a nikdo o Ní nevím.“⁵

Podobnou situaci shledáváme i s postavením Pavly Kytlicové, ta se stala důležitou součástí Demlových knih v podstatě až po smrti (1932), do té doby jsou výrazněji tematizovaný zejména její *Rodiče a děti*.

Taktéž překvapivě může působit obsah dvacátých čtvrtých *Šlěpějí* z roku 1939 *Proč bychom se netěšili*, kde téma začátku druhé světové války není zastoupeno. Jistou exkluzivitu představuje pro „šlěpějovské“ badatele tento svazek také z toho důvodu, že (jak je v nich uvedeno) listy do nich umístěné měla vybrat a seřadit Marie Rosa Junová, což je v kontextu ostatních *Šlěpějí* událost zcela jedinečná, neboť nikde jinde se s podobně významnou účastí druhé osoby nese-tkáváme. Rosa je také částečně doprovodila svými křečovitými a přestylizovanými ilustracemi, podobně i *Šlěpěje XXVI*.

Těchto čtenářsky údivných momentů nacházíme ve *Šlěpějích* daleko více, není však adekvátní slučovat je interpretačně s nepochopením.

Některé *Šlěpěje* jsou obsáhlé (např. *Šlěpěje VI*, *VII* aj.), jiné naopak útlé (např. *Šlěpěje XI* aj.). Některé jsou velice poutavé a působivé, ale jsou i takové, které nezanechávají nápadnější stopu.

Jako ostatní Demlovy knihy bývají *Šlěpěje* dedikovány a zpravidla také obsahují dedikační úvod. Tato skutečnost, podobně jako ilustrace od různých českých výtvarníků, které jsou výrazně podobně zakořeněny ve vnějších privátních vztazích více, nežli v potřebě využití daného výtvarného doprovodu, ukazuje, jak tomu je ostatně u Demlovy osobnosti ve všech rovinách, na neoddelitelnost osobnosti Jakuba Demla a jeho díla a díla Jakuba Demla a jeho osobnosti, neboť autorovy texty jsou obrazem jeho osobnosti, ale také jeho dílo se významně podílí na jeho individualitě.

Charakteru *Šlěpějí* se vymyká pátý svazek (1919), jenž je jako jediný celý výhradně veršovaný s využitím postupů symbolismu částečně poplatných vlivu Otokara Březiny⁶ a jenž byl v roce 1938 zahrnut do *Veršů českých* (*Notantur Lumina* zastoupena nejsou).

Mezi nejkontroverznější svazky *Šlěpějí* bezpochyby patří *Šlěpěje XIII* (1930), které byly hned po svém vydání zkonfiskovány zejména kvůli útokům na prezidenta Tomáše Garrigua Masaryka. Deml zde útočně zachycuje své zklamání z vývoje republiky, ze situace v Rusku. Společenské zhroucení křesťanství přisuzuje odpadnutí národa od víry. Extrémně ostře se vyjadřuje o Židech, zednářích a bolševismu. Antisemitské tendence jsou v Demlově tvorbě přítomny v podstatě téměř od počátku, v některých pracích jsou však primární.⁷

Nejvíce antisemitské jsou *Šlěpěje XXV* (1940), které z autorových prací především vedly spolu s rozporuplně reflektovaným Demlovým nuceným válečným členstvím ve fašisticky orientované organizaci VOS (Veřejně osvětová služba) po roce 1945 k obvinění z kolaborace a souzení podle tzv. velkého dekretu.

„Hitler byl tyto Březinovy věty poslouchal a podle nich své jednání vůči Židům, smrtelné chorobě národa německého a každého jiného národa, byl zařídil – k lepší budoucnosti svého i našeho národa,

6 Symbolistické tendence pod vlivem Otokara Březiny nacházíme již v Demlově exegetické prvotině *Slovo k Otčenáši Františka Bílka* (1904), rozvinuté postupy symbolismu jsou uplatněny i v *Notantur Lumina* (1907) a ve *Šlěpějích V* (1919), symbolistické směřování je příznačné i pro texty *Moji přátelé* (1913). *Miriam* (1916) již představuje prvoplánový secesní ornamentalismus kolísající na hranici kýče. I přes evidentní působení Březinovým básní Deml jeho epigonem nebyl, neboť jeho symbolismus byl na rozdíl od Březinova intelektuálně abstraktního spíše citový, byť konkrétně zakotven. Nedospěl jako Březina k harmonie, ale zůstal syrový. Březinův kosmický optimismus bratrského všeobjímání nedospěl u Demla k podobnému smíření, proto také v tomto básnickém směru Deml nebyl jednoznačně a trvale zakotven.

7 S antisemitskými výpady se musí každý „demlovský“ badatel nezbytně vyrovnat, není možné tuto stránku Demlovy osobnosti a díla vyeliminovat, vyrovnání se však nepředpokládá přijetí.

5 DEML, J.: *Šlěpěje I–III*. Brno 1998, s. 104.

*neboť není to slovo malé, řekl-li největší duch českého národa, že Židovstvo je pro národy arijské smrtelná nemoc a že u nás už je všechno požidovštěno.*⁸

Do protikladu⁹ k tomuto agresivně antisemitskému svazku bývají obecně stavěny následující a oficiálně poslední *Šlépěje XXVI*, které byly otištěny následující rok (1941). Ty bývají hodnoceny jako harmonické, jako charakterově polaritní k předchozím. Mnohdy jimi také bývají omlouvány protizidovské výpady předchozího svazku. *Šlépěje XXVI* však zdaleka nejsou tak klidné a smířlivé jako další Demlova produkce pokorně harmonizační povahy nastolená tímto rokem (reedice knih *Pozdrav z Tasova, Tepna, Mohyla* – modifikovaná podoba, nové texty, jež zastupuje Deml jako zbožný kněz, *Jméno Ježíš, Svátý Josef, K narození Panny Marie*). Protizidovské invectivy se sice nápadně zmírnily, ale ne zcela eliminovaly.

*„Zpočátku mně to bylo dokonce vítané, neboť není na cestě nic horšího, než jet celé hodiny s čistě oholeným, po anglicku oblečeným Židem (...). Jářku, že mně to bylo zpočátku vítané, já se na cestách bojím nejvíce Židů, on Žid Vás ustavičně uráží a ani o tom neví (...).“*¹⁰

Nepochybně pod vlivem ortodoxního katolíka Timothea Vodičky¹¹ se Deml pokusil navázat na vydávání *Šlépějí* katolickým sborníkem *Chléb a slovo*. Do zákazu soukromé vydavatelské činnosti (1948) byly publikována dvě čísla, která někdy bývají přímo označována za pokračování *Šlépějí*. Jejich jednoznačně homiletická povaha a tedy i odlišné zacílení tuto teorii ovšem do určité míry vylučují.

Za poslední svazek *Šlépějí* bývá některými odborníky považován deník *Halucínák*. První zmínka v deníku je z roku 1944 (první návštěva), ale datace v podtitulu je omezena léty 1948–1960. Praktická účelnost je patrná (adresy, bibliografické údaje). Vedle vlastních zápisků, záznamů návštěv, jejich podpisů, výpisků z četby, citátů úsloví a rčení aj. obsahuje i dva novinové výstřižky. Uvažovat o *Halucínáku* jako o posledních *Šlépějích* je velice sporné, neboť, byť je tvarově blízký *Šlépějím*, si jej Deml psal zcela privátně, neexistuje jediný doklad ani svědectví, že by ho plánoval vydat, proto také tematický okruh není cíleně vymezen, přičemž postrádáme významotvornou kontinuitu celku, kterou *Šlépěje* jako takové už svou podstatou předpokládají.

Dokonce mu ani sám autor nedal název, pod kterým jej známe. Ten vznikl sice v obsahových souvislostech s deníkem samotným, ale teprve jako pracovní označení Jiřího Kuběny, který deník jako zaměstnanec tehdejšího Krajského památkového střediska v Brně získal k zapůjčení a pořízení kopie od Josefa Vrby, manžela Demlovy neteře Marty, po básnickově pohřbu (1961).

Poslední Šlépěje uspořádané ze závěrečných Demlových textů a vydané pod tímto jednoznačně diskutabilním názvem v devadesátých letech se na rozdíl od jedné z možností chápání *Halucínáku* jako posledního svazku *Šlépějí* z těchto konjunktur vylučují docela.

Právě pro ne vždy ostatními pochopené a přijaté¹² Demlem koncipované rozsáhlé tvarové postupy a tematické oblasti, kde se mísí vysoké s nízkým, zásadní s nedůležitým, autorsky vlastní s přejatým, v důsledku zdánlivé fragmentárnosti vyvolávající dojem volného toku pů-

sobí svazky Demlových *Šlépějí* jako autentický obraz¹³ zachycující stav nitra básníka, život, stav společnosti, vztahů v jejich rozkolísanosti, nejistotě, pochybách, lžích, ale i lásce aj., čímž si stále uchovávají svou působivost.

LITERATURA

DEML, J.: *Šlépěje I–III*. Brno 1998.

DEML, J.: *Šlépěje IV*. Šternberk 1919.

DEML, J.: *Šlépěje V*. Šternberk 1919.

DEML, J.: *Šlépěje VI*. Tasov 1919.

DEML, J.: *Šlépěje IX*. Tasov 1925.

DEML, J.: *Šlépěje X*. Tasova 1928.

DEML, J.: *Šlépěje XI*. Tasov 1928.

DEML, J.: *Šlépěje XII*. Tasov 1929.

DEML, J.: *Šlépěje XIV*. Brno 1999

DEML, J.: *Šlépěje XV*. Brno 1999.

DEML, J.: *Šlépěje XVI*. Brno 2000.

DEML, J.: *Šlépěje XVII*. Tasov 1931.

DEML, J.: *Šlépěje XVIII*. Brno 2001.

DEML, J.: *Ve stínu lípy. Šlépěje XXI*. Tasov 1936.

DEML, J.: *Proč bychom se netěšili*. Tasov 1939.

Státní oblastní archiv v Opavě, pobočka Olomouc, Pozůstalost Timothea Vodičky s písemnostmi Jakuba Demla, karton 50, inventární číslo 480, *Šlépěje XXV*.

Státní oblastní archiv v Opavě, pobočka Olomouc, Pozůstalost Timothea Vodičky s písemnostmi Jakuba Demla, karton 50, inventární číslo 468, *Šlépěje XXIII*.

Státní oblastní archiv v Opavě, pobočka Olomouc, Pozůstalost Timothea Vodičky s písemnostmi Jakuba Demla, karton 50, inventární číslo 481, *Šlépěje XXVI*.

Státní oblastní archiv v Opavě, pobočka Olomouc, Pozůstalost Timothea Vodičky s písemnostmi Jakuba Demla, karton 52, inventární číslo 512, *Prospekty, novinové výstřižky*.

Státní oblastní archiv v Opavě, pobočka Olomouc, Pozůstalost Timothea Vodičky s písemnostmi Jakuba Demla, karton 43, inventární číslo 352, 353; *Chléb a slovo*.

DEML, J.: *Halucínák*. Brno 1997.

FUČÍK, B.: *Kritické příležitosti I*. Praha 1998.

PUTNA, M. C.: *Česká katolická literatura*. Praha 1998.

RAMBOUSEK, J.: *Básník Otokar Březina a Jakub Deml*. Kežmarok 1931.

OBRAZOVÁ DOKUMENTACE

Obrázek 1 – *Šlépěje XIII*. Státní oblastní archiv v Opavě, pobočka Olomouc, Pozůstalost Timothea Vodičky s písemnostmi Jakuba Demla, *Šlépěje XXIII*, karton 50, inventární číslo 468.

13 K této Demlově metodě se v šedesátých letech přihlásili tzv. Tvářisté.

8 DEML, J.: *Šlépěje XXV*. Tasov 1940, s. 24.

9 M. C. Putna.

10 DEML, J.: *Šlépěje XXVI*. Tasov 1941, s. 57.

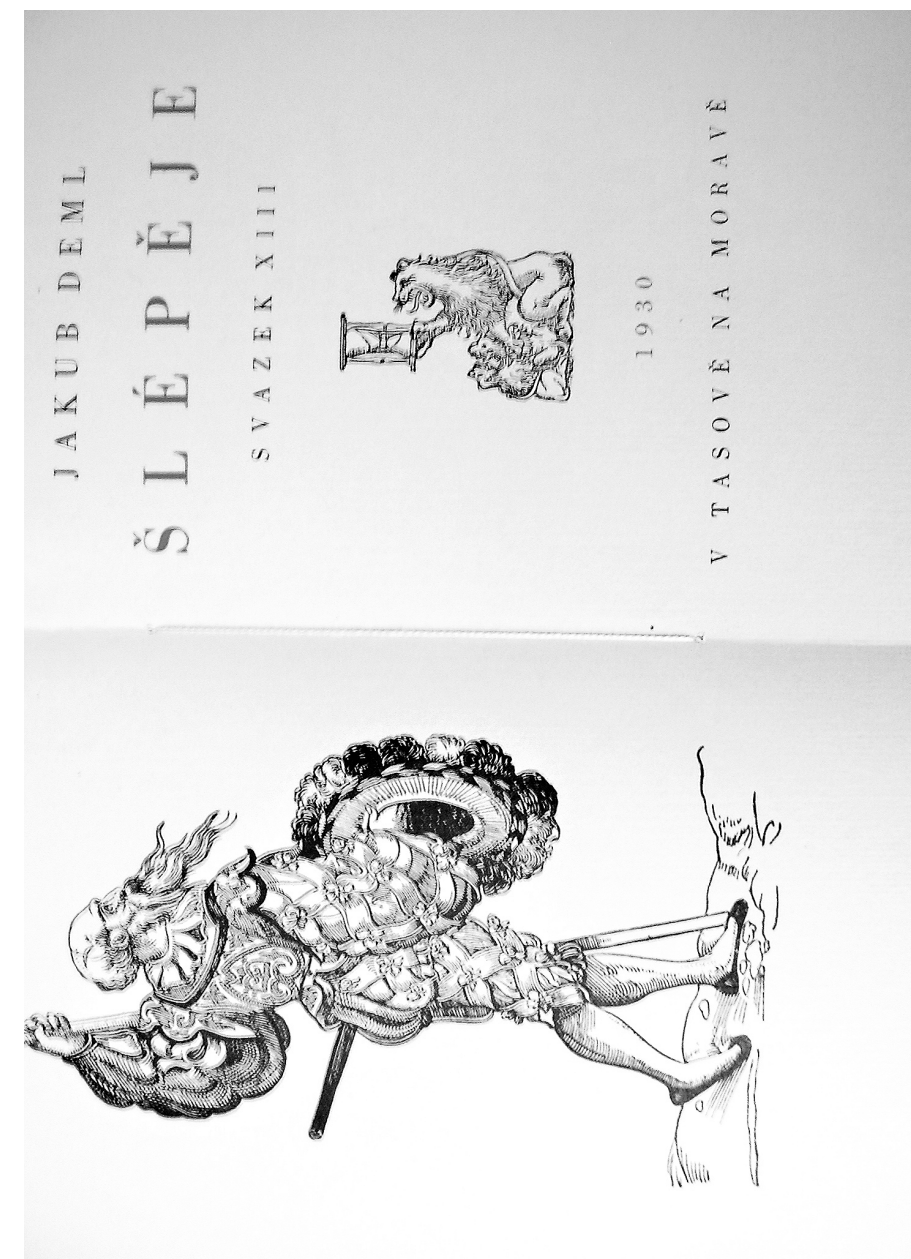
11 Vodičkovy ortodoxní působení na Demla se projevilo především v Demlově pověření Vodičky ve věci uspořádání *Souborných spisů Jakuba Demla* z roku 1947. Ten ve svém uspořádání Demlovo dílo zkreslil, kladl důraz na práce, které ukazují Demla jako pokorného kněze, tematicky je dominantní katolicismus, sepětí s půdou, rodovost aj. Není zařazen *Hrad smrti, Tanec smrti, Mé svědectví o Otokaru Březinovi* jen zlomkem, *Zapomenuté světlo* není zastoupeno vůbec.

12 Jan Rambousek aj.

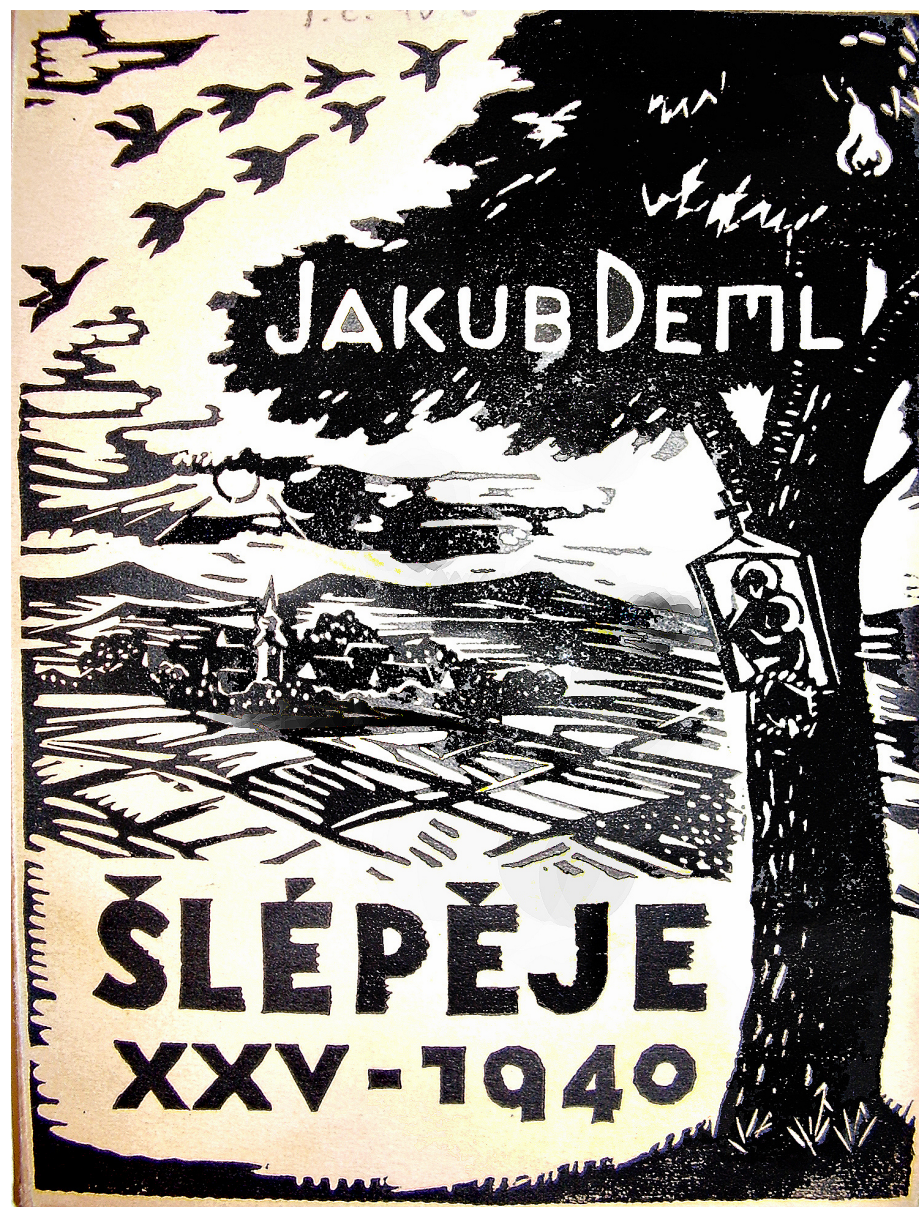
Obrázek 2 – *Šlěpěje XXV*, ilustrace Maria Rosa Junová. Státní oblastní archiv v Opavě, pobočka Olomouc, Pozůstalost Timothea Vodičky s písemnostmi Jakuba Demla, *Šlěpěje XXV*, karton 50, inventární číslo 480.

Obrázek 3 – *Šlěpěje XXV*. Státní oblastní archiv v Opavě, pobočka Olomouc, Pozůstalost Timothea Vodičky s písemnostmi Jakuba Demla, *Šlěpěje XXV*, karton 50, inventární číslo 480.

Obrázek 4 – *Sborník Chléb a slovo II*. Státní oblastní archiv v Opavě, pobočka Olomouc, Pozůstalost Timothea Vodičky s písemnostmi Jakuba Demla, *Chléb a slovo*, karton 43, inventární číslo 352, 353.



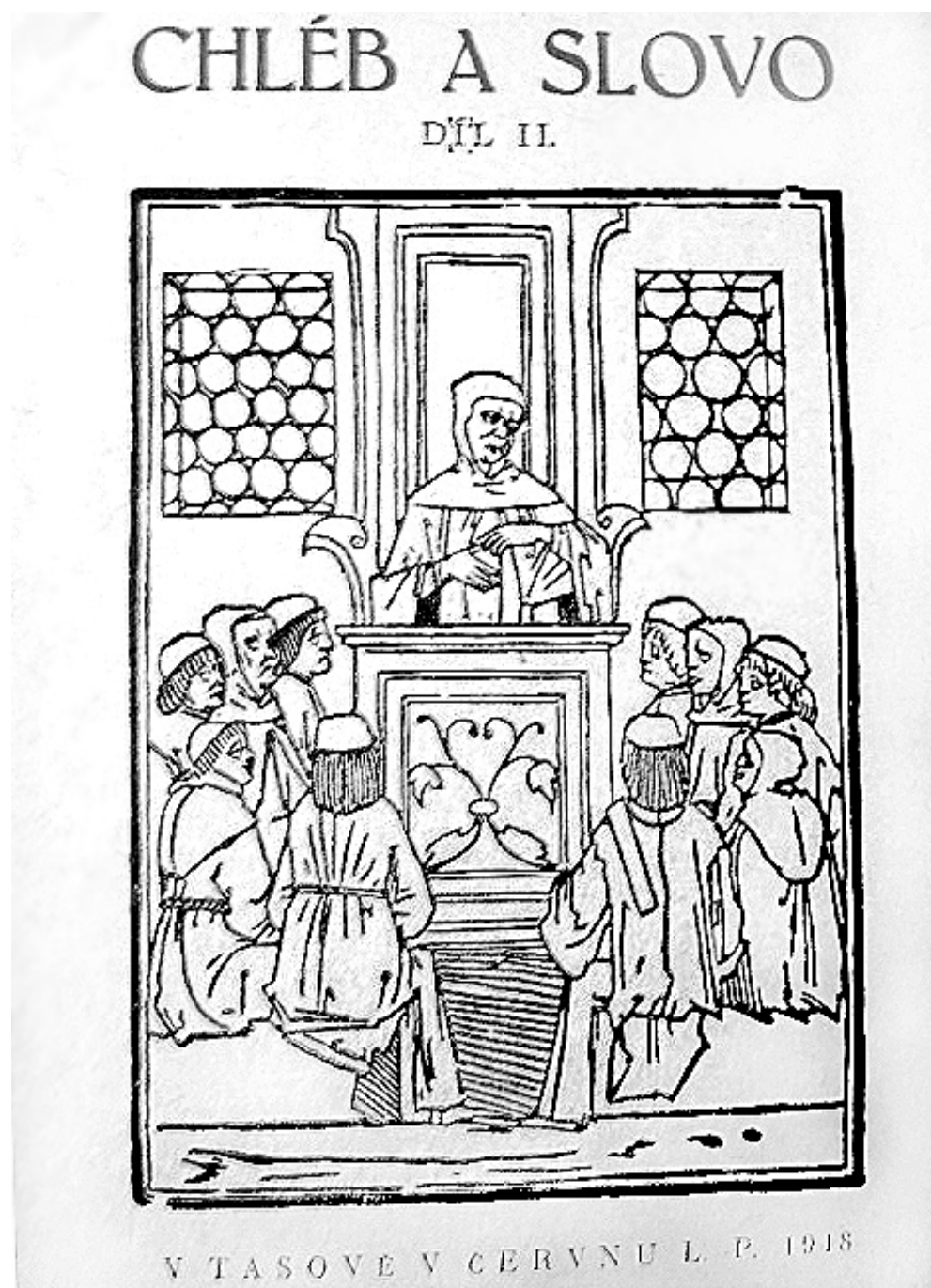
Obrázek 1 – *Šlěpěje XIII*.



Obrázek 2 – Šlěpěje XXV, ilustrace Maria Rosa Junová.



Obrázek 3 – Šlěpěje XXVI.



Obrázek 4 – Sborník Chléb a slovo II.

POVÍDKOVÁ TVORBA LADISLAVA FUKSE

ERIK GILK

MÍ ČERNOVLASÍ BRATŘI

Soubor šesti povídek *Mí černovlasí bratři* vyšel v roce 1964 jako druhá Fuksova beletristická kniha. Z datace uvedené za poslední povídkou (1958) ovšem vyplývá, že soubor měl být původně autorovou prvotinou a byl psán dříve než prvně vydaný *Pan Theodor Mundstock*. Složitou genezi závěrečné textové verze souboru, jež byla způsobena tehdejšími nakladatelskými praktikami, ozřejmil v Tvaru Michal Bauer.¹ V roce 1959 odevzdal Fuks do Československého spisovatele k posouzení soubor dvanácti povídek s titulem *Kchonyho cesta do světa*. V době bezprostředně následující po diskutovaném a oficiální kritikou napadaném vydání *Zbábělců* (1958) Josefa Škvoreckého byli lektori obezřetní a zadaný rukopis odmítli vydat. Teprve v době, kdy byla v nakladatelství projednávána rukopisná verze *Pana Theodora Mundstocka*, dodal autor v červnu 1962 nový rukopis. Byl nazván *Mí černovlasí bratři* a obsahoval pět povídek. Po dalších textových úpravách, jimiž se Fuks, chtěl-li povídky vydat, musel přizpůsobit lektorským a redaktorským požadavkům, vyšla kniha o dva roky později. Zdlouhavý vznik povídkového souboru, jakkoliv výmluvný a příznačný pro postupování původních textů svazovému nakladatelství, ponecháme s odkazem na Bauerovu stat stranou a budeme se věnovat výhradně knižní verzi.

Charakterizovat žánr *Mých černovlasých bratrů* jako soubor povídek, jak se obvykle uvádí, by bylo značně nepřesné a zjednodušující. Nabízí se adekvátnější pojmenování komponovaný cyklus povídek, v němž si je podle Forresta L. Ingrama „autor od samého počátku psaní vědom, že vytváří cyklus a všechny jeho složky se podvolují předem stanovenému záměru.“² Inspirován angloamerickou literární vědou se o zavedení terminologické typologie povídkových cyklů do kontextu české literatury nedávno pokusil Martin Pilař. Domníváme se, že na Fuksův cyklus lze aplikovat rovněž termín kompozitní román (the composite novel), „žánrový útvar, který má zároveň vlastnosti povídkového cyklu i románu.“³

Na povídkách *Mých černovlasých bratrů* je v prvé řadě patrná jednotnost postav a prostředí. Texty jsou provázány ústřední postavou Michaela, opakovaně v nich vystupují další komplementární postavy, jsou jim společné tematické roviny školního prostředí, chlapecké družiny a Michaelovy domácnosti. Výrazným jednotícím prvkem je epická struktura celého souboru a jeho výpovědní platnost, vyplývající z celkové kompozice. Jednotlivé povídky mají sice

svoji stavbu s vlastní pointou a nelze jim upřít uměleckou hodnotu, ale teprve souvislá četba v závazném textovém řazení může plně odkrýt smysl prózy.

O tom, že pořadí povídek není nahodilé, svědčí kompozice celku jako jednoho příběhu, v němž každá povídka má svůj nezastupitelný, pevně daný status na časové ose. Povídka *První den školy* příběh otevírá a představuje jeho protagonisty, má tedy funkci expozice a jedná se o text nejméně uzavřený, protože po expozici musí zákonitě následovat zápleтка. Za kolizi a následnou krizi můžeme považovat povídky *Kchonyho cesta do světa* a *Koruna pro Arnsteina*, v nichž je zaznamenán, respektive naznačen tragický konec života dvou ze tří Michaelových spolužáků židovského původu. Následující povídka *Dívka ze Safedu* vybočuje z kontextu ostatních povídek již svými časoprostorovými souřadnicemi. Odehrává se na venkově v době prázdnin a Michael je v ní konfrontován s postavou zatím zmiňovanou pouze okrajově, Katzovou sestrou Ester. Charakteru peripetie odpovídá text změnou prostředí – namísto rušné Prahy poklidná procházka prosluněným lesem – evokující svou atmosférou jistou idylčnost, která je ovšem negována násilím užitým v závěru. Ten zároveň anticipuje katastrofu povídky *Katzovy cypřiše a hvězdy*, na jejímž konci je naznačena smrt Michaelova nejbližšího, v titulu jmenovaného spolužáka. Tímto textem se zároveň definitivně uzavírá Michaelovo přátelství s židovskými chlapci nejen formou, tedy posledním rozhovorem s jediným žijícím hochem, ale také tématem. Katz totiž opakovaně zmiňuje epizody z první povídky a připomíná šťastné doby chlapecké party, když ještě držela pohromadě a její členové si mysleli, že svým přátelstvím mohou čelit dosud nepoznané hrůze, s níž se setkali prostřednictvím profesora zeměpisu. Povídka tedy představuje významové završení souboru, tvoří poslední článek cyklického řetězce. Kýžená katarze se dostaví v epilogu souboru, povídce se symbolickým názvem *Nedohořelá svíčka*. Dojde v ní k zešílení nacisticky smýšlejícího zeměpisáře, který od začátku představoval pro chlapce úhlavního nepřítele, byl pro ně ztělesněním strachu a úzkosti.

Jednotná epická linie souboru je dána rovněž časovou sukcesí povídek, linearitou celkového příběhu. Povídky na sebe navazují, mají nezaměnitelné postavení, což dokládají odkazy pozdějších textů na předcházející povídky. Je nabíledni, že nejvíce takových narážek obsahují poslední dvě povídky a umocňují tím svou pozici dějového rozuzlení. V povídce *Katzovy cypřiše a hvězdy* založené na dialogu Michaela s Mojžíšem Katzem židovský chlapec konstatuje: „(...) nám je dnes šestnáct pryč a to je prý málo. Ale Kchony se nedožil ani třinácti, Arnstein je někde v Ostravě a Ester...“⁴ V posledním textu již duševně nemocný učitel zeměpisu oslovuje nepřítomné spolužáky: „Vývolal Arnsteina, Kohna a Katze, aby to přeložili do češtiny... A začal mluvit německy... (...) Arnstein, Kohn a Katz se neozývali... (...) Arnstein, Kohn a Katz ve třídě přece vůbec nebyli.“⁵ Katenální repetice již nepřítomných spolužáků a nedořečenost větných celků graficky označená třemi tečkami přispívají ke stvrzení tragické smrti židovských chlapců, která je s výjimkou plynem otráveného Kchonyho zatím pouze anticipována, nikoliv textově doložena.

Čas příběhu *Mých černovlasých bratrů* lze ostatně velmi přesně umístit do času historického. První povídka se odehrává první den školního roku a na základě zeměpisářova vyhrožování o vážné situaci v Sudetech, které „vřou a hoří“,⁶ i podle nenápadných zmínek o lidech mávajících novinami a rozrušeně hovořících⁷ a závěrečného odstavce, kde prodáváč novin vykři-

1 BAUER, M.: Fuksovy povídkové juvenilie: Od Kchonyho cesty do světa k Mým černovlasým bratrům. *Tvar* 14, 2003, č. 15, s. 16–18.

2 PILAŘ, M.: Pojetí historie v českých povídkových cyklech. In: *AUPO Studia Moravica V Symposiana*. Eds. Gilk, E. a Foldyna, L. Olomouc 2007, s. 139.

3 Tamtéž, s. 141.

4 FUKS, LADISLAV: *Smrt morčete*. Praha 2005, s. 91.

5 Tamtéž, s. 106.

6 Tamtéž, s. 14.

7 Tamtéž, s. 17.

kuje „o *pobranici* a nějakém anglickém nátlaku na jednání s vrahy,“⁸ můžeme s jistotou mluvit o září 1938. Povídka *Kchonyho cesta do světa* je situována do dalšího neuralgického bodu českých dějin. Jedná se o okupaci německého vojska v březnu 1939, jež je v textu explicitně zmíněna a způsobí první tragický zásah do řad Michaelových židovských spolužáků. Znemožní totiž připravovanou emigraci rodiny rabína Kohna do Palestiny a přivede ji k otrávení plynem. Datace povídky *Koruna pro Arnsteina* už je poněkud obtížnější. Je jisté, že se odehrává na konci školního roku a podle předzvěsti Michaelova otce i služby Růženky o tom, že bude válka, by mělo evidentně jít o červen 1939. Vzápětí se ovšem chlapci ve škole dozví, že jejich židovští spolužáci byli říšským nařízením ze školy vyloučeni. Vyloučení studentů židovského původu bylo přitom vyhlášeno teprve o rok později, v srpnu 1940.⁹ Diskrepance je vysvětlitelná autorovým přehlédnutím či nedostatečností jeho historických znalostí, jež by byla spíše kuriozitou, neboť je známo, že Fuks na přesnost historických reálií neobyčejně dbal.¹⁰ *Dívka ze Safedu* jako jediný text neobsahuje žádný záhytný historický bod, a je tudíž časově obtížně dešifrovatelný, což koresponduje s jeho charakterem idylizující peripetie. Snad jediné z Esteriny věty o brzkém konci války se můžeme dohadovat, že by mohlo jít o léto roku 1941. Následující povídka o Esterině bratru Katzovi působí i v tomto směru kontrastně k předchozímu textu, neboť obsahuje přesný časový údaj: „*Zítří je devatenáctého září 1941. Od toho dne nařízením pana říšského ministra vnitra nosíme na kabátech tyto hvězdy,*“¹¹ oznamuje Katz Michaelovi. Označení žluté šesticípé hvězdy dokonává rasovou diskriminaci a vyloučení židů ze společnosti, po něm následují již jen transporty do koncentračních táborů. Závěrečná povídka se odehrává bezprostředně nato, což lze odvodit z učitelových zmínek o začátku židovského roku a postupu německých vojsk na východ.

Děj *Mých černovlasých bratrů* je tedy vymezen zářím 1938 a zářím 1941 s výjimkou Michaelova dovětku poslední povídky *Nedohořelá svíčka* o jeho návštěvě hrobu zešilejšího učitele. Namísto radostného konstatování o ukončení válečného utrpení se ovšem čtenáři dostává trpkého závěru: „*Byl mrtev jako mí černovlasí bratři z třídy, David Kohn, Pavel Arnstein, Mojžíš Katz a jeho sestra Ester, které nenáviděl, týral, sužoval a mučil, ale na jeho hrobě alespoň rostla tráva a za ním zpívala pěnkava.*“¹² Obdobně deziluzivně vyznívá obměna sentence, která se celým souborem refrénovitě line, umístěná většinou na začátek povídek včetně textu úvodního: „*Smutek je žlutý a šesticípý jako Davidova hvězda.*“ Převedením sponového slovesa do préterita dosáhl autor ambivalentního závěru. Věta „*Smutek byl žlutý a šesticípý jako Davidova hvězda.*“¹³ spíš než o konci druhé světové války vypovídá o ztrátě židovských kamarádů a tragédii židovského národa vůbec. Zároveň se nabízí interpretovat závěr jako Michaelovu reflexi dozrání a přechodu z chlapeckého věku do dospělosti, kdy již bude stát v životě sám bez pomoci druhých.

Princip konfrontace či spíše zásahů tragických dějinných událostí do života dospívajícího chlapce, jak jsme výše doložili, použil prozaik také v románu *Variace pro temnou strunu*. Blízkost *Mých černovlasých bratrů* a románu je natolik zřetelná, že je Jiří Tušl spolu s novelou *Obraz*

*Martina Blaskowitz*ze, jehož hrdinou je opětovně Michael, označil za „*volnou autobiografickou trilogii.*“¹⁴ Souvislost povídkového cyklu a románu dokládá především totožný protagonista, stejná historická doba i zmínky o „*černovlasých bratřech.*“ Jedná se ovšem skutečně pouze o letmé narážky, neboť okruh spolužáků je v románu méně podstatný a dominantní dějovou rovinu tvoří naopak rodinné prostředí, v povídkách spíše marginální, a to především napjatý vztah k otci.

Z lektorského posudku *Mých černovlasých bratrů* od Marie Vodičkové ovšem vyplývá, že tematická odlišnost povídek nebyla původně tak markantní a rukopisný soubor měl k románu motivicky mnohem blíže než v publikované podobě: „*(...) tam jsou šílenosti (babička a Míša, o nichž člověk neví, jestli žije nebo mrtví, zvířata nebo lidé) (...)*“¹⁵ A právě mluvící „figury“ babičky na obraze a plyšového medvěda, po kterých není v povídkách ani stopy, se výrazně podílejí na motivické výstavbě *Variací*. Můžeme pouze spekulovat, zda Fuks tyto motivy sám vypustil a ponechal si je v zásobě pro další prózu, anebo si takové „výstřelky“ jednoduše nemohl na začátku šedesátých let dovolit, zatímco v roce 1966, kdy román vyšel, již byly při redakčním řízení shledány nezávadnými.

Princip kontrastu či konfrontace, na němž jsou povídky vystavěny, souvisí do značné míry se způsobem vyprávění, jaký autor zvolil. Způsobem, který se stal konstitutivním rysem poetiky výrazné části jeho následujících próz. Protagonistu Michaela totiž nelze označit v pravém slova smyslu za vypravěče, protože jeho příběh není podáván, nýbrž prožíván. S fikčním světem se čtenář seznamuje prostřednictvím Michaelova vnímání, skrze filtr jeho vědomí. Pro Michaelovu pozici v příběhu lze využít Stanzelův termín personální vyprávěcí situace.¹⁶ Postavu, u níž absentuje zprostředkující funkce aktu vyprávění, pak označil Stanzel jako reflektora. Charakterizoval jej jako postavu, která reflektuje, tj. odráží děje vnějšího světa ve svém vědomí, vnímá, pociťuje, registruje, ale vždy mlčky, neboť nikdy „nevypovídá“, tzn. neverbalizuje své vjemy, myšlenky a pocity, protože není v komunikační situaci. Čtenář získává přímý vhled do vědomí postavy reflektora a poznatky o procesech a reakcích, které se v ní odehrávají. Zároveň se jejíma očima dívá na události a jiné postavy vyprávění, čímž vzniká iluze bezprostřednosti zobrazení fikčního světa. Opozice osoby, jež tvoří jednu ze tří os Stanzelova typologického kruhu, přestává být v tomto případě distinktivním rysem, a nezáleží tedy příliš, je-li příběh nahlížen reflektorem v první nebo ve třetí osobě.¹⁷

Proto nelze mluvit o nějakém zásadním narativním rozdílu mezi Fuksovými povídkami a jeho románovou prvotinou, ač u Mundstocka je použita er-forma. Potvrzuje to i klasifikace vypravěčů Lubomíra Doležela, jak ji podal v *Narativních způsobech v české literatuře* (1993). Fuksovy prózy jsou podle ní typickým příkladem moderního narativního textu, v němž promluva fikčního subjektu vedle svých základních funkcí interpretační a akční přebírá ještě primární vypravěčské funkce, tedy konstrukční a kontrolní.¹⁸ Konkrétně náležejí do kategorie osobní ich-formy (*Mí černovlasí bratři*, *Variace pro temnou strunu*) nebo subjektivní er-formy (*Pan Theodor Mundstock*). Blízkost těchto dvou narativních způsobů shledal rovněž Jiří Holý, který pro moderní prózu 20. století určil čtyři základní typy vyprávění. Zatímco *Variace*

8 FUKS, L.: *Smrt morčete*. Praha 2005, s. 22.

9 Viz URBAN, Z.: *Československé dějiny v datech*. Praha 1987, s. 429.

10 Viz např. vzpomínka Antonína Jelínka in: FUKS, L.: *Moje zrcadlo*; TUŠL, J.: ... a co bylo za zrcadlem. Praha 2007, s. 176–177. Jiným dokladem je autorova důkladná faktografická příprava ke všem prózám uložená v jednotlivých složkách Fuksovy pozůstalosti v Literárním archivu PNP.

11 FUKS, LADISLAV: *Smrt morčete*. Praha 2005, s. 94.

12 Tamtéž, s. 109.

13 Tamtéž.

14 FUKS, L.: *Moje zrcadlo*; TUŠL, J.: ... a co bylo za zrcadlem. Praha 2007, s. 272.

15 BAUER, M.: Fuksovy povídkové juvenilie: Od Kchonyho cesty do světa k Mým černovlasým bratrům. *Tvar* 14, 2003, č. 15, s. 16.

16 STANZEL, F. K.: *Teorie vyprávění*. Praha 1988, s. 101–137.

17 Tamtéž, s. 131–137.

18 DOLEŽEL, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha 1993, s. 45–47.

pro temnou strunu (k nimž můžeme přiřadit *Mé černovlasé bratry*) patří podle něj k podtypu „zповědního“, tedy silně subjektivního vyprávění v ich-formě, která je užita k „ryze fiktivní kvaziautobiografii“, ¹⁹ *Pan Theodor Mundstock* je zařazen k typu subjektivizovaného vyprávění v er-formě, jež se v případě jednoho personálního hlediska „důslednou subjektivizací přibližuje kvaziautobiografické ich-formě.“ ²⁰

Právě reflektorský způsob narace umožňuje neustálou a vlastně všudypřítomnou protagonistovu reflexi vnějších okolností, čtenář může sledovat, jak na něj události dopadají, jak ovlivňují jeho myšlení a jednání. Tato reflexe je základním prostředkem konfrontace v nejrůznějších textových vrstvách, z nichž tu nejsvrchnější v *Mých černovlasých bratrech* vytváří střet citlivého chlapce a brutálních zásahů do života jeho přátel. ²¹

Tváří v tvář politickým událostem si Michael náhle uvědomuje, že přátelství takřka na život a na smrt, stvrzené založením spolku pro potírání zeměpisu v úvodní povídce, nemůže vzdorovat nadcházející tragédii. Na jedné straně s chlapci soucítí a ještě v povídce *Dívka ze Safedu* bohorovně prohlašuje, že ochrání „všechny, na které sahá temná ruka.“ ²² Na druhé straně ovšem Michael naráží na nedostatečnost a omezenost svých činů, na nemožnost dostat svému slibu a proklamovanému přátelství, načež si uvědomuje svoje selhání a není schopen být verbálního povzbuzení. Nedokáže oslovit Arnsteina a vyjádřit slůvko útěchy před jeho osudným koncem, a proto nadosmrtní zůstane jeho dlužníkem v doslovném i přeneseném významu. Explicitně to Michael vyjadřuje v klíčovém rozhovoru s Katzem: „Já jsem nešťastný, protože nikomu nedokážu říct dobrý slovo. Protože si nikdy netroufám říct, co cítím. Ale to se musí vysvětlit! Pročždy! Dřív odsud nepůjdu! Kchonymu jsem nebyl schopen říct kloudný slovo, Arnsteina jsem nechal jít skoro jako psa, Ester, ne... Už mlčet nebudu. Už ne...“ ²³ Právě v momentě, kdy se Michael rozhodne k činu a chce s Katzem po válce odcestovat do Palestiny, je racionálními důvody odmítnut s tím, že takovou obětí po něm nelze žádat.

V povídce *Katzovy cypřiše a hvězdy* jsou vedle názorových konfrontací přítomny další dva typy kontrastu. První část rozhovoru mezi Michaelem a Mojžíšem se odehrává při procházce Prahou. Zatímco Katz nikam nespíchá a kráčí velmi pomalu, protagonista Katzovu zdrženlivost nechápe a chce co nejdříve uniknout pouličnímu ruchu: „Proč jdeme? Proč jdeme my dva? Proč se na všechno díváme?“ ²⁴ Nepochopitelnou hrůzu mu nahání především vylepování černožlutých plakátů, z nichž se line „pach klihu, mandlí a spálených kostí“, které s použitím symbolických atributů graduje na mostu („mostu na druhý břeh“) přes Vltavu („vede k moři“). Teprve u Mojžíše doma pochopí Michael jeho jednání a zdrženlivost na ulici: byla to Katzova poslední vycházka bez potupné žluté hvězdy.

19 HOLÝ, J.: Typy vyprávění. In: *Na cestě ke smyslu*. Ed. Červenka, M. a kol. Praha 2005, s. 675.

20 Tamtéž, s. 692.

21 Slovy Antonína Jelínka: „Stojí tu proti sobě a zároveň v osudové závislosti svět dětí a svět patologické ideologie.“ (JELÍNEK, A.: *Fantasmagorie a válka. Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 13, s. 12.) Jelínek dále pokračuje: „Tam, kde se tyto světy dotýkají a střetávají, jsou nejsilnější místa knihy. (...) Opustí-li Fuks okruh profesora a dětí, ztrácí jeho novela na jednotnosti a na síle.“ Právě prolínání dvou světů se pro recenzenta stalo arbitrárním kritériem hodnocení; proto za nejslabší povídku cyklu označil *Dívku ze Safedu*.

22 FUKS, L.: *Smrt morčete*. Praha 2005, s. 70. Již v samotném gestu spočívá podle Josefa Vohryzky autentická hodnota a humánnost Fuksových povídek: „(...) árijský chlapec trpí antisemitskými excesy ne proto, že ohrožují jeho, a také ne z pouhého soucitu. Trpí jimi prostě proto, že vůbec existují, že vyzařují tak vražedné zlo.“ VOHRYZEK, J.: *Mí černovlasí bratři. Host do domu* 11, 1964, č. 6, s. 53.

23 FUKS, L.: *Smrt morčete*. Praha 2005, s. 93–94.

24 Tamtéž, s. 86.

Druhý kontrastní princip, který Fuks ve svých prózách použije ještě několikrát, je založen na pravidelném střídání dvou časových rovin, kdy současný rozhovor je prostřihován Michaelovými vzpomínkami uvozujícími obdobnou situaci: předválečnou vycházku Vídní s jeho starším bratrancem Günterem. Günterova hrubost a vulgárnost, vyhrožování Michaelovi násilím i obecná čeština jeho řeči ostře kontrastují s uhlazeným vystupováním sečtělého Katze. Michael však bratrance neodsuzuje, naopak si cení jeho výtek vůči své přecitlivělosti, kterou nyní, když si uvědomuje ohrožení života nejlepšího kamaráda, konečně překonal. Alespoň se mu to zdá: „Zachvátil mě pocit síly a byl bych se v tu chvíli dal do boje všem výtkám tváří v tvář...“ ²⁵ Poté, co Günter nečekaně dostane povolávací rozkaz do armády a je naznačena jeho smrt, se rozdíl mezi opozicemi postav i situací náhle stírají. Bratrance i Mojžíše semlela válečná mašinerie a vůbec nerozhoduje, jakou povahu měli a na jaké straně stáli, neboť svým osudům se jeden jako druhý nemohli vzepřít.

Michaelova neprozřetelnost a duševní nevyzrálost kompenzovaná neochvějným sebevědomím je naplno odhalena v povídce *Dívka ze Safedu*. Protagonista v něm vede rozhovor s Katzovou sestrou Ester a velmi nelibě nese její strach o vlastní život a úzkost z nejistoty. Je to patrné i ze sloves uvozujících jeho repliky: „řekl jsem mrzutě“, „odsekl jsem“, „zabručel jsem“, „vzepřel jsem se“, „téměř jsem vybuchl“. Michael ji obviňuje z hysteričnosti a dokonce jí vyhrožuje žalujícím dopisem bratru Mojžíšovi. Po návratu z lesa se ukazuje, že Esteriny obavy byly reálné, ba přímo akutní: „Pak ten v uniformě zdvihl ruku... Pak chytil Ester za rameno, začloulal jí, až téměř upadla, a táhl ji k vesnici.“ ²⁶ V povídce je konfrontováno vědomí židovské dívky zasažené trvalou nejistotou a stresem doslova z každé nadcházející hodiny jejího života s nemožností árijského chlapce se do takového vědomí vžít, navíc mylně přesvědčeného, že přátele pochopil a může jim pomoci.

Zdeněk Kožmín považoval za těžiště stylové výstavby povídek (i *Pana Theodora Mundstocka*) povahu projevů postav: „Fuks tu buduje své hrdiny jako svého druhu komentátory společenského dění. Avšak tento stylistický záměr má hlubší smysl: projevy a jejich komentování vytvářejí jakousi mnoh násobně propletenou tkáň výroků (...).“ ²⁷ Tvrzení dovozuje příkladem zeměpisářových antisemitických výpadů, které jsou pak v nejrůznějších transformacích citovány ústy chlapců za užití přímé i nepřímé řeči. Postavy mladých lidí podle Kožmína „svými projevy prozrazují hluboký citový prožitek rozporu mezi snem o dalekých cestách, velkých dobrodružstvích a lásce a mezi skutečnou podobou života ve fašistickém režimu.“ ²⁸ Jinými slovy tu proti sobě stojí pozitivní nadčasové hodnoty a útrpná dočasná realita, z níž se ovšem nelze vyvléct.

Mí černovlasí bratři byli vydáni ve stejném roce jako povídkový soubor Josefa Škvoreckého *Sedmiramenný svícen* (1964). I ten je vystaven jako svěbytně komponovaný cyklus povídek, v němž je tematizován rozpor mezi prožíváním a pocity židovské dívky Rebekky na jedné straně a snahou chlapce Dannyho je pochopit a dívku utěšit na straně druhé. Rámcová rovina přítomnosti, zasazená do „hlubokého míru uprostřed studené války“ roku 1952, ²⁹ je přerušována vyprávěním Dannyho příběhů o jeho židovských známých z druhé světové války. Podstatná časová distance umožňuje Škvoreckému zachytit Rebecčinu frustraci po návratu z koncent-

25 FUKS, L.: *Smrt morčete*. Praha 2005, s. 90.

26 Tamtéž, s. 73.

27 KOŽMÍN, Z.: K problematice stylového principu prózy. *Impuls* 1, 1966, č. 2, s. 90.

28 Tamtéž, s. 90–91.

29 ŠKVORECKÝ, J.: *Sedmiramenný svícen*. Praha 1964, s. 22.

račního tábora a nemožnost zapojit se po přežití holocaustu do běžného života. Dannym vyprávěné povídky, z nichž první tři zaznamenávají násilná úmrtí jeho strýčka, učitele a lékaře a obsahově se nejvíce blíží Fuksovým povídkám, mají Rebekku přivést na jiné myšlenky a ukázat jí, že i Danny bezprostředně poznal židovskou tragédii. V epilogu se však, obdobně jako ve vztahu Michaela k „jeho černovlasým bratrům“, ukazuje nepřekonatelná hranice dvou světů, které mezi obyvatele židovského původu a ostatní vystavěl nacismus. Při vyjíždce na pramici spatří protagonisté na hladině jezera dva navzájem se požírající sumce: „Jeden v souboji spolkl druhého, jenomže se jím zalkl. Menší sameček vyčníval většinu polovinou těla z tlamy a oba dodělávali.“³⁰ Zatímco Danny se o nezvyklý úkaz zajímá a dokonce jej obrací veslem, Rebekka touží ihned odplout pryč. Bylo by možno vyložit závěr jako dívčinu neschopnost přihlížet násilí, ale dominantní je dle našeho názoru symbolická rovina. Je sice sedm let po válce a holocaustu a nacisté (první sumec) jsou definitivně poraženi, ale přeživší židé (druhý sumec) nejsou schopni zbavit se jejich následků, válečné hrůzy jim nikdy nepřestanou kolovat v krvi. Ztratili své bližní, ale i notnou část vlastní identity.

První dvě Fuksovy prózy tematizací židovství a holocaustu plně zapadly do doby první poloviny šedesátých let, kdy se ve větší míře projevila druhá vlna válečné prózy s návratem k židovské problematice (Lustig, Škvorecký, Bělohradská, Grosman a další). Mohlo se zdát, že téma se stane konstantou Fuksových próz obdobně jako v případě Arnošta Lustiga. Avšak již v následujících *Variacích pro temnou strunu* se tento prvek téměř vůbec neprosadil, ve *Spalovači mrtvol* byla zase akcentována jiná poloha. Árijský protagonista žijící ve smíšeném manželství propadne nacistické demagogii a je nucen zbavit se židovské manželky a dětí, které by bránily jeho politické a společenské kariéře. S výjimkou dvou povídek souboru *Smrt morčete* se Fuks k židovství vrátil již jen v baladické novele *Cesta do zaslíbené země* z téhož souboru a v alegorické próze *Oslovení z tmy*. Židovský element je přítomen rovněž v románu *Mysí Natálie Mooshabrové*, avšak pouze v antroponymech. Křestní jména dětí paní Mooshabrové Wezr a Nabule představují typická židovská jména, k témuž původu odkazuje i rodinné příjmení.

Přestože tedy židovství v celku Fuksovy prózy rozhodně nepřevažuje, hledají se důvody jeho zájmu o židovskou národnostní menšinu a jsou nejednou shledávány v autorově prokázané homosexualitě. Pripouštíme, že Fuks mohl do ohrožení židovského společenství projektovat svoje pocity homosexuála v socialistické společnosti, která neměla pro jakékoliv odlišení pochopení, tudíž že židovská menšina mohla sublimovat jeho příslušnost k sexuální menšině. Prímých dokladů chlapecké náklonnosti přesahující meze přátelství lze ovšem v *Mých černovlasých bratrech* nalézt poskrovnu, nechceme-li takto, podle našeho názoru násilně, interpretovat už samotný název souboru. Jde o Michaelův vztah ke Katzovi, který „byl neobvykle hezký“³¹ a jeho tvář voněla cypřišem. Katz také jako jediný Michaela oslovuje přezdívkou „myšáku“, popřípadě „myš“ a nechybí ani letmé náznaky fyzického kontaktu: „A mlčky mě vzal kolem krku (...)“³²; „Drží mě, abych nepospíchal (...)“³³

30 ŠKVORECKÝ, J.: Sedmírámený svícen. Praha 1964, s. 129.

31 FUKS, L.: *Smrt morčete*. Praha 2005, s. 78.

32 Tamtéž, s. 21.

33 Tamtéž, s. 78. Podobným způsobem se na dekodování homosexuálních projevů ve Fuksových prózách zaměřil ve své monografii *Tvář a maska. Postavy Ladislava Fukse* (Jinočany 2006) Aleš Kovalčík. Právě její kapitola *Zašifrovaná homosexualita* evidentně upřednostňuje vnitřní vztahy odkazující k psychofyzické osobnosti autora před vlastní sémantickou výstavbou textů. Využití znalosti autorovy sexuální orientace byla pro Kovalčíka natolik lákavá, že hledání a nacházení homosexuality ve Fuksových textech přesáhlo ecovské intentio operis a otázku funkčnosti takové tematiky.

Za seriózní pokus vypořádat se s přítomností homosexuální tematiky v literatuře považujeme čtyřdílnou stat' Martina C. Putny *Poetika homosexuality v české literatuře*, která se neomezuje na registraci homosexuálních jevů a vykládá je v širších souvislostech. Putnovi nejde o „literaturu psanou homosexuály“, ale o „literaturu, v níž je homosexualita přítomna jako téma“³⁴ a pro takovou našel v kontextu domácí literatury tři základní typy. Ladislava Fukse považuje za výrazný a zcela originální případ prvního typu, který nazval „cesty sublimace“. Jde o způsob, kdy „autor o homosexuálních citech a úkonech buď mluvit z vnějších důvodů nesmí, ale z vnitřních pohnutek chce, nebo je rozdvojen sám v sobě a ,chce i nechce“.³⁵ Putna se odvolává na germanistu Wolfganga Poppa, který pro takovou kategorii užil označení „maska a signál“: autor maskuje své skutečné citění před běžným čtenářem, ale zároveň vysílá signály pro čtenáře příznivě nalaďeného. Fuks si pak podle kritika vymyslel „masku dokonale neproniknutelnou pro nezasvěcené a snadno průhlednou pro čtenáře shodně citící: Psal o něčem úplně jiném (holocaustu).“³⁶ Takové tvrzení odmítáme již proto, že odhalit autorský záměr je téměř vždy nemožné, a nelze pak jednoznačně a takto apodikticky delimitovat Fuksovo rozhodnutí psát o židovské tragédii. Souhlasíme však s Putnou v tom, že jde o jakousi „alianci ponížených“ a že pronásledování židů může být u Fukse „*TAKE* metaforou o údelu homosexuálů (zvýraznil MCP).“³⁷

Ač Fuks svoji sexuální orientaci před veřejností přísně tajil a v socialistickém Československu, jehož občané homosexualitu v drtivé většině neakceptovali, ne-li přímo odsuzovali, vlastně ani jinak nemohl, lze hypoteticky připustit, že se k uměleckému zpodobení homosexuálního vztahu přece jen přiznal. V jeho literární pozůstalosti se nachází třicetistránková strojopisná studie *Psychologie literární postavy*, jež nejspíš nebyla nikdy publikována. Autor se v ní zabývá postavou protagonisty z románu *Příběh kriminálního rady* a doslova píše, že Viki se snaží setrást otcovou autoritu jen proto, aby se dostal do závislosti na svém příteli Barrym, a že mezi nimi je intimní „erotický vztah“. Přestože studie byla při soupisu Fuksovy literární pozůstalosti zařazena mezi „rukopisy vlastní“, lze o Fuksově autorství oprávněně pochybovat. Studie není podepsána a je nepravděpodobné (byť ne nemožné), že by o sobě Fuks psal ve třetí osobě a citoval sám sebe jako dotazovaného autora. Nejvíce je však zarážející, že postava Viki Heumanna je v ní analyzována se značnou literárněteoretickou erudicí a znalostí psychologické terminologie, která v jiných Fuksových textech či rozhovorech doprovázejících vydání jeho knih zcela absentuje.

SMRT MORČETE

Soubor deseti próz *Smrt morčete* vyšel v edici Boje v Mladé frontě roku 1969 a zahrnuje texty nestejněho rozsahu: od krátkých povídek zvící pěti stran (*Jedna malá hezká idylka*, *Věneček z vavřínu*) po nejznámější devadesátistránkovou prózu *Cesta do zaslíbené země*, běžně označovanou jako novela. Povídky jsou – s výjimkou celku tří próz o paní Allerheiligové – narozdíl od předchozího cyklu *Mí černovlasí bratři* zcela samostatné a vznikaly v poměrně dlouhém časovém rozpětí patnácti let: nejstarší (*Věneček z vavřínu*) byla napsána roku 1953, zbývající texty v průběhu šedesátých let, přičemž celá polovina povídek je datována shodně rokem 1967.

34 PUTNA, M. C.: Poetika homosexuality v české literatuře I. *Neon* 1, 2000, č. 3, s. 37.

35 Tamtéž, s. 38.

36 PUTNA, M. C.: Poetika homosexuality v české literatuře II. *Neon* 1, 2000, č. 4, s. 43.

37 Tamtéž.

Pořadí povídek ovšem není náhodné, což napovídá již skutečnost, že nejsou řazeny chronologicky. První, titulní povídka už svým názvem anticipuje násilí, agresivitu páchanou na nevinném tvorovi, přítomnou zde zatím pouze latentně. V následujících čtyřech prózách (*Růžové logaritmy*, *Jedna malá bezká idylka*, *Štědrý den u paní Allerheiligové vdovy v Celetné*, *Paní Allerheiligová na prahu nového roku*) je nastolené téma negováno rozmarnou idyličností obsaženou či naznačenou již v jejich názvech, v polovině souboru připomenuto bizarní scénou z cukrárny (*Věneček z vavřínu*), následně opět utlumen o příběhem o nemožnosti naplnění životního snu (*Poslední ostrov*), aby v posledních třech textech (*Podivuhodné setkání*, *Stříbrná svatba*, *Cesta do zaslíbené země*) dosáhlo vrcholu a zároveň konkrétní podoby holocaustu.

Jiný výklad struktury souboru podal Alexandr Stich, když se zabýval jazykovým rozbořem Fuksových povídek. Podle něj se soubor s výjimkou první povídky rozpadá na dvě poloviny. Zatímco v první části jsou povídky, které se odehrávají „kdysi dávno, v idylických dobách rakouské monarchie“³⁸ a autor v nich „s jakýmsi nostalgickým rozmarem líčí malicherný svět drobných lidí, svět s daným, neměnným řádem“,“³⁹ druhá skupina povídek „uvádí tytéž lidské typy v situaci úplně jiné – je to svět našeho století, svět bezpráví, deportací Židů do koncentračních táborů, svět, v němž měšťanské ctnosti ztrácejí význam, ba stávají se směšnými.“⁴⁰ Povídka *Věneček z vavřínu* pak tvoří přechod mezi oběma skupinami a úvodní text má podle Sticha v celé knize ústřední postavení, neboť je v něm „zobrazen onen svět, který nakonec rozbíjí skleníkovou idylu hrdinů v povídkách následujících.“⁴¹

Titulní povídka *Smrt morčete*, ve Fuksově pozůstalosti uložená pod nejspíš původním názvem *Povídka o jednom zlém kořenu*, není časoprostorově přesně určena; odehrává se v nejméně jmenovaném městečku někdy za rakousko-uherské monarchie. Zápleťka se odvíjí od setkání manželů Kadloubkových s vídeňským pojišťovacím agentem Hellnagem, který jim nabízí pojištění domácího zvířectva. Paní Kadloubková si za vidinou snadného výdělků „vypůjčí“ od sousedky Rádlové morče, aby ho mohla pojistit. Poté, co hlodavec záhy pojde z důvodu zlomeného vazu, obdrží jeho majitelka pojistné. Dostane sice místo pěti slíbených zlatek jen jednu, ale i ta stačí na zakoupení sady kvalitních ocelových nožů.

S výjimkou krátkých scén se sousedkou, zvěrolékařem a listonošem vystupují v povídce tři protagonisté a jejich vlastnosti a vzájemné vztahy jsou určeny výhradně jejich chováním a především mluvou. Můžeme konstatovat, že předvádění (showing) tu jasně převládá nad vyprávěním (telling), což platí o všech Fuksových povídkách podávaných vševědoucím er-formálním vypravěčem bez výjimky. Dějové napětí v těchto textech určují dialogy postav, obsah i forma jejich promluv, difference mezi tím, co postavy vědí nebo zamýšlejí, a tím, co řeknou nebo naopak neřeknou.

Povšimněme si nejprve pana Hellnagela,⁴² jehož vystupování je vzorovým příkladem manipulačních schopností obchodního zástupce prodávajícího svoje služby. Nejprve se nenápadně vetře téměř do rodinné přízně, když využije podřeknutí paní Kadloubkové, že synovec Karel je bankovním úředníkem ve Vídni, a připodobňuje oba bankovní domy. Následně pomluví

obecně typ instituce, kterou zastupuje, a zároveň vyzdvihne chytrost potenciálních zákazníků, aby vyvolal tím větší zvědavost paní domácí o to, co sám nabízí. V neposlední řadě spoléhá na důvěru prostých lidí v psané slovo, a proto jim pravidla pojištění a konkrétní částky pojistného, které však nakonec není vyplaceno v plné částce, předčítá přímo z brožury. Vrcholem demagogie Hellnagelova vystupování je přesvědčivé pohanění jeho vlastního povolání, když naprosto neguje svůj obchodní cíl. Takto končí jeho monolog: „*Ti (agenti) pak lidem mažou med kolem úst, vykládají, vykládají, kdepak! Každého takového člověka, který přijde, hned radši vyhodit a ani s ním neztratit slovo, i kdyby vypadal seblíp. Heleďte, pane, je nejlíp mu říci, my nejsme hloupí, my nic nepojistíme. Z nás nedostanete ani vřidru. U nás se nenamáhejte. Spánembohem. ‘Pán rozbořčeně vstal a dvěma prsty jedné ruky si přejel knír.*“⁴³ A hospodyně reaguje bezprostředně jako z příručky pro úspěšného obchodníka:

„*Říkal jste o náky pomoci, ‘připomněla paní Kadloubková.*“⁴⁴

Pan Kadloubek je mluvnickými i jednacími projevy postavou zcela pasivní, vždyť v průběhu celého rozhovoru pronese pouhé dvě krátké repliky, a to jen proto, že momentálně není nablízku jeho manželka. Kadloubkovo jméno můžeme interpretovat jako jméno mluvící: jde o zdvořilou odvozenou od substantiva kadlub, jež je v jednom z významů definováno jako „*nádoba nebo jiný předmět vydlabaný ze dřeva.*“⁴⁵ Tento význam jednak vyvolává představu rakve odkazující ke Kadloubkovu povolání hrobníka, jednak konotuje s jeho vnitřní prázdnotou a otupelostí vůči životu a okolnímu světu způsobenou jeho poddáním se manželčině zvlí.

Neboť je to paní Kadloubková, která v manželském vztahu zcela dominuje, a to do takové míry, že manžela doslova ovládá, jedná s ním nikoliv jako s partnerem, ale jako s podřízeným. Již první její promluva včetně verba dicendi dostatečně osvětluje její věčný poměr k manželovi a dokládá absenci jeho replik:

„*Co vohrnuješ nos, ‘zaštěkla, ač pan Kadloubek nehnul ani svařem, je ti snad chleba v kafi málo? Chtěl bys kuřata jako vo posvícení? Nebo nadívaného krocana? To bys ho musil napřed chytit. To bys musil mít trochu rozum a nebejt takovej mukl. Ty tak leda umíš kopat hlínu a vyházet ji lopatou. Na to se ti každé vykašle. Daj ti za to leda fájfku. A ty bys chtěl mít k večeri smažený játra!*“⁴⁶ Ponížující pojmenování společensky neúspěšného manžela výrazy „mukl“ a „hovado“ jsou přitom zcela běžné, Kadloubek je přijímá trpně, bez známky protestu. Vyústění děje je sice otevřené, ale z několika náznaků (záměna při označení morčete „muklem“, ženiny výhrůžky manželovi, koupě sady nožů) v závěru povídky vyplývá, že ženina agresivní přízvěstnost, lidská tupost a hrubost mohou v honbě za malou sumou peněz i falešným ideálem lehce přerůst v násilí vůči zvířeti i člověku. Podle Sticha je ženině charakteru přizpůsoben její důsledně nespisovný jazykový projev, obecná čeština se tu „*stává symbolem vulgarity a nebezpečného primitivismu.*“⁴⁷

Latentně existující zlo se v této povídce zprítomňuje a je důsledkem manipulace jednoho člověka druhým, která se ukazuje jako mnohem nebezpečnější než manipulace obchodnická, byť jí byla do jisté míry vyvolána.

Druhý text souboru *Růžové logaritmy* s podtitulem „*Novinová povídka s obtížným názvem*“ popisuje neobvyklý průběh maturity na reálném gymnáziu. Geniálně nadaný student Martin má obtíže s aritmetikou a vedení školy rozhodne o tom, že mu bude udělována známka z mi-

38 STICH, A.: O jazyce dvou současných autorů. *Naše řeč* 73, 1990, č. 3, s. 116. Povídka *Růžové logaritmy* je ovšem evidentně zasazena do období první republiky.

39 Tamtéž.

40 Tamtéž.

41 Tamtéž, s. 120.

42 Jeho příjmení by se dalo dešifrovat z němčiny (hell – jasný, světlý, bystrý; der Nagel – nehet, hřebík, náprstek), ale domníváme se, že nemá charakter mluvčího jména, ale je prostředkem zesměšnění jeho nositele.

43 FUKS, L.: *Smrt morčete*. Praha 2005, s. 116.

44 Tamtéž.

45 HAVRÁNEK, B. (ed.): *Slovník spisovného jazyka českého I. A–M*. Praha 1960, s. 814.

46 FUKS, L. Cit. d., s. 113.

47 STICH, A.: O jazyce dvou současných autorů. *Naše řeč* 73, 1990, č. 3, s. 121.

losti. Na maturitu jej důkladně připraví třídní profesor Sen, když ho naučí vytahovat ze skříňky čtvrtou otázku, jejíž příklady se Martin naučí z paměti. Maturita proběhne úspěšně, přestože Martin v samotném zápalu opomene použít logaritmické tabulky. Příjmení třídního matematikáře Sen váže pozornost svou neobvyklostí už tím, že jde o jediné proprium uvedené mezi členy učitelského sboru. Slovní význam apelativa v něm obsažený je metaforickým vyjádřením profesorova vztahu k Martinovi. Vždyť laskavý učitel je tu strůjcem Martinova šťastného výsledku maturity a tedy i celého gymnaziálního studia, po které jej podporoval a měl pochopení pro jeho slabost. Odtud se pak nabízí vést spojnicí k adjektivu růžový v názvu povídky, neboť běžně se o libých snech mluví jako o růžových.

Trojice povídek *Jedna malá hezká idylka* (podtitul „Povídková črta“), *Šťedří den u paní Allerheiligové* a *Paní Allerheiligová na prahu nového roku* je spjata titulní postavou, „vdovou po Josefu Allerheiligovi, kloboučníku v Celetné 10,“ a vytváří tak drobný prozaický cyklus. Jeho časoprostorové souřadnice jsou na rozdíl od zbývajících textů přesně určeny, odehrává se v letech 1905 a 1906 v Praze. Na idylické atmosféře povídek se vedle času příběhu, jímž je poklidná doba belle époque, podílí jazykový projev postav, „neskutečný, stylizovaný i vzhledem k době, kdy se povídky odehrávají,“⁴⁸ zasazení do času křesťanských svátků (posílené výběrem protagonistčina jména: něm. Allerheiligenfest = svátek Všechny svatých) a rozmarná činnost jejich hrdinů. Paní Allerheiligová, její synovec a další rodinní přátelé se totiž baví tím, že si předčítají z novin a vybírají z nich senzační zprávy, vtipy a inzeráty. Novinové rubriky přitom neslouží pouze jako dějové pozadí či k dokreslení nějakého konkrétního jevu, ale přímo zasahují do děje. Nejzřejmějším příkladem je první povídka, v níž se teta na radu inzerátu vydá se svým synovcem k panu Bělohorskému k bezbolestnému vyloupnutí kuřího oka. Synovec se tu seznámí s Bělohorského neteří (na jiném místě je omylem uvedeno, že jde o dceru), jež se následně stane jeho snoubenkou. Fuks tu vtipně využil metonymického vztahu sémanticky blízkých výrazů zrak a oči, respektive oko. Teta nejprve prohlašuje, že má dobrý bystrozrak, kterým pomůže najít nezadanému synovci nevěstu, a po zákroku se k této frázi – s obměnou reflektující nastalou situaci – vrací: „(...) Mám dobrý bystrozrak. On to vlastně zařídil ten inzerát v novinách a mě kuří oko.‘ A dodala: Jedno rádi ztrácíme, abychom druhým viděli ještě lépe.“⁴⁹

Prostředí Prahy počátku století a výše zmíněná zábava vzájemného předčítání novinových zpráv spojuje cyklus povídek o paní Allerheiligové s novelou *Nebožtíci na bále* (1972). Konstatovala to již Drahomíra Vlašínová, která v této souvislosti zjistila, že Fuks využil autentické texty anekdot a inzerátů z Humoristických listů z konce roku 1905, z nichž sestavil „dobové obrázky na způsob koláží.“⁵⁰ Podle Vlašínové jde o jeden z typů intertextovosti Fuksových próz, označený autorkou jako přivlastnění dobového textu.

Povídka *Věneček z vavřínu* již na počátku Fuksova psaní zakládá jedno z klíčových témat jeho próz, kterým je nepochopitelný zásah absurdního zla do života postav. V rozsahu krátkého textu ještě není téma rozpracováno jako v autorových prózách šedesátých let, zato je možná až příliš nápadně pojato jako konfrontace idylly s expresivně líčenou brutalitou. Tři postavy, které vpadnou do cukrárny, aby ji zdemolovali a ubližovali personálu i hostům, sice nejsou pojmenovány, ale mají zřetelné animální rysy (mlsný hnědý chlupáč s řetízem, šedý tlustokožec s chobotem, pruhovaný vůdce se štětinatým knírkem a vyceněnými špičáky), byť jsou svým vy-

stupováním antropomorfovány. Protagonista upíjející kávu a pojidající „věneček z vavřínu“ je dokonce považuje za lidi a snaží se je (téměř násilně) zasadit do idylizovaného prostředí: „*Jsou to také lidé, také mají své starosti, trampoty, mají třeba těžkou, odpovědnou práci, co vím, možná že ještě horší než já, chtějí si oddychnout, potěšit se. Je to hezká, malá, útulná cukrárnička.*“⁵¹ Teprve ve chvíli, kdy jsou postavy nově příchozích dostatečně popsány svými zvířecími rysy, je dosud anonymní hrdina pojmenován. Jeho příjmení Veverka ostře kontrastuje s obludností násilníků a zpětně je definitivně identifikuje, jméno Felix zase předznamenává závěr scény, kdy se jeho nositeli jako jedinému podaří z cukrárny šťastně vytrazit.

Zatímco zpočátku v cukrárně Veverku obestírá hrůza z chování tří monster, v pohodlí domova se již prožitým zlem nezabývá a pouze alibisticky poznamená, že do cukrárny už raději nepůjde. Druhý den je v těchto intencích vše dokonale zapomenuto, Veverka se plně oddává své práci, jako by měl klapky na očích. Jako autorovu narážku na tento frazeologismus lze ostatně vnímat zmínku v posledním odstavci: „(...) *nic jiného (než práce) se mu neobráželo v očích, a tak našel uvnitř i vně sebe jistotu, bezpečí a mír.*“⁵² Veverkovo jednání se tu ukazuje podobně nebezpečné jako v případě paní Kadloubkové z titulní povídky. Jeho schopnost promptně vytěsnit z mysli brutální scénu odvislá od prostého faktu, že ji oproti jiným přežil bez úhony, poukazuje k lidské nevšímavosti vůči zlu a jeho obětem, která umožňuje jeho šíření.⁵³ Povídka při tomto čtení nemusí být jen obecnou moralizující výtkou, ale při vědomí jejího vzniku (1953) ji můžeme chápat jako artikulaci Fuksova vnímání tuhého stalinismu. Vrátime-li se v této konsekvenci opět k titulu povídky, lze jej číst jako stvrzení autorova přesvědčení, že lidé typu Felixe Veverky budou ve společnosti vždy majoritní. Vavřínový věneček, k jehož konzumaci se protagonista zpočátku necítí povolán, symbolizuje svým atributem vítězství, ale také nesmrtelnost.

„*Pan Veroným Strom měl divné jméno. Jmenoval se Veroným Strom a někdo tomu nechtěl ani věřit.*“⁵⁴ Těmito slovy začíná další povídka *Poslední ostrov* a od začátku tím koncentruje čtenářskou pozornost na kuriózní jméno, jež je navíc v opozici k nejběžnějšímu českému příjmení, jehož nositeli je ústřední dvojice postav příběhu. Pan Strom v něm manželům Novákovým pomůže přiblížit se splnění jejich dávného snu, cestě do Jugoslávie, a nadto jim půjčí knihu o Jadranu. Manželé ovšem překročí ujednanou restriktci, že z přípravy na cestu vypustí obeznámení se s krásami ostrova vyobrazeného na poslední stránce knihy, se stromem s granátovými jablky stojícím uprostřed jejich vysněného ráje. Doslova tím sáhnou na plody zapovězeného stromu poznání a ostrov pro ně přestává být rájem, uvědomují si zbytečnost své cesty a s pocitem ulehčení vracejí zakoupené jízdenky. K uskutečnění „*cesty do zaslíbené země*“ manželů Novákových tedy nedošlo pod vlivem vnějších okolností, ale na rozdíl od stejnojmenné novely vlastním přičiněním. Nejenže vysněný cíl byl předčasně odhalen a tím v nejcitlivějším bodě devalvován, ale byl rovněž předznamenán sémantikou jména osoby, která na přípravě cesty výrazně participovala. Sémantikou, která je přinejmenším ambivalentní, neboť strom jako takový symbolizuje život, ale v křesťanském diskurzu jednoznačně odkazuje k prvotnímu hříchu. Jméno Strom však nefungovalo od začátku jako znamení, souvislost ještě nebyla patrná, „*bylo tu jen v krajní nezvyklosti jména tušení jakéhosi nepojmenovaného vztahu, vyvolání neorientovaného sémantického napětí, které se teprve tehdy, když křivka syžetové výstavby dosáhla vrcholu,*

51 FUKS, L. Cit. d., s. 158.

52 FUKS, L.: *Smrt morčete*. Praha 2005, s. 161.

53 V tomto kulminačním bodě povídky se naše interpretace zásadně rozchází s výkladem Kovalčíkovým.

Viz KOVALČÍK, A.: *Tvář a maska. Postavy Ladislava Fukse*. Jinočany 2006, s. 24–27.

54 FUKS, L. Cit. d., s. 162.

48 STICH, A.: O jazyce dvou současných autorů. *Naše řeč* 73, 1990, č. 3, s. 117.

49 FUKS, L.: *Smrt morčete*. Praha 2005, s. 138.

50 VLAŠÍNOVÁ, D.: Typy intertextovosti v prózách Ladislava Fukse. In: *Pohledy na českou literaturu dvou století*. Opava 2000, s. 145.

uvolnilo a jakoby proběhlo textem zpětnou cestou při uvědomění si souvislosti mezi objekty daným slovním významem spjatými.⁵⁵

Na kontrastu formy a obsahu je založena následující povídka *Podivuhodné setkání*, první ze tří textů tematizujících holocaust. Mluvním rázem vyprávění, „v němž se jakýmsi bagatelizujícím stylem řeči, totiž takovým, jímž se obvykle při setkání přemílají všední zážitky,⁵⁶ se tu referuje o životních osudech dvou židovských známých za druhé světové války, z nichž chudý a nepodnikavý pan Klein zahynul v plynové komoře koncentračního tábora, zatímco dobře zabezpečenému panu Goldsteinovi se podařilo odjet včas do Austrálie. Příznakové použití příjmení protagonistů⁵⁷ je nápadné a v kontextu prózy o židech nijak překvapivé (analogický kontrapoziční vztah je frekvencovaný kupř. v *Povídkách izraelského vyznání* Karla Poláčka, v nichž je použit převážně jako komický prostředek), nezvyklá je ovšem jejich frekvence v textu krátké povídky. Karel Hausenblas napočítal, že jméno Klein se opakuje celkem devětaosmdesátkrát a jméno Goldstein čtyřiasmdesátkrát. Vysoká frekvence příjmení, související se zmíněným orálním charakterem narace, se valnou měrou podílí na kompozici povídky, neboť obě příjmení jsou ve většině případů zmiňována ve vzájemné konstelaci, v cizí řeči mezi sebou navazují neustálý dialog.

Explicitní dialog manželů Krausových zakládá povídku *Stříbrná svatba*. Její titul navozuje konkrétní čtenářské očekávání, které je však ve značně omezené míře naplněno v samém závěru prózy. Byť se Mojžíš a Sára nacházejí v „jakési sváteční náladě“, dominuje jejich vzhledu „ustaranost“ způsobená válečnou dobou a židovskou diskriminací, konkrétně Mojžíšovým propuštěním ze zaměstnání na začátku okupace. Mojžíš vede rozhovor tím způsobem, že cokoliv manželka zmíní, on převrací a usvědčuje ji tak z údajné lži. Jeho sebezáchovná maska dosahuje absurdních rozměrů: když mu manželka předkládá svatební fotku coby důkaz, že Moschelesovi se brali v kostele, trvá Kraus na svém, že jde o synagogu, následně dokonce triumfuje, že na snímku je úplně jiný svatební pár. Hádky Krausových o jejich známých, dispute o tom, „jak se věci mají“, představuje zástupný problém, který má soustředěním na onen starý dobrý mikrosvět vytěsnit vnější nepřátelský svět. Marnost takového jednání je nabíledni, Krausovi jsou předvoláni do transportu. Ani v tomto okamžiku ovšem nekončí Mojžíšovo uhýbání před pravdou či její účelové ohýbání. Transport považuje za dobrodiní, jelikož je nutné odjet do bezpečí, když je teď přece válka (zatímco před chvílí tvrdil, že válka do měsíce skončí) a město se bude bombardovat. Autor tímto textem upozorňuje na další nebezpečí spjaté s holocaustem, jež má ovšem nadčasovou platnost, na nebezpečí falešné naděje, která vyrůstá ze zkrácené představy o skutečnosti a stává se chimérou, či přinejmenším vidinou.⁵⁸

Na závěr souboru zařadil Fuks jednu ze svých nejznámějších próz *Cesta do zaslíbené země*, jež má svým novelistickým rozsahem i tématem blízko k románu *Pan Theodor Mundstock* a především k novelám *Spalovač mrtvol* a *Obráz Martina Blaskowitze*. O jejím výsadním postavení mezi krátkými texty svědčí fakt, že byla samostatně přeložena do několika evropských jazyků, a především to, že ji autor uvedl (jako jediný text souboru) citátem.⁵⁹ Tím ji do značné míry

separoval od zbývajících textů souboru *Smrt morčete*, který je opatřen úvodním citátem⁶⁰ stejně jako všechny ostatní Fuksovy beletristické práce.

Děj prózy je poměrně známý: skupina zámožných vídeňských židů spolu s rabínem Ascherem prchá před nacisty jedinou možnou cestou z Rakouska – plaví se na draze vykoupené pramici po Dunaji k Černému moři. Cesta ke spáse se však během několika dnů stává utrpením: nejprve se porouchá lodní motor, posléze přistanou na ostrově, kde nejprve opadne voda a utečenci se na něm ocitnou uvězněni, zkázu pak dokoná bouře. Někteří zemrou vyčerpáním, jiní volí dobrovolnou smrt, skupinka přeživších židů v čele s rabínem Ascherem odmítne pomoc katolického kněze a vstupuje do „rozestouplých vod“ řeky.

Z vylíčení děje je patrné, že příběh je vystavěn jako „paralela k legendárnímu putování starozákonních židů na poušti.“⁶¹ Symboličnost příběhu ostatně napovídá již název prózy, jehož denotát se v průběhu četby proměňuje. Židovští uprchlíci považují za „zemi zaslíbenou“ svůj vysněný cíl (Breitenbachovi Austrálii, Kerstorffovi Ekvádor, Festanovi Ameriku, paní Salingerová Paříž; tedy nikdo Palestinu), který jim poskytne útočiště a navrátí po dobu plavby opuštěný blahobyt. Po dvou dnech nepohodlí na malé lodi jim dočasnou zaslíbenou zemi, doslova ráj na zemi, poskytne ostrov mezi rameny Dunaje. Pevnina však záhy nastavuje svou druhou tvář a stává se jim v součinnosti s nepřízní počasí smrtící pastí. Nezbyvá než odejít do skutečné a jediné možné země zaslíbené, kterou je posmrtný život.

Rabín Mojžíš Ascher představuje pro interpretaci povídky klíčovou postavu. Od počátku mezi židovské boháče nezapadá a budí jejich nedůvěru svým prostým zevnějškem a tím, že nedovedou pochopit, z jakých prostředků svoje místo na lodi zaplatil. Hned jeho první promluva vnáší do příběhu rovinu biblické paralely a dává v této souvislosti jasně na srozuměnou, co je skutečným cílem jejich cesty:

„Ano, řekl, odjíždíme z Egypta. Bůh propouští svůj lid z poroby. Jedeme, řekl a pohlédl vzhůru, kam před chvílí ukázala paní Salingerová, do zaslíbené země.“⁶²

Výrazným prvkem modelujícím rabínovu postavu je jeho symbolické jméno. Příjmení Ascher (z něm. die Asche = popel) koresponduje s jeho přesvědčením o pomíjivosti všeho pozemského a konotuje se známým biblickým výrokiem „Prach jsi a v prach se obrátíš.“⁶³ Navíc je jméno Ascher zjevnou aluzí na text Starého zákona (Joz 19, 24), kde se jméno jednoho z dvanácti Jákobových synů (hebr. Ašer) stává označením jednoho z dvanácti izraelských kmenů, jímž byla rozdělena zaslíbená země. Jméno Mojžíš pak podtrhuje paralelnost příběhu K putování starozákonních židů z Egypta (Exodus), k němuž název prózy odkazuje.

Podle Milana Suchomela kontrastuje rabínův charakter s jinými postavami od samého počátku: na jedné straně nehybná, bodově soustředěná čern, na druhé straně pohyblivá, rozptýlená pestrá skvrna společnosti.⁶⁴ Výklad rabínovy postavy ukončuje Suchomel znepokojivými otázkami: „Rabín přijímá odpovědnost za spoluvyhnanec a stává se jejich uznaným vůdcem. K čemu je vede? Ti, kdo se jeho vedení svěřili, doufají, že k záchraně. Avšak cesta do zaslíbené země se ztotožní s cestou k neodvolatelné záhubě. Je tedy vůdce svůdcem? Upadli důvěřivci v moc nábožen-

60 Soubor se v tomto ohledu ostatním prózám částečně vymyká, neboť je uvozen trojicí přísloví: „Jestliže se vdova vdá, chválí prvního muže. Kdo chce být kmotrem vlku, musí mít pod pláštěm psa. Kdo se radí s liškami, přichází o slepice.“

61 NOVOTNÝ, V.: Etudy a skladba. *Nové knihy* 1991, č. 45, s. 3.

62 FUKS, .: *Smrt morčete*. Praha 2005, s. 210.

63 Tento Hospodinův rozsudek (1 Moj 3, 19) je citován Jobem i Kazatelem, kteří tak zdůrazňují marnost nad marností všeho lidského konání. Viz OUŘEDNÍK, P.: *Aniž jest co nového pod sluncem*. Praha 1994, s. 64.

64 SUCHOMEL, M.: Cesty a bezcestí. Trojice próz z roku 1969. In: *Literárněvědné studie. Profesoru Josefu Hrabákovu k šedesátinám*. Eds. Jeřábek, D. – Kopecký, M. – Palas, K. Brno 1972, s. 218.

55 HAUSENBLAS, K.: Vlastní jména v umělecké literatuře. *Naše řeč* 59, 1973, č. 1, s. 12.

56 Tamtéž, s. 10.

57 V původní verzi povídky nazvané *Setkání* (*Židovská ročenka* 5722, 1961–1962, s. 86–91) se pan Klein jmenuje ještě bezpříznakově Glatzer.

58 Přitom je to právě Kraus, kdo vyčítá manželce, že žije ve vidinách. Viz FUKS, L.: *Smrt Morčete*. Praha 2005, s. 197.

59 „Kdybys mohl, Sokrate, všechny lidi přesvědčit o pravdě své řeči tak jako mne, více míru a méně zla by bylo na světě. Theaitetos, 57/8.“

*ského šilence?*⁶⁵ Vzápětí na ně odpovídá záporně, když konstatuje, že rabín opakovaně prokázal schopnost střízlivého uvažování, ale v nastalé situaci naznal, že tam, kde je rozum v koncích, otvírá se cesta k absolutnu. Ostatně o tom, že rabín chtěl zachránit životy ztroskotavších a nesměřoval bezhlavě k jednoznačnému konci, svědčí jeho návrh, aby uvízlou loď dostrkali společnými silami řečištěm k valu, a netáhli ji napříč rákosím. Později zase nabádal k trpělivosti a chtěl se spuštěním loďky na hladinu rybníka vyčkat, až se bouře přežene. Nevyslyšení rabínových rad způsobené do značné míry nedůvěřivostí či pohrdáním ostatních se stalo osudovým rozhodnutím a znamenalo definitivní krok k tragickému konci.

Ascherovy biblické exkurzy podporované citáty a úryvky z Bible, pronášení modliteb a věšteb, nejednou v hebrejštině, dosahují svého vrcholu při rozpravě s děkanem, kdy přerůstají v „monumentální podobenství lidstva hledajícího spásu před nepřítelem, jímž je samo sobě.“⁶⁶ „Pořád někdo někoho pronásleduje a pořád někomu bere volnost. Pořád někdo někoho viní a štve a pořád někdo někomu bere život. Pořád někdo utlačuje jiné ve jménu pravdy a pořád někdo někoho hubí ve jménu práva. Pořád povstává nový nepřítel, který zneklidňuje, znepokojuje, bdí, naslouchá a brozí, jednou v uniformě generála, podruhé v uniformě feldvébla, potřetí v civilu, počtvrté v krásném rouchu, popáté v žebrované houni a pošesté třeba nahý. Pořád někdo někomu brání jíst, bydlit, spát, hledat štěstí a žít.“⁶⁷

Obecná platnost výpovědi o lidstvu až fatálně předurčeném k plození zla upomíná na pozdější Fuksovu prózu *Oslovení z tmy*. Avšak zatímco tato alegorická próza je stylizována jako dialog chlapce Arjeha příslušejícího k pronásledované kastě (podle mnoha nápovědí ztotožněné se židovským národem) s pokušitelem v blíže nespecifikovaném vesmírném prostoru, *Cesta do zaslíbené země* vychází z konkrétní události a působí tím sugestivněji. Vypomůžeme-li si průměrem, pak v dřívější práci Fuks postupoval induktivně, když jedinečný příběh povýšil do obecné roviny, v druhém textu zvolil naopak deduktivní metodu tím, že nadčasovost příběhu několikrát doložil konkrétní historickou zkušeností.

K přepnutí vylíčení strastiplné cesty židovských uprchlíků do symbolické roviny dochází nejvýrazněji na zlomu páté a šesté kapitoly, po ztroskotání pramice, kdy už je katastrofa neodvratná. Fuks tuto symbolizaci signalizuje prvkem, který používá i v jiných prózách, a sice oddělením postavy od jejího vlastního jména. V situaci, kdy se z židovských utečenců stanou bědné lidské trosky, pojmenovává je vypravěč obecnými jmény a rozlišuje výhradně vnějškovými příznaky: štíhlejší člověk v kostkovaných šatech s kapesníčkem (továrník Kerstorff); smrtelně bleďá žena v šatech, které kdysi byly olivové (paní Kerstorffová); žena v tmavších letních šatech s broží a ve svetru (paní Festanová); jakási paní v roztrhané kožesině a květovaných šatech (pěvkyně Salingerová); muž s bílým vousem a proutěným košíkem (rabín Ascher). Přestože všichni nakonec zahynou a zmizí beze stopy, zůstanou po nich právě jejich jména, neboť když rabín vyslovuje naději, že se snad někdo o cestě a jejich účastnících doví, vypočítává jména jednotlivých rodin. Podle Karla Hausenblase se na tomto místě slovo-znak stává symbolem s hlubší platností, protože „zastupuje (...) i ty skutečné oběti fašistické zvůle, jejichž jména a životy jinak vzpomenuť už být nemohou.“⁶⁸ Separování jména a jeho nositele tedy způsobilo hned dvojí posun k symbolizaci (po ztroskotání nejprve lidé beze jména, v momentě

záhuby pak už jen jejich jména) a výraznou měrou se podílí na kompozici prózy, založené na biblické paralele, ale i na podobenství o lidském utrpení vůbec.

S vnějškovou charakterizací postav⁶⁹ souvisí jiný kompoziční rys *Cesty do zaslíbené země* a vlastně každé Fuksovy prózy, kterým je důmyslná motivická výstavba. Její podíl na vypjaté citovosti strhujícího příběhu vystihla Drahomíra Vlašínová: „Každý drobný detail a návratný motiv, ať již jako charakterizační příznak, provázející některou postavu, nebo prvek přispívající k vytvoření atmosféry, dovedl autor vždy jinak a náležitěji použít v okamžité situaci a vyvolat jím náležitou emocionalitu, působící pak velmi silně na čtenáře.“⁷⁰ Účastníky plavby charakterizuje bez výjimky nějaká věc nebo návyk, na nichž lpí a které je vážou buď k jejich bezstarostnému předválečnému životu, anebo se jimi upínají k naději do budoucna. Či lépe řečeno, doprovázejí je na jejich cestě od jedné jistoty, kterou opouštějí, k další, přesně nalinkované existenci, a mají zajistit kontinuitu těchto dvou částí jejich života a utvrdit je v dočasnosti, prozatímnosti jejich současné nepohody. Čím více se cíl jejich cesty vzdaluje a cesta samotná spěje k jejich zániku, tím více je jejich trvání na předmětech a zvyklostech usvědčováno z absurdity, směšnosti a kontrastuje s nastalou situací: paní Breitenbachová nutí syna Wolfa, aby konečně otevřel učebnici angličtiny, Kerstorffovi schraňují recept na banánový krém podobně jako Festanovi Rembrandtův obraz, pan Kerstorff trvá na večerním holení, neboť ráno prý nemá čas, paní Festanová používá pleťové mléko, „prvotřídní francouzské zboží“, a nehne se nikam bez zrcátka a slunečníku, paní Salingerová je zase fixována na gramofon s jí nazpívanými deskami, otevírá jednu bonboniéru za druhou, nedá z ruky kufřík s kosmetikou a nemůže se dočkat, až navštíví kadeřníka. Na jedné straně jsou všední potřeby a stereotypy chování signálem fatální nepřipravenosti uprchlíků na cestu ohrožující jejich existenci, na druhé straně tvoří přirozenou součást jejich životů, ne-li jich samých, a činí je nezaměnitelnými, byť trochu tragikomickými postavami. Ostatně proutěný košík, symbolizující rabínovu prostotu a skromnost (opětovně související s dočasností pozemského života), je posledním pozůstatkem promarněné cesty do zaslíbené země, který děkan při utonutí zbývajících utečenců zahlédne: „Když za pár vteřin opět (děkan) zvedl hlavu, protože nový blesk a brom otřásl zemí, viděl jen, jak jedna nebetyčná vlna vymrštila jakousi malou proutěnou věc kamsi do rákosí, a pak už viděl jenom temnou, divokou, valící se řeku.“⁷¹

Obklopování se věcmi, které mnohdy uzavírá jednotlivce do izolace a vytlačuje z jeho života vztahy mezilidské, může rovněž rezonovat s upnutím na věci, jež je poněkud předsudečně přisuzováno židovskému národu a ve vyhraněné formě se projevovalo při nástupu židů do transportu, kam si s sebou mohli vzít pouze zavazadlo o padesátikilogramové hmotnosti.⁷² Důsledkem takového kompenzačního jednání je vytěsnění skutečného problému mimo vědomí a jeho nahrazení přízemnějšími starostmi. Je-li takovým problémem ohrožení lidského života, ať již v podobě transportu do koncentračního tábora, nebo při údajné cestě ke spáse, na niž utečence vyhnal tentýž totalitní režim, je jeho opožděné uvědomění velmi bolestné a jeho uspokojivé vyřešení v krajně vyhrocených podmínkách pak zcela nemožné.

69 Podle textu komentujícího smysl prózy, kterým Fuks běžně strojopisy svých knih předkládaných nakladateli doprovázel, autor uvedl, že postavy nejsou rozpracovány, činitelem děje je „kolektiv a jeho osud tak, jak je tomu ostatně v každé baladě.“ Viz *Pozůstalost Ladislava Fukse*, inv. č. 61989592, LA PNP Praha.

70 VLAŠÍNOVÁ, D.: Biblické motivy v novele Ladislava Fukse *Cesta do zaslíbené země*. In: *Pobledy na českou literaturu dvou století*. Opava 2000, s. 149.

71 FUKS, L.: *Smrt morčete*. Praha 2005, s. 291. Jde o poslední větu prózy.

72 V domácí próze je nerozhodnost židů, kteří jsou předvoláni k transportu a nevědí, co si při omezené hmotnosti zavazadel vzít s sebou a co zanechat doma, tematizována kupř. v románu Jiřího Weila *Život s hvězdou* (1949).

65 SUCHOMEL, M.: Cesty a bezcestí. Trojice próz z roku 1969. In: *Literárněvědné studie. Profesoru Josefu Hrabákovi k šedesátinám*. Eds. Jeřábek, D. – Kopecký, M. – Palas, K. Brno 1972, s. 218.

66 HAMAN, A.: Dvě (marné?) cesty ke spáse. Upomínka na Ladislava Fukse. *Proglas* 6, 1995, č. 3, s. 43.

67 FUKS, L.: *Smrt morčete*. Praha 2005, s. 288.

68 HAUSENBLAS, K.: Vlastní jména v umělecké literatuře. *Naše řeč* 59, 1973, č. 1, s. 11.

Cesta do zaslíbené země představuje snad nejpůsobivější text Ladislava Fukse vypovídající o holocaustu už proto, že v něm absentuje jakýkoliv náznak zlehčujících prostředků autorem běžně užívaných, jako jsou hra se čtenářem, jeho mystifikování, zklamání čtenářského očekávání či zavádějící motivy. Motivická výstavba tu slouží výhradně k postupnému narůstání napětí spějící k apokalyptické zkáze.

Aleš Haman přirovnal novelu k próze Arnošta Lustiga *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1964), neboť oba texty podle něj ztvárňují tematickou variantu fabulačního schématu „*cesty ke spáse*“.⁷³ V Lustigově novele takovou cestu podstupují bohatí američtí židé, kteří jsou pod záminkou slibu návratu do vlasti výměnou za zajaté německé generály bezostyšně vydírání čím dál vyššími částkami výkupného. Upínání k budoucnosti a falešné naději jim brání pochopit dvojznačnost promluvy nacistického důstojníka a zahlédnout neúprosný osud. Teprve v momentě odložení amerických pasů si židé uvědomují svůj fatální omyl a krutou pravdu, byť nikdo z nich není schopen takové vzpoury jako titulní dívka, kterou předtím vykoupil a formálně pojal za manželku jeden z nich. Americké pasy hrají v Lustigově próze podobnou roli jako věci a zvyky ve Fuksově novele, v obou textech symbolizují spásnou naději, a ve chvíli odloučení od nich protagonisté dospívají k pozdnímu prozření, de iure i fakticky ztrácejí svoji identitu a jejich životy jsou vydány všanc. Jestliže Lustig nechá svoje protagonisty násilně zajít na naivní důvěřivost a slepou pasivitu, s jakou jsou vláčeni po německých železnicích, aby se opět vrátili do koncentračního tábora, pak cesta Fuksových hrdinů je sice přímočará a smrt, popř. sebevražda vyvolána přírodní katastrofou, ale v obou případech jsou mrtví oběťmi nacistického režimu, který jedny spálí v plynové komoře, druhé vyžene na sebedestruktivní cestu. Na sugestivnosti výpovědní hodnoty textů se podílí skutečnost, že oba prozaici byli inspirováni skutečnými historickými událostmi, které s autorskou licencí převedli do podoby příběhu s nadčasovou platností.

DALŠÍ TEXTY

V roce 1991 vyšlo v pražském nakladatelství Horizont rozšířené vydání souboru *Smrt morčete* nazvané *Cesta do zaslíbené země a jiné povídky*. Poslední titul publikovaný za autorova života připravil k vydání Josef Malý. Editor necitlivě narušil původní kompozici souboru, když nerespektoval pořadí povídek a před titulní text původního vydání nově předřadil povídky *Vavřínek* (datováno 1982) a *Zpráva o Barbaře z Mníšku* (1966). Třetí próza, která byla v souboru publikována poprvé, se jmenuje *Mezi dvojím zahýkáním oslíka* (1968). Malý v předmluvě bohužel neuvedl, co jej vedlo k takovým redakčním zásahům, a nezmínil původ či případné redakční zásahy do dosud neznámých textů, jejichž strojopisné verze se ve Fuksově pozůstatosti nenacházejí.

Krátký text *Zpráva o Barbaře z Mníšku* má charakter historické črty a rozvádí zmínku o lesní mohyle z povídky *Dívka ze Safedu* z cyklu *Mí černovlasí bratři*; je vlastně prehistorickou digresí jejího fikčního světa. Mohyla na mýtině, v jejímž stínu odpočívají Michael s Ester při své procházce, představuje jediné místo, kterého se dívka kupodivu nebojí, přestože tamní pohřbená, přítelkyně Marie Terezie, se údajně občas zjevuje v okolním lese. *Zpráva* zdůvodňuje její posmrtnou existenci: Barbara byla prý pohřbena zaživa a při svých procházkách lesem se stala věstkyní nadcházejících velkých událostí. Po druhé světové válce však byla mohyla poničena a Barbařina druhá existence ukončena. I v tomto textu znamená tedy druhá světová válka

přelomovou událost, po jejímž ukončení je dění zcela nepředvídatelné a vymyká se dokonce kategorii iracionálna.

Alegorická povídka *Mezi dvojím zahýkáním oslíka*⁷⁴ vnáší do Fuksovy tvorby novou tematickou rovinu, totiž vlastní biblickou látku. Na mořském pobřeží dojde k setkání cizince a dvou rybářů, otce a syna, kteří jej pohostí ve své chatrči. Cizinec jim vypráví o zlu v člověku minulém i přítomném a zvěstuje naději na nový ráj, který však přijde za mnoho let. Všichni protagonisté jsou až do chvíle rozloučení bezejmenní a důsledně označováni apelativy starý rybář, mladý rybář, cizinec. Teprve v závěru poznáváme jméno rybáře, totožné se jménem oslíka (Aldo), a jméno poutníka, stejné jako jméno o kus dál žijícího rybáře (Baltazar). Konotativnost jména jednoho ze tří králů je stvrzena čtyřicet let starou historkou o muži oblečeném v kůži, jehož někteří považovali za krále, a nebývalým úkazem na obloze následujícím bezprostředně po Baltazarově odchodu. Přes evidentní odkaz na narození spasitele nelze fikční svět povídky zasadit od biblické doby, neboť protagonisté znají rakety a planety sluneční soustavy a používají elektrický proud. Pozoruhodná symbióza rysů starého světa a moderní společnosti, jakož i zmínka o diktátorovi a vzpoury proti němu, sblízuje povídku s románem *Mysí Natálie Mooshabrové*.

Ve Fuksově pozůstatosti uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví se nachází asi deset strojopisných textů knižně nepublikovaných povídek. Některé z nich autor otiskl ve Věstníku židovských náboženských obcí či v Židovské ročence, ve specifických periodikách, v nichž sporadicky vycházely či (alespoň na přelomu padesátých a šedesátých let) mohly vycházet Fuksovy beletristické texty. Ostatní archivované prózy nebudeme brát v úvahu, neboť u nich neznáme autorovu redakci, přestože strojopisy jsou nejednou označeny rukopisnou poznámkou, že byly psány pro židovské časopisy. Právě z toho důvodu, že nakonec vydány nebyly, nemáme v úmyslu zjevně neredigované texty pracovní povahy nahlížet jako regulérní autorizovaná vydání.

Prvně publikovaným prozaickým textem Ladislava Fukse je pravděpodobně povídka *Bryle*.⁷⁵ Příležitost (blížící se Mezinárodní den dětí) a charakter periodika vymezily téma (holocaust) a věk ústřední postavy, což ostatně napovídá již zvolené motto „*Ne puero gladium... – Zbraně nepatří do rukou chlapců*.“ Podobně jako v některých povídkách souboru *Smrt morčete* (především *Podivuhodné setkání*) je tu příběh vykládán z pozice svědka či spíše jakéhosi média, které událost ústně předává dál. Mluvní charakter výpovědi implikuje jeden řečový proud vypravěčky (či spíše mluvčí), hovorovost výrazu, obracení se na posluchače a napodobení nedořečenosti pomocí tří teček, typické pro běžnou mluvu. Tímto způsobem zpravuje paní Bachorová neznámého posluchače o židovském chlapci, který byl vyslán ze seřadiště lidí povolanych k transportu ve Veletržním paláci, aby jednomu profesorovi přinesl zapomenuté brýle. Při návratu byl ovšem za bílého dne ušlapán pochoduujícími příslušníky Hitlerjugend. Skutečné nebezpečí tu tedy představuje demagogicky zestádnělý dav příznačně nezralých lidí, kteří vraždí pro potěchu, a nikoliv hrůzu nahánějící strážník ze seřadiště. Ten sice nejprve paní Bachorovou nepustí s brýlemi dovnitř a dokonce ji legitimuje, ale vzápětí se ukazuje jako dobrý člověk, když pro ně druhý den pošle chlapce.

Akcent na orální podání příběhu, lépe řečeno na jeho „postoupení veřejnosti“, upomínající na původní lidovou slovesnost, souvisí s reflexí publikačních aktivit za protektorátu, který text

74 Původně In *Židovská ročenka* 5729, 1968–1969, s. 98–104.

75 In: *Věstník židovských náboženských obcí v Československu* 21, 1959, č. 5, s. 4–5.

73 HAMAN, A.: Dvě (marné?) cesty ke spáse. Upomínka na Ladislava Fukse. *Proglas* 6, 1995, č. 3, s. 43–44.

jakoby mimochodem poskytuje. Povídka totiž začíná slovy: „*V novinách se o tom tenkrát nikdo nedočel – řekla stará paní Bachorová – v novinách o tom nebyla ani zmínka. To víte, jak to za protektorátu chodilo...*“⁷⁶ Dále je zmíněn redaktor, který chtěl o konkrétní události informovat v novinách prostřednictvím paralely ze starověkého Říma, a proto zprávu nazval latinským citátem (viz motto), ale nacistická cenzura alegoričnost prohlédla a redaktora zavřela. V závěrečném odstavci je tato skutečnost znovu připomenuta a stává se tak jakýmsi mediálním rámcem vlastního příběhu. V intencích tohoto poznání můžeme povídku vyložit jako vítězství pravdy nad propagandou, neboť pravdu nelze zatajit a tam, kde (z politických důvodů) selžou moderní sdělovací prostředky, může být tradována ústně.

Rozsáhlejší povídka *Športovec*⁷⁷ je prvním dokladem Fuksova mystifikačního umění, které by mnohem víc vyniklo bez podtitulu „*Vzpomínka na koncentrační tábor Oederan*“ a redakčního úvodu usouvztažňujícího prózu ke konkrétní historické události.⁷⁸ Protagonistka Eliška Löwyová v něm vnímá dění v koncentračním táboře jako přípravu k fotbalovému utkání dívčí jedenáctky a jeho následný průběh. V jakýchsi horečnatých vidinách vytváří hrdinka blízkou a mnohdy od přítomného děje nerozeznatelnou paralelu k fotbalovým zápasům, které kdysi odehrál její bratr, „malý lvíček“ Jan. Eliška nahlíží na život za ostnatými dráty skrze filtr fotbalových propriet (soudce, píšťalka, dresy) a tento pohled znásobují kurzivou vydělené zápisky „klubové kronikářky“ Jany. Takto je například vylíčeno oznámení o transportu do Oederanu: „*Pojedete na turné,‘ řekli jim před týdnem v klubovně, kam všechny svolali, pojedete někam, kde ještě nikdo nebyl. Je to takové malé, hezké hřiště, stadiónek, právě jsme ho postavili. Tam si užijete. Ale musíte se na to reprezentačně oblíct. Musíte tam přijet nóbl. Dostanete šaty...*“⁷⁹ Veškeré autorovo úsilí maskovat tragickou skutečnost do podoby sportovní hry a takto vystavěný obraz reality postupně usvědčovat z falše se neslučuje s výše popsanými redakčními paratexty. Povídka tak značně ztrácí na své sugestivnosti, neboť čtenář je ochuzen o klíčový moment, kdy dojde k poznání šokující pravdy: „zápas“ je ve skutečnosti týrání dívek bleskovým střídáním ledové a horké sprchy. Tím, že autor poznání povahy fikčního světa zatajil, dosáhl v závěru povídky, kdy Eliška po „zápase“ v horečkách umírá, o to hrůznějšího vyznění. S přiznaným patosem můžeme prohlásit, že hraje-li se v koncentračním táboře přece jen o něco, pak jediné o přežití. A Eliška tento boj prohrála.

76 Fuks, L.: Brýle. *Věstník židovských náboženských obcí v Československu* 21, 1959, č. 5, s. 4.

77 In: *Věstník židovských náboženských obcí v Československu* 24, 1962, č. 10, s. 9–10.

78 „Dne 24. října 1944 byl z terezínského gheta vypraven transport ET do Osvětimi. Skupina žen byla z tohoto transportu v Osvětimi selekci vyřazena na práci do koncentračního tábora v Oederanu, odbočky koncentračního tábora ve Flossenbürgu.“ Tamtéž, s. 9. Dodejme, že také podtitul byl nejspíše iniciován redakcí časopisu, neboť strojopisná verze povídky uložená ve Fuksově pozůstalosti jej neobsahuje.

79 FUKS, L.: Športovec. *Věstník židovských náboženských obcí v Československu* 24, 1962, č. 10, s. 9.

POČÁTKY A VRCHOLY ČESKÉHO BEATOVÉHO TEXTU

ZUZANA ZEMANOVÁ

Zjednodušeně lze říci, že tak jako dnes rozlišujeme hudbu rockovou a popovou, analogicky existovala v 60. letech dichotomie taneční hudba – beat.¹ Kromě hudební složky samotné se tyto dvě větve lišily i v oblasti textů. Taneční hudba (nebo též standardní pop music) se u nás vyvíjela řadu let a její texty se již zcela přirozeně psaly v češtině. Druhá polovina 50. let a léta šedesátá tak byla charakteristická spíše kvalitativním vzestupem těchto textů – zatímco dříve se přihlíželo především k tomu, aby písnička obsahovala dostatečný počet dlouhých vokálů a pokud možno nezatěžovala posluchače slovesným obsahem, nyní vlivem společenského uvolnění, ale také působením poetiky malých divadel i tzv. básníků všedního dne, postupně docházelo k tematické inovaci a narušení konvenčního písňového modelu, do textů taneční hudby začal pronikat hovorový jazyk, fantazie a smysl pro humor.

V oblasti rock'n'rollu (resp. od 60. let beatové hudby) byla ve všech směrech výchozí situace jiná. Šlo o žánr zcela nový, pronikající k nám teprve od poloviny 50. let prostřednictvím zahraničního rozhlasu (Radio Luxembourg, AFN Mnichov). Našel sice okamžitou a nadšenou odezvu u hudbymilovné mládeže, která jej počala v amatérských seskupeních provozovat, zprvu se však jednotlivé skladby přebíraly a interpretovaly výhradně v originále, tj. v angličtině, a české texty se vyskytovaly jen ojediněle.

Jednou z takových výjimek bylo dodnes známé Suchého přebásnění hitu Billa Haleyho *Rock Around The Clock* pod názvem *Tak jak plyne řeky proud*, které v prosinci 1956 představil soubor Akord club v divadle Reduta. Ve snadno zapamatovatelném refrénu „*Rok co rok se dívíme / jak rok co rok se měníme*“² autor využil homonymie anglického „rock“ s českým „rok“. Jednalo se o vůbec první veřejné uvedení rock'n'rollu v Československu. Ostatně se jménem Jiřího Suchého jako textaře je spojen i singl označovaný za první českou rock'n'rollovou nahrávku (ve světovém kontextu ovšem dosti krotkou): *Blues pro tebe* v podání Josefa Zímy (1958).

K rock'n'rollu, nyní ovšem jako k tématu, se Suchý vrátil i po čase textem *Mr. Rock a Mr. Roll* (1961), kde osobitě pojal problematiku tehdy neobyčejně diskutovanou: demolování sálů při koncertech a z toho plynoucí námitky zejména starších občanů, že nová hudba probouzí v mládeži chuligánské sklony. „*Za tohle dráma / jak praví fáma / může jen může jen / mister Rock a mister Roll*,“ zpívá Suchý v závěru a zřetelnou ironií naznačuje své stanovisko: hudba sama

o sobě nemůže za to, že se jí agresivní jedinci zaštiťují, je tedy nesmysl na ni cokoli svádět. Na druhou stranu se ale o rock'n'rollu vyjadřuje bez glorifikujícího obdivu, typického pro mladší posluchače, a dává najevo, že navzdory veškerým sympatiím nemíní hrubost a násilí jakkoli omlouvat: „*Když zas za čas vychladnou mozky, mozky / ze stolu a židlí jsou trosky, trosky / hned se začne řešit / kdo to bude platit / budete se divit / nikdo s tím nechce nic mít*.“ Tyto verše jsou dostatečně důrazné, přitom ovšem humorné a nijak didaktizující.

Je tedy zřejmé, že scény malých divadel přispěly nejen k vzestupu úrovně tanečních písniček, nýbrž se zasloužily stejnou měrou také o postupné prosazování rock'n'rollu v Československu. I přes tyto nesporné zásluhy se domnívám, že Jiřího Suchého nelze, obrazně řečeno, považovat za otce českého beatového textu, spíš za jakéhosi kmotra. Ačkoli projevoval vysoce tolerantní přístup k novým hudebním rytmům a např. i později do Semaforu uváděl beatové zpěváky, sám inklinoval více k jazzu a swingu. Ani zmíněný Akord club, kde Suchý kromě psaní textů hrál na kontrabas, neoznačujeme za rock'n'rollovou kapelu; její styl se blížil namnoze tomu, co se na Západě označovalo jako skiffle.³

První české stabilní rock'n'rollové skupiny vzešly ze studentského prostředí: ať to byl pražský soubor studujících Fakulty architektury a pozemního stavitelství (FAPS Orchestra), nebo Samuel's Band⁴ složený kolem studentů elektrotechnické fakulty v Poděbradech. Postupně vznikaly další, všechny však měly společné to, že se soustřeďovaly na anglicky zpívaný repertoár. Angličtině sice posluchači (a mnohdy ani sami hudebníci) příliš nerozuměli, hudební složka však byla primární a na text se pohlíželo jako na druhořadý. Z hlediska českých textů se tak významnější skupinou stali teprve Sputnici, v prvopočátcích sdružení studentů jedné z pražských jedenáctiletek. Navzdory svému mládí (při prvním veřejném vystoupení v říjnu 1959 jim bylo kolem sedmnácti) prokázali velkou instrumentální zdatnost, a co důležitějšího, umění skládat vytříbené texty v češtině – potažmo tedy i schopnost češtiny obstat v rock'n'rollové oblasti.

Texty Sputníků pocházely převážně z pera Tomislava Vašíčka a Eduarda Krečmara. Třebaže psali obvykle na převzaté melodie, nešlo o pouhé překlady originálů. Oba kladli důraz na humor a recesi, čerpali rovněž z vlivu Semaforu a nevyhýbali se ani námětovým bizarnostem, například z živočišné říše. Výtečný Krečmarův *Psopták* se stal později inspirací Pavlu Chrastinovi při zrodu *Ptáka Rosomáka* (viz dále). Vašíček ve svém autorském příspěvku využil podobně jako Jiří Suchý mezijazykové homonymie, anglické „rock“ však v souladu s otevřenější výslovností adaptoval jako „rak“ a z hitu Elvise Presleyho *Jailhouse Rock* se pojednou stal *Krvežíznivej rak*, nevyzpytatelná a zákeřná zvíře hlodající nohy nicnetušících plavců.

Jakožto manifest skupiny lze chápat píseň *Hrajte mi beat!*: „*Nejsem žádná generace zbitá / kdo to tvrdí ten to zatra schytá / ... moji Sputnici / neznaj beatnici / znaj jenom beat*.“⁵ Vašíček se zde vymezuje vůči dobově rozšířenému omylu, zaviněnému mnohoznačností slova beat v angličtině. Méně informovaní posluchači pod vlivem kusých zpráv, jež se k nám dostávaly zpoza

3 Skiffle vycházel z americké městské lidové hudby, černošské i bělošské, zahrnoval prvky blues, spirituálu apod.; typické je užití jednoduchých, podomácku vyrobených nástrojů (např. valchy). Popularita skiffle kulminovala ve druhé polovině 50. let v Británii. U nás byl tímto stylem ovlivněn především soubor Český skiffle (později Skiffle kontra), částečně také Spirituál kvintet.

4 Název si skupina zvolila podle vlastnoručně vyrobeného zesilovače „Samuel“. Podobně vešel do legend i zesilovač zvaný „Šílený Fridrich“ a další. Nedostupnost aparatury na našem trhu probouzela v hudebnících kromobyčejnou elektrotechnickou zručnost a podomácku zhotovené zesilovače, třebaže při vystoupeních obvykle vyhořely, byly obdivovány a hýčkány.

5 VAŠÍČEK, T.: Hrajte mi beat! In: *Dějiny české populární hudby a zpěvu*. Ed. Kotek, J. Praha 1998, s. 330.

1 Stejně jako dnes ovšem toto dělení nebylo rigidní. Řada velkých orchestrů (Krautgartnerův, Hybšův aj.) přijímala vlivy beatu velmi otevřeně a beatoví hudebníci zejména od druhé poloviny 60. let (rovněž v souvislosti s hudebním děním ve světě) stále častěji využívali prvky standardní pop music (smyčce, dechy apod.). Pojem beat chápou (v souladu s dobovým územ) souhrnně jako zastřešující výraz pro tradiční rock'n'roll a jeho pozdější modifikace včetně mersey-soundu, různých subžánrů jako west-coast, psychedelic sound i spíše autonomní rhythm'n'blues.

2 Texty z počátků beatové éry jsou v tištěné (neřku-li autorizované) podobě dostupné jen ojediněle. Pokud není uvedeno jinak, vycházím proto ve své práci z přepisu audionahrávek, jejichž seznam připojuji v závěru.

hranic, často ztotožňovali literární tzv. beat generation (A. Ginsberg, J. Kerouac aj.) s beatem, přestože tito autoři byli většinou mnohem starší než vyznačci beatu a svou tvorbu spojovali spíš s jazzem. V písni zároveň Vašíček vtípnou formou vyslovuje potřebu českého beatového textu: „*Někdo chtěl by aby se jen řvalo / někomu je pouhé řvaní málo / prázdné řvaní je tak dobré pro psa / správné řvaní musí mít obsah.*“ Tím, že vlastní tvorbu klade jako paralelu k „řvaní“, zároveň ukazuje velmi cennou a sympatickou schopnost sebedparodie.

Jiří Černý⁶ uvádí, že do roku 1964 vytvořili Sputnici na sto padesát vlastních textů. Mnohý se nad nimi shovívavě poušmál jako nad pubertální lyrikou, jiný hovořil o zvláštní, klukovské poezii, objektivní kritici ale přiznávali, že zejména v Krečmarově případě mají co dělat se slibným talentem. Eduard Krečmar se skutečně během několika let vypracoval mezi naše nejvřehlasnější textaře – profesionály a v tomto oboru působí dodnes, ačkoli se brzy od rock'n'rollu uchýlil spíše ke standardní pop music. Jeho texty ale ani poté nepostrádaly nápaditostí a vtíp. Už v 60. letech se projevil jako mistr parodie (např. písně *S nebyvalou ochotou* pro Martu Kubišovou, *Lyrická ze středních Čech* pro Yvonne Přenosilovou, z pozdějších let *To máme mládež* pro Věru Špinarovou a Petru Janů).

Snaha zpívat česky se paradoxně nesetkala s plným pochopením. Mnozí mladí posluchači Sputniky nařkli, že českými texty podlézají; angličtina prý příliš provokuje, a Krečmar s Vašíčkem proto píše česky, aby měli snazší pozici. Tato domněnka byla podporována tím, že např. v Lucerně nesměla vystoupit skupina Pavla Sedláčka, který zpíval anglicky, zatímco Sputnici ano. Ačkoli šlo o tragický omyl, skupina se už nikdy nezabavila pověsti „uvědomělého“ souboru protežovaného oficiálními místy. Po odchodu některých členů a názorových neshodách postupně ztrácela renomé a kolem roku 1964 nakonec zanikla.

Otázka, zda zpívat česky, či anglicky, tím zdaleka nebyla vyřešena a provázela naši beatovou scénu po celou první polovinu 60. let. Ortodoxní beatové publikum nadále považovalo angličtinu za nezbytnou součást tohoto hudebního žánru. Obecně se soudilo, že se svými jedno- a dvouslabičnými výrazy vyhovuje daleko lépe beatovému rytmu než mnohoslabičná slova česká. U nás měla angličtina navíc jakýsi protestní charakter, zvláště pro mladé lidi přitažlivý. Po neúspěchu Sputníků proto naše beatové kapely s českými texty váhaly.

Za další průlom můžeme považovat hudebně-literární pásmo *Ondráš podotýká*, které mělo premiéru v listopadu 1963 v divadle Semafor. V návaznosti na tradici populárních semaforských „*Zuzan*“ zde jako satirický komentátor naší současnosti vystupoval devítiletý ráčkující chlapec Ondřej. Jeho povídání prokládaly rock'n'rollové písničky v podání tehdy ještě doprovodné skupiny Olympic a sólistů (Josef Laufer, Yvonne Přenosilová, Pavel Bobek, ale také „živel“ Miki Volek). Kromě převzatého repertoáru, který dominoval, zaznělo i několik písní původních: texty k nim, stejně jako literární složku představení napsal Jiří Štáidl. Po Krečmarovi tedy lze i Štáidla považovat za průkopníka českého beatového textu, třebaže v té době již triumfoval žánrově zcela odlišnou, o poznání libivější skladbou *Tam za vodou v rákosí* (jako duet nazpíval Waldemar Matuska s Evou Pilarovou). Brzy poté se Jiří Štáidl s bratrem Ladislavem přimkli k divadlu Apollo a Karlu Gottovi a Jiří zůstal znám spíš jako autor textů typu *Kávu si osladím* nebo *Lady Carneval*. Ku Štáidlovi prospěchu ovšem nutno přičíst například to, že v době, kdy desky Beatles u nás nebyly běžně k dostání, otextoval Lennonovu a McCartneyovu *From Me To You*. Poměrně nápaditý text s názvem *Adresát ne-*

6 ČERNÝ, J.: Big beat – strašák nebo kvalita? In: *Taneční hudba a jazz 1966–1967*. Praha 1967, s. 85.

známý bohužel interpretoval opět Karel Gott, kterému se z přesvědčivosti originálu nepodařilo mnoho zachovat.

Zatímco tedy (poněkud paradoxně) Beatles nacházeli svou českou podobu v romantickém Gottově tenoru, ryze beatové kapely nadále slavily úspěch převážně s anglicky psaným repertoárem, ať převzatým, nebo vlastním. V květnu 1965 se například v Praze představila technicky mimořádně zdatná, byť mladičká skupina The Beatmen z Bratislavy, interpretující jednak skladby Beatles, jednak písničky původní (jejich autorem byl šéf kapely Dežo Ursiny). Vysoká úroveň a progresivnost Beatmenů ovlivnila z našich skupin především Olympic, a to ve dvou směrech: soubor kolem Petra Jandy se rozhodl postupně přejít ze standardního rock'n'rollu, jenž se stále zřetelněji jevil jako překonaný, k modernímu mersey-soundu,⁷ a od funkce doprovodné kapely k čistě vlastní tvorbě i interpretaci. Na druhé straně se ovšem Olympic snažil vůči The Beatmen vymezit, a tak jako odpověď na jejich anglické texty začal ve stále větší míře prosazovat češtinu.

Podle Jaromíra Tůmy⁸ vznikla první společná píseň autorské dvojice Janda–Chrastina během čtrnácti dnů po vystoupení The Beatmen. A nikdo patrně netušil, že z tohoto „trucpodniku“ vzejde jedna z našich vůbec nejúspěšnějších beatových písní: *Dej mi víc své lásky*.

Pavel Chrastina, který se dosud uplatňoval jen jako instrumentalista a textařské vložky skrýval, převzal od Petra Jandy hotovou melodii a fragment refrénu v původně zamýšleném anglickém znění: „*My baby give me more... of your love.*“ Bylo nabíledni, že při chabých školních znalostech angličtiny je napsání smysluplného anglického textu vyloučeno, a tak Chrastina přeložil verše zpět do češtiny: „*Má drahá dej mi víc / má drahá dej mi víc / má drahá dej mi víc své lásky.*“ Zamyslíme-li se nad členěním refrénu, zjistíme, že obsahuje mírně lascivní podtext. Sloveso „dát“ ve finitním tvaru v češtině vyžaduje obligatorní doplnění (dát „něco“), to však pouze v jazyce spisovném. Ve vrstvě nespisovné až vulgární se naproti tomu s oblibou užívá vazby „dát někomu“ ve významu sexuální. Chrastina takto vynalézavě vytvořeným refrénem („*má drahá, dej mi víc*“) nepochybně potěšil mladé posluchače a tím, že po třech řádcích dodal a pro pořádek vysvětlil: „*své lásky*“, se zároveň vyhnul nařčení z veřejného pohoršování. Prosadit otevřeně erotický text na desku bylo vyloučeno: jak sám Chrastina podotýká (v souvislosti s jinou písní), „*ještě dávno nepřišla doba na psaní o tom, že sex je náš, i když to tehdy bylo úplně stejné.*“⁹ Užívaly se proto vtípné náznaky.

Nezaměnitelný půvab má i zbylý text. Zpočátku v něm nenajdeme ani slovo o lásce nebo něčí kráse. Ich-vypravěč pouze vyjmenovává různé bláznivé myšlenky, které ho právě napadají: „*bodit klíče do kanálu / sjet po zadku holou skálu / v noci chodit strašit do bradu.*“ Některé jsou natolik absurdní, že si jejich realizaci nelze ani dost dobře představit („*dám si dvoje housle pod bradu*“). Až v poslední sloce se dozvídáme, že mladík blázní ze zamilovanosti; poslední a „*nejlepší z těch divnejích nápadů*“ už se doopravdy týká jeho dívky, kterou čeká zamčení na „*sedum západů*“. Myslím, že oproti raným písním např. Beatles tento text už svědčí o jakési vyspělosti, Chrastina drží posluchače v napětí tím, že po celé první dvě sloky neprozradí, oč vlastně jde,

7 Též mersey-beat; hudební styl pojmenovaný podle řeky Mersey, protékající Liverpoolem. Označuje tvorbu tamějších skupin, především The Beatles. Je charakteristický výraznou melodičností, potlačením úlohy sólového zpěváka ve prospěch vícehlasů a doprovodných vokálů. Zvuk ustáleného čtyřčlenného obsazení (dvě kytary, baskytara, bicí) často doplňuje ústní harmonika nebo piano. Za jistý protipól mersey-soundu lze považovat „drsnější“ londýnskou školu, reprezentovanou skupinami Rolling Stones, The Who, Kinks aj.

8 TŮMA, J.: *Čtyři hrají rock*. Praha 1986, s. 66.

9 CHRASTINA, P.: *Olympic chvilí po ránu a zase znovu spolu*. Praha 1995, s. 32.

a teprve v refrénu vyjde najevo milostná tematika. Také smysl pro humor se v textech o lásce ukazuje jako navýsost žádoucí, mají-li se vyhnout patosu a kýči.

V počátcích otextoval pro Olympic několik melodií i tehdejší bubeník skupiny František Čech (poněkud ješitně připojivši ke svému jménu přezdívku Ringo). Jeho příspěvky však působily dost nevýrazně a postrádaly větší zajímavost, s výjimkou písně *Smutný holič v Liverpoolu*. Čech se tu s nadsázkou stylizuje do role holiče, který přichází o práci, neboť v Liverpoolu všichni po vzoru Beatles začínají nosit dlouhé vlasy; marně cvaká nůžkami, smutně hledí ven a představuje si, že jednou v noci potají ostříhá samotného Ringa Starra. Slibný nápad se bohužel v nahrávce nepodařilo zúročit, na vině může být i poněkud mdlá Jandova hudba a zpěv Mikiho Volka. O Volkovi bylo známo, že jakožto sólový zpěvák a ortodoxní ctitel původního rock’n’rollového zvuku přijal nástup Beatles s velkou nevolí, těžko se dalo čekat, že písničku na jejich oslavu bude zpívat s nadšením.

Po Čechově odchodu se staly texty Olympiku už výhradně záležitostmi Chrastinovou. Tematicky se pohybovaly vcelku konvenčně v oblasti milostných vztahů, ale čerpaly i z prozaických problémů všedního života či ze svérázné atmosféry pražského Podolí. Brzy si Chrastina také začal všimát společenských a politických poměrů, a to s překvapivou otevřeností (*Smutné ráno, Z bílé černou*), prostřednictvím alegorie (*Bloud král*) i v poetických náznacích (*Čekám na zázrak*). Největší pozornost nicméně Pavel Chrastina vyvolal svými náměty ze zvířecí říše. V případě *Želvy* se spíše jen kroutilo hlavou nad nesmyslností textu a nad chybným genitivním tvarem „žele“ („*má se nebát žele v spousty vodní*“). Po vzniku *Ptáka Rosomáka* se ovšem na autorovu hlavu snesla vlna kritiky v tom smyslu, že mate školní mládež, neboť rosomák pochopitelně není pták, nýbrž kunovitá šelma. Chrastina se bránil opět nadsázkou: „*Je to pták ptákovatá – létá, štěká, leze, nemyslí. Rosomák je jeho křestní jméno, aby se nám nespletl s nějakým jiným ptákem, třeba ptákem Kohákem.*“¹⁰

Pták Rosomák zcela otevřeně navazuje na někdejšího Krečmarova *Psoptáka* (viz výše). Chrastina převzal nejen základní ideu (střet s mytickým zvířetem), ale i motiv „boží rány“, srov. „*padla na nás rána / seslaná od Pána*“ (*Psopták*) a „*Bůh mi seslal ránu / mé klíče jsou v pánu*“ (*Pták Rosomák*). V této souvislosti nutno podotknout, že Krečmarův text působí mnohem kompaktněji a dává větší smysl než text Chrastinův. *Psopták* se zjevil protagonistům při raném návratu z večírku, a byl tedy vnímán jako varování prozívatelnosti před nadměrným pitím. Chrastinův *Rosomák* tuto vazbu mezi příčinou a následkem postrádá.

Úspěch Olympiku bezpochyby ovlivnil postupnou adaptaci češtiny (a slovenštiny) na domáci beatové půdě. Přesto setrvaly mnohé skupiny nadále u textů anglických, a to i ve vlastní tvorbě. Týkalo se to hlavně souborů, které stavěly na syrovějším, bluesovém projevu. Pražští Matadors nahráli v češtině jen několik málo písniček, také Michal Prokop se skupinou Framus Five zpíval anglicky až do léta 1969. Většina dalších ovšem v druhé polovině 60. let k češtině přešla a brzy se ukázaly nové možnosti českého beatového textování.

Epickou formou a ucelenou koncepcí překvapila debutová dlouhohrající deska skupiny Rebels s názvem *Šípková Růženka* (1968). Textař Michael Prostějovský se nechal inspirovat známými pohádkami (nejen našimi, ale např. i *Sněhurkou* bratří Grimmů) a s jednotlivými předlohami naložil různě: využil prosté převyprávění, byť na ploše dvou – tří minut velmi zestručněné (*Šípková Růženka*, *Perníková chaloupka*), jinde se rozhodl postihnout jen jeden

význačný moment příběhu (např. ve *Sněhurce* jsme toliko svědky rozhovoru královny s kouzelným zrcadlem).

Výrazné aktualizací tendence měl *Hloupej Honza*, vycházející volně z pohádky *Jak se Honza učil latinsky*. Prostějovský zde paroduje typické vyjadřování rodičů („...že se ten kluk nestydí! Co s ním?“) a jejich mnohdy přehnanou ambicióznost („*rodiče chtějí mít doktora...*“), ale vysmívá se i línému, pasivnímu Honzovi. Ironicky komentuje jeho pouť světem a setkání s dosud nevidanými věcmi: „*Od domu k domu putuje / a věci kolem studuje / zjistí že sud je kulatý / a v něm kaktus chlupatý / kteréj někdo zalejvá...*“ (Zmínka o chlupatém kaktusu je zároveň aluzí na známou píseň E. F. Buriana.) Honza postupně dospívá ke zjištění, že ve světě není oč stát. Dřina a nepohodlí („*sekat někde latinu / nemít dobrou svačinu*“) u něj v porovnání se svůdným zápecnictvím neobstojí.

Postava hloupého Honzy, podobně jako otce Kondelíka či Matěje Broučka bývá s oblibou, jež hraničí až s klišé, využívána jakožto personifikace negativních vlastností prisuzovaných českému národu (lenost, požitkářství, opatrnickví atd.). Přestože i u Prostějovského je tato snaha očividná, daří se mu neskloznout k moralizování. Jeho verše znějí spíš smutně, zračí se v nich vědomí vlastních chyb a slabostí, s nimiž bojuje každý člověk.¹¹

Padla zmínka o promyšlené koncepci alba.¹² Sled pohádek je zakončen vpravdě pohádkovým závěrem (*A zazvonil zvonec*), obsahově navazujícím na úvodní *Šípkovou Růženku* – tu jsme opustili v okamžiku, kdy usnula stoletým spánkem. Nyní ji tedy princ vysvobodí ze zakletí, chystá se svatba... Do atmosféry všeobjímajícího veselí ale pojednou vpadá hlas zvukaře ve studiu: „*Tak končíme, pánové, jo? Je půl dvanáctý.*“ Písnička předčasně končí, idyla se třští a v dobíhajících drážkách desky už slyšíme jen protestující hlasy členů skupiny. Rebels takto připraveným závěrem ostře oddělili fikci pohádkového světa od světa reálného a zdůraznili tím, že v běžném životě málokdy věci končí tak jako v pohádkách, tedy vítězstvím dobra a spravedlnosti.

Počátek sedmdesátých let vnesl do oficiální české populární hudby únavu a letargii. Řada hudebníků v posrpnovém období emigrovala. Mnozí z těch, kteří zůstali, nyní neprošli (či odmítli projít) politicky zatíženými rekvalifikačními zkouškami, vzdali se raději profesionálního působení a stáhli se do podzemí. Z vysychajícího beatového řečiště se na jedné straně vydělil instrumentálně i posluchačsky náročnější proud jazzrocku a počínajícího artrocku, na straně druhé se někdejší beatoví rebelové přimkli k existenčně jistější konzumní pop music, reprezentované velkými festivaly (včetně neblahého Festivalu politické písně v Sokolově) a televizními estrádami. Tento posun pochopitelně ovlivnil i nově vznikající texty. Kdysi progresivní Olympic po odchodu Pavla Chrastiny v roce 1969 začal spolupracovat s externími textaři, především se Zdeňkem Rytířem. Ztracenou chrastinovskou poetiku se po určitý čas dařilo vyrovnávat jinými prostředky, např. výraznou epičností (LP *Jedeme, jedeme* z roku 1971). Postupně ale texty Olympiku sklouzly k moralizování a výchovnosti, nemluvě o množících se normalizačně juchavých, radost ze života vzývajících či otevřeně politicky angažovaných popěvcích.

11 Přechod od pohádky k reálné současnosti je patrný i v obrazovém ztvárnění *Hloupeho Honzy*, jež vzniklo jako součást hudebního filmu režiséra Jiřího Vanýska *Cesta, která vede nikam* (1969). Tento snímek je pro nás dnes mimořádně cenný, protože na rozdíl od zpěváků standardní pop music se beatové skupiny objevovaly na plátně či v televizi jen zřídka a pokud ano, záznamy se často nedochovaly. Ve Vanýskově *Cestě* účinkovali kromě Rebels také brněňští Atlantis se sourozenci Ulrychovými, Synkopy 61, Olympic, Průdy, Jaroslav Hutka aj.

12 Přesněji první strany alba; druhou stranu tvoří již pouze skladby převzaté, pocházející převážně z repertoáru amerických Mamas and Papas (Creeque Alley, California Dreaming, Twist And Shout aj.).

10 TŮMA, J.: *Čtyři bratři rock*. Praha 1986, s. 91. O ptáku Kohákovi viz CHRASTINA, P.: *Olympic chvilí po ránu a zase znovu spolu*. Praha 1995, s. 99.

V souvislosti s reorganizací celé hudební scény na přelomu šedesátých a sedmdesátých let není bez zajímavosti, že právě v tomto období spontánně ustupuje a nakonec zcela mizí označení *beat*; začíná se mluvit už téměř výhradně o *rocku*. Dvě alba z počátku 70. let tak bez nadsázky můžeme považovat za důstojné dovršení éry českého beatu: *Město ER* Michala Prokopa a skupiny Framus Five (1971) a *Kuře v hodinkách* Mišíkova Flamenga (1972). Obě desky zřetelně opouštěly tradiční písničkové pojetí směrem k hudebnímu experimentu a stejně důležité byly tyto počiny z hlediska textů. Spolupráce s básníkem Josefem Kainarem v obou případech ukázala, že lze, a to velmi funkčně, spojit beatový rytmus s poezií.¹³ Příznačné je, že v době vydání obou desek se Framus Five i Flamengo rozpadly, a bezděky tak demonstrovaly definitivní konec beatové éry, svobodomyšlnosti a kreativity šesté dekády.

LITERATURA

- BEATOVÁ HORÚČKA [LP]. Bratislava, Opus 1989. (Obsahuje mj. nahrávky skupin The Beatmen, The Soulmen, Prúdy, Modus aj.).
- BIGBÍT/ Průkopníci českého rock'n'rollu [CD]. Praha, Bonton 1998. (Obsahuje mj. nahrávky skupin Akord club, FAPS Orchestra, Samuel's Band, Sputnici.).
- FLAMENGO: *Kuře v hodinkách* [LP]. Praha, Supraphon 1970.
- FRAMUS FIVE: *Město ER* [LP]. Praha, Supraphon 1970.
- OLYMPIC: *Ondráš podotýká* [CD]. Praha, Bonton 1997.
- OLYMPIC: *Pták Rosomák* [LP]. Praha, Supraphon 1969.
- OLYMPIC: *Singly I* [CD]. Praha, Bonton 1996.
- OLYMPIC: *Singly II* [CD]. Praha, Bonton 1996.
- OLYMPIC: *Želva* [LP]. Praha, Supraphon 1968.
- SUCHÝ, JIŘÍ: *Písničky z Reduty (i odjinud)* [CD] Praha, Bonton 1996.
- THE MATADORS: *The Matadors* [CD]. Praha, Bonton 1995.
- THE REBELS: *Šípková Růženka* [LP]. Praha, Supraphon 1990.
- ČERNÝ, J.: Big beat – strašák nebo kvalita? In: *Taneční hudba a jazz 1966–1967*. Praha 1967.
- ČERNÝ, J.: *Zpěváci bez konzervatoře*. Praha 1966.
- DORŮŽKA, L.: *Panoráma populární hudby 1918/1978*. Praha 1981.
- DORŮŽKA, L.: Želva [recenze alba]. *Melodie* 6, 1968, č. 11, s. 347n.
- CHRASTINA, P.: *Olympic chvíli po ránu a zase znovu spolu*. Praha 1995.
- KONRÁD, O. – LINDAUR, V.: *Život v tahu aneb Třicet roků rocku*. Praha 1990.
- KOTEK, J.: *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*. Praha 1998.
- KREČMAR, E.: Big beat a písnička. *Melodie* 2, 1964, č. 9, s. 134.
- LANGER, M.: 12 let beatové hudby. *Melodie* 3, 1965, č. 9, s. 202–205; č. 10, s. 228n.
- OPEKAR, A.: K počátkům českého rocku. *Hudební věda* 30, 1993, č. 1, s. 60–67.
- SÝKORA, J. K.: *Czechoslovak beat music '67*. Praha 1968.
- TŮMA, J.: *Čtyři hrají rock*. Praha 1986.
- TŮMA, J. – SEDLÁČEK, P.: Pryč s big-beatem. *Melodie* 5, 1967, č. 7, s. 147.

13 O spolupráci Michala Prokopa a Vladimíra Mišíka s Josefem Kainarem více viz ZEMANOVÁ, Z.: Velkej beat pana Kainara. *Tvar* 18, 2007, č. 13, s. 7.

KAM „UBĚHLA“ TEREZA BOUČKOVÁ?

POZNÁMKA K VÝVOJI AUTORSKÉHO STYLU V PROZAICKÉ TVORBĚ T. BOUČKOVÉ

JINDŘIŠKA SVOBODOVÁ

0. Mezi samizdatovým vydáním prozaické prvotiny Terezy Boučkové *Indiánský běh* (1988) a jejím zatím posledním románem *Rok kohouta* (2008) uběhlo dvacet let, oba dva texty ale na první pohled zaujmou svou výraznou autobiografičností a jednotou základních motivů, které vycházejí z okruhu autorčiny rodiny – ať už její rodiny původní, ve které vyrůstala a v níž byl jedním z nejdůležitějších faktorů problematický vztah k otci, nebo rodiny, kterou sama spolu-vytvářela, kterou si jako by vyvzdorovala i proti nepřízni osudu a v níž zase zásadní roli hraje problematický vztah k osvojeným dětem.

Tematicky by tedy oba texty patřily do oblasti životopisné a memoárové literatury, která byla v období na počátku devadesátých let minulého století v kontextu naší literatury velmi oblíbená, z hlediska užití jazykových prostředků i funkce, kterou tyto prostředky v textu plní, došlo ovšem ke zřejmému posunu. V obou sledovaných prózách se autorce při zachycení individuálního prožitku daří vytvořit poměrně specifický idiolekt a my se v tomto příspěvku chceme zaměřit jednak na sledování způsobu, jakým jsou oba texty vybudovány, jednak prostředků, které autorka využívá pro dosažení estetického účinku na čtenáře.

Vypravěčka příběhu má v obou případech výrazné autobiografické rysy, události jsou čtenáři prezentovány z její perspektivy, a pro potřeby tohoto příspěvku proto nepovažujeme za zásadní odlišení autorky – vypravěčky – postavy.

1. Při srovnání je na první pohled patrná větší míra umělecké stylizace ve starším z obou textů, tato skutečnost souvisí například už s na první pohled zřejmou korespondencí mezi názvem práce *Indiánský běh* a jemu odpovídajícím pojmenováním postav: Alfa, Sluneční Paprsek, Indián... V *Roce kohouta* užívá autorka mnohem „civilnějšího“ způsobu psaní, děj je časově omezen na výrazně kratší úsek a text místy připomíná svou formou spíše deníkové záznamy; psaní deníkových poznámek je v něm dokonce na několika místech tematizováno. Jména postav zde již nejsou nositeli dalších významů, matka již není Alfou, stejně tak o otci se již nemluví jako o Indiánovi. Autorka přesto jako by na straně čtenáře předpokládala obeznámenost se staršími prózami a ve výjimečných případech se v *Roce kohouta* vrací ke jménům užívaným i ve starším z obou textů:

„Alfa tehdy prožívala svou životní lásku. Byl jí muž, který ji do té lásky vtáhl géníem slova, a ona, okouzlena vytrvalým obdivným monologem, podlehla šílenému citu (...)“¹

1 BOUČKOVÁ, T.: *Indiánský běh. Křepelice. Když milujete muže. Krákorám*. Praha 1999, s. 33.

„Pozítří měla první a poslední návštěva doma skončit. Na rozloučenou pozvala Alfu s Monologem na grandiózní večírek.“²

„Nemohla jsem se rozhodnout, zda odpoledne pojedu na přednášku, dialog našeho exprezidenta s exprezidentem německým. (...) Rozprava skončila. Zatleskali jsme. Sál se začal zvedat. Podářilo se mi pozdravit se s Monologem a vyměnit s ním větu.“³

Postavy nenáležící k nejbližšímu rodinnému kruhu už v *Roce kohouta* pojmenovány být nemusejí a změna, kterou prošel autorčin vztah k jedné z nich, se promítá i ve změněném způsobu označení:

„Poznala jsem ten obličej, který se měl ode dne, kdy náš přítel nejověrnější vystřelil dávku do svobodného státu, vymizíkovat z dějin českého divadla a filmu. (...) Madam Kuráž mě nejen se zápallem připravovala na herecké povolání, ale také nastavovala ucho mým steskům.“⁴

„Na protějším chodníku stála herečka s mužem. Čekali na nás, usmívali se, mávali.“⁵

1.1 Provázanost obou textů patří vůbec k výrazným prvkům novějšího z obou textů; ba co víc – autorka při komunikaci se čtenářem na jeho straně automaticky předpokládá i povědomí o nejdůležitějších faktech vlastního osobního života. Na tomto místě bychom měli připomenout například samotný název práce, který je velmi dobře čitelnou narážkou na autorčin blízký příbuzenský vztah k dramatikovi Kohoutovi, ačkoli ve vlastním textu se čtenářovo vyvolané očekávání nenaplní a vztahu s otcem je zde věnován minimální prostor. Autorčino dívčí jméno je tak jedním, nikoli ovšem zásadním motivem při vytváření titulu prózy, název textu je vysvětlen poměrně záhy na str. 17 – čas literárního textu je prakticky omezen na rok, který podle čínské astrologie patří kohoutovi, ve stejném znamení se autorka také narodila. Astrologický rok kohouta tak autorce tvoří přirozený rámec času zobrazeného v literárním díle, současně může být nositelem podvědomého tušení něčeho mimořádného, osudového; může být spojen s očekáváním životního zlomu.

Navázanost *Roku kohouta* se projevuje jednak explicitním odkazem na samotný text *Indiánského běhu*, jednak opakováním a prostupováním některých motivů:

„Wenn die Lauferei auf der Entbindungsstation einen Sinn hatte...‘ Lehla jsem si na slunce a učila se číst Indiánský běh v němčině. Soustředit jsem se ale nedokázala. Myslela jsem, nevím proč, na to, co po člověku zbude. (...)

Wenn die Lauferei...“⁶

Zásadní událost autorčina života, nastudování, předvedení a zfilmování Kohoutovy adaptace Shakespearovy hry nazvané *Play Macbeth*, má vzhledem k době vzniku své logické místo ve starším z obou textů (*Indiánský běh*, s. 30–31), jeho echo se ale ozývá ještě jednou v *Roce kohouta* a zastihuje autorku a její rodinu v naprosto změněné situaci: „Bylo jasné, že tady budeme všichni. My všichni, co spolu nemluvíme.“⁷ Někdejší aktéři improvizovaného představení bytového divadla se znovu setkávají při projekci jeho filmového záznamu, autorka až v novějším

2 BOUČKOVÁ, T.: *Indiánský běh. Křepelice. Když milujete muže. Krákorám*. Praha 1999, s. 33.

3 BOUČKOVÁ, T.: *Rok kohouta*. Praha 2008, s. 107, 109.

4 BOUČKOVÁ, T.: *Indiánský běh. Křepelice. Když milujete muže. Krákorám*. Praha 1999, s. 23.

5 BOUČKOVÁ, T.: *Rok kohouta*. Praha 2008, s. 217.

6 Tamtéž, s. 30.

7 Tamtéž, s. 218.

z obou textů blíže vysvětluje okolnosti vzniku tohoto představení. Paradoxně se zde hře dostává více prostoru než v *Indiánském běhu*, jehož literární čas koresponduje s aktivitou bytových divadel. Důvodem zde může být opět předpokládaný adresát – zatímco *Indiánský běh* poprvé vyšel v samizdatu, autorka tedy ani nemohla předpokládat širší čtenářský ohlas a mohla se spolehnout na „obeznámeného“ čtenáře, situace je již v případě *Roku kohouta* odlišná.

Druhým textem, který je v *Roce kohouta* tematizován a který vyvolává značnou reakci zvenčí, je autorčin rozhovor poskytnutý ženskému časopisu. V něm se poměrně rezervovaně vyjadřuje k adopci svých dvou synů. Výše zmiňované ohlasy na vlastní text rozhovoru se jednak stávají součástí textové koláže, jednak je zde avizována bezprostřední reakce čtenářů:

„Do časopisu se hrnuly reakce na rozhovor a šéfredaktorka mi je pilně přeposílala.
 „Nevím, jak začít...“ (víc mobil neukázal).
 „Všichni z časopisu...“
 „Váš časopis čtu...“
 „Jsem pravidelná čte...“
 „Chtěla bych vám...“⁸

Jednak jsou součástí textu i záznamy internetových diskuzí⁹ a jednoho výrazně negativního dopisu od čtenářky, která se sama stala matkou adoptované romské holčičky.¹⁰ Samotná autorka rozporuplné reakce vlastně předpokládala, rozhovor ale v jistém okamžiku začíná žít „svým vlastním životem“, a to když se na stránkách zcela jiného periodika objeví nečekaná reakce:

„Tady si něco přečti. Možná se nejdřív najez.
 Přečetla jsem si to několikrát. Přečetla jsem si článek spisovatele, mladšího kolegy a kamaráda z disentu. Byl o adoptcích, o prokletí nechtěných dětí, o mně. Nevěřila jsem svým očím. Zavolala jsem mu.“¹¹

Nejde zde ovšem pouze o vlastní autorčiny texty, ale celá práce má výrazně intertextový charakter a jako celek působí dojmem koláže poskládané z deníkových zápisků, záznamů rozhovorů a textů cizích, ať už jde o krátké vzkazy nebo mailly rodinných příslušníků, předvolání k soudu a dopisy přátel a nebo o původní literární díla jiných autorů; do vlastní prózy jsou ovšem včleněny i hodnotící pasáže, ve kterých se autorka kriticky vyjadřuje k navštíveným divadelním představením a filmům. Ve výstavbě samotného textu *Roku kohouta* ale nejsou takovéto pasáže nějak předem signalizovány, zpravidla jsou pouze odsazeny a tvoří samostatný odstavec, z hlediska vnímání celého díla jde o působivý prostředek aktivizace čtenářovy pozornosti, jistě také proto, že právě zde dochází k míšení kódů (vedle slovenštiny se sporadicky objevuje i němčina) a vytváření specifických idiolektů, např. v případě německého přítele Rainera nebo dyslektického syna Lukáše:

„Osuda je osuda – pamatujete se ještě na to? Tak to měl jsem pravdu, že jo? Jinak zkusím vypadat co nejnormalnější.“¹²

„V pondělí ráno ležela na stole cedulka:
 Dík za Peníze
 Volal všěra

*Martin nevím
 co chtel
 Lukáš pídu
 Věťr.*

*To já pídu o něco dív. (Připsal k tomu Marek.)*¹³

Tyto včleněné pasáže „prorůstají“ vlastním textem a stávají se jeho součástí, ve srovnání s výrazově úsporným a zkratkovitým charakterem starší prózy *Indiánský běh* tak v *Roce kohouta* jednoznačně představují obohacení.

2. Oběma prózám je společná nápadná stručnost a jakýsi výrazový „minimalismus“, podle našeho názoru ale plní v jednotlivých textech odlišné funkce. Literární čas zachycený v *Indiánském běhu* je delší (od autorčina narození až do její dospělosti) než v případě druhého textu, přesto jde o velmi krátkou prózu (necelých padesát stran). Autorka skládá mozaiku svého života z událostí, které považuje ze svého úhlu pohledu za nejdůležitější nebo zlomové, události, které utkvěly v paměti malého dítěte, a událostí, které jsou dostatečně ilustrativní pro vykreslení celkového obrázku každodenní reality. V horizontální výstavbě textu je zásadní absence značených kapitol, text je ale segmentován do krátkých, tematicky samostatných oddílů. Ukončení jednoho textového úseku tak zpravidla znamená i tematický skok, autorka rezignuje na vytváření obsahové soudržnosti a návaznosti a jednotlivé životní události navléká jako korále na nit životního příběhu; nejvýraznějším pojítkem se tak často stává pouze chronologická následnost jednotlivých „scén“. U každé z nich zůstane jenom tak dlouho, aby sdělila to nejdůležitější a nejzásadnější, jde přímo k jádru věci a pak téma stejně rychle a snadno opustí, působivé je překvapivé pointování, kterým často jednotlivé bloky graduji:

„Okupace nám přinesla jednu velkou radost: vyžrali jsme Indiánovi špajz.“¹⁴

„Vídali jsme se čtyřikrát ročně: na Matějské pouti, o narozeninách, na Štědrý večer a při vysvědčení. Zajímá vás, proč mě nevzali na gymnázium? Byla jsem dcerou kontrarevolucionáře.“¹⁵

Jestliže jsme v případě starší prózy užili označení „mozaika“, pro druhou by bylo pravděpodobně nevhodnější označení „koláž“, tento fakt ještě umocňuje například absence grafické delimitace pásma postav. Platí zde nepřímá úměra – zatímco zobrazovaný čas se výrazně zkracuje (jen o několik měsíců překračuje jeden rok), rozsahem jde o text delší. I v tomto případě je segmentován do krátkých tematických úseků, současně, zřejmě vzhledem k rozsahu práce jako celku, tvoří tyto samostatné úseky kapitoly, které jsou ovšem v textu odděleny pouze výraznějším odsazením. Mezi jednotlivými úseky je ale v tomto případě patrná snaha o explicitně vyjádřené vnitrotextové navazování, realizované nezřídka opakováním paralelních konstrukcí nebo kratších vyjádření:

„Taková jsem spisovatelka!“¹⁶

„Spisovatelka, která nemůže psát.“¹⁷

8 BOUČKOVÁ, T.: *Rok kohouta*. Praha 2008, s. 178.

9 Tamtéž, s. 258–260.

10 Tamtéž, s. 290–293.

11 Tamtéž, s. 227.

12 Tamtéž, s. 29.

13 BOUČKOVÁ, T.: *Rok kohouta*. Praha 2008, s. 95.

14 BOUČKOVÁ, T.: *Indiánský běh. Křepelice. Když milujete muže. Krákorám*. Praha 1999, s. 11.

15 Tamtéž, s. 13.

16 BOUČKOVÁ, T.: *Rok kohouta*. Praha 2008, s. 29.

17 Tamtéž, s. 30.

Z hlediska budování textové soudržnosti je na tomto místě důležité také zmínit určitou tematickou provázanost, jeden rok vypravěččina života je prostoupen událostmi, které hrají zásadní roli a které v jistém okamžiku stojí v popředí zájmu, jindy ustupují do pozadí. Tak se znovu opakuje motiv scénáře, který vypravěčka píše, pro který hledá producenta, režiséra, herce; tápe a střídavě euforicky přijímá a pak zase odmítá myšlenku ujmout se realizace celého projektu sama. Mnohem méně nápadný je nástup dalšího důležitého prvku tematické výstavby – nečekané a neplánované otcovství teprve sedmnáctiletého syna Lukáše:

„*Tobě to nevadí? Ty nemáš nos? Když budeš takhle zahnojenej, žádná holka s tebou nebude nikdy nic mít!*“

Ty nechceš mít holku.“¹⁸

Znovu se motiv Lukášova vztahu k dívkám objevuje až na s. 194, od tohoto okamžiku se stává jedním z nejdůležitějších a narozením malé „vnučky“ Elišky de facto celý román graduje.

Velmi výrazným prvkem, který je zásadní při konstituování stylové svébytnosti tohoto textu, je opakování určité konstrukce nebo výrazu, které se buď objevují na konci jednoho a na začátku následujícího textového úseku (jak bylo zmíněno výše), nebo prostupují jedním oddílem a spolukonstituují jeho významovou a formální sevřenost a nebo jde o opakování, které se objevuje na jejich konci, jeho funkcí ovšem není potvrzení, ale naopak popření vyjádřené myšlenky:

„*Potřebovala bych vzpruhu. Nějaký, třeba malý úspěch, něco konkrétního. Už dlouho žiju bez úspěchu. Už dlouho žiju.*“¹⁹

„*Všechno se mi dnes daří. Ted' honem ke stolu. Psala jsem a psala. Nic jsem nenapsala.*“²⁰

„*Křičel na mě něco zpátky, křičel i kolega, křičeli jsme všichni tři a já se dívám... Dívám se, že nás nevykopli.*“²¹

Ještě nápadnější je opakování paralelních konstrukcí, které prostupují jednotlivými textovými bloky. Ve výstavbě celku plní různé funkce, mohou být prostředkem pro vyjádření přetrvávajícího stavu autorčiny únavy a vyčerpání ze stále znovu se opakujících situací,²² pozměněné zase signalizují nevěřící postoj, překvapení:

„*Máme nového ministra kultury. Ve svém úvodním proslovu řekl, že se chce za kulturu bít a taky chce plnit zadání pana premiéra, protože jeho projevy padnou jako prdel na hrnec!*“

Máme prima ministra. Ano, kultury.“²³

Využívání paralelních konstrukcí se objevuje už ve starším textu *Žena z okolí Týru* (1999), zde tvoří jeden z nejvýraznějších prvků při budování svébytného autorčina stylu, V *Roce kohouta* je jejich funkční užití rozšířeno a z hlediska čtenářské percepce představuje velmi výrazný prvek.

3. Pokud bychom se vrátili k otázce položené hned v názvu, musíme konstatovat, že oběma prózám je společná úpornost až zkratkovitost vyjadřování, která se projevuje například ve výrazné převaze nápadně krátkých syntaktických konstrukcí. Ve starším z obou textů je nápadná větší míra umělecké stylizace. Autorka ve výrazně autobiografickém textu předpokládá obeznámeného čtenáře, postavy dostávají stylizovaná jména sloužící ve zkratkovitém textu jako prostředek pro jejich charakterizaci. Nejvýraznější posun ve výstavbě novějšího z obou sledovaných textů je pak v jeho výrazné intertextovosti a větší textové propojenosti a sevřenosti.

LITERATURA

BOUČKOVÁ, T.: *Indiánský běh. Křepelice. Když milujete muže. Krákorám*. Praha 1999.

BOUČKOVÁ, T.: *Rok kohouta*. Praha 2008.

18 BOUČKOVÁ, T.: *Rok kohouta*. Praha 2008, s. 28.

19 Tamtéž, s. 28.

20 Tamtéž, s. 217.

21 Tamtéž, s. 187.

22 Tamtéž, s. 17, 322.

23 Tamtéž, s. 19.

AKTUÁLNÍ PODOBY LITERÁRNÍCH DENÍKŮ ČESKÝCH SPISOVATELŮ

(NAD KNIHAMI JAROSLAVA FORMÁNKA, TOBIÁŠE JIROUSE A MICHALA VIEWEGHA)

LUBOMÍR MACHALA

Není pochyb o tom, že podobu české literatury v prvních letech po listopadu 1989 významně spoluurčovaly knižně publikované deníky a paměti, respektive díla jimi inspirovaná či ovlivněná. Víceméně běžně už je tradován a respektován závěr, konstatující polarizaci tehdejší prózy na dvě linie: imaginativní, někdy označovanou též jako postmoderní, rozbíjející příběh rafinovanými hrami představových asociací a vyznačující se kromě jiného prolínáním fantaskních vizí s reálnými vjemy, a autenticitní, usilující o bezprostřední slovesnou manifestaci bytí. A právě tato autenticitní linie, korespondující s představami o literární tvorbě, jak je formuloval během šedesátých let 20. století Jan Lopatka, zpočátku polistopadové literatury evidentně dominovala. Důvody, proč tomu tak bylo, spolu s typologickým přehledem poměrně pestré škály jejích variantních podob jsem se pokusil postihnout a podat ve druhé kapitole své knihy *Literární bludiště: Bilance polistopadové prózy* (2001) nazvané *Deníková a memoárová literatura* (s. 33–46).

Svébytné a významné místo v daném kontextu zaujímaly deníkové a memoárové publikace spisovatelů či literárních vědců a kritiků, jak to názorně odráží tehdejší výsledky literárních ankety a cen: Seifertova cena byla v roce 1991 udělena Jiřímu Kolářovi za básnický deník *Prométheova játra*, v roce 1992 Josefu Hiršalovi za experimentální vzpomínkovou knihu *Píseň mládí*, o rok později tutéž cenu obdržel Bohumil Hrabal za memoárovou trilogii *Svatby v domě, Vita nuova a Proluky*. V obnovené anketě *Lidových novin* o nejzajímavější knihu roku dostal v roce 1992 nejvíce hlasů výbor z deníkových zápisů Jana Zábrany *Celý život 1, 2*. Příznačným se jeví v dané souvislosti rok 1994, kdy byl Ivan Diviš s objemnou edicí svých deníkových poznámek, reflexí a glos nazvanou *Teorie spolehlivosti* jednak nejčastěji tipován respondenty v anketě *Lidových novin*, jednak dostal nejvyšší známku v Kritickém metru *Nových knih* a navíc se, sice až v dalším roce, ale právě díky *Teorii spolehlivosti* z roku 1994, stal prvním nositelem (taktéž obnovené) Státní ceny za literaturu. V přehledu nejúspěšnějších v už zmíněném Kritickém metru z let 1990–1994 dále figurují se svými vzpomínkovými či deníkovými zápisky Bedřich Fučík (*Čtrnáctero zastavení*), Jiří Kolář, Jan Zábrana (díla uvedena výše), Ludvík Vaculík (*Český snář*), Ivan Diviš (viz výše) a Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou (*Let let*).

Dobové zaujetí tzv. autenticitní literaturou, zvláště pak diaristickými texty spisovatelů, dokládá také rozhodnutí redakce *Literárních novin* iniciovat kolektivní seriál *Z deníku spisovatele*, na němž se v letech 1993–1995 podílely více než dvě desítky autorů, včetně jednoho zahraničního. Jeden z hlavních zastánců autenticitní tvorby a Lopatkův pokračovatel Michael Špirit většinu z publikovaných přibližně devadesáti pokračování tohoto seriálu smetl ze stolu

s konstatováním, že zúčastnění autoři (od Adolfa Branalda přes Evu Kantůrkovou a Ludvíka Vaculíka po Alexandru Berkovou či Michala Viewegha) vůbec nevěděli, co dělají, jinými slovy neuměli napsat *literární* deník. Dovolává se Hanče, Dostojevského a Canettiho, Špirit vysvětluje, co psaní literárního deníku obnáší: „*Vtip je v tom, že v případě inkriminovaných textů jmenované trojice „to nejsou deníky v konvenčním slova smyslu, ale vždycky něco jiného, (...) tříděná, vědomá tvorba, pokus vyslovit základní, obecné, trvalé postřehem, příhodou, detailem, vzpomínkou, srovnáním, otázkou. (...) Pravdivost či nepravdivost, tedy hodnota deníku (a jakéhokoli žánru) je však v tom, jakým způsobem je vystavěn, co smysluplného říká o svém autorovi i o tom, o čem autor vypráví, jaký je celkový účín apod.*“¹

Než Špiritovo bohorovné tvrzení, že snažení spolutvůrců seriálu *Z deníku spisovatele* odhalilo jejich jen „*prostřední nebo úplně nicotný literární talent*“,² je pro tento příspěvek důležitější kritikovo připomenutí rozdílu mezi konvenčním (chcete-li běžným) a literárním deníkem, čili deníkovými záznamy vznikajícími bez publikačního záměru, a texty psanými s vědomím, že dříve či později doputují k širší čtenářské obci. Je to jako s dodatečně publikovanou korespondencí a epistolárním románem, dochází ke změně komunikačních souřadnic. Zatímco v případě běžného deníku (dopisu) se pohybujeme na půdě písemnictví v nejširším slova smyslu a v režimu soukromé komunikace, literární deník či epistolární román jsou žánrovými formami krásné literatury, tedy záležitostí komunikace veřejné.

Drtivá většina dosud zmíněných titulů patří do oblasti beletrie, a totéž platí i o deníkových či vzpomínkových knihách vydaných v průběhu devadesátých let dalším literátům, konkrétně Adolfu Branaldu, Ivanu Jelínkovi, Čestmíru Jeřábkovi, Zdeňku Kožmínovi, Ludvíku Kunderovi, Věroslavu Mertlovi, A. C. Norovi, Karlu Ptáčníkovi, Jaroslavu Putíkovi, Karlu Švestkovi, Václavu Vokolkovi ad.

Jak to ale vypadá se spisovatelskými deníky v další dekádě? Píší se a vydávají? A jestliže ano, tak s jakými výsledky, respektive ohlasy? Byla polistopadová konjunktura jen produktem dlouhodobé kumulace děl, která nemohla být v nesvobodných poměrech vydávána? Převažovala u jejich vzniku motivace polemizovat prostřednictvím osobního svědectví s oficiální propagandou? Následující řádky se pokusí odpovědět na tyto, popřípadě s nimi související otázky.

V prvních letech nového tisíciletí bylo vskutku obtížné nalézt mezi autory knižně vydávaných deníků nějakého spisovatele. Což platilo až do poloviny dekády, kdy nedlouho po sobě v průběhu roků 2005 a 2006 vyšly literární deníky hned třem výrazným spisovatelským osobnostem střední a mladší generace, konkrétně Jaroslavu Formánkovi, Tobiaši Jirousovi a Michalu Vieweghovi. Tituly *Francouzský rok*, *Než vodopády spadnou* a *Báječný rok* nespojuje pouze fakt, že jde o literární deníky a že vyšly takřka současně, ale sdílejí také základní záměr zachytit jeden rok zapisovatelova života (podobně jako před časem učinil Ludvík Vaculík v *Českém snáři* či ve slovenské literatuře Rudolf Sloboda v *Rozumu*). Formánkův deník začíná srpnem 2000 a končí v červenci 2001, Tobiaš Jirous ve své knize zachycuje patnáctý rok po listopadu 1989, tedy rok 2004 a Vieweghův *Báječný rok* je specifikován v podtitulu jako *deník 2005*.

Přibližme si teď v chronologickém pořadí, co a jakým způsobem trojice českých spisovatelů ve svých literárních denících zaznamenala. Předem ještě zdůrazněme, že ve všech třech případech jde o deníky od počátku určené k publikování, tudíž rozhodně nejde o texty privátního charakteru, jejichž komunikační režim by byl dodatečným zveřejněním nějak pozměněn – tvůrci od počátku psali *literární díla*.

1 ŠPIRIT, M.: Výpovědi, které měly zůstat utajeny. *Kritická Příloha Revolver Revue* 2, 1996, č. 4, s. 69, 71.

2 Tamtéž, s. 69.

Jaroslav Formánek (*27. 4. 1960 Veselí nad Moravou) po maturitě na gymnáziu ve Strážnici v roce 1979 studoval půl roku na Pedagogické fakultě Univerzity J. E. Purkyně v Brně. Po dvouleté vojenské službě v Chebu pracoval v Praze jako řidič, pochůzkář, kulisák, statista či přidavač. V dubnu 1989 emigroval do Francie. V letech 1996–1997 se vrátil do Prahy a působil zde jako novinový a rozhlasový zpravodaj a jako překladatel z francouzštiny (přeložil např. knihy W. Martense *První a druhá Evropa*, 1995; nebo M. Winocka *Historie extrémní pravice ve Francii*, 1998). Od počátku devadesátých let publikoval povídky a další literární texty v českých periodikách, např. v *Revolver Revue*, v *Kritické příloze RR*, *Lidových novinách*, *Respektu*, *Prostoru*, *Babylonu* aj. Jeho texty nalezneme rovněž v exilových časopisech *Revue K* (Paříž) a *Západ* (Toronto), popřípadě v bratislavském *Fragmentu*. Formánkovy povídky přinesl také lyonský časopis *Le Croquant*. Dnes žije střídavě v Praze a v Paříži. Knižně debutoval prózou *Dlouhá kakaová řasa* (1999), poté následoval povídkový cyklus *Beze stop* (2001) a *Francouzský rok* (2005). Formánkova prozaická novinka se jmenuje *Cesta* (2008).

Jaroslav Formánek svůj *Francouzský rok* původně zveřejňoval na pokračování časopisecky v *Revolver Revue*, a to od čísla 46/2001 do čísla 54/2004. Pro knižní vydání byl text znovu přehlédnut a zredigován. Autor v něm vlastně po celou dobu toliko odpovídá na leitmotivickou otázku *Co se vlastně stalo?* během jednoho roku na začátku třetího milénia, a to v autorově domácnosti, v hotelu, kde pracuje jako recepční, v Paříži, v níž bydlí, ve Francii, která se stala jeho druhou vlastí... Výsledná výpověď má podobu mozaiky, jejímiž základními prvky jsou všednodenní výjevy, prokládané bizarními absurditami a lyrizujícími sekvencemi, dokreslujícími atmosféru chvíle, situace či místa (viz leitmotiv lišky na sídlišti).

Zásadní roli při skládání Formánkovy literární mozaiky sehrávají novinové, rozhlasové či televizní zprávy, informující hlavně o nesčetných a nekonečných stávkách (ty označeny za francouzskou nemoc současnosti), dále např. o propastných majetkových rozdílech, o protizidovských bojůvkách, o nemoci šílených krav, o politických excesech (kandidát na starostu během šesti let třikrát změnil stranickou příslušnost), korupci a nekalých finančních čacchrech, z nichž byl důvodně podezřelý také francouzský prezident atd.

Mediální zprávy autor doplňuje fragmenty zprostředkujícími osobní zkušenost – ta potvrzuje konzumní podstatu tamního životního způsobu: společnost pečlivě hlídá výši, velikost nákupů, protože koupěchtivost je považována za „spolehlivý barometr morálky obyvatelstva.“³ Zaznamenána je rovněž postupující amerikanizace, nabourávající zejména francouzské gurmánství, ono proslulé a až obřadné stravování Francouzů. Sociologický charakter Formánkova textu potvrzuje také skutečnost, že v něm najdeme jen několik drobných poznámek o autorově synovi a manželce. (Zejména v kontextu dalších dvou literárních deníků se až nápadnou jeví úplná absence jakékoliv zmínky o sexuálním životě manželů.)

Ve Formánkově obrazu soudobé Francie nechybí cestování supervlakem TGV, bujení mobilní pseudokomunikace či inventura, co si může člověk pořídit z průměrného platu (viz s. 82–83). Najdeme zde i výsledek průzkumu, podle něhož sedm z deseti Francouzů je spokojeno se svým životem, a to i přes šokující poznání, že na francouzských sídlišťích se v posledních letech stalo víceméně běžným jevem znásilňování nezletilých dívek partami výrostků, kteří si počínají s bezohlednou surovostí a třeba místo prezervativu užívají igelitky ze supermarketu.

Formánek několikrát překračuje souřadnice současné Francie a zařazuje historické exkurzy, přibližující např. vraždu Jindřicha IV. nebo Napoleonovo zavedení maturity. K retro prostřihům patří též vzpomínka na autorovo moravské mládí. Osobní kontakty s totalitními praktikami v tehdejší Československu pak následně konfrontuje s režimními způsoby v jedné z dřívějších francouzských kolonií – před tamními hrůzami do Francie utekla hotelová uklízečka Odette.

Formánek osvědčil ve svém literárním deníku netuctový pozorovací talent, ale i mimořádnou schopnost imaginativního zachycení obrazu, situace (jejich atmosféry). Humoru obsahuje *Francouzský rok* poskrovnu. Příslovečnou výjimku potvrzující pravidlo představuje autorova sebeironická etuda sehraná pro americké turisty, kteří ho považují za pařížského spisovatele. Poněkud monotónní ladění textu se Formánek snaží narušit pestrostí vypravěčských technik a forem a využívá rovněž grafické ozvláštnění textu. Kompoziční a tvárné Formánkovo úsilí lze příkladně ilustrovat finálním opakováním některých dějových sekvencí a jejich doplňováním, naračným „dotahováním“ již sděleného: výsledkem je scelení výpovědi a její významová gradace.

Ve *Francouzském roku* se Jaroslav Formánek představil bezmála jako apokalyptický prorok, podávající: „zprávu o jedné velmi rafinované civilizaci, která se dostala do bodu, kdy neví, co dál,“⁴ a adresující rovněž jedno nepříliš radostné poznání do staré vlasti: nešvary, které považujeme za české pokřivení západního demokratického systému, nejsou bohužel jen českou specialitou.

V uměleckém a disidentském prostředí vyrůstal Tobiáš Jirous (*3. 5. 1972 Praha), který se po absolvování zahradnické školy v roce 1990 stal zaměstnancem v Botanické zahradě Univerzity Karlovy v Praze. Roku 1994 nastoupil do Českého spisovatele jako redaktor propagace a v tomtéž roce se stal provozním ředitelem Galerie Behémot, o dvě léta později pak produkčním Galerie Rudolfinum. Hrál v několika filmech, podílel se na více hudebních albech, je členem skupiny *The Models*. Do literatury vstoupil jako básník sbírkami *Slova pro bílý papír* (1992) a *Zakončený deník* (1997). Později přesedlal na prózu a vydal povídkový cyklus *Počkej na mě, Valentýne* (2003) a již zmíněný literární deník *Než vodopády spadnou* (2005). V něm de facto pokračoval v cestě nastoupené už v dřívějších knihách: název druhé sbírky korespondoval s jejím obsahem – šlo vskutku o poetický deník. Povídky z *Počkej na mě, Valentýne* až ostentativně odhalovaly svůj autobiografický základ, což vyvolalo, podobně jako stylistická podoba cyklu, zcela rozdílná kritická hodnocení.⁵

V dosud poslední próze zatím vrcholí Jirousovy snahy o extrahované zprostředkování vlastní životní zkušenosti. Její bytostné sepjetí s literárním (uměleckým) světem se v textu projevuje na mnoha místech a vícero způsoby: Jako motto si Tobiáš Jirous zvolil úvod deníkových zápisků Stendhala, jenž si je začal psát dvě stě let před ním. Další literární paralelu připomene náhodné setkání s Ludvíkem Vaculíkem, v jehož *Českém snáři* je zachycen i malý Tobiáš. V letných a někdy tak trochu „pavlačových“ zmínkách se míhají i další současní čeští spisovatelé Michal Viewegh, Petra Hůlová, Arnold Nowicki, Emil Hakl (reálná předloha postavy z Haklovy knihy se přiřadí do zástupu Jirousových souložnic), Jáchym Topol (jeho „bejvalka“ zase představovala Tobiášův mladistvý erotický ideál). Významnější součástí textu

4 ZÍDEK, P.: Minirecenze, *Orientace, Lidové noviny* 22. 10. 2005, s. I.

5 L. Bělunková neretušovanou autobiografičnost přirovnala k přátelské e-mailové korespondenci, zatímco B. Gregorová v dané souvislosti psala o literárním imperativu autenticity, maximální přesvědčivosti a upřímnosti; Bělunková Jirousovi vytkla stylistickou nevyrovnanost, chvat a nepropracovanost textu, Gregorová přirovnávala jeho úsečné věty a mikrodialogy k minimalistické hudbě...

3 FORMÁNEK, J.: *Francouzský rok*. Praha 2005, s. 299.

jsou ovšem rozhovory s Pézet (Pavlem Zajíčkem) a hlavně s J. H. K. (čili J. H. Krchovským). Takto s ním autor například debatuje na konci nočního flámu o Hemingwayovi: „– *Úsvit mě děsí. Hemingway si za úsvitu ustřelil hlavu... Kdybych napsal něco tak blbého jako Stařec a moře, taky si ji ustřelím.*“⁶

Autor rozvíjí též polemickou rozpravu s literárními kritiky, po vieweghovsku předznamenává jejich kritické výhrady: „*Za tohle mě sejmou. Tohle jsou přesně ty věty, které literární kritici sbírají jak rezavé břehy, sám bych se na ně uměl pohodlně ukřižovat.*“⁷ Pro úplnost, šlo o následující věty: „*Co jsem si pořídil já za svoje první prachy? Nebyl to walkman? Není to jedno? Nebylo, přemýšlel jsem o tom celý večer. Tenisky? Pingpongová pálka? Zrcadlové brýle? Jeansová bunda? Digitálky?*“⁸. Jirous kritikům dokonce napovídá, co by mohli napsat (viz s. 72), a neodolá ani vlastním kritickému angažmá, když poukazuje na opakované aplikování nápadů Jima Jar-musche a Charlese Bukowského Petrem Zelenkou.

Tyhle a jiné střípky z prostředí pražské bohémy, literárního a žurnalistického zákulisí Jirous navléká na základní příběh o seznámení, mýjení a setkávání se s dívkou Reou – i ten je čtenářům zprostředkován pouze v epizodických fragmentech.

Předposlední kapitola, vlastně koncentrát několika kapitol (očíslovány 64–68) čítá pouze několik řádků slova *sex* uzavřených konstatováním: „*sex je automatickej text, manifest, který nepotřebuje důvod, sex je metafora těla, sex je jediná věc, která má smysl, protože ho nepotřebuje.*“⁹ Obsah předcházejících stránek tomu odpovídá, většina z nich je pokryta líčením zapisovatelovy sexuální touhy, erotických představ, milostných úspěchů či neúspěchů, explikacemi, co jim předcházelo a co po nich následovalo. Závěrečná kapitola, příznačně nadepsaná ručně vyvedenou číslovkou 69, začíná: „*Takhle to mám nejradši!*“¹⁰ a přináší vysvětlení nedorozumění s Reou, milostné naplnění jejich vztahu a dialog pohrávající si s happy endem.

Autorskou metodu Tobiáše Jirouse lze vskutku charakterizovat jako minimalistickou, kniha *Než vodopády spadnou* je pojata jako manifest autorova přesvědčení, že literatura = extrakt. Toto pojetí sebou ovšem někdy přináší problém pro vnímatele – byť text doprovázejí vlastní Jirousovy ilustrace, mohou některé pasáže působit jako rébusy. Vyhraněnost osobní poetiky a nekompromisnost, s níž si za ní autor stojí, se vcelku zákonitě projevuje v radikálně rozdílných kritických ohlasech Jirousových literárních snah. Zpochybnit se už ale nedá, že se do pomyslné české literární polyfonie zapojil hlasem natolik osobitým, že nemůže být přeslechnut.

Také Michal Viewegh (*31. 3. 1962 Praha) patří podobně jako J. Formánek a T. Jirous k polistopadovým literárním debutantům, ale všeobecně je samozřejmě známo, že čtenářský zájem o jeho knihy je nesouměřitelný s vnímatelským ohlasem tvorby obou zmíněných Vieweghových spisovatelských kolegů, což platí také v souřadnicích mezinárodních. Právě přílišný ohled na čtenářskou atraktivitu se od jisté doby stal téměř refrémem části literární kritiky, která tomuto autorovi nemilosrdně vytýká také příliš snadné řemeslné produkování textů místo opravdové a bolestné umělecké tvorby.

Michal Viewegh absolvoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze obor češtiny-pedagogika, několik let učil na Základní škole V. Vančury v Praze-Zbraslavi, pak nedlouho

pracoval jako redaktor Českého spisovatele a od poloviny devadesátých let je ve svobodném povolání, přičemž občas působí také na Literární akademii J. Škvoreckého.

Vieweghovy prozaické prvotiny *Názory na vraždu* (1990) si ještě všiml málokdo, ale zcela mimořádný a jednoznačný úspěch u kritiky i čtenářů mu přinesla už druhá kniha *Báječná léta pod psa* (1992), využívající dětské perspektivy k tragikomickému vylíčení normalizačních časů. (Mimochodem, obdobný princip aplikoval Jaroslav Formánek ve svém návratu k roku 1968 v próze *Dlouhá kakaová řasa*.) První razantní negativní reakce kritiků byly adresovány postmoderně pojaté *Výchově dívek v Čechách* (1994) a každá další Vieweghova kniha, jako např. *Účastníci zájezdu* (1996), *Zapisovatelé otcovské lásky* (1998), *Báječná léta s Klausem* (2002), *Vybíjená* (2004), *Lekce tvůrčího psaní* (2005), *Andělé všedního dne* (2007) se pak setkávala na jedné straně s ohlasy pozitivními, nikoliv však bezvýhradnými, a na straně druhé s mnohdy až sžíravým odmítnutím. Stručnou tvůrčí rekapitulaci M. Viewegha nelze uzavřít bez připomínky dvou svazků literárních parodií *Nápady laskavého čtenáře* (1993) a *Nové nápady laskavého čtenáře* (2000) a také fejetonistických souborů *Švédské stoly aneb Jací jsme* (2000) a *Na dvou židlích* (2003).

V knize *Báječný rok (deník 2005)* (2006) Viewegh od počátku zvažuje a prověřuje svůj záměr psát si deník s vědomím, že bude publikován; hodnotu takovýchto zápisků zprvu jednoznačně spojuje s jejich úplností. Postupem času si však potvrzuje, že ohledy k okolí mu nedovolí vše zaznamenat a zveřejnit – vynechává mimomanželská erotická dobrodružstvíčka a sexuální popisy, popřípadě nevyjádřitelné pocity. I přesto musela být četba zveřejněných zápisků, obsahujících vcelku jasná doznání k řadě velmi důvěrných chvil i vztahů se ženami a dívkami, pro Vieweghovu manželku Veroniku jednoduchou záležitostí. Na s. 163 se objevuje signál, že si to autor uvědomuje – odpovídá si zde na otázku, zda by snesl podobné řádky ve Verončině deníku: „*Nevím. (...) Mohu jen doufat, že až zhasne lampičku, bude i ona vědět, kde je její místo.*“

Vedle úvah, jak má vlastně jeho deník vypadat, co a jak do něj zapsat a co už ne, patří k hlavním tématům Vieweghových zápisků permanentní apologie vlastní tvorby, a nejen tvorby, ale i osobnosti a způsobu života. Nechybí ani už pověstné autorovy výpady proti kritikům. Ačkoliv jsou lidsky plně pochopitelné, protože mnohdy vskutku až zlovolné, zkreslující a možná i závistivé kritiky by neubraly na sebevědomí a náladě snad jenom dalšímu Vieweghovu oblíbenci Václavu Klausovi, toto autorovo vyrovnávání účtů hraničí s obsesí a jeho literární výpověď deformují, činí ji křečovitou.

Viewegh přitom souběžně sám vystupuje vůči literárním či filmovým dílům jiných jako posuzovatel většinou nesmlouvavě přísný (to k těm zahraniční provenience) až přezíravý (to k domácím – až na jedinou výjimku: viz zmínku o Pluháčkových deníkových zápiscích zveřejňovaných na internetových stránkách Petrova). Sám si přitom ale někdy vůči případným kritickým výtkám mimoděk „nabíhá“. Konkrétně – když se pohoršuje nad módními (???) nedopovězenými výpověďmi; náznak, otevřený konec považuje za berličku pro neschopné jasně sdělit svůj názor, neschopné vypovídat o životě. Nejednou tomu tak bezpochyby je, ale přílišná doslovnost, snaha vše sdělit do posledního písmene nemusí být vždy optimálním řešením, jak lze demonstrovat hned na dvou příkladech z Vieweghova deníku. Z líčení příhod běžného životaběhu, přivádějícího každého z nás na poštu, úřady atp., je zřejmé, že Viewegh nemá ve zvyku chovat se jako primadona a je pro něj přirozená vstřícná komunikace. Proč to ale nestačí zachytit v oněch příhodách, proč autor připojuje explicitní zdůraznění: „*říkají to o mně ti, ti a ti?*“ Na s. 102 zase najdeme osobní tvůrčí bilanci (mimochodem, vskutku obdivuhodnou): „*Pěťadvacet let píšu, patnáct let vydávám. Na kontě mám dvě novely, osm románů, sbírku povídek,*

6 JIROUS, T.: *Než vodopády spadnou*. Praha 2005, s. 76.

7 Tamtéž, s. 50.

8 Tamtéž, s. 50.

9 Tamtéž, s. 162.

10 Tamtéž, s. 163.

divadelní bru, dvě sbírky literárních parodií, dvě sbírky novinových fejetonů, časopisecký románek na pokračování, několik filmových scénářů a libreto k muzikálu.“ Místo tečky však následuje pomlčka a zbytečná samolibá otázka: „kolik tuzemských autorů zvládá podobný žánrový rozsah?“

V *Báječném roce* dochází také na poznámky k politickému dění, u nichž nepřekvapí spisovatelovy až alergické reakce na Klausovy (zejm. protievropské) výroky, v souvislosti s tímto politikem zaznívá také permanentní Vieweghův údiv nad krátkou pamětí spoluobčanů. Sociologický rozměr svých literárních výpovědí Michal Viewegh v deníku 2005 potvrzuje také kritickými komentáři k patologickému charakteru bulváru či podobně úpadkovému produktu konzumní společnosti a pseudokultury, jaký představují TV reality show.

K jakés takés úplnosti tematické inventarizace Vieweghova *Báječného roku* ještě chybí doplnit, jak autor vidí a zobrazuje sebe samého. Text v první řadě vypovídá (a není myslím důvodu to zpochybňovat) o autorově pracovitosti, jeho bytostném sepětí s psaním. Zjevná je také Vieweghova štedrost a obětavost a v neposlední řadě i smysl pro rodinu, byť uplatňovaný v poněkud volnějších intencích, než rýsuje ortodoxní monogamní manželství. Pouze ten, kdo nečetl pozorně jeho předchozí knihy, pak může být překvapen doznáním k pracnosti, s níž dobývá vlastní sebevědomí, a snadnosti, s níž ho ztrácí.

V závěru si Viewegh uvědomuje, že popisovaný rok mu přinesl pestrou a dramatickou materii k zapisování, včetně zásadních událostí, jakým bylo narození druhé dcery („dostal“ ji k narozeninám), smrtelné onemocnění otce, vyšla mu kniha, na které mu záleželo, diváckého úspěchu se dočkal jeho další film, zažaloval bulvár o 5 milionů korun, jeho dvorní nakladatel se rozhodl zrušit své nakladatelství, zapisovatel si pochvaluje svůj „čuch na góly...“¹¹

V recenzi *Báječného roku*, odmítnuté podle jejího autora Radima Kopáče redakcí *Reflexu* a poté zveřejněné na Portálu české literatury, se lze dočíst, že: „*Báječný rok servíruje psychologický portrét člověka, který má k báječnosti a autenticitě opravdu daleko: sám sobě přerostl přes hlavu a teď se zmítá v nejistotě a vůbec neví, co s tím.*“ A navazující diskuzní příspěvky potvrzují to, co se možná dalo odhadnout ještě předtím, než Michal Viewegh zasedl k počítači a začal psát literární deník. Tábor svých kritiků a odpůrců vydanými zápisky rozhodně neumenšil, spíše jim dodal munice. Své příznivce snad potěšil, jak se stylistickou invencí, dynamikou, typickým humorem a bez plytkosti zvládl další žánr. Ovšem ani skalní autorův zastánce tohle dílo s největší pravděpodobností neoznačí za Vieweghovu vrcholnou knihu – nejdůležitější roli sehrála zřejmě pro autora samotného: vyzkoušel si a na solidní úrovni zvládl něco, co evidentně není blízké jeho tvůrčímu naturelu, něco, čemu se intuitivně vyhýbal.

Nad Vieweghovým literárním deníkem si ovšem ještě je možno uvědomit, že autenticita literární výpovědi opravdu není a nemůže být přímo úměrná míře věrnosti a kompletnosti zprostředkovaných faktů o realitě (aktuálním světě), to bychom ji zaměňovali s dokumentaristikou; a navíc i ta přece pracuje s výběrem, akcentováním, montáží (což koneckonců sám Viewegh reflektuje v jednom ze svých zápisků z dovolené v Chorvatsku), literární deník prostě není dokument a už vůbec ne protokol.

Na závěr našeho pozastavení nad aktuálními podobami literárních deníků českých spisovatelů si ještě připomeňme, že problematikou diaristických a memoárových textů se vedle Špirita a dalších propagátorů autenticitní tvorby zabývala celá řada literárních a jazykových odborní-

11 VIEWEGH, M.: *Báječný rok (deník 2005)*. Brno 2006, s. 348.

ků,¹² mezi nimi též Jana Hoffmanová, která konstatovala, že deníkové a memoárové texty jsou literaturou paradoxů, vyznačující se intertextuální genezí, žánrovým synkretismem a střídáním kódů – „*vysokého s nízkým, exaltovaného vyjadřování s profánním a plebejským*“;¹³ tedy rysy a příznaky, jejichž vnímání a hodnocení je výrazně podmíněno osobním založením, vkusem i čtenářskou zkušeností snad ještě výrazněji než v případě jiných literárních žánrů či útvarů.

Kvalitu literárního deníku ovšem rozhodně nelze poměřovat shodou s empiricky ověřitelnými fakty, třebaže samotní spisovatelé přisuzují dokumentární věrnosti (faktické verifikaci) svých deníkových textů značný (ne-li zásadní) význam – viz Vieweghovy úvahy o autenticitě či Formánkovo systematické a rozsáhlé využívání dokumentárních podkladů, respektive informací ze sdělovacích prostředků.

Vraťme se však k otázkám položeným v úvodu tohoto příspěvku. Konjunktura autenticitní literatury a jmenovitě literárních deníků z devadesátých let minulého století byla v největší míře bezpochyby výsledkem nastrádání děl tohoto charakteru v autorských šuplících, jak o tom svědčí mimo jiné rozpětí a pestrost časových období v nich zaznamenaných a zřetelný kvantitativní pokles literárních deníků vydaných v první dekádě nového století. Svůj význam a přitažlivost (jak pro autory, tak i čtenáře) si však tento žánr podržel i v naší současné literatuře. Kromě výše analyzovaných knih trojice spisovatelů střední a mladší generace to dokládají přinejmenším ještě tvůrčí počiny dvou jejich kolegů z nejstarší generace: Eva Kantůrková (1931) a Ludvík Vaculík (1926) totiž po roce 2000 vydali nové literární deníky, navazující na jejich dosavadní tvorbu. Eva Kantůrková k deníkovým prózám *Nejsi* (1999) a *Nečas* (2000) připojila *Nečasův román* (2002) a Ludvík Vaculík vydáním *Cesty na Praděd* (2001), *Loučení k panně* (2002), *Hodin klavíru* (2007) a *Nepaměti* (2008) jednoznačně potvrdil, že literární deníky, respektive nejruznější modifikace deníkových zápisků, jsou jeho spisovatelskou doménou a právě tady spočívá Vaculíkův největší a nejvlastnější přínos české literatuře. Jeho důkladná analýza a podrobná specifikace si ale bezpochyby zaslouží zvláštní studii, samostatná a soustředěná pozornost by měla být věnována rovněž nečasovské trilogii Evy Kantůrkové.

V samotném závěru pak nelze alespoň stručně nezmínit, že deníkové zápisky našly v posledních letech více než úrodné pole na internetu. Kmenoví autoři nakladatelství Petrov měli na svých stránkách rubriku *Co právě dělá a jak se má*, takže internetoví surfaři byli takto informováni nejen už zmíněným Martinem Pluháčkem-Reinerem, ale také Bohuslavem Vaňkem Úvalským, Odillo Stradickým ze Strdic a dalšími. Na internetu se množí rovněž osobní blogy, odkrývající mnohdy bez jakýchkoliv zábran soukromí jejich zřizovatelů. Zcela mimořádnou událostí se v tomto směru stal blog, jehož autor se podepisoval jako Ostravak Ostravski (1967) a jeho *Deník Ostravaka* se pro svůj osobitý humor a jazykovou originalitu (psán „po našimu“, tedy ostravskou podobou lašského nářečí) stal natolik populární, že vyšel během let 2005–2007 v sedmi knižních svazcích nejen mnohokrát dotiskovaných, ale též doplněných

12 Viz například texty Jozefa Zarka: „K současné deníkové literatuře“, In *Světová literárněvědná bohemistika. Úvahy a studie o české literatuře. Materiály z 1. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*. Sv. 2. Praha 1996, s. 703–708, Evy Formánkové: „*Deník a dopis jako literární postup aneb Deníky a dopisy v Posledním stupni důvěrnosti Ivana Klímy*,“ In *Autenticita a literatura. Sborník referátů z literární konference 41. Bezručovy Opavy (16.–17. 9. 1998)*, Opava 1999, s. 63–70, heslo „Deník“ v *Encyklopedii literárních žánrů*, s. 98–106, Ed. Horáček, L. Praha–Litomyšl, Praha 2004 ad.

13 HOFFMANOVÁ, J.: Paradoxy deníkové a memoárové literatury. *Tvar* 6, 1995, č. 20, s. 1 a 4.

Ostravsko-českým slovníkem (2006) a výběrem *Fajne dřystů* (2006), a dokonce se dočkaly CD verze i televizního zpracování.

LITERATURA

BĚLUNKOVÁ, L.: Dráhy kulečnickových koulí. Tři hlasy mladé české prózy, *Literární noviny* 15, 2004, č. 13, s. 19 (O T. Jirousovi, K. Kunovi a K. Rudčenkové).

FORMÁNEK, J.: *Francouzský rok*. Praha 2005.

GREGOROVÁ, B.: Mezi dnem, nadechnutím a čokoládou, *Host* 20, 2004, č. 3, s. 44–45.

HOFFMANOVÁ, J.: Paradoxy deníkové a memoárové literatury. *Tvar* 6, 1995, č. 20, s. 1 a 4.

JIROUS, T.: *Než vodopády spadnou*. Praha 2005.

KOPÁČ, R.: *Michal Viewegh: Báječný rok (deník 2005)*, Portál české literatury (<http://czlit.cz>).

ŠPIRIT, M.: Výpovědi, které měly zůstat utajeny. *Kritická Příloha Revolver Revue* 2, 1996, č. 4, s. 68–72.

VIEWEGH, M.: *Báječný rok (deník 2005)*. Brno, 2006.

ZÍDEK, P.: Minirecenze. *Orientace, Lidové noviny* 22. 10. 2005, s. I.

OLOMUCENSIA

KRÁLOVSKÉ MĚSTSKÉ DIVADLO V OLMOUCI ZA „JARA NÁRODŮ“ ROKU 1848

(PRAMENNÁ STUDIE)

JIŘÍ FIALA

Počátek sezony 1847/1848 dne 1. září 1847 v olomouckém Královském městském divadle byl spojen s velkým očekáváním. Dosavadní nájemce a ředitel tohoto divadla, Karel Burghauser (1801–1857),¹ totiž přenechal se závěrem sezony předešlé nájem budovy i řízení zdejšího stánku Thalie novému divadelnímu podnikateli, ale současně schopnému herci i dramatickému autoru Friedrichu Blumovi (?–1877).² Klasicistní divadelní stavba na olomouckém Horním náměstí měla roku 1847 za sebou sedmnáct let provozu,³ a tak Blum během léta – jak líčí *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1847*, vydávaný v Berlíně – upravil její interiéry:

„Das äusere Schauplatz wurde unter Leitung des Dir. Hernn Blum auf Kosten der Direktion im Renaissance-Styl neu decorirt. Es dürfte nicht leicht ein Provinz-Theater in Deutschland zu finden sein, dessen Auditorium an Reichthum der angebrachten Goldverzierung und Zusammenstellung der schönsten Tapeten, ohne Ueberladung zu zeigen, mit dem hiesigen zu vergleichen wäre. Die mit Eleganz und Reichhaltigkeit neu angefertigte Garderobe ist jedes großes Stadttheaters würdig. Die Energie und genaue Bühnenkenntniß der Herren Blum und Pohl sorgt nicht minder für vortreffliche Scenirung der Opern und Stücke, als auch für deren splendide Ausstattung, wofür

- 1 Podrobná biografie Karla Františka Burghausera (vl. jm. Karla Františka von Möbis, též Mebus) je obsažena v publikaci Ludvové, J. a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích, Osobnosti 19. století*. Praha 2006, s. 88–90. – Dne 16. května 1847 zakoupil K. H. Burghauser od manželů Marie a Alberta Rösnerových dům na Dolním náměstí v Olomouci č. 18 za 23 200 zlatých konvenční mince; 24. prosince 1861, tedy již po Burghauserově úmrtí v Brně 7. prosince 1857, byl tento dům prodán Antonii a Hugovi Saxovým za 23 341 zlatých 50 krejcarů rakouské měny (viz Nather, W.: *Die Olmützer Häuserchronik, Theil I*. Olomouc 2005, s. 244). V prvních obecních volbách 15. dubna 1848 se K. F. Burghauser stal členem olomouckého městského výboru (viz Ludvová, J. a kol.: c. d., s. 89).
- 2 Podrobná biografie Friedricha Bluma (vl. jm. Friedricha Johanna Albrechta) je obsažena v cit. publikaci Ludvové, J. a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích, Osobnosti 19. století*. Praha 2006, s. 65–68.
- 3 Budovu olomouckého městského divadla, postavenou v místě demolovaného domu velitelů olomoucké pevnosti na Horním nám. č. 22, projektoval vídeňsko-lednický architekt Joseph Kornhäusel, náklady na stavbu překročily 75 tisíc zlatých. Strojní zařízení divadla zhotovil J. Leining z Vídně, malířskou výzdobu podle Kornhäuselových návrhů provedl dekorační malíř Matyáš Josef Gail z Theater an der Wien, dekorace vyhotovili videnští malíři Martin Mayer a Scharhan, velký lustr byl vyroben v Demuthově továrně ve Vídni, na instalaci lustru v redutě se podílel olomoucký sklenář Antonín Zbitek. Divadlo s podkovovitým hledištěm o čtyřech pořadích, galerií a 35 lóžemi přístupnými z obvodových chodeb pojalo 900–1000 diváků; bylo slavnostně otevřeno v předvečer jmenin císaře Františka I. 3. října 1830, 9. ledna 1831 byl zahájen provoz v redutním sále ve dvou podlažích do náměstí. Viz Zatloukal, P. a kol.: *Horní náměstí v Olomouci*. Olomouc 1995, s. 112–113; Štefanides, J. a kol.: *Kalendárium dějin divadla v Olomouci* (Od roku 1749), Praha 2008, s. 45.

ihnen sowohl von der Kritik, als auch von dem Publikum die größte und erfreulichste Anerkennung zu Theil wird.“⁴

Není to jediná zpráva o renovaci interiéru divadelní budovy za nového ředitelství Královského městského divadla v Olomouci, neboť o zahájení olomoucké divadelní sezony 1847/1848 psal též blíže neznámý D. E. Frank v brněnském listu *Moravia*.⁵ Cennějším svědectvím o podobě stánku někdejší olomoucké Thalie je však reportáž a současně recenze plodného romanopisce a žurnalisty Eduarda Breiera, v letech 1847–1848 redaktora *Prager Zeitung* (*Pražských novin*),⁶ přetištěná redakcí *Moravie* z listu *Wiener Zeitschrift*:

*Berichte aus der Heimat. Olmützer *.*

Hr. Eduard Breier schreibt in der Wiener Zeitschrift über die Eröffnung des Olmützer Theaters:

„Das Innere des beleuchteten Schauspielhauses überraschte mich. Die neue Dekorirung, Roth und Gold, stralte in Kerzenglanze, die drei Logenreihen waren vollkommen besetzt, die Gallerie gefüllt, eben so die Sperrsitze und der übrige Raum im Parterre. Die Dekorirung des äußeren Schauplatzes ist jener des früheren Leopoldstädter Theaters ähnlich, sogar die Vignetten sind hier angebracht, jedoch in größerer Anzahl und passenderer Auswahl, das Theater gehört unstreitig zu den nettesten Provinztheatern, und der neue Direktor, Hr. Fried. Blum und dessen Associé, Hr. Pohl, haben in dieser Beziehung so viel geleistet, als man nur beanspruchen konnte.

Ich hatte kaum Platz genommen, so begann auch schon die von dem zweiten Kapellmeister des Theaters, Hrn. Urban, eigends komponirte Fest-Ouverture, welche melodios durchgeführt, namentlich durch das Einweben des ‚Volksliedes‘ am Schluß rauschenden Beifall hervorrief.

Nun ging der Vorhang in die Höhe, und Hr. Julius Pohl, umgeben von dem ganzen Theaterpersonele, bei zwei und sechzig Personen, sprach einen Prolog. Dieser wurde sehr beifällig angenommen. Das Lustspiel ‚der Empfehlungsbrief‘, von Dr. Töpfer,⁷ begann.

Hr. Pohl, als ‚Tobias Brecht‘, spielt gut, Hr. von Radler als ‚Seelen‘ und Dlle Diemar als ‚Emmy‘ ebenfalls, die Uebrigen verdarben nichts; bei mäßigen Ansprüchen kann man also zufrieden sein. Am folgenden Tage wurde ‚Belisar‘⁸ gegeben. Justinian, Hr. Binder, hat einen Baß, der durch seine Tiefe imponirt, aber die Stimme hat nichts Edles. Mehr hat man aus dieser Partie nicht herausfinden. Belisar, Hr. Ratkowsky, starker Bariton, gute Schule, ziemlich hübscher Vortrag, weiß seine Mittel noch nicht zu benutzen. Antonina, Frau Pütz-Steidler, eine gut geschulte, stets rein intonierende

⁴ „Divadlo bylo pod vedením pana ředitele Bluma na náklady ředitelství nově dekorováno v renesančním stylu. Nemůže se již snadno pokládat za provinční divadlo v Německu, poněvadž jeho auditorium použitým bohatým zlacením a sestavením nejkrásnějších tapet dokládá, že se by se bez přehánění mohlo srovnat se zdejšími (tj. berlínským – naše pozn.). S elegancí a nákladností nově vyhotovená garderoba je hodna každého velkého městského divadla. Energičnost a dokonalá znalost jeviště pánů ředitelů Bluma a Pohla pečují neméně o trefné inscenování oper a divadelních kusů jako o skvostnou výpravu, za což jim bylo jak kritikou, tak publikem sděleno to největší a nejpotešenější uznání.“ *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1847*. Berlín 1847, s. 273; viz též Štefanides, J. a kol.: *Kalendárium dějin divadla v Olomouci* (Od roku 1749). Praha 2008, s. 48; Ludvová, J. a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích, Osobnosti 19. století*. Praha 2006, s. 66.

⁵ *Moravia*, 10, č. 106, 4. 9. 1848, s. 424. – Německý časopis *Moravia – Ein Blatt zu Unterhaltung, zur Kunde des Vaterlandes, des gesellschaftlichen und industriellen Fortschrittes* (*Moravia – List pro zábavu, pro službu vlasti, společenskému a průmyslovému pokroku*) vycházel v Brně od roku 1838 dvakrát až třikrát týdně za redakce Jana Ohéřala, roku 1848 redigoval 11. ročník tohoto listu, vycházejícího třikrát do týdne, Bartoloměj R. Leitner. Viz Trapl, M.: Olomouc v Ohéřalově Moravii. In: *Sborník Vlastivědného muzea Olomouc B V/1959*. Olomouc 1959, s. 145–157.

⁶ O Eduardu Breierovi (1811–1886) viz *Ottův Slovník naučný*, sv. IV., Praha 1891, s. 626.

⁷ Veselohra od Karla Friedricha Gustava Töpfera, herce a dramatika v Hamburku.

⁸ Opera Gaetana Donizettiho z roku 1836.

Sängerin, mit einer beachtenswerte Koloratur; das Recitativ läßt Einiges zu wünschen übrig, das Spiel in der Rachearie war zu wenig edel, jenes am Schluß zu furios, ein verzweifelndes Weib ist noch immer keine Furie. Irene, Frau von Lukatschi, eine angenehme Stimme, der Vortrag sehr anmutig, dürfte für Opernsoubretten gut verwendbar sein, zeigt jedoch einige monotone Bewegungen. Almir, Hr. Türwald hat eine hübsche Stimme, sonst nichts, gar nichts. Der Chor (16 Herren und 16 Damen) ist gut, die Ausstattung höchst pompös und elegant, und der eingelegte Tanz geschmackvoll, Hr. Kapellmeister Putz hat mit vieler Aufmerksamkeit dirigiert, und wann man erwägt, daß die erste Vorstellung eines ganz neu zusammengesetzten Personales, Chors u. s. w. ist, so muß man verstehen, daß größtentheils Gutes geleistet wurde, und die Direktion von Seite des Publikums alle Aufmunterung verdient.“

** In Erwartung weiterer Berichte aus Olmütz hören wir vorläufig eine auswärtige Stimme über das Theater unserer Schwesterstadt. D. Red.⁹*

O Blumově divadelním ansámblu v sezoně 1847/1848 informuje předně *Theater-Journal auf das Jahr 1848*, „přátelům umění věnovaný v nehlubší uctivosti“ nápovědou olomouckého Královského městského divadla Gustavem Sachsem, jakož i výše již citovaný *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1847*. Bohatým zdrojem informací je v tom ohledu zejména brněnský německý list *Moravia*, do něhož jako olomoucký divadelní recenzent přispíval pilně a obsáhle od počátku sezony 1847/1848 profesor Filozofické fakulty C. k. Františkovy univerzity a akademického gymnázia Phil. Dr. Matyáš Eduard Sturm;¹⁰ dramatické umělce olomoucké scény představil Sturm zevrubně čtenářům *Moravie* 1847.¹¹ Od 22. března 1848 vycházel v Olomouci německý list *Die neue Zeit* (*Nová doba*), jenž rovněž přinášel zprávy

9 »Zprávy z domova, Olomouc. Pan Eduard Breier píše ve *Wiener Zeitschrift* o otevření olomouckého divadla: „Vnitřek osvětlené divadelní budovy mě překvapil. Nová výprava, červeně a zlato, zářila v jasů, tři řady lůžků byly zcela obsazeny, galerie naplněna, stejně tak jako sedadla a ostatní prostor v parteru. Výprava hlediště je podobná dřívějšímu divadlu v Leopoldstadtu, dokonce i viněty jsou zde uplatněny, avšak ve větším počtu a bodícím se výběru, divadlo náleží bezesporu k nejhezčím provinčním divadlům a nový ředitel p. Friedrich Blum a jeho společník p. Pohl vykonali v tomto ohledu tak mnoho, co by si jen bylo možno požadovat. Sotva jsem zaujal místo, započala již slavnostní přehledba, zvláště pro ten účel zkomponované druhým kapelníkem divadla, p. Urbanem, jež byla melodicky provedena; jmenovitě vyvolala hluchý potlesk začleněním národní hymny na závěr. Nyní šla opona naboru a p. Julius Pohl, jsa obklopen celým divadelním personálem, až dvaasedesáti osobami, pronesl prolog, jenž byl velice pochvalně přijat. Veselohra, „Doporučující dopis“ od dr. Töpfera, započala. P. Pohl jako Tobías Brecht brál dobře, p. von Radler jako Seelen a sl. Diemarová jako Emmy stejně tak, ostatní nic nepokazili; při malých nárocích je možné být uspokojen. Následujícího dne se dával „Belisar“. Justinián, p. Binder, má bas, jenž imponuje svou hloubkou, ale jeho hlas nemá nic vznešeného. Více se nedá z tohoto partu dostat. Belisar, p. Radkovský, silný baryton, dobrá škola, dosti pěkný přednes, ještě neumí využívat své prostředky. Antonina, paní Putz-Steidlerová, dobře vyškolená, stále čistě intonující zpěvačka, s pozoruhodnou koloraturou; recitativu by se dalo ještě něco dopřát, hra v árii pomsty byla málo uslechtilá, v závěru příliš furiozní, zoufalá žena ani nadále není žádná furie. Irene, paní von Lukatschi, příjemný hlas, přednes velice libezný, mohla by být dříve využita jako operní subreta. Předvádí však některé monotónní pohyby. Almir, p. Türwald, má pěkný hlas, jinak nic, vůbec nic. Sbor (16 pánů a 16 dam), je dobrý, výprava je nanejvýš okázalá a elegantní a vložený tanec je vkusný, p. kapelník Putz dirigoval s velkou pozorností, a když se uváží, že to je první představení zcela nově sestaveného personálu, sboru atd., je třeba chápat, že z největší části bylo dosaženo dobrého, a ředitelství si zaslouhuje od publika veškeré povzbuzení. *V očekávání dalších zpráv z Olomouce vyslechněme prozatím cizí hlas o divadle našeho sesterského města. Redakce.“ *Moravia*, 10, č. 111, 16. 9. 1847, s. 144.

10 Phil. Dr. Matyáš Eduard Sturm se narodil roku 1797 v Brně, v roce 1836 byl děkanem Filozofické fakulty C. k. Františkovy univerzity v Olomouci. Viz Navrátil, J. a kol.: *Kapitoly z dějin olomoucké univerzity 1573–1793*, Ostrava 1973, s. 309 a 312.

11 Viz *Moravia* 10, č. 136, 13. 11. 1847, s. 542–544; č. 137, 16. 11. 1847, s. 547–548; č. 138, 18. 11. 1847, s. 551–552; č. 139, 20. 11. 1847, s. 555.

o zdejším divadelním dění. Doplníme-li informace, jež poskytuje *Theater-Journal auf das Jahr 1848*, údaji plynoucími z dalších výše uvedených pramenů (*Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1847* a *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1847* uvádí u soupisu herců a hereček vedle příjmení též jejich divadelní obor – „šarží“), dospíváme k následujícímu personálnímu přehledu Blumova ansámblu v polovině stagiony 1847/1848:

Předně zjišťujeme, že Blum měl společníka a spolureditele Julia Pohla, současně režiséra operního, činoherního a veseloherního repertoáru, zatímco frašky režíroval G. Karschin. Hudbu měli na starosti první kapelník A. Putz, dirigující „velké opery“, a druhý kapelník C. Urban, jenž dirigoval komické opery, vaudevilly a frašky; ředitelem orchestru o 36 angažovaných hráčích, posilovaném při inscenacích velkých oper hudbou olomouckého garnizonního pluku, byl první sólista na violu Josef Amendt (Amenth). Divadelní pokladnu spravoval p. Klein, účty kontroloval p. Laska, povinnosti inspicienta plnil p. Sängner, knihovníka p. Schmarda, sufléra výše zmíněný Gustav Sachs, baletní mistrýní¹² byla sl. Linnová.

Jmenovitě jsou pak v olomouckém divadelním žurnále a berlínském divadelním almanachu uvedeni, bohužel toliko příjmeními, herci a herečky¹³ divadelního ansámblu, přičemž hvězdičkou byli označeni ti, kdo měli povinnost zpívat ve sboru:

Balatka,*
Barth August, „druhé tenorové party a komické role ve fraškách“,
Berger,* „výpomocné role“,
Binder, „první basové a buffo party“,
Blum Friedrich (ředitel), „jemné charakterové komické role a kavalíři“,
Decker,* „malé role“,
Fitz(e)l, „první komické lokální role (v nestroyovském oboru¹⁴)“,
Fortner,*
Grais, „druhé basové party v operách a komické role v lokálních fraškách“,
Gysi Rudolf, „první konverzační milovníci a bonviváni“,
Holdt,* „malé tenorové party a malé role mladých milovníků“,
Kaiser (odešel „mimo kontrakt“ během sezony),
Karschin (režisér), „role komických otců“,
Kiunka,* „druhé otcovské a charakterové role“,
Klein, „první otcovské a charakterové role v činohrách a veselohrách“,
Köhler,* „třetí basové party“,
Kössler* (Kessler; odešel během sezony),
Lichtenstern,* „malé role v činohrách“,
Mann* (odešel během sezony),
Moldt, „první komické lokální party (ve scholzeovském oboru¹⁵)“, malé kavalířské a charakterové role“,
Mühlenau, „hrdinové a vážní milovníci“,

12 V originále „Balletmeisterin“.

13 Členové ansámblu mají před příjmením uvedeno označení „Herr“, tj. pan; provdané členky ansámblu mají před příjmením uvedeno „Mad.“ (tj. Madame, paní), neprovdané „Dem.“ (Demoiselle – slečna) s výjimkou dvou členek s predikátem, jež mají před jménem uvedeno „Frau“ – paní). Některá křestní jména bylo možno zjistit ze sekundární literatury.

14 Tj. ve stylu vídeňského komika a autora frašek Johanna Nepomuka Nestroye.

15 Tj. v drastické komice, příznačné pro populárního vídeňského herce frašek a hanswurstiád Wenzela Scholze.

Mük* (Mick; odešel během sezony),
 Pohl Julius (ředitel a režisér), „první intrikáni, komické a vážné charakterové role“,
 Radkowsky (Ratkowsky), „první basové party“,
 Rotter* (odešel během sezony),
 von Radler, „mladí milovníci a naturburšové¹⁶“,
 Sängner (inspicient), „význačné vedlejší role“,
 Schmarda (Šmarda) Josef,* „malé role“,
 Schweigerle* (odešel během sezony),
 Siebert,* „třetí milovníci“,
 Türnwald (Turwald), „první tenorové party“,
 Winter,* „vedlejší role“,
 Wondraschek, „hluboké tenorové party“,
 Zöllner,* „ohlašovací role¹⁷“,
 Barthová,* „milovnice a naivní dívky“,¹⁸
 Benischová,* „vedlejší role ve fraškách“,
 Bittnerová,* sl.,
 Brücknerová Betti,* „první komické matky“,
 Bühnerová, sl., „komorné“,
 Detroitová (odešla před zahájením sezony),
 Diemarová, sl., „první veselé milovnice a naivní dívky“,
 Durmontová, sl. (odešla „mimo kontrakt“ před zahájením sezony),
 Erhardtová Josefina, sl., „první zpěvačka v lokálních fraškách a vaudevilled“,¹⁹
 Kiunková,* „stavovské dámy²⁰“,
 Klairová,* sl.,
 Kraupeová,* sl.,
 Kretschmarová,* sl. „malé role“,
 Kriegerová,* sl.,
 von Lukatschi (Lukacsy) Leopoldine, „první mladistvé pěvecké a subretové party“,²¹
 Neumannová,* sl., „třetí pěvecké party“,
 Neidhardtová,*
 Normannová, sl., „druhé mladistvé milovnice“,
 Pütz-Steidlerová, „první bravurní party (primadona)“,
 Schlögllová, sl., „mladé stavovské dámy a tragické milovnice“,
 Schützová,* sl. (odešla před zahájením sezony),

16 V originále „Naturburschen“; v divadelním slangu se jako naturburš označuje herec nekomplikovaných mladíků – milovníků, popř. pudový herec.

17 V originále „Anmelderollen“.

18 Herečka Marie Barthová, rozená von Towarek, manželka zpěváka Bartha, zemřela počátkem 1848 na souchotiny. Viz *Moravia*, 11, č. 15, 3. 4. 1848, s. 60.

19 Během sezony se provdala za herce Rudolfa Gysiho, neboť je v dubnu 1848 uváděna jako „Josefine Gysi-Erhardt“.

20 V originále „Andstandsdamen“, stavovské dámy, tzn. šlechtičny.

21 Zpěvačka Leopoldina von Lukaczy byla od Velikonoc roku 1848 angažována v jednom z vídeňských divadel (viz *Moravia*, 11, č. 15, 3. 4. 1848, s. 60). Od roku 1867 řídila po F. Blumovi divadla v Bílsku (něm. Bielitz, nyní Biel-sko-Biala v Polské republice), Těšíně a Krakově; viz Ludvová, J. a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*. Praha 2006, s. 66.

Urbanová,* „malé pěvecké party v operách a komické party ve scholzeovském oboru²²“,
 Zappaová,* sl., „druhá lokální zpěvačka, subrety ve scholzeovském oboru²³“.

Dětské role hrály Rosa, Albertina a Karolina Benischovy.²⁴ Baletní personál sestával ze tří sólových tančníků (Decker, Förtner a Zollner), čtyř sólových tanečnic (slečny Bičovská, Korovská, výše zmíněná slečna Linnová, současně baletní mistryně, a paní Fortnerová) a „figurantů“ – tří tanečníků a tří tanečnic. V pěveckém sboru účinkoval deset zpěváků a stejně tolik zpěvaček. Přitažlivost divadelních inscenací zvyšovali četní hostující umělci z divadel ve Vídni, Štýrském Hradci či v Praze, ale i z divadel říšských, např. v Drážďanech, Mnichově či v Altoně.

Technický personál divadla tvořili dekoratér a divadelní malíř Biewald, domovní a divadelní inspektor Osolobě, malíř dekorací Zarda, divadelní mistr Hausmann st., provazář²⁵ Januška, vrchní garderobiér Gruber a jeho tři pomocníci, kadeřník Vogel se dvěma pomocníky, pozlacovač a štukatér Scharfmann, divadelní a orchestrální sluha Josef Aksman, cedulář a rekvizitář Cibulka, osvětlovač Hausmann ml., dvě uvaděčky do lóží,²⁶ dva uvaděči (v parteru)²⁷ a šest biletářů.

O zahájení sezony 1847/1848 v olomouckém Královském městském divadle informuje *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1847* následovně:

„Am 1. September 1847 wurde das hiesige Stadt. Königl. Theater unter der obengenannte Direktion mit einem Prolog verfaßt und gesprochen von J. Pohl, und dem Lustspiel: ‚Der Vetter‘²⁸ eröffnet. Bis jetzt sind achtzehn verschiedene große Opern, unter welcher Belisar,²⁹ Norma,³⁰ Robert der Teufel,³¹ Don Juan,³² Stradella,³³ Der Freischütz³⁴ und Ernani³⁵ den meisten Anklang fanden, zur Darstellung gelangt. Außerdem wurden 16 Schauspiele, 26 Lustspiele, 20 Possen. 6 Vaudevilles und 4 Ballet zu Aufführung gebracht.“³⁶

22 V originále „in Sch.“.

23 V originále „in Sch.“.

24 *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1847*, tamtéž, podle olomouckého divadelního žurnálu „Rosa, Tina und Marie Benisch“.

25 V originále „Schnurrmeister“.

26 V originále „Logemeisterinnen“.

27 V originále „Sitzaufsperrer“.

28 Veselohra Julia Rodericha Benedixe z roku 1846. Podle olomouckého divadelního žurnálu však po Pohllově proslovu následovalo představení *Der Empfehlungsbrief* (*Doporučující dopis*), *Der Vetter* (*Bratranec*) byl inscenován 14. října a 13. prosince 1847.

29 Opera Gaetana Donizettiho z roku 1836, uvedená v olomouckém divadle 2. září 1847, viz *Theater-Journal auf das Jahr 1848*.

30 Opera Vinzenza Belliniho z roku 1831, uvedená v olomouckém divadle 10. září a 2. října 1847, viz *Theater-Journal auf das Jahr 1848*.

31 Opera Giacomina Meyerbeera *Robert d'äbel* z roku 1831, uvedená v olomouckém divadle 11. a 12. prosince 1847.

32 Opera Wolfganga Amadea Mozarta *Don Giovanni* z roku 1787, uvedená v olomouckém divadle 24. listopadu a 14. prosince 1847, viz *Theater-Journal auf das Jahr 1848*.

33 Opera Friedricha von Flotow *Alessandro Stradella* z roku 1844, uvedená v olomouckém divadle 9. a 22. října a 30. listopadu 1847, kdy vystoupila jako host sl. Koudelková z vídeňské dvorní opery v roli Leonory, viz *Theater-Journal auf das Jahr 1848*.

34 Opera Karla Marie von Weber *Čarostřelec* z roku 1821, v olomouckém divadle uvedená 20. listopadu a 31. prosince 1847, viz *Theater-Journal auf das Jahr 1848* a recenzi v brněnském časopise *Moravia* 11, č. 7, 15. 1. 1848, s. 28.

35 Opera Giuseppa Verdiho z roku 1844, uvedená v olomouckém divadle 8. ledna 1848, viz Štefanides, J. a kol.: *Kalendárium dějin divadla v Olomouci (Od roku 1749)*. Praha 2008, s. 48.

36 „1. září 1847 bylo zdejší Královské městské divadlo otevřeno prologem, sepsaným a prosloveným J. Pohlem, a veselohrou *Bratranec*. Doposud bylo představeno osmnáct různých velkých oper, mezi nimiž získaly největší ohlas *Belisar*, *Norma*, *Robert d'äbel*, *Don Juan*, *Stradella*, *Čarostřelec* a *Ernani*. Kromě toho bylo uvedeno 16 her, 26 vese-

Soupis inscenací od 1. září do 21. prosince 1847 otiskuje olomoucký *Theater-Journal auf das Jahr 1848*; mezi činohrami vynikají Schillerova dramata *Loupežníci*, hrané 7. listopadu, *Úklady a láska*, představené 7. prosince, a konečně *Fiesco*, jež bylo na programu 29. prosince; hodno pozornosti je též uvedení rytířské činohry Heinricha von Kleist *Katinka Heilbronnská* 25. listopadu 1847. Z frašek se největšímu zájmu těšily divadelní kusy vídeňského herce a dramatika Johanna Nepomuka Nestroye, např. populární *Lumpacivagabundus* bavit olomoucké publikum 28. listopadu 1847. Nestroyova fraška *V přízemí a v prvním poschodí* měla 26. prosince téhož roku takový úspěch, že představení muselo být následujícího večera při vyprodaném divadle opakováno, přičemž ale v 1. aktu současně propukl oheň po obou stranách papírové dekorace kuchyně.³⁷

Tehdejší repertoár olomouckého divadla lze rovněž rekonstruovat excerptci divadelního referátu v brněnském německém časopise *Moravia*, jenž je v tom ohledu pro poslední dny prosince 1847 a první dva měsíce roku 1848 zřejmě jediným dochovaným pramenem.³⁸ Z cedulí Královského městského divadla v Olomouci se z roku 1848 nalézají ve fondech Státního okresního archivu v Olomouci jediný exemplář, a to cedula ohlašující představení frašky Ernsta Friedricha Hoppa *Hutmacher und Strumpwinker, oder Die Abnfrau in Gemenindestadel (Kloboučník a punčochář aneb Pramáti v obecní stodole)* 17. prosince 1848.³⁹

Olomoucký divadelní zpravodaj *Moravie*, profesor zdejší filozofické fakulty a akademického gymnázia Phil. Dr. Matyáš Eduard Sturm (podepsaný šifrou Dr. St.),⁴⁰ takto zhodnotil 25. ledna 1848 dosavadní působení direktora Bluma v Olomouci:

„Wenn ich auf das bisherige Wirken unserer Bühne rückblicke, so muß ich der Thätigkeit unserer Direktion alles Lob zuerkennen, wenn auch die Resultate nicht immer ganz befriedigten. – Während 117 Theater-Abenden hörten wir in 26 Vorstellungen 12 Opern; nach der Oper war die Posse am meisten geschäftigt. Die aufgeführten Notivitäten betrügen 12; davon nahm die Oper 1, das Drama 1, das Schauspiel 1, das Lustspiel 4, die Posse 5 in Anspruch. Die Zahl der Notivitäten hätte größer sein sollen, dann jeder Theaterfreund wünscht mit den neuen dramatischen Erscheinungen bekannt zu werden und ich glaube den Grund, daß uns besonders im Anfange so viele ältere Stücke oft vom mindesten aesthetischen Werthe ausgeführt wurden, zum Theil darin zu finden, daß die mitwirkende

loher, 20 frašek, 6 vaudevillů a 4 balety.“ *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1847*, Berlín 1847, tamtéž.

37 Viz *Moravia*, 11, č. 7, 15. ledna 1848, s. 28.

38 Neúplný soupis repertoáru a ansámblu Královského městského divadla v Olomouci během sezony 1847/1848 je obsažen v elektronické databázi pořízené r. 2005 J. Štefanidesem pod názvem *Německé divadlo v Olomouci 1770–1944 – Repertoár a členstvo* a umístěné v Uměleckém centru UP v Olomouci – Dokumentačním centru dramatických umění. Viz též Balatková, J.: Co už olomoucká opera dávno nehraje (Zapomenutá a dnes už neznámá operní díla). In: *Hudba v Olomouci – Historie a současnost II.* Olomouc 2004, s. 183–194. Výše již citované Štefanides, J. a kol. *Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479)*. zmiňuje ze sezony 1847/1848 na s. 48–49 pouze čtyři inscenace.

39 Viz Tureček, D.: Česká obrozenecká travestie Grillparzerovy Ahnfrau. *Česká literatura* 45, 1997, s. 163–172; FIALA, J.: *Kloboučník a punčochář aneb Pramáti v obecní stodole*, v tisku.

40 Sturm psal do *Moravie* též pod značkou -u-. Do konce roku 1847 zde referoval o divadle a hudbě v Olomouci hejčínský rodák Bartoloměj R. Leitner, jenž v roce 1848 časopis *Moravia* redigoval. Podle M. Trapla „oba píšící živě, jsou dobrými znalci předmětu a pilnými navštěvovateli uměleckých podniků; Sturm je konzervativnější. Mnohé referáty a krátké zprávy jsou nepodepsány, v posledních dvou ročnících se často objevuje značka A.“ Trapl dále konstatuje, že zprávy o divadle a hudbě jsou v *Moravii* četné: „V III. roč. se tato rubrika vyskytuje za rok 35krát, v V. roč. 20krát, v VI. roč. 42krát, v X. roč. 29krát. Kromě toho najdeme i zprávy o církevní hudbě, jen v II. roč. např. 22krát.“ Viz tamtéž, s. 150 a 155.

Direktoren eine Figur darin einstudirt und damit Glück gemacht hatten. Auch läßt sich eine besondere Treue des Repertoires nicht rühmen. Die Aenderungen sind häufig und das Publikum sieht, statt interessanten Vorstellungen, nur Lückenbüsser – abgespielte Stücke, die, in so fern tiefe Aenderungen nicht von Erkrankung bedingt sind, es mißmüthig machen müssen. Ich wiederhole es, ein solides Repertoire ist für jede Bühne, die alle dramatische Fächer zur Darstellung bringt, eine Lebensfrage!“⁴¹

Matyáš Eduard Sturm se poté věnuje personálním poměrům zdejšího divadla, přičemž mimo jiné konstatuje, že ředitel Blum zaměstnává pět zpěváků, čtyři zpěvačky, šest hereček, osm činoherců dvanáct sboristů a dvanáct sboristek, kteří také zčásti vystupují v malých rolích, jednu baletní mistryni, tři tanečnice, čtyři tanečníky a tři děvčata pro dětské role. Počet Blumových zaměstnanců činí 145 osob, celková suma gází, jež jim vyplácí, překračuje měsíčně 2200 zlatých konvenční mince.⁴²

Nový rok 1848 zahájil ředitel olomouckého Královského městského divadla Friedrich Blum „mistrovským přednesem básně ‚Starý a nový rok 1847 a 1848‘,“ – baladou z pera Georga Ohma-Januschowského rytíře von Vissehrad (velitele kompanie kadetů regimentu infanterie dislokováného v Olomouci, místního literáta a nastávajícího žurnalisty), o 24 slokách, a představením činohry od Charlotty Birch-Pfeifferové *Markýza von Villette*. Dne 8. ledna byla v premiéře uvedena Verdiho opera *Ernani*, o níž recenzent dr. Sturm kupodivu usoudil, že „je bez vlastní hluboké hudební ceny a líbila se také zde jen díky trefným výkonům našich zpěváků, kteří mohou být na tento úspěch pyšní“. Ani premiéra, ani repríza *Ernaniho* 14. ledna nebyly příliš navštíveny, což prý mohla zavinit nijak valná pověst tohoto operního kusu. Dne 15. ledna byla na programu *Lásky největší obět*, kterou recenzent zepsul slovy: „Tato novinka je ukázková karta nesmyslu a ...“, načež ho redakce vyzvala, „aby nám vykládal o všech hrůzách svědomí, jenom ne o největší lásky obětí“. Naplnit hlediště naproti tomu dokázala Meyerbeerova opera *Robert d'ábel*, inscenovaná 19. ledna 1848, v níž odvedl vynikající výkon první basista Binder v roli Bertrama; recenzent byl též – a to nikoli poprvé – zaujat mladou tanečnicí slečnou Bičovskou.

Z únorových představení, jež Sturm v *Moravii* pravidelně komentoval, vynikají Schillerovo drama *Die Räuber (Loupežníci)* a Grillparzerova historická tragédie *Ahnfrau (Pramáti)*. Dotyčné inscenace se se uskutečnily 7. a 10. února v rámci cyklu pohostinských vystoupení herecké dvojice Viléma a Terezy Kleemannových z Velkovévodského divadla v Oldenburgu. Ve hře Franze Grillparzera z roku 1817, jenž se odehrává v Čechách, ztvárnili Kleemannovi titulní role Jaromíra a Berty. Podle recenzenta sice paní Kleemannová nevlastnila náležitý hlasový orgán pro hrdinské role, učinila však přesto na publikum veliký dojem jakožto ztělesnění Poezie, žijící, milující a trpící. Hra jejího manžela trpěla vnějším patosem, a to často i v místech,

41 „Když se ohlédnu na dřívější působení naší scény, musím přiznat činnosti našeho ředitelství veškerou chválu, třebaže rezultáty ne vždy plně uspokojovaly. – Během 117 divadelních večerů jsme slyšeli ve 26 představeních 12 oper; po opeře byla nejvíce zaměstnána fraška. Uváděných novinek se čítalo 12; z toho byla jedna opera, jedno drama, jedna činohra, jedna veselohra, pět frašek. Počet novinek by mohl být větší, neboť každý přítel divadla si přeje být obeznámován s novými dramatickými zjevy a já věřím, že příčinu, že zvláště na počátku bylo uváděno tak mnoho starších kusů, často nejmenší estetické hodnoty, je třeba zčásti hledat v tom, že společně působící ředitelé v nich nastudovali nějakou figuru a s ní udělali štěstí. Také není třeba hlásat obzvláštní věrnost repertoáru. Změny jsou časté a publikum vidí místo zajímavých představení jen náhražky – ohehrané kusy, které, pokud nejsou tak dalece hluboké změny způsobeny onemocněním, musejí je znechucovat. Opakuji, solidní repertoár je pro každou scénu, která přináší představení ve všech dramatických žánrech, životní otázka.“ *Moravia* 11, č. 11, 25. ledna 1848, s. 44.

42 *Moravia* 11, č. 11, 25. ledna 1848, s. 44.

43 *Moravia* 11, č. 12, 27. ledna 1848, s. 48.

jež měl ponechat neznatelná.⁴⁴ Zatímco v Lortzingově opeře *Car a tesař*, uvedené 1. února, měl velký úspěch nejen první basista Radkowsky jako car Petr I., ale i ostatní zpěváci (Turnwald jako markýz de Chateauneuf, Binder jako van Bett, Barth jako Petr Ivanov, von Lukatschi jako Marie) se dočkali živého potlesku, též sbor a orchestr účinkovali bez vady.⁴⁵ Naproti tomu Nestroyova kouzelná fraška, sehraná 2. února, si v očích recenzentových vysloužila hluboké opovržení a dramaturgie divadla hanu za její zařazení do repertoáru olomoucké scény:

„Am 2. Febr. Nestroy's Zauberposse: ‚Der Zauberer ‚Sulphurelectricomagneticophosphoratus.‘ Man fragte mich, wie man ein solche Stück habe schreiben können, ich aber frage, wie man eine solche Piece noch zur Darstellung bringen konnte. Wahrscheinlich wollte sich die Direction einen Fasching-Jux machen?“⁴⁶

„O divadle oznamuji, že vlastně nevím mnoho k oznámení,“ sděloval z Olomouce dr. M. E. Sturm v 31. čísle *Moravie* z 11. března. Společensky angažovaní Olomoučané se loučili s masopustem, poněvadž v redutním sále nad prostorami divadla, v němž se dávaly převážně veršované činohry a frašky, „mezi nimiž se vynořil starý dobrý *Čertův mlýn*“⁴⁷. Přesto se uskutečnilo šest operních představení – Lortzingův *Car a tesař*, Mozartův *Don Giovanni*, Meyerbeerovi *Hugenoti* (pod cenzurou vnuceným titulem *Die Welfen und Ghibellinen – Guelfové a ghibellini*), Rossiniho *Lazebník sevillský* a Héroldův *Zampa*. Ve třech posledně uvedených operních kuse účinkoval pěvec Scharpf z Národního divadla ve Frankfurtu nad Mohanem v roli cara Petra, dona Giovanniho, Figara a Zampy a byl za své vynikající pěvecké i herecké výkony odměňován bouřlivým potleskem a častým vyvoláváním svého jména. Ve dnech 11., 12. a 13. března 1848 měl olomoucký stánek Thalie ve svých zdech hostit proslulého kouzelníka Bartolomea Boska, jenž – jak sděloval recenzent dr. Sturm čtenářům *Moravie* – na své veřejné produkce stanovoval zvýšené vstupné, leč po kavárnách a hostincích předváděl ukázky svého umění publiku bezplatně.⁴⁸

Zprávy o výbuchu revoluce ve Vídni a demisi doposud všemocného rakouského kancléře Klementa Václava Lothara knížete Metternicha v pondělí 13. března 1848⁴⁹ se dostaly do Olomouce díky telegrafnímu spojení bezprostředně, stejnou cestou bylo v úterý 14. března oznámeno, že císař Ferdinand I. přislíbil zavedení konstituce v habsburské říši a zrušil cenzuru. Jeden ze studentů olomoucké C. k. Františkovy univerzity vystihl v *Moravii* tehdejší vzrušenou atmosféru:

„Abends war ich im Theater, weil Bosco zauberte – aber meine Gedanken waren in Wien bei den kämpfenden Volksvertretern! Um halb elf kam ich nach Hause. – Ein Freund kam mir mit der Handschrift des Kreishauptmans entgegen, welche die mittelst Telegraphie zugekommene Nachricht der Con-

stitutions-Ertheilung enthielt, um der Drucke übergeben und am anderen Morgen veröffentlichen zu werden. Mein Jubel war maßlos! Da hörte ich im Gasthause zu ebener Erde donnernden Vivatruf. Ich befestete eine weise Schleife an meine Brust und stürzte die Treppe hinab. Mit Enthusiasmus wurde ich von der jubelnden Menge (meist Studenten) begrüßt. Die Mehrzahl hatte von Papier, Tul, Organdin ec. weise Abzeichen. Ich zerschnitt meine Schleife in kleine Stücke und vertheilte sie. In einer Stunde hatten bekante Damen, gegen 60 verfergtit. Ich ertheilte sie unten an die lärmende Schaar. – Da trat ein Bürgersman, ein großes Oelbild des Kaisers hoch empor haltend, ein. – Nun brach der Enthuasismus für den Landesvater in Vivat's aus und verschmolz dann in die Volkshymne, die wir mit abgenommenen Hütten sangen. Um 12 Uhr trugen wir das theure Bildniss in Hirsch'sche Café,⁵⁰ wo wir auch eine große Menge jubelnden Männer trafen. Man sang die Volkshymne, zwei Studentenlieder, die Studenten-Todtenlied für die gefallenen Brüder, und ging gegen 2 Uhr nach Hause. Wir Studenten hatten uns um 6 Uhr bestellt, weil um 7 Uhr vom Rathause herab die Proklamation geschehen sollte.“⁵¹

Olomoucká veřejnost se tedy s císařským manifestem seznámila ve středu 15. března prostřednictvím plakátů, jež nechal natisknout a vylepit po městě krajský hejtman František hrabě z Mercandinu. Následujícího dne byl v Olomouci uspořádán oslavný pochodňový průvod, přičemž osazenstvo Královského městského divadla jistě nezůstalo stranou. Obsáhlý popis této teatrální slavnosti z pera anonymního autora (nejspíše profesora olomoucké C. k. Františkovy univerzity Jana Helceleta⁵²) přinesl *Tydeník, listy ponaučné a zábavné*, vydávaný v Brně od 6. ledna 1848 Františkem Wimmerem a redigovaný Janem Ohéralem a Františkem Matoušem Klácelm. Kromě jiného se zde líčí revoluční zápal ředitele Královského městského divadla v Olomouci Friedricha Bluma:

„Večer měl v divadle direktor divadelní p. Blum proslov s velikým nadšením, byla to první v Holomouci na veřejném místě pronesená slova svobodná. Sám nadšen zbudil i u obecnstva veliké nadšení.

Bratři! posud když nás privilegovaní šlapali jako červa v prachu, ač nám srdce krvácelo, nesměli jsme pozdvihnouti hlasu; nyní však smělo vystoupiti smíme a žalovati člověčenstvu na potlačovatele naše; to právo nám dává svoboda tisku. Nepotřebujeme se více báti, že tajná policie, buďsi politická, buďsi kněžská, za každé rozumné slovo nás zamýkati, kacérovat, černé křížky nám dělati, nás z profesur vyháněti bude atd.; zaslapanuti jsou ještěři tito. Nyní můžeme všechno mluvit, všechno psát, obmezující sebe pouze podle vůle naší daným zákonem. Cenzura, která nás vedla k největším hanebnostem: k pokrytství a lži, zničena jest, svoboda tisku vrátí nám upřímnost, povede nás k pravdě,

50 Hirschova kavárna se nacházela na Horním náměstí v přízemí domu č. 21, v sousedství budovy městského divadla.

51 „Večer jsem byl v divadle, poněvadž kouzlil Bosco – ale moje myšlenky byly ve Vídni u bojujících zástupců lidu! o půl jedné jsem dorazil domů. – Jeden přítel mi přišel naproti s rukopisem krajského hejtmána v ruce, jenž obsahoval telegrafem oznámenou zprávu o udělení konstituce, aby ho předal do tisku a následujícího rána uveřejnil. Můj jásot byl bezměrný! Tu jsem uslyšel v hostinci v přízemí bouřlivé volání Vivat! Přišel jsem na svou brud' bílou stuhu a seběhl po schodech dolů. Jásajícím množstvím (hlavně studentů) jsem byl s entuziasmem pozdraven. Většina měla bílé odznaky z papíru, tylu, organtýnu atd. Roztrhal jsem svou stuhu na malé kousky a rozdělil je. Během hodiny jich známé dámy zhotovily na šedesát. Rozdělil jsem je dole mezi hlučící zástup. – Tu vstoupil jeden měšťan, držící vysoko nad hlavou velký olejový obraz císaře. – Nyní se vzedmul entuziasmus pro Otce země ve volání Vivat! a pak se přelil do národní hymny, kterou jsme pěli se sejmутými klobouky. Ve 12 hodin jsme odnesli drabě vyobrazení do Hirschovy kavárny, kde jsme se rovněž setkali s velkým množstvím jásajících mužů. Zpívala se národní hymna, dvě studentské písně, studentská pobřežní píseň za padlé bratry a kolem druhé hodiny se šlo domů. My studenti jsme se umluvili na šestou hodinu, poněvadž se o sedmé hodině měla z radnice učinit proklamace.“ *Moravia* 11, č. 43, 8. 4. 1848, s. 172.

52 Viz Trapl, M.: Olomouc v revolučním roce 1848 (Příspěvek k pokrokovým tradicím města s dodatkem o současném vývoji v olomouckém kraji). In: *Sborník Krajského vlastivědného muzea Olomouc IV/1956–1958*. Olomouc 1959, s. 75.

44 *Moravia* 11, č. 28, 4. 3. 1848, s. 111.

45 *Moravia* 11, č. 23, 22. 2. 1848, s. 92.

46 „2. února. Nestroyova kouzelná fraška ‚Kouzelník Sulphurelectricomagneticophosphoratus.‘ Byl jsem tážán, jak mohl někdo takový kus napsat, já se ale ptám, jak mohl být takový kus ještě dodán k představení. Patrně si ředitelství chtělo udělat masopustní žert?“ *Moravia* 11, č. 23, 22. 2. 1848, s. 92.

47 Pohádková hra Karla Friedricha Henslera (též Henselera) *Die Teufelsmühle am Wienerberg* z roku 1801, do češtiny přeložená roku 1830 Janem Nepomukem Štěpánkem pod titulem *Đáblův mlejn na Vídeňské hoře*.

48 *Moravia* 11, č. 31, 11. 3. 1848, s. 124. – Iluzionista Bartolomeo Bosco vstoupil v mládí do francouzské armády, s Napoleonem prodělal tažení do Ruska, byl zajat a poslán na Sibiř; po propuštění ze zajetí bavil svými kouzelnickými výstupy po půl století celou Evropu.

49 Metternich odcestoval z Vídně vlakem do Olomouce, ale zdejší městská rada ho odmítla ve městě ubytovat, a tak se uchýlil do Londýna; roku 1851 se vrátil do Vídně, kde 11. července 1859 zemřel.

k mravnosti. Dostali jsme konstituci: tj. ústavu zemskou, podle které budeme bráti podíl při určování daní, budeme podíl bráti na zákonodarství, ministrové budou zemi skládat účty z jednání svého a z vydání peněz našich; nebudou více na nás daně vynucovány samolibostí a svévolností, my sami zástupci našimi při sněmích, co za potřebno na zapravení výloh obecných tam uznáno bude, ukládat si daně budeme; my sami budeme zákony dávat sobě, zákon přestane býti svévolným ukrutníkem naším, stane se samovolně zvoleným vůdcem ve všech poměrech života našeho; a k zachování těchto velice důležitých práv dává se nám zřízením tak zvané národní (gardy) stráž zbraň do ruky.

Považme, bratři! jak velkou důvěru vláda tímto právem najevo dala v správnost nejenom naší, ale i ve svou vlastní. z toho vidět, že upřímné jest toužení její vyplniti žádosti naše, sice by, kdyby neměla svědomí dobré, nedala nám zbraň.

A co za výhodu ponese změna tato národnosti naší české? Úřady naše budou české, budou muset české přípisů přijímat, a ne více, jako posud krajské úřady činily, české přípisů a protokoly bez německého překladu zavrhovat, budou muset v našem národním jazyku s námi vyjednávat, dopisy na nás v našem jazyku vysílat; budeme míti národní školy, v nichž se přirozeným způsobem vyučovati budeme, budeme míti české gymnázia, kde se německému jazyku bude jako jiným předmětům vyučovat, budeme míti školy české pro vyšší vzdělání řemeslníka i rolníka, na vysokých školách bude se učit v německém i českém jazyku.

Bratři! Němec přestal býti pánem, Čech otrokem; oba národové jsou nyní sobě rovni, oba nabyli vážnosti a platnosti. Styděl jsem se posud za řeč naši, bratři! za řeč našich předků slavných styděl jsem se, styděl jsem se za ni, poněvadž nebyla řeč panův. Stydíme se, že jsme neměli dost velkodušnosti ujímati se pohromou časů zmrzačeného žebráka, že jsme jej vyháněli ze škol, z kostelů, z úřadů, ba i z vlastních domů.

Kajme se, vynabrazujeme s rozmnoženou péčí nedbalost naši, aby pyšně postaviti se mohl jazyk náš po bok vzdělců veškeré Evropy. Bratři! budme zase jako bývali dědi naši, srdcem, duchem, slovem, činem Čechové.

Po proslovu zpívala se národní hymna: zpívala se s takovým nadšením, že nás všechny slze polily, bylať to radost N., krále našeho milujících, že konečně zbaven jsa nespravedlných, k záhubě zemi daných pout podle své upřímné, spravedlivé vůle jednati mohl.⁵³

Relaci *Týdeníku* o Blumově projevu v olomouckém divadle večer 16. března 1848 komentoval o sto let později v rámci svého jubilejního spisku *Ohlasy revoluce roku 1848 v Olomouci* ředitel zdejšího městského archivu Václav Nešpor následovně:

„Večer měl v divadle nadšenou řeč k obecnostem ředitel B. Blum, jaké německé divadlo neslyšelo před tím a neslyšelo potom až do převratu v r. 1848. Blum projevoval radost nad tím, že se již obyvatelstvo nemusí báti policie světské ani kněžské, úřady budou české, budou přijímat české přípisů a česky odpovídati, budeme mít české školy, česká gymnázia, Němec přestal býti pánem, Čech otrokem. Styděl jsem se dosud za řeč našich bratří, za řeč slavných předků, protože nebyla řeč panů. Stydíme se, že jsme neměli dost velkodušnosti a neujímali se žebráka pohromou zmrzačeného. – Tak referuje o řeči Blumově *Týdeník*, kdežto v novinách německých není o ní ani zmínky. Ať již jest tato řeč pravdivá, nebo mystifikace, jest jistě správným ohlasem českých tužeb národních a kulturních.“⁵⁴

S Nešporovým komentářem se vzápětí ztotožnil Jan Drábek, jenž rovněž v jubilejním roce 1948 publikoval knižně pojednání *Olomouc v revolučním roce 1848*:

53 *Týdeník, listy ponaučené a zábavné* 1, č. 13, 30. 3. 1848, s. 103–104.

54 Nešpor, V.: *Ohlasy revoluce roku 1848 v Olomouci*, Olomouc 1948, s. 9–10.

„*Týdeník přináší obšírný referát o nadšeném projevu, který měl k divadelnímu publiku před představením dne 15. března* (spr. 16. března – naše pozn.) *ředitel Bedřich Blum. Prof. V. Nešpor ve svém průkopnickém spisku Ohlasy revoluce roku 1848 v Olomouci právem pochybuje o Blumově řeči, která sice byla vydána i tiskem jako leták, byla-li pronesena s takovou rozhodností, jak Týdeník cituje, ba byla-li přednesena vůbec, protože jiného novinářského referátu ani sebeskrovnějšího záznamu soudobého o ní nemáme. Bud' jak bud', nálada byla obecně pozdvižená a ani principál německé divadelní společnosti nedovedl ji uniknouti, ačli se nemínil ostrou kritikou poměrů a různými nadějemi v lepší budoucnost vemluvit v přízeň české obce návštěvnícké.*“⁵⁵

Oba regionální historikové však opominuli prolistovat výše citovaný brněnský německý list *Moravia*, v němž se vyličují olomoucké oslavy císařova příslibu konstituce, vyhlášení tiskové svobody a povolení zakládat národní gardy dokonce dvakrát. V 38. čísle z 28. března 1848 se v článku na toto téma objevuje následující pasus o slavnostním večeru v olomouckém divadle dne 16. března:

„*Abends wurde im festlich beleuchteten Schauspielhause vom Director Blum ‚Ein freies Wort am Tage des Constitutions-Publication‘ mit Begeisterung gesprochen und die Büste Sr. k. k. Majestät feierlich bekrönt, wie auch wiederholt die Volkshymne unter stürmischem Jubel abgesungen. Diese und das Wehen aus zarten Damen Händen wollte nicht enden.*“⁵⁶

A ve 44. čísle téhož časopisu z 11. dubna 1848 jeden ze studentů olomoucké univerzity, již citovaný výše, o podílu zdejšího divadla na událostech prvních dnů revoluce sděluje:

„*Donnerstag dem 16. März. (...) Um 6 Uhr war unentgeltliche Theatervorstellung. Director Blum sprach: ‚Ein freies Wort zur Feier der Constitution!‘ Dann wurde der Freiheitschor aus ‚Don Juan‘,⁵⁷ das Duett aus den ‚Puritaner‘⁵⁸ gesungen und ‚Nehmt euch ein Exempel d'ran‘⁵⁹ gegeben. Wir vertheilten in Logen und Parterre 1500 Exemplare des Gedichtes ‚die Universität‘⁶⁰.*“⁶¹

Není tedy důvod pochybovat o skutečnosti Blumova svobodomyslného projevu z proscénia Královského městského divadla v Olomouci večer 16. března 1848, ale také ani o upřímnosti jeho národnostní tolerance vůči Čechům – projevil ji totiž účinně 24. května 1848, kdy v měst-

55 Drábek, J.: *Olomouc v revolučním roce 1848*, Olomouc 1949, s. 42–43.

56 „*Večer bylo ve světečně osvětlené divadelní budově ředitelem Blumem s nadšením prosloveno ‚Svobodné slovo ke dni uveřejnění konstituce‘ a poprosí Jeho c. k. Veličenstva bylo slavnostně ověněno, taktéž byla opakovaně zpívána za bouřlivého jásotu národní hymna. Tato a mávání z něžných dámských rukou nechtěly končit.*“ *Moravia* 11, č. 38, 28. 3. 1848, s. 125.

57 Tj. sbor z opery Wolfganga Amadea Mozarta *Don Giovanni*, jejíž premiéra se uskutečnila v pražském Stavovském divadle 29. října 1787.

58 Duet z poslední opery Vinzenza Belliniho *Puritáni* nebo též *Puritáni ze Skotska*, první uvedené roku 1835.

59 Veseloherní aktovka od Karla Friedricha Gustava Töpfera.

60 „*Čtvrtek 16. března. V 6 hodin bylo bezplatně divadelní představení. Ředitel Blum proslovil ‚Svobodné slovo ke svátku konstituce!‘ Pak se zpíval sbor Svobody z ‚Dona Giovanniho‘ a duet z ‚Puritánů‘ a dávalo se ‚Vezměte si z toho příklad‘. Rozdělili jsme v lóžích a v parteru 1500 exemplářů básně Univerzita).*“ *Moravia* 12, č. 44, 11. 4. 1848, s. 176.

61 Autorem básně Univerzita byl tehdejší student medicíny na vídeňské univerzitě a básník židovského původu Ludwig August Fränkl von Hochwart. Jakožto první básnické dílo vzniklé ve svobodném, cenzurou netištěném ovzduší prvních dnů revoluce ve Vídni byla báseň Univerzita vytištěna v jednom milionu exemplářů, zhudebněno ji 19 skladatelů. Podle obou výše citovaných líčení konstitučních oslav v Olomouci, otištěných v *Moravii* 28. března a 11. dubna 1848, přednesl Fränklový verše ráno 16. března z radničního balkonu gymnaziální profesor dr. Matyáš Eduard Sturm, přičemž „*každá strofa básně byla pozdravována bouřlivým ‚Vivat!‘.*“ V 34. čísle *Moravie* z 18. března 1848 byla na s. 136 Fränklova báseň publikována.

ském divadle umožnil české divadelní představení, a to komedii Jana Nepomuka Štěpánka *Čech a Němec* pod upraveným názvem *Moravec a Němec*.⁶²

O tom, co se za „jara národů“ roku 1848 inscenovalo na olomoucké divadelní scéně, osvo-bozené od dozoru cenzury,⁶³ si můžeme učinit představu prostřednictvím zpráv v novinách *Die neue Zeit – Olmütz – Blätter für nationale Interessen* (*Nová doba – Olomouc – Listy pro národní zájmy*), jejichž první číslo vyšlo pod redakcí profesora C. k. Františkovy univerzity Ignáce Jana Hanuše 29. března 1848. V brněnském časopise *Moravia* nebyly bohužel vzhledem ke vzniku olomouckého tiskového orgánu nadále aktivity olomouckého divadla komentovány; je pravděpodobné, že olomoucký divadelní zpravodaj Moravie dr. Matyáš Eduard Sturm publikoval své recenze v *Die neue Zeit*, jenže ty nejsou až na dvě níže uvedené výjimky signovány. Hned v prvním čísle tohoto žurnálu čteme na jeho 4. a poslední straně následující informaci:

„Theater in Olmütz. Am Montag den 27. wurde ‚Das bemooste Haupt‘ von Benedix gegeben.⁶⁴ Das Stück sprach an und war auch mit Ausnahme einiger zu sentimental herausgehobenen Stellen, trefflich gegeben. Das Publikum moderner Zeit sieht nicht gerne Thränemuren. – Am 28., Stadt und Dorf⁶⁵ (neu). Benefiz der Demoiss. Diemar und Schlögl. – Am 29. ‚Ernani.‘ – Am 30., Groß-jährig⁶⁶ und ‚Herr und Sklave‘⁶⁷.“⁶⁸

Ve 2. čísle *Die neue Zeit* se pak o nastávajícím dění v olomouckém divadle sděluje:

„Theater. Am 31. März ‚Unverhobt.‘⁶⁹ – Am 1. April: ‚Martha‘ neu (zum Besten für die nothdürftigen Bewohner von Teschen).⁷⁰ – Fr. Josefine Gysi-Erhardt hat zu ihrem Benefiz am Dienstag den 3. April das berühmte Drama Gutzkow's: ‚Das Urbild des Tartüffe‘ gewählt.“⁷¹

62 Viz Štefanides, J. a kol: *Kalendárium dějin divadla v Olomouci* (od roku 1479). Olomouc 2008, s. 48–49. – Další česká představení se v olomouckém divadle za ředitele Bluma uskutečnila v sezoně 1848/1849; viz k tomu zejména Balatková, J.: *Divadlo a hudba v Olomouci za pobytu císařského dvora v letech 1848–1849*. Střední Morava 9. 1999, s. 97–101; Štefanides, J. a kol.: *Kalendárium dějin divadla v Olomouci* (od roku 1479). Olomouc 2008, s. 49.

63 Představení v olomouckém Královském městském divadle tehdy povoloval a cenzurní dohled nad nimi vykonával olomoucký krajský úřad v čele s krajským hejtmánem Františkem hrabětem z Mercandinu. Ve fondech Státního okresního archivu v Olomouci jsou pod inv. č. 173, AMO reg. 1786–1873 Politická, 14, *Soublas úřadů k uvedení divadelních her*, 1844–1873, uloženy opisy příslušných úředních výnosů. To se týká rovněž sezony 1847/1848, v příslušných opisech však chybí názvy povolených představení až na jednu výjimku: úřední souhlas ze dne 7. února 1848 s inscenací romantické opery o třech aktech *Johanna de Arc* (*Jana z Arku*) z roku 1840, jejíž libreto napsal Johann Otto Prechtler podle dramatu Friedricha Schillera *Die Jungfrau von Orleans* (*Panna orleánská*) a hudbu složil Johann Hoven (vl. jm. Johann Vesque svobodný pán von Püttlingen), není však známo, zda k uvedení této opery v Olomouci vskutku došlo.

64 Mimořádně úspěšná veselohra z roku 1841 od dramatika a divadelního ředitele Julia Rodericha Benedixe, příslušníka literární generace „mladého Německa“.

65 Jinak také „Dorf und Stadt“, činohra od Charlotty Birch-Pfeifferové.

66 Hra vídeňského dramatika Eduarda von Bauernfeld.

67 Autorem tohoto dramatu z roku 1832 je Philipp Gotthard Joseph Christian Karl Anton Freiherr von Zedlitz und Nimmersatt, rakouský důstojník a spisovatel.

68 „Divadlo v Olomouci. V pondělí 27. se dával ‚Věčný student‘ od Benedixe. Kus se zamlouval a byl také s výjimkou některých příliš sentimentálně vyzdobených míst trefně podán. Publikum moderní doby nevidí rádo přívaly slz. – 28. ‚Město a ves‘ (nové). Benefice sl. Diemarové a sl. Schlöglové. – 29. Ernani. – 30. ‚Zletilý‘ a ‚Pán a otrok.‘“ *Die neue Zeit*, 1, č. 1, 29. 3. 1848, s. 4.

69 Fraška Johanna Nepomuka Nestroye z roku 1845.

70 Komická opera Friedricha von Flotow z roku 1847. Chudina na Těšinsku v té době v důsledku drahoty potravin hladověla, navíc v tomto regionu řádila tyfová epidemie.

71 „Divadlo. Dne 31. března ‚Nečekaný.‘ – 1. dubna: ‚Marta‘ nově (ve prospěch nouzí trpících obyvatel Těšina. – Paní Josefine Gysi-Erhardt zvolila ke své benefici ve čtvrtek 3. dubna proslulou Gutzkowovu hru ‚Pravzor Tartuffa‘.“

Na olomoucké scéně se tak o aprílovém večeru objevila *Marta aneb Trh v Richmondu*, komická zpěvohra Friedricha von Flotow, jež díky své svěží melodičnosti nabyla věhlasu vzápětí po svém prvním uvedení ve Vídni 25. listopadu 1847. Shlédnout „Velkou Martu“ zabránily anonymnímu divadelnímu recenzentu (ale nejspíše dr. Matyáši E. Sturmovi) žurnálu *Die neue Zeit* blíže nespecifikované soukromé záležitosti, zato ostatní představení posoudil s náležitým gustem a kritickým nadhledem:

„Als am 30. März ‚Großjährig‘ gegeben wurde, mag die Schauspielergesellschaft selbst öfters gewünscht haben, von einem Theile des Publik als großjährig anerkannt zu sein; denn ein großer Theil des Publikums war Vor-Mund der Darstellenden in buchstäblichem Sinne. Es mag schwer sein, die Rolle con animo durchzuführen, wenn der Akteur auch unter dem Publikum redende und handelnde erblickt. Das Stück selbst parodirt, wie bekannt, die ehemalige Bevormundung unserer Regierung, und macht natürlich jetzt nicht mehr diese Wirkung, wie damals in Wien. Lassen wir die Todten ruhen. Mehr Aufmerksamkeit wurde von Publikum und Schauspielern dem Zedlitz'schen ‚Herr und Sklave‘ geschenkt. ‚Martha‘, die große Martha anzuhören hinderten uns leider die Privatverhältnisse. Am 4. und 7. aber gewährte Gutzkow's ‚Urbild des Tartüffe‘ einen sehr genussreichen Abend. Die Schauspieler spielten mit Begeisterung und einer so künstlerischen Darstellung wird man nicht sobald auf einer Provinzialbühne begegnen. Das Haus war voll, doch hätten wir gedacht, daß schon der Name des Stückes es noch mehr füllen werde. Dies Stück anzusehen sollte man nicht bloß Jedem ratthen, sondern Jeden zwingen. Abgesehen von seiner künstlerischen Wirkung, ist es auch von sittlichen Eindrücke, da es nicht bloß die Schwächen vieler Stände, sondern von Allem die Gemeinheit der Scheinheiligen geißelt, die da unter den Menschen zu wandeln pflegen, als ob die schon wären übersinnlich geworden!“⁷²

Jako důsledek revolučního kvasu můžeme tedy interpretovat inscenaci komedie spisovatele a žurnalisty Karla Ferdinanda Gutzkova *Pravzor Tartuffa* z roku 1844 (Gutzkova díla, v nichž se mj. odvážil hlásat volnou lásku, byla cenzurou v Německém spolku potlačována obzvláště zavile). A nejen to: ředitel Blum se rozhodl prezentovat své radikálně demokratické názory o blahodárném působení konstituce nejen na život politický, ale i na kulturu, najmě beletrii a divadlo, v obsáhlejší pojednání otištěném v témže a následujícím, 4. čísle olomouckého žurnálu *Die neue Zeit* (tj. 1. a 5. dubna 1848) pod titulem *Wirkungen der Konstitution in Bezug auf Belletristik und Theater* (*Účinky konstituce se zřetelem na beletrii a divadlo*); za ocitování stojí zejména tato pasáž:

„Die Bühne wird durch die Censurfreiheit geädelt – sie kann und wird nun ihrer wahren schönen Bestimmung auch bei uns entgegen geben, sie wird in baldiger Zukunft rücksichtlich ihres bedeutenden Einflusses auf Volksbildung und Volksaufklärung – Würdigung und Achtung gleich der

Die neue Zeit, č. 2, 1. 4. 1848, s. 3.

72 „Když se 30. března dával ‚Zletilý‘, mohla si herecká společnost sama často přát, aby byla částí publika uznána za zletilou, neboť velká část publika byla opatrovníkem účinkujících v doslovném smyslu. Může být obtížné provést roli con animo, když herec také mezi publikem spatří hovořící a jednající. Kus sám paroduje, jak známo, bývalé opatrovnictví naší vlády, a nemá přirozeně nyní takový účinek jako kdysi ve Vídni. Nechme mrtvé odpočívat. Více pozornosti bylo publikem a herci věnováno Zedlitzovu ‚Pánu a otroku‘. Vyslechnout ‚Martu‘, velkou Martu, nám bohužel zabránily soukromé okolnosti. 4. a 7. ale poskytl Gutzkowův ‚Pravzor Tartuffa‘ nanejvýš radostný večer. Herci bráli s našením a s tak uměleckým představením se nijak brzy na provinční scéně nesečkáme. Dům byl plný, přece jsme si ale pomysleli, že už sám název kusu ho mohl naplnit ještě více. Shlédnout tento kus by se nemělo každému radit, ale každého k tomu donutit. Odblédnuto od jeho uměleckého účinku je to také kvůli mravnímu dojmu, neboť tepe nikoli jen slabosti mnoha stavů, ale především špatnost pokrytců, kteří se mezi lidmi usilují změnit, když už se již stali nadpřirozenými!“ *Die neue Zeit*, 1, č. 4. 8. 4. 1848, s. 3.

*Schaubühne des Auslandes sich erwerben. Denn soll ich, kann ich, darf ich das freie Wort jetzt von meiner Bühne weisen. Freie Verfassung, freie Worte, freie Presse, freie Zeitschriften – ein freies Auditorium – und ein despotischer Theater-Direktor, das wäre denn doch bei Gott eine zu lächerliche Figur, die mich selbst als Rolle auf der Bühne zu spielen ärgern würde.*⁷³

Navíc se Friedrich Blum představil čtenářům *Die neue Zeit* též jako satirik. V 5. čísle těchto novin z 12. dubna 1848 a poté ve zvláštní příloze 8. čísla z 22. dubna téhož roku publikoval svůj *Constitutionelles Lexicon*, z něhož vybíráme vzhledem k dobové podmíněnosti Blumovy politické ironie toliko několik ukázek:

„Bürger. Eine glückliche Metamorphose in unsern Tagen. Aus einer Drahtpuppe wurde ein selbständiger freier Mensch.

Bilanz. Die Überzeugung, daß der Staat mehr ausgab als nothwendig war.

Diplomaten. Schelmische Köche, die einander die Suppe verzalzen.

Kanonen. Sprachröhre, womit väterliche Herrscher ihren geliebten Kindern zureden. – Nach Andern ein Commentar zu Schubart's Gedicht ‚Die Fürstengruft‘.⁷⁴

Olmütz. Eine Mutter von vielen braven Söhnen und dennoch Jungfrau. Nach Andern: Ein festes Schloß an Österreich's Thor, gewaltsam kann der Schlüssel nur aus dem Herzen der Bürger genommen werden.

Y. Das einzige imaginäre Land, wo in 100 Jahren noch keine Constitution eingeführt worden.⁷⁵

Satirik se tehdy objevil v Olomouci i v opačném, konzervativním politickém táboře – složil a pod titulem *Mißlinki von eine Hannak am 17. März 1848 af Nacht in Holomau, wos schreibe on seine liebste Katscha* (tzn. *Myšlenky jednoho Hanáka 17. března v noci v Olomouci, jež napsal své nejmilejší Káči*) nechal vytisknout německo-českou rýmovačku o oslavách konstituce v Olomouci 16. března 1848, viděných očima hanáckého sedláka; bodrý Hanák komolí dosud neslýchané výrazy, jako např. Vivat! – Piva!, Pressfreiheit – predc Freiheit, Fressfreiheit – Druckfreiheit (tisková svoboda – pryč svoboda, svoboda žrát – svoboda mačkat se na sebe), Constitution (ústava) – Substitution (podpora, náhrada), Illumination (iluminace, osvětlení) – Lumniazi, Nationalgarde (národní garda) – Kanzionalgard (zpěvníková garda), Transparent – Transmaring. z 15 slok tohoto skládání ocitujeme na ukázkou dvě:

„Jede von die viele Leut
Was sie habens leut geschreit

73 „Jevišťe se osvobozením od cenzury zúslachtí – může a bude také u nás působit pouze svým opravdovým krásným předurčením, v brzké budoucnosti si vzhledem ke svému významnému vlivu na národní vzdělání a národní osvětu získá úctu a pozornost stejně jako divadlo v zahraničí. Proto mám, mohu, smím nyní ze své scény projevit svobodné slovo. Svobodná ústava, svobodná slova, svobodný tisk, svobodné časopisy – svobodomyslné auditorium – a despotický divadelní ředitel, to by přece proboha byla příliš směšná figura, kterou by se mi samému přičilo brát jako roli na jevišti.“ *Die neue Zeit*, 1, č. 4, 5. 4. 1848, s. 3.

74 Báseň Christiana Friedricha Daniela Schubarta *Knížecí brobka* z roku 1780.

75 „Měšťan. Šťastná metamorfoza v našich dnech. Z loutky na drátkách se stal samostatný svobodný člověk. – Bilance. Přesvědčení, že stát více vydal, nežli bylo nezbytné. – Diplomáté. Šelmovští kuchaři, kteří si osolují polévku. – Kanony. Hlasné trouby, jimiž otcovští panovníci hovoří ke svým milovaným dětem. Podle jiného komentář ke Schubartově básni ‚Knížecí brobka‘. – Olomouc. Matka tolika statečných synů, a přesto panna. – Podle jiného: Pevný zámek u dveří do Rakouska, klíč může být vzat násilím jen ze srdce měšťanů. – Y. Jedinečná imaginární země, kde během 100 let ještě nebyla zavedena žádná konstituce.“ *Die neue Zeit*, 1, č. 5, 12. 4. 1848, s. 3, a příloha k č. 8, 22. 4. 1848, s. 1–2. – Viz k tomu Trapl, M. (c. d., s. 97).

*Tragens Fakula in Händen
A Procestwi sich nit enden,
Kolik tisíc müssen sein,
Und war Licht gak Sonnenschein.*

*Wie wird af Hochzeit nass,
Haben's gehobt su weise Masch.
Thu ich eine Herr befragen,
Sulte mir doch nač to sogen,
Sogte mir, das kummt davon,
Home Substitution.*⁷⁶

Poznamenejme ještě, že od čísla 7 z 18. dubna 1848 složil Ignác Jan Hanuš pod nátlakem vydavatele Eduarda Hölzera redakci novin *Die neue Zeit*, jež nadále redigovali přívrženci velkoněmeckého parlamentu, zasedajícího ve Frankfurtu n. M. – jako odpovědný redaktor olomoucký lékař a profesor na Medicinsko-chirurgickém učení při C. k. Františkově univerzitě Andreas Jeitteles (literárně činný pod pseudonymem Justus Frey), dále profesor dějepisu na filozofické fakultě Adolf Ficker, univerzitní katecheta Hartmann J. Zeibig ad.

Vraťme se nyní k dubnovým představením na scéně Královského městského divadla v Olomouci. Pochvalné hodnocení reprízy Flotowovy opery *Marta*, jež se uskutečnila 8. dubna, je na rozdíl od jiných, nepodepsaných divadelních recenzí signováno značkou „L.“, je tedy pravděpodobné, že jejím autorem byl redaktor brněnské *Moravie* Bartoloměj R. Leitner, zavítavší do rodné Olomouce:

„Am 8. April wurde wiederholt die Oper ‚Martha‘, diesmal als Benefiz des Hrn. Kapelmeisters A. Pütz gegeben. – Ich betrat das Opernhaus mit ernsten für den Ort unpassenden (?) Gedanken, die sehr von den inhaltschweren Fragen des Tags befangen, sich anfänglich gegen die beiter Bilder sträubten. Doch nicht lange konnten sie den Kampf fortsetzen gegen den Zauber der Töne, und des graziösen Muthwillens der mich, wie herausgelöst aus den bisherigen Verhältnissen in eine Welt voll Heiterkeit und Befriedigung versetzte. Viel trug zu diesem angenehmen Eindrücke Gesang und Spiel der Mad. Pütz–Steidler und Gysi–Erhardt bei. Mad. Pütz–Steidler sang und spielte die ‚Martha‘ mit Anmuth und wahren Verständnisse, Mad. Gysi–Erhardt zwar nicht mit gleicher Kraft und Umfang der Stimme versehen, wußte durch ihr anmuthiges Spiel für sich einzunehmen. Auch bewies sie durch ihre sinnreiche Toilette, daß man beherrscht von einer großen Idee, ihr gerne selbst in Aeuserlichkeiten huldige. Der musikalische Werth der Oper ist schon zu häufig besprochen um es noch einmahl zu unternehmen. Gut wäre es, wenn das Orchester sich bei minder kraftvollen Stimmen wie z. B. die des Hrn. Turwald etwas mäßigen könnte. L.“⁷⁷

76 „Všichni ti mnozí lidé, / kteří hlasitě křičeli, / nesli v rukou pochodně / a procesť se nekončilo, / muselo jich být kolik tisíc, a bylo světlo jak sluneční svit. / Jako to bylo na naší svatbě, / měli takové bílé mašle. / Tak jsem se zeptal jednoho pána, / jestli by mi přece mohl říct, nač to, / řekl mi, to přichází z toho, / že máme substituci.“ Cit. podle J. Drábka, c. d., jenž na s. 43–46 publikoval celý text skladby.

77 „8. dubna se opakovala opera ‚Marta‘, tentokrát jako benefice pana kapelníka A. Putze. Vstoupil jsem do operního domu s vážnými, pro toto místo se nehodícími (?) myšlenkami, jež, velmi zaujatý obtížnými otázkami dne, zpočátku se bránily veselým obrazům. Leč přece jen ne dlouho mohl pokračovat boj proti kouzlu tónů a graciézní svévoli, jež mne přenesla jako propuštěného z dřívějších poměrů do světa plného veselí a uspokojení. Velice přispěly k takovému příjemnému poctiu zpěv a hra paní Putz–Steidlerové a paní Gysi–Erhardtové. Paní Putz–Steidlerová zpívala a hrála Martu s půvabem a skutečným pochopením, paní Gysi–Erhardt, byť nevybavená stejnou silou a rozsahem hlasu, dokázala svou půvabnou hrou zaujmout. Rovněž prokázaly svými smysluplnými toaletami, že člověk zaujatý velkou myšlenkou jí rád sám vzdává

Naproti tomu tragédie *Kateřina Howardová aneb Koruna a popraviště* od Eduarda Jerrmanna, berlínského herce, dramatika a divadelního ředitele (mimo jiné i německého divadla v Petrohradě), uvedená na olomoucké scéně o Zeleném čtvrtku 13. dubna jako benefice herecké dvojice Viléma a Terezy Kleemannových, nepodepsaného recenzenta *Die neue Zeit* nijak nenadchla:

„Am 13. wurde Jerrmann's, Katharina Howard' gegeben. Das Drama hat das Geschick der 5. Gemalin Heinrich's VIII. von England zu seinem Inhalt. Der Königin Charakter ist jedoch nicht folgerichtig darin geschildert. Die maßlose Naivität und Unschuld, mit der sie Anfangs dem Publikum vorgeführt wird, harmonirt nicht mit der Grausamkeit, ihren Geliebten und Gemal in der Todtengruft des Hungertodes sterben lassen zu wollen. Ob etwa die Eitelkeit so viel Stärke besitzt, diese Charaktergegensätze auszugleichen? Dies kann wohl ein Mann nicht zu entscheiden wagen. Gespielt wurde gut, doch hinderte sowohl der Souffler, als das Publikum zum Theil sich in die Handlung einzuleben. Der Souffler brachte hervor, daß das Drama zu 2 Vorspielen und 10 Akten! anwuchs. Ein Theil unseres Publikums ist aber antik, sehr antik, ohne alle Übertreibung – denn es folgt den Personen auf der Bühne in ihrem Thun und Lassen wie der antike – Chor! o Schiller, der Chor, den du vergebens in das Drama moderner Zeit wieder einzuführen unternahmt, der Chor ist bei uns heimlich, der Chor hat bei uns historische Rechte!“⁷⁸

Poslední zpráva v *Die neue Zeit* týkající se olomoucké divadelní sezony 1847/1848 je signována iniciálami „A. Th. W.“ a sděluje následující:

„Am Vorabende der diesmal auf den 25. d. verlegten Geburtsfeier Sr. Maj.⁷⁹ wurde zum Besten des Fondes der hiesigen Kleinkinderbewahranstalt im Theater ‚Zopf und Schwert‘ von Gutzkow gegeben. Dem Stücken selbst ging ein Prolog, die Absingung der Volkshymne und Weber's Jubel-Ouvertüre⁸⁰ voran. Im Prolog sprachen sich besonders jene Momente aus, welche die erste constitutionelle Geburtsfeier des Kaisers, der richtige Begriff von Freiheit und der von Allem nöthige Brudersinn unserer verschieden Nationalitäten darbieten. Die Tagesfeier am 25. selbst ging auf die gewohnte allbekannte Weise vor sich. Die Nationalgarde konnte wohl zunächst nur aus Mangel an vollständiger Organization sich nicht anders als in einzelnen, jedoch zahlreichen Gliedern an der Feier betheiligen.“⁸¹

hold ve vnějškostech. Hudební cena opery byla již příliš často probírána, abychom se jí ještě jednou zabývali. Bylo by dobré, kdyby se orchestr mohl při méně silných blasech, jako je pana Turwaldy, poněkud mírnit. L.“ *Die neue Zeit*, 1, č. 5, 15. 4. 1848, s. 4.

78 „13. se dávala Jerrmannova ‚Kateřina Howardová‘. Obsahem dramatu je osud páté manželky Jindřicha VIII. Anglického. Královnin charakter však v něm není důsledně vylíčen. Nezměrná naivita a nevinost, s nimiž je zpočátku publiku předvedena, neharmonizuje s ukrutností, s níž chce nechat svého milence a manžela zemřít smrtí hladem v kryptě. Nebo snad žárlivost má tolik síly, aby tyto charakterové protiklady vyrovnala? To se muž ovšem nemůže odvážit rozhodnout. Hrál se dobře, a tak jen suflér bránil tomu, aby se publikum zčásti vžilo do jednání. Suflér způsobil, že drama narostlo na dvě předehry a 10 aktů! Část našeho publika je ale antická, velmi antická, bez veškerého přehánění – neboť následuje postavy na scéně v každém jejich hnutí jako antický – chór! Ó Schillere, chór, jenž jsi marně usiloval včlenit do dramatu moderní doby, ten chór je u nás domácí, chór má u nás historická práva!“ *Die neue Zeit*, 1, č. 6, 15. 4. 1848, s. 4.

79 Císař Ferdinand I. se narodil 17. dubna 1793 ve Vídni, zemřel 29. června 1875 v Praze.

80 Jubilejní předehru složil Carl Maria von Weber k 50. výročí nastoupení vlády saského krále Fridricha Augusta I., první byla provedena 20. září 1818.

81 „V předvečer nynějších oslav narozenin Jeho Veličenstva, přeložených na 25. t. m., se v divadle dával ve prospěch zdejší opatrovny malých dětí ‚Cop a meč‘ od Gutzkova. Kusu samému předcházela ‚Prolog‘, přezpívání národní hymny a Weberova ‚Jubilejní předehra‘. V ‚Prologu‘ byly zmíněny všechny momenty, jež poskytuje první konstituční oslava císařových narozenin, správné pojetí svobody a především nezbytné bratrství našich rozličných národností. Sama denní oslava 25. se uskutečnila obvyklým dobře známým způsobem. Národní garda se mohla zprvu podílet na oslavách snad jen z nedostatku všeobecné organizace nijak jinak než jako jednotliví, nicméně početní členové.“ *Die neue Zeit*, 1, č. 9, 26. 4. 1848, s. 4.

Z ekonomického hlediska nebyla sezona 1847/1848 pro Královské městské divadlo v Olomouci nijak lukrativní: když koncem dubna 1848 obdržel ředitel Blum pochvalný dekret od moravskoslezského zemského prezidia za to, že bezplatně zaslal na dobročinný maškarní bál v Brně značný počet maškarních obleků a divadelních kostýmů, ocenila redakce *Die neue Zeit*, že je vždy obětavě připraven podporovat potřebné, jak jen může, přestože je nepříznivými dobovými okolnostmi velmi poškozován ve své živnosti.⁸² Zřejmě se Blum cítil na stejné lodi, když v 17. čísle téhož listu z 24. května 1848 psal pod titulem *Aus der Theaterwelt*, tj. *Z divadelního světa*, mj. o bankrotu ředitele německého divadla v Pešti Forsta (barona Schalla), jehož deficit dosáhl 32 tisíc zlatých, o polovičních nebo vůbec žádných gázích herců vídeňského Divadla u Korutanské brány (jemuž proto udělil císař subvenci 20 tisíc zlatých), že herci velkolepého divadla v Hamburku jsou nuceni hrát na podíly, že toliko poloviční gáže pobírají herci v Hamburku, údajně též v Brémách, Düsseldorfu, Gdaňsku, Altoně a v řadě malých dvorních divadel.⁸³

V příloze téhož čísla *Die neue Zeit* nalézáme pak zprávu o českém divadelním představení, o němž jsme se již zmínili výše – ve středu 24. května 1848 byla na scéně olomouckého divadla uvedena veselohra Jana Nepomuka Štěpánka *Čech a Němec* z roku 1816, lokálně upravená brněnským hercem, dramaturgem a režisérem Karlem Ruberem pod názvem *Moravec a Němec*,⁸⁴ označená mylně jako „balet“; Kromě tohoto kusu se téhož večera hrála i německá veselohra *Zrádce* od tehdejšího ředitele Dvorního divadla ve Vídni Františka Ignáce Holbeina a na sám závěr se na scéně prezentoval živý obraz *Nebeský posel*. Připojeny jsou dále tituly inscenací, jež byly na programu do konce dotyčného týdne:

„Theater in Olmütz. Zum Besten der Herren Sängler und Schmarda wird Mittwoch aufgeführt: ‚Moravec a Němec‘, Ballet, ‚der Verather‘, Lustspiel von Holbein, und ‚der Himmelsbote‘, Steintaubeau.“⁸⁵

Im Laufe dieser Woche wird zum Vortheile des Herrn und Frau Gysi aufgeführt: ‚Das goldene Kreuz‘, Lustspiel in 2 Akten,⁸⁶ frei nach dem Französischen von Georg Harrys. Hierauf zum Erstenmalle: ‚Keck und Juste‘, Vaudeville-Posse in einem Aufzuge, frei nach dem Französischen von W. Friedrich.⁸⁷ Musik von verschied. Compositeurs.“⁸⁸

A pak se už jen dozvídáme, že ředitelství olomouckého divadla angažovalo pro příští sezonu výtečnou herečku Wiedemannovou z Královského saského dvorního divadla v Drážďanech a že ředitel Blum pojal úmysl olomoucký divadelní ansámbl i repertoár výrazně posílit:

82 Maškarní bál, pořádaný v Redutě na brněnském Zelném trhu ve prospěch „nešťastných Slezanů“ (viz zde pozn. 52) vynesl 1162 zlatých 51 krejcarů konvenční mince. Viz *Die neue Zeit*, 1, č. 11, 3. 5. 1848, s. 4.

83 *Die neue Zeit*, 1, č. 17, 24. 5. 1848, s. 4.

84 Viz Černý, F. a kol.: *Dějiny českého divadla II*, Praha 1969, s. 282–283.

85 Doslova „kamenný závěrečný obraz“, patrně proto, že jeho účinkující se po vytažení opony prezentovali ve „zka-menělých“, ztrnulých pózách.

86 Veselohra od Franze Augusta von Kurländer.

87 Tj. Friedricha Wilhelma Riese.

88 „Divadlo v Olomouci. Ve prospěch pánů Sängera a Šmardy bude ve středu uveden ‚Moravec a Němec, balet, ‚Zrádce‘, veselohra od Holbeina, a ‚Nebeský posel‘, tablo. Během tohoto týdne bude ve prospěch pana a paní Gysiových uveden ‚Zlatý kříž‘, veselohra o dvou aktech, volně podle francouzského od Georga Harryse. Nato poprvé ‚Vyzývavost a schválnost‘, vaudeville-fraška o jednom výstupu, volně podle francouzského od W. Friedricha. Hudba od různých skladatelů.“ *Die neue Zeit*, 1, č. 17, 24. 5. 1848, příloha, s. 2.

„Dem Vernehmen nach tritt der Direktor Friedrich Blum in mitte Juni eine Reise an, um talentvolle Mitglieder, namentlich für das höhere Drama zur nächsten Saison zu aquiriren, – so wie mit den Autoren der neuesten Stücke des Auslandes in Verbindung zu treten. Wir haben demnach auf ein gutes Repertoire und gediegene Leistungen auch im Schauspiel für die kommende Saison zu hoffen, da die leidige Censur dem Aufschwunge nicht mehr in Wege steht. –“⁸⁹

Ani ředitel Friedrich Blum, ani kdo jiný neměl tehdy tušení, že v červnu 1848 utopí polní maršálek Alfréd kníže Windischgrätz v krvi povstání v Praze, že v říjnu téhož roku stejně naloží s vídeňskými revolucionáři a poté i s ruskou pomocí i s iredentisty uherskými a že někdejší komandant olomoucké pevnosti, polní maršálek Josef Václav hrabě Radecký z Radče, se vypořádá se snahami Italů o sjednocení Itálie. A jistě by svou zahraniční cestu – pokud se vůbec uskutečnila – pojal velkoryseji, kdyby mohl předpokládat, že olomoucké městské divadlo bude takřka celou příští sezonu hrát roli divadla dvorního: dne 14. října 1848 totiž dorazil do Olomouce na útěku z povstalé Vídně císařský dvůr v čele s Ferdinandem I. Dobrotivým. Dvorská kamarila, vedená císařovnou Marií Annou, arcivévodkyní Žofií a Felixem knížetem ze Schwarzenbergu, pak ve zdejším arcibiskupském paláci 2. prosince téhož roku uskutečnila svůj plán nahradit „konstitučního panovníka“ jeho osmnáctiletým synovcem, nejstarším synem arcivévodkyně Žofie arcivévodou Františkem Josefem, jakožto rakouským císařem prvním toho jména, a posléze uvrhnout Rakouskou říši na celé desetiletí do „časů za živa pohřbených“ – do neoabsolutismu spojovaném se jménem někdejšího vídeňského demokrata a po porážce revoluce ministra vnitra Alexandra Bacha.

89 „Podle doslechu se ředitel Friedrich Blum uprostřed června vydá na cestu, aby získal talentované členy souboru pro nejbližší sezonu, jmenovitě pro vyšší drama, a rovněž vstoupil ve spojení s autory nejnovějších zahraničních kusů. Doufáme proto v dobrý repertoár a uspokojivé výsledky v následující sezoně též v činobře, jelikož odporná cenzura nestojí v zcestupu v cestě.“ *Die neue Zeit*, 1, č. 21, 7. června 1848, s. 4.

PŘÍLOHA

ZJIŠTĚNÝ REPERTOÁR KRÁLOVSKÉHO MĚSTSKÉHO DIVADLA V OLMOUCI
BĚHEM SEZONY 1847/1848⁹⁰

Tituly označené * byly v období od 19. září do 21. prosince 1847 uvedeny poprvé.

Datum	Název	Autor	Poznámka
Září			
1.	Ouvertura Prolog Der Empfehlungsbrief (Doporučující dopis)	kapelník E. Urban Karl Friedrich Gustav Töpfer	Prolog přednesl ředitel Julius Pohl veselohra
2.	Belisar	Gaetano Donizetti	opera
3.	Einen Jux will er sich machen (A jde se řádit)	Johann Nepomuk Nestroy	fraška
4.	Johann, Herzog von Finnland (Jan vévoda finský)	Johanna von Weißenthurm (vl. jm. Johanna Franulová z Weißenthurmu, roz. Grünbergová)	historická činohra
5.	Hammerschmiedin aus Steiermark (Majitelka kovářského hamru ze Štýrska)	Josef Kilian Schickh – Franz von Suppé	fraška
6.	Die Seelenwanderung (Putování duší)		hudební akademie
7.	Liebe kann Alles (Láska může všechno)	Ignaz Franz Holbein	veselohra
9.	Hutmacher und Strumpfwirker (Kloboučník a punčochář)	Friedrich Ernst Hopp	fraška – travestie historické tragédie Franze Grillparzera Die Ahnfrau (Pramáti)
10.	Norma	Vinzenzo Bellini	opera
11.	Stadt und Land (Město a venkov)	Friedrich Kaiser	veselohra se zpěvem
12.	Johanna von Montfaucon	August von Kotzebue	historická činohra
13.	Der Unbedeutende (Bezvýznamný)	Johann Nepomuk Nestroy	fraška
14.	Czaar und Zimmermann (Car a tesař)	Albert Lortzing	opera

90 Olomoucký divadelní repertoár v sezoně 1847/1848 lze porovnat s repertoárem divadelních představení v Berlíně roku 1848 – viz „Hunderttausend Thaler“ – Öffentliche Vergnügungen in Berlin 1848, Zusammenestellt von Paul S. Ulrich, <http://www.zlb.de/projekte/theater/1848/>.

15.	Die edle Rache (Ušlechtilá pomsta)	Franz Xaver Süßmayr	opera Produkce bratří Joannowiczů
16.	Der Zerrissene (Rozervanec)	Johann Nepomuk Nestroy	fraška
17.	Der leichtsinnige Lüger (Lehkomyslný lhář)		Produkce bratří Joannowiczů
18.	Lucia von Lammermoor	Gaetano Donizetti	opera
19.	Griseldis (Grizelda)	Friedrich Halm (vl. jm. Eligius Franz Josef svobodný pán von Münnich-Bellighausen)	drama
20.	Die Dorfgeschichte (Vesnická historie)* Das Wörtchen „Na!“ (Slovíčko „No!“)		Přednášeno osmiletou Amálií Wolrabeovou.
21.	Endlich hat er es doch gut gemacht (Nakonec to přece dobře udělal)	Albini (Albin Johann Baptist von Meddlhammer)	veselohra
22.	Einen Jux will er sich machen (A jde se řídit)	Johann Nepomuk Nestroy	fraška
23.	Die beiden Nachtwandler (Dva noční měničci)	Johann Nepomuk Nestroy	fraška
24.	Das Versprechen (Zaslíbení) Großjährig (Zletilý)	Eduard von Bauernfeld Eduard von Bauernfeld	činohra v jednom aktu činohra
25.	Das Irrenhaus zu Dijon (Blázinec v Dijonu)	Johann David Baldenecker	zpěvohra
26.	Preciosa (Precióza)	Pius Alexander Wolff – Carl Maria von Weber	hra se zpěvy a tanci
27.	Unverhoft (Nenadálý)	Johan Nepomuk Nestroy	fraška
28.	Das Nachtlager in Granada (Nocleh v Granadě)	Conradin Kreutzer – Karl von Braun	opera P. Prokop jako host v roli Lovce
29.	Hedwig (Hedvika)		P. Hamm jako host v roli Julia. Produkce břichomluvce Stegela.
30.	Czaar und Zimmermann (Car a tesař)	Gustav Albert Lortzing	opera
Říjen			
1.	Der Vetter (Bratranec)*	Roderic Benedix	činohra
2.	Norma	Vinzenzo Bellini	opera
3.	Parteiwuth (Stranická nenávist)	Friedrich Wilhelm Ziegler	činohra

4.	Der Zigeuner in der Steinmetzwerkstätte. (Cikán v kamenické dílně) – Violin-Concert des Eduard Hübsch (Houslový koncert Eduarda Hübsche)	Friedrich Kaiser – Adolf Müller	fraška
5.	Der Liebestrank (Nápoj lásky)	Gaetano Donizetti	opera
6.	Der Sohn der Wildniß (Syn divočiny)	Friedrich Halm (vl. jm. Eligius Franz Josef svobodný pán von Münnich-Bellighausen)	P. Stölzel jako host v roli Ingemara
7.	Das schwarze Blatt (Černý list)*	Friedrich Blum	činohra od ředitele Královského městského divadla v Olomouci
8.	Der Pariser Taugenichts (Pařížský darmošlap)	Karl Friedrich Gustav Töpfer	komedie
9.	Alessandro Stradella	Friedrich von Flotow	opera
10.	Pfeffer-Rössel	Charlotte Birch-Pfeifferová	P. Stölzel v roli Bandiniho
11.	Das Geheimniß des grauen Hauses (Tajemství šedého domu)	Johann Nepomuk Nestroy	fraška
12.	Das Nachtlager in Granada (Nocleh v Granadě)	Conradin Kreutzer	opera
13.	Die Familie (Rodina)*	Charlotte Birch-Pfeifferová	
14.	Der Vetter (Bratranec)	Julius Roderich Benedix	činohra
15.	Liebesgeschichten und Heiratsachen (Namlouvání a ženění)	Johann Nepomuk Nestroy	fraška
16.	Belisar	Gaetano Donizetti	opera
17.	Die Erstürmung von Smolensk (Dobytí Smolenska)		činohra
18.	Dienstbothenwirthschaft (Služebnické hospodářství)	Friedrich Kaiser	fraška
19.	Die vier Haimonskinder (Čtyři děti Haimonovy)	Michael William Balfe	opera Benefice p. Bindera
20.	Toni – Kapitän Kock (Tonička – Kapitán Kock)		pantomima Za spoluúčinkování baletní společnosti p. Wanicka
21.	Der Landwirth (Statkář)	Amalie Marie Friederike, Prinzessin von Sachsen	veselohra
22.	Alessandro Stradella	Friedrich von Flotow	opera

23.	Eisenbahnheiraten (Železniční svatby)	Johann Nepomuk Nestroy	fraška
24.	Eine Familie (Rodina)	Charlotte Birch-Pfeiff- erová	
25.	Staberls Reisenabentheuer (Staberlovo cestovatelské dobrodružství)	Adolph Bäuerle	fraška
26.	Die vier Haimonskinder (Čtyři děti Haimonovy)	Michael William Balfe	opera
27.	Hanns Sachs		činohra
28.	Cäsario		činohra
29.	Steffen Langer	Charlotte Birch-Pfeiff- erová	činohra
30.	Die Lokalposse im Lerchenfeld (Lokální fraška v Lerchenfeldu)*		fraška
31.	Die Verlobung vor dem Trommel (Zásnuby před bubnem)	Franz Xaver Told – Anton Emil Titl	fraška
Listo- pad			
1.	Johann, Herzog von Finnland (Jan vévoda finský)	Johanna von Wei- ßenthurm (vl. jm. Johanna Franulová z Weißenthurmu, roz. Grünbergová)	historická činohra
2.	Leonore	Carl von Holtei	hra se zpěvy
3.	Der Postilion von Stadl Enzersdorf (Pos- tilion z městečka Enzersdorfu)	Joseph Alois Gleich	fraška Sl. Bollová jako host v roli Magdaleny
4.	Onkel Brand (Strýc Brand)*		
5.	Die Zigeunerin (Cikánka)*	Michael William Balfe	opera
6.	Die Kinder des Regiments (Děti pluku)		Sl. Bollová v roli Trimma
7.	Die Räuber (Loupežníci)	Friedrich Schiller	tragédie
8.	Zwei Bräutigame, und keiner der rechte* (Dva ženichové a žádný správný)		
9.	Die Zigeunerin (Cikánka)	Michael William Balfe	opera Benefice paní von Lukatschi
10.	Chonchon	H. C. Lynker	Sl. Bollová v roli Chonchon
11.	Er muß in die Stadt (Musí do města)* – Die Leibrente (Doživotní renta)	Gustav Heinrich Gans von und zu Putlitz	fraška „Schwank in 2 Akten“
12.	Die Sklavin (Otrokyně)*		

13.	Der Liebestrank (Nápoj lásky)	Gaetano Donizetti	opera
14.	Die beiden Galeerensklaven (Dva galejní otroci)	Eduard svobodný pán von Lannoy	opera
15.	Kapitän Charlotte (Kapitánka Karla)	Carl Binder – Josef Kup- pelwieser (podle Jeana Bayarda)	vaudeville Benefice sl. Bollové
16.	Nro 777 (Č. 777) – Musikalische Akademie (Hudební akademie)	Carl August Lebrun	fraška v jednom aktu P. Gesselmann jako host zpívá některé kusy
17.	Wer wird Amtmann? (Kdo bude úřed- níkem?)	Friedrich Kaiser – Adolf Müller sen.	činohra
18.	Der Sohn auf Reisen (Syn na cestách) Egmont	Leopold Feldmann Johann Wolfgang Goethe	veselohra deklamace pasáží z dramatu
19.	Nelly		
20.	Der Freischütz (Čarostřelec)	Carl Maria von Weber	opera
21.	Graf Beniowsky (Hrabě Beňovský)	Christian August Vulpius	tragédie
22.	Der Schneider als Naturdichter (Krejčí jako básník od přírody)	Friedrich Kaiser	fraška
23.	Der Fest von Handwerker (Svátek řemesníků) – Großjährig (Zletilý)	Eduard von Bauernfeld	
24.	Don Juan (Don Giovanni)	Wolfgang Amadeus Mozart	opera
25.	Das Käthchen von Heilbronn (Katinka Heilbronnská)	Heinrich von Kleist	rytířská činohra
26.	Der beste Ton (Nejlepší tón) – Tableaux (Živé obrazy)	Karl Friedrich Gustav Töpfer	veselohra Benefice p. Karschina Pí Karschinová jako host v roli Leopoldiny
27.	Die Zigeunerin (Cikánka)	Michael Wiliam Balfe	opera
28.	Lumpazivagabundus (Lumpacivagabun- dus)	Johann Nepomuk Nestroy	fraška
29.	Das Mutterherz (Mateřské srdce)		činohra Sl. Starkloffová jako host v roli Marie
30.	Alessandro Stradella	Friedrich von Flotow	Sl. Koudelková jako host v roli Leonory
Prosi- nec			
1.	Die Einfalt vom Lande (Prostoduchost z venkova)	Karl Friedrich Gustav Töpfer	Sl. Braunmüllerová jako host v roli Sabiny

2.	Dichter und Bauer (Básník a sedlák)	Karl Elmar (vl. jm. Karl Swiedack) – Franz von Suppé	veselohra
3.	Czaar und Zimmermann (Car a tesař)	Gustav Albert Lortzing	opera
4.	Der schelmische Freier (Šelmovský záletník)*		velké kvodlibet Benefice p. Moldta
5.	Das Turnier zu Kronstein (Turnaj v Kronsteinu)	Franz Holbein	Sl. Starkloffová v roli Elsbeth
6.	Müller und Schiffmeister (Mlynář a lodník)		
7.	Kabale und Liebe (Úklady a láska)	Friedrich Schiller	tragédie P. Dorn jako host v roli Ferdinanda
8.	Der Zeitgeist (Duch doby) Die Zaubergaben (Schopnost čarovat)	Ernst Raupach	pantomima
9.	Unverhofft (Nenadály)	Johann Nepomuk Nestroy	fraška
10.	Die Familie (Rodina)	Charlotte Birch-Pfeiff-erová	
11.	Robert der Teufel	Giacomo Meyerbeer	opera Benefice paní Pütz-Steidlerové
12.	Robert der Teufel	Giacomo Meyerbeer	opera
13.	Der Vetter (Bratranec)	Julius Roderich Benedix	čínohra
14.	Don Juan (Don Giovanni)	Wolfgang Amadeus Mozart	opera
15.	Der Graf von Monte Christo (Hrabě Monte Christo)	Theresia Megerlová	dramatizace románu A. Dumase st.
16.	Das Intermezzo (Mezihra)		
17.	Die Luftschlösser (Vzdušné zámky)		
18.	Brandschatzung (Vypálení)		Koncert p. Tedeska, klavírního virtuóza, sl. Koudelková jako host
19.	Die Familien Knieriem, Zwirn und Leim (Rodiny Knieriemova, Zwirnova a Leimova)		
20.	Der gerade Weg is der beste (Přímá cesta je ta nejlepší)	August von Kotzebue	Koncert p. Tedeska
21.	Die Falschmünzer (Penězokazi)		Benefice p. von Radler
26.	Zu ebener Erde und in ersten Stocke (V přízemí a v prvním poschodí)	Johann Nepomuk Nestroy	fraška

27.	Zu ebener Erde und in ersten Stocke (V přízemí a v prvním poschodí)	Johann Nepomuk Nestroy	fraška V 1. aktu propukl současně oheň po obou stranách papírové dekorace kuchyně
28.	Norma	Vinzenzo Bellini	opera Pí Pütz-Steidlerová v roli Normy, sl. Koudelková jako host v roli Adalgisy
29.	Fiesco	Friedrich Schiller	historická tragédie P. Dorn v roli Fieska
30.	Der verwunschene Prinz (Zakletý princ)	Johann von Plötz	pohádková hra
31.	Der Freischütz (Čarostřelec)	Carl Maria von Weber	P. Barth v roli Maxe
Leden			
1.	Prolog Das alte und neue Jahr 1847 und 1848 (Starý a nový rok 1847 a 1848) Die Marquise von Villette (Markýza von Villette)	Georg Ohm-Januschowsky rytíř von Vissehrad Charlotte Birch-Pfeiff-erová	Prolog přednesl ředitel Friedrich Blum
8.	Ernani	Giuseppe Verdi	opera P. Turwald v roli Ernaniho, pí Pütz-Steidlerová v roli Elvíry
10.	Die Memoiren des Satans (Satanovy memoáry)		veselohra
11.	Lucia von Lammenmoor	Gaetano Donizetti	opera
14.	Ernani	Giuseppe Verdi	opera
15.	Der Liebe größtes Opfer (Lásky největší oběť)		
16.			
17.	Die Entführung vom Maskenball (Únos z maškarního bálu)	Josef Kilian Schickh – Adolf Müller sen.	veselohra Poslední vystoupení sl. Braunmüllerové (v roli Vilemíny) v Olomouci
18.	Bekentnisse (Známosti)	Eduard von Bauernfeld	čínohra
19.	Robert der Teufel (Robert ďábel)	Giacomo Meyerbeer	P. Binder v roli Bertrama
20.	Das Mädl aus der Vorstadt (Děvčátko z předměstí)	Johann Nepomuk Nestroy	fraška

21.	Maria de Molina	Friedrich Halm (vl. jm. Eligius Franz Josef svobodný pán von Münnich –Bellighausen)	Benefice sl. Starklofové v titulní roli
22.	Die vier Haimonskinder (Čtyři děti Haimonovy)	Michael William Balfe	opera
23.	Das Schloß Greifenstein (Zámek Greifenstein)		rytířská činohra Dům byl slabě navštíven, jak to ostatně bývalo tou dobou obvyklé.
28.	Die stumme von Portici (Němá z Portici)	Daniel Auber	opera
Únor			
1.	Tsaar und Zimmermann (Car a tesař)	Albert Lortzing	P. Radkowski jako Petr I. ad.
2.	Der Zauberer Sulphurelectricomagneticophosphoratus (Kouzelník Sulphurelectricomagneticophosphoratus)	Johann Nepomuk Nestroy	
7.	Die Räuber (Loupežníci)	Friedrich Schiller	Manželé Vilém a Tereza Kleemannovi jako hosté
10.	Die Ahnfrau (Pramáti)	Franz Grillparzer	historická činohra Manželé Vilém a Tereza Kleemannovi jako hosté
18.	Die Welfen und Ghibellinen (Guelfové a ghibellini)	Gioacomo Meyerbeer	opera Hugenoti hraná pod titulem vnučeným cenzurou
23.	Der Barbier von Sevilla (Lazebník sevillský)	Gioacchino Rossini	opera
Březen			
11.	Produkce iluzionisty Bartolomea Boska		
12.	Produkce iluzionisty Bartolomea Boska		
13.	Produkce iluzionisty Bartolomea Boska		
14.	Produkce iluzionisty Bartolomea Boska		

16.	Ein freies Wort zur Feier der Constitution! (Svobodné slovo ke svátku konstituce!) Freiheitschor aus Don Juan (Sbor svobody z Dona Giovanniho) Duett von Puritaner (Duet z Puritánů) Nehmt euch ein Exempel d'ran (Vezměte si z toho příklad)	Wolfgang Amadeus Mozart Vincenzo Bellini Karl Friedrich Gustav Töpfer	Slavnostní projev ředitele Friedricha Bluma veselohra v jednom aktu
27.	Das bemooste Haupt (Věčný student)	Julius Roderich Benedix	veselohra
28.	Stadt und Dorf (Město a ves)	Charlotta Birch-Pfeifferová	Benefice sl. Diemarové a sl. Schlögllové
29.	Ernani	Giuseppe Verdi	opera
30.	Großjährig (Zletilý) Herr und Sklave (Pán a otrok)	Eduard von Bauernfeld Philipp Gotthard Joseph Christian Karl Anton Freiherr von Zedlitz und Nimmersat	činohra činohra
31.	Unerhoft (Nečekaný)	Johann Nepomuk Nestroy	fraška
Duben			
1.	Martha (Marta)	Friedrich von Flotow	opera
2.			
3.	Das Urbild von Tartüffe (Pravzor Tartuffa)	Karl Ferdinand Gutzkow	komedie Benefice pí Josefiny Gysi-Erhardtové
7.	Das Urbild von Tartüffe (Pravzor Tartuffa)	Karl Ferdinand Gutzkow	veselohra
8.	Martha (Marta)	Friedrich von Flotow	opera
11.	Die Puritaner (Puritáni)	Vincenzo Bellini	opera
13.	Katharina Howard, oder Krone und Schaffot (Kateřina Howardová aneb Koruna a popraviště)	Eduard Jerrmann	historická tragédie
24.	Prolog Jubel-Ouvertüre Zopf und Schwert (Cop a meč)	Carl Maria von Weber Karl Ferdinand Gutzkow	Oslava narozenin císaře Ferdinanda I. historická komedie

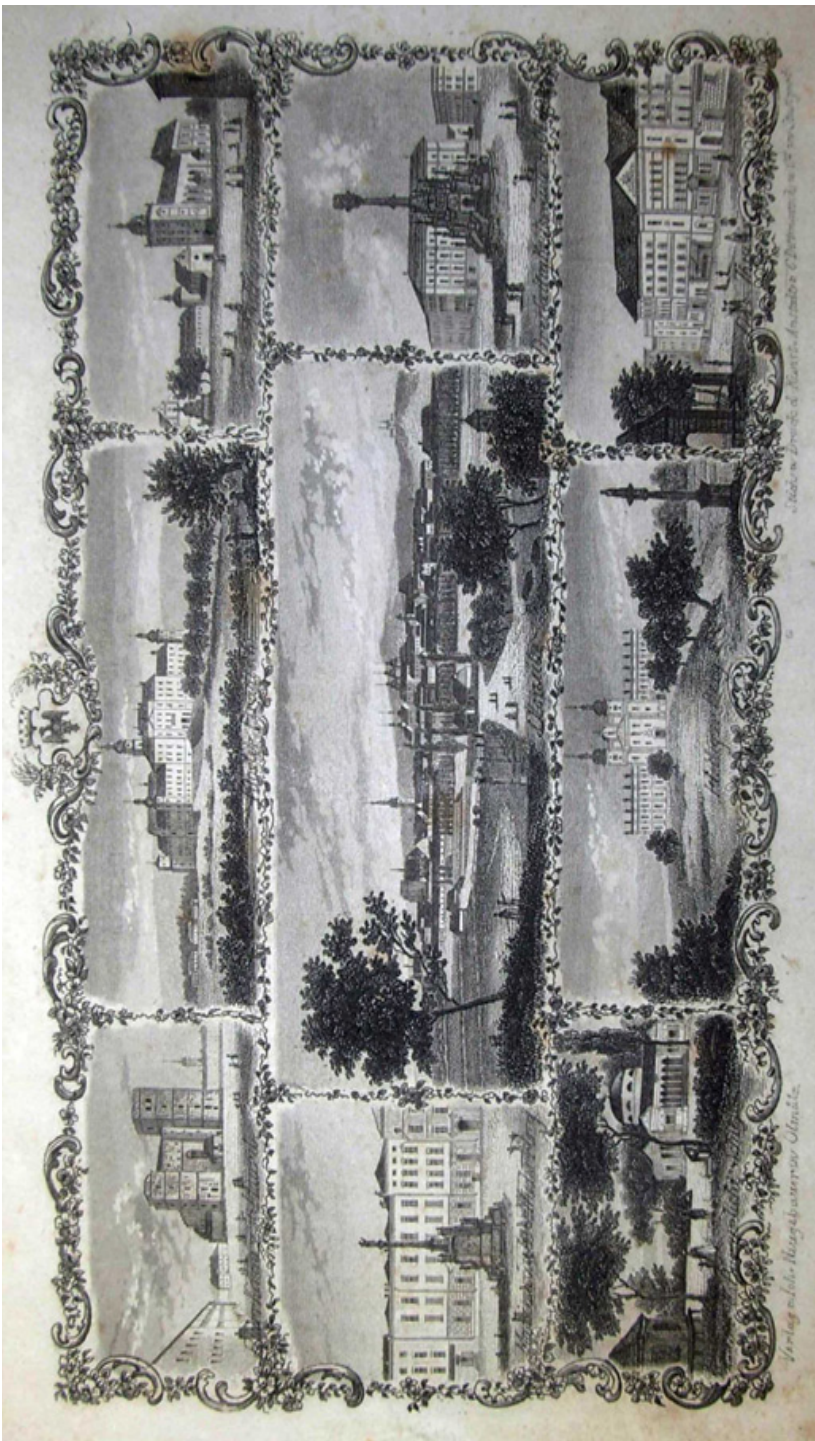
Kvě- ten			
24.	Moravec a Němec	Jan Nepomuk Štěpánek, upr. Karel Ruber	veselohra
	Der Verräther (Zrádce)	Franz Ignaz von Holbein	veselohra
	Der Himmelsbote (Nebeský posel)		tableau (živý obraz)

V únoru a březnu 1848 byly v olomouckém Královském městském divadle inscenovány kromě oper Giacoma Meyerbeera *Guelfové a ghibellini* – tj. *Hugenoti* (18. února) a Gioachina Rossiniho *Lazebník sevillský* (23. února) opery Gustava Alberta Lortzinga *Car a tesař*, Wolfganga Amadea Mozarta *Don Giovanni* a Louise Josepha Ferdinanda Hérolda *Zampa*; v titulních rolích účinkoval jako host pěvec Scharpf z Národního divadla ve Frankfurtu nad Mohanem.⁹¹

Ve dnech 25.–28. května 1848 byla jako benefice pana a paní Gysiových uvedena veselohra ve dvou aktech od Franze Augusta von Kurländer *Das goldene Kreuz* (*Zlatý kříž*), zpracovaná podle francouzské předlohy Georga Harryse, a v premiéře vaudeville-fraška *Keck und Juste* (*Vyzývavost a schválnost*), adaptovaná podle francouzské předlohy W. Friedrichem (tj. Fridrichem Wilhelmem Riesem) s hudbou různých skladatelů.⁹²

91 *Moravia*, 11, č. 31, 11. 3. 1848, č. 134.

92 *Die neue Zeit*, 1, č. 17, 24. 5. 1848, příloha, s. 2.



Pamětihodnosti města Olomouce koncem 40. let 19. století. Zleva doprava: kostel sv. Mořice; bývalý premostrátský klášter na Hradisku u Olomouce, t. č. vojenská nemocnice; metropolitní katedrála sv. Václava; mariánský morový sloup na Dolním náměstí; Olomouc z císařské silnice na Tabulovém vrchu; čestný a morový sloup Nejsvětější Trojice na Horním náměstí; chrám Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku u Olomouce; Královské městské divadlo. Rytina z průvodce *Olmütz und seine Merkwürdigkeiten*, Olmütz, Johann Neugebauer 1849.

OLMOUC JAKO CENTRUM KATOLICKÉHO INTELEKTUÁLNÍHO ŽIVOTA A REGIONALISTICKÝCH SNAH (LÉTA 1938-1948)

PETR KOMENDA

V krizovém období pro Československou republiku v roce 1938 se situace v olomouckém regionu, v němž se setkává několik kulturních a národnostních tradic (toto období je posledním, kdy se zde vedle sebe vyskytovaly tři rovnocenné kultury – česká, židovská a německá), stále více komplikuje. Vztahy mezi Čechy a Němci se vyhrocují, sudetští Němci usilují o připojení Jesenicka k Říši. Naproti tomu čeští spisovatelé se přihlašují k odkazu Československé republiky v manifestu *Věrní zůstaneme* (květen 1938). Vzápětí následuje mobilizace, zrada západních mocností a mnichovský diktát. Vydání oblasti Sudet olomoucký region výrazně zasáhlo; nové hranice Říše dosahovaly až k samotné Olomouci. Politická i kulturní situace se nezlepšovala ani za tzv. druhé republiky. Tísňovou atmosféru počátku čtyřicátých let ve svém deníkovém zápisu vyslovil Jan Čep: *„Aeroplány hučí nad údolím u potoka jako tenkrát, povely cvičících vojáků se rozléhají s polních cest jako tenkrát, jenomže je to všecko v jiném jazyce a v jiných barvách. Stromy jsou ještě holé, pravda, zase tak zelené a sluneční světlo po nich sladce splývá, začíná vonět pokosené seno a cvrčci cvrkají v podvečer, ale jaký falešný, dusivý, úzkostný klid! Pane Ježíši Kriste, jak bychom Ti potřebovali být blízko!“* (12. června 1940)

V situaci ohrožení se literární publikum i spisovatelé odklánějí od dosavadních avantgardních a modernistických tendencí a znovuoživují již pozapomenutý kánon české literatury devatenáctého století. Tehdejší návrat české kultury k dosavadní tradici a klasikům velmi dobře korespondoval s již zavedenými „kmenovými“ snahami hanáckého písemnictví, jež se úspěšně rozvíjely zejména od 80. let 19. století. Podpora regionalistických tendencí mohla mít ovšem i negativní vyznění, jak se ukázalo na zneužití lidového folklóru, zejména slováckého, nacistickou propagandou. Důraz na „kmenové“ pojetí literatury mohl totiž oslabovat spjatost regionální literatury s hlavním národním proudem a vést k separatistickým tendencím a k izolacionalismu.

Jak lze chápat pojem „kmenová“ literatura, jež regionální spisovatelé a kritici používali? Samotní aktéři kmenového písemnictví ji charakterizují zejména obsahově (tzv. kmenovým životem), kam zahrnují etnografická specifika regionu i povahu obyvatel určenou rázem kraje. Jedním z rozhodujících znaků, byť ne nutně se vyskytujícím, měla být přítomnost hanáckého dialektu v literárním textu: *„Od dob Kužníkových bylo na Hané veršováno v nářečí a snad i po jeho vzoru bezprostředně charakterizován kmenový život, lidová malůvka, povahové vlastnosti lidu, bodře shovívavý i řízný humor, důvěrná zbožnost, blahobytná soběstačnost i rozvaha. Hanácký povahopis i byt podán střízlivě a dobromyslně, zpěvně i realisticky. Motivy z nedávné minulosti i látky současné, rozverně škádlivky i žertovné popěvky, sebevědomí i hrdá uzavřenost, stupňovaná*

*hmotným blahobytem (...), zdravě vychloubavý patos, přesvědčený o vůdčí úloze vyvolaného kmene, náboženská vroucnost i poutnická pokora, takové jsou nejčastější ideové zdroje (...) kmenové rázovitě poesie.“*¹

Jiným specifikem, jež charakterizovalo olomouckou regionální literaturu, byla nevyhraněnost vztahů mezi městem a venkovem. Spisovatelé hanáckého regionu povětšinou vnímali Olomouc jako součást hanácké venkovské krajiny; a poněvadž vztah mezi městem a venkovem se nevyhrocoval do konfliktní pozice, Olomouc se nevyčleňovala jako samostatný topos, jak tomu bylo například u Prahy, Brna či Ostravy. To nakonec ukazuje na odlišné postavení literární Olomouce vůči brněnské kultuře, kde se již od dvacátých let intenzivně rozvíjela básnická avantgarda expresionistická a poetistická, jež vyrůstá ze zkušenostního prožitku města. Brno bylo ve svých nejlepších literárních dílech a skupinách městy a také levicově orientované. Zároveň se v avantgardě projevovaly výrazné centralistické tendence, které nakonec vedly k ukončení brněnské skupiny Devětsilu (1927) a odchodu jeho protagonistů do Prahy. Brno mělo až do roku 1946 oproti Olomouci příznivější podmínky v přirozeném vzdělanostním centru Masarykovy univerzity i v daleko intenzivnějším urbanistickém rozvoji, a tak bylo již před válkou posuzováno jako kulturní centrum Moravy, kdežto na konzervativnějším duchu Olomouce se podepsaly její dosavadní dějiny.

A tak zatímco Brno již ve dvacátých letech dokázalo formovat výrazná literární seskupení, která se zapsala do kulturního života Československé republiky (brněnský Devětsil, Literární skupina kolem časopisu Host, do určité míry i Moravské kolo spisovatelů), v Olomouci je mnohými tvůrci kladen důraz na „kmenové“ hledisko, což vede k rozvoji zejména regionalistické a ruralistické tvorby, již zaštiťoval svými nakladatelskými aktivitami olomoucký knihkupec a nakladatel Romuald Promberger.

Jestliže na první pohled působí literární Olomouc konzervativně a vůči okolním regionům nijak vitálně, pak právě fakt, že toto město bylo odjakživa duchovním centrem na tradičně katolické Moravě (olomoucké arcibiskupství), umožnil rozvoj významných aktivit katolických intelektuálů, jejichž reprezentanty byli (nejen) olomoučtí dominikáni. Oproti centristickým tendencím české avantgardy však Olomouc byla pouze jedním z mnoha míst, kde se katoličtí spisovatelé setkávali, neboť psali a tvořili v rozptýlené komunitě v jednotlivých vsích a městech po celé Moravě (např. západomoravská Stará Říše Josefa Floriana, Tasov Jakuba Demla, Petrkov Bohuslava Reynka, Uhřínov Jana Zahradníčka, Samotišky O. F. Bablera, Myslechovice Jana Čepa, Kunštát Klementa Bochořáka aj.) a jednou za čas se scházeli na kulturních akcích, pořádaných na různých místech Moravy (například v Dalečíně). Jedním z důležitějších míst, kde se akce (duchovní cvičení – exercicia, ale i setkávání s mládeží, literární přednášky, čtení ukázek z děl aj.) uskutečňovaly, byl Svatý Kopeček u Olomouce.

V samotné Olomouci byl charakter katolické kultury určován dvěma dominantními proudy. Tím prvním bylo úsilí o renesanci intenzivně žité katolické víry, které bylo původně neseno osobnostmi Josefa Floriana (9. 2. 1872, Stará Říše – 29. 12. 1941, Stará Říše) a Jaroslava Durycha (2. 12. 1886, Hradec Králové – 7. 4. 1962, Praha), kteří významně zapůsobili na katolické spisovatele Jana Čepa, Jana Zahradníčka, Klementa Bochořáka (18. 1. 1910, Kunštát na Moravě – 10. 8. 1981, Brno) aj. V rámci edičních řad *Studium*, *Nova et vetera* a *Dobré dílo* vycházely ve Staré Říši teologické spisy, ale i filozofická a beletristická díla, jejichž společným

1 SLAVÍK, B.: *Předmluva ke knize Josefa Vacy Z Hané*, 1940.

jmenovatelem byl důraz na autonomii literárního díla a jeho estetické kvality, existenciální akcenty a hledání alternativních duchovních proudů.

Druhým dominantním proudem byly snahy o opětovné vzkříšení filozofické koncepce svatého Tomáše, která pod pojmem novotomismus vešla v život encyklikou papeže Lva XII. *Aeterni patris* z roku 1879 a jež v olomouckém prostředí prosazoval zejména dominikánský řád. Novotomismus v moravském prostředí kladl důraz na rozum jako nástroj víry a hierarchii v koncepci hodnot; estetická autonomie uměleckého díla byla podřízena moralistním hlediskům. Je příznačné, že právě novotomistický proud reprezentovaný olomouckými dominikány se poměrně ostře vymezoval vůči autoritě Florianovy osobnosti: „*Posléze je floriánovština umění léztí dominikánům do žaludku. Ubohým dominikánům, jejichž tělesný objem i váhu vedou ve Staré říši v pečlivých studijních záznamech, nezbyvá nic jiného, než trpělivě čekat, až se Florián dostane ještě dále. (...) Bylo by již věru na čase, aby si tohoto laického řádění proti kněžím všimla církevní vrchnost, aby nedošlo u nás opět ke kacírství husitskému, soudícímu kněze, jejich život, mravnost a učení.*“²

Ne všichni z katolické inteligence však s tímto poměrně rigidním modelem umění souhlasili. Reprezentantem odlišného vidění věcí se v olomouckém prostředí stal prozaik Jan Čep. Své názory, inspirované mimo jiné Bergsonovou filozofií času, existenciální filozofií Gabriela Marcela či Romana Guardiniho, vtělil do článků porůznu publikovaných v časopisech, mimo jiné i v dominikánských; například některé zásadní statě ze souborů esejů *Rozptýlené paprsky* byly předtím časopisecky otištěny ve *Výhledech*, *Na hlubinu*. Rovněž olomoucký literární kritik a vědec Oldřich Králík, který měl ke katolicky orientované kritice blízko, chápal literární dílo jako autonomní estetický objekt a nepodléhal utilitaristickému vidění.

Jestliže novotomismus de facto pokračoval v tradičně konzervativní a moralistní linii českého katolického písemnictví druhé poloviny 19. století, s důrazem na mravnost (i s cenzurními predispozicemi – viz aféra kolem Schulzova románu *Kámen a bolest*), proud vycházející z podnětů Josefa Floriana naopak usiloval o autonomii literatury, nepodřízené povrchním moralistním měřítkům, ale spíše usilujícím o autentizující postoj, jenž je ekvivalentní existenciálním východiskům (J. Deml, J. Čep). Přesto je pro oba proudy charakteristická obranářská až militantní pozice kolem roku 1938, ostré vymezení vůči Masarykově první republice, což se promítlo zejména do časopisu *Obnova*, ale v menší míře i do ostatních katolických periodik. Izolacionistické tendence katolické inteligence, pocit výlučnosti, negativistické vymezování se vůči většině národa, zejména vůči demokraticky smýšlející inteligenci a protestantům, to vše bylo odvrácenou stranou ve své podstatě pozitivních trendů usilujících o renesanci katolické kultury.

Mezi klíčové osobnosti, které utvářely profil olomouckých katolických kulturních a náboženských periodik, včetně dominikánského nakladatelství *Krystal* (1927–1948), patřili dominikáni Metoděj Habáň (11. 9. 1899, Huštěnovice – 27. 6. 1984, Brno), Josef Silvestr Braitto (14. 6. 1898, Ruščuk (Bulharsko) – 25. 9. 1962, Praha), Reginald Dacík (21. 1. 1907, Uherský Brod – 21. 4. 1988 Moravec, okr. Žďár nad Sázavou) a kněz, pedagog a spisovatel Dominik Pecka (4. 8. 1895, Čejkovice – 1. 5. 1981, Moravec u Bystřice).

Josef Silvestr Maria Braitto, člen dominikánského řádu, v Olomouci přednášel na řádovém učilišti teologii do roku 1950. V roce 1926 zakládá revui *Na hlubinu* a zároveň další ediční projekt – edici *Krystal* (v níž vychází více než sto knih, především latinská patristika a scholastika,

mystika, meditace i kázání, např. Škrabalův překlad *Nového zákona*). V edici *Krystal* ovšem též vyšla díla Jakuba Demla (v roce 1942 exegetické knížky *Jméno Ježíš*, *K narozeninám Panny Marie*, *Svatý Josef*) a Jaroslava Durycha (v roce 1932 náboženská knížka *Utěšitel nejlepší, rozjímání nad modlitbou k duchu Svatému*), ale zejména zde byl v roce 1946 vydán zásadní soubor esejů Jana Čepa *Rozptýlené paprsky*. V *Krystalu* byla rovněž publikována hagiografie, jako například knížka Zdeňka Kalisty o svatém Prokopovi (1935, *Národní motiv úcty Svatoprokopské. Svatoprokopská legenda z r. 1618*). Nejvýraznějším edičním činem v rámci překladové literatury byly spisy sv. Jana z Kříže (1940–1947) a *Summa* Tomáše Akvinského (1932–1940), jež třetí díl Braitto přeložil. Spolu se svým žákem a spolupracovníkem Reginaldem Dacíkem vydával kulturní revui *Výhledy*. Ve svých monografiích se Braitto především snažil o zpřístupnění katolické věrouky široké obci věřících. V roce 1947 vychází jeho kniha *Podstata křesťanství*, v níž se snaží pojímat myšlenku lidského vtělení Krista jako základ křesťanské víry.

Reginald Dacík po ukončení doktorátu v Římě v roce 1933 působil na filozofickém a teologickém učilišti dominikánského řádu v Olomouci do roku 1940. V letech 1940–1946 byl převorem v dominikánském konventu v Praze. V roce 1946 se vrací do Olomouce, kde působí až do svého zatčení v roce 1950. Z jeho prací vyniká zejména rozsáhlá *Mravouka* (1946) čítající přes čtyři sta stran, v níž vychází z učení Tomáše Akvinského a mravouku pojímá jako činy, které mají být inspirovány příkladem Kristova života. V knize *Prameny duchovního života* podává přehled asketické a mystické teologie, jež má uvést do duchovního života – modlitby, pokání, křesťanských ctností aj. V knize *Duše světců* (1946) předložil životopisy dvaceti dominikánských světců. Ve svém díle Reginald Dacík kladl teologický řád nad řád umělecký. Je proto jedním z významných účastníků sporu a polemiky o Schulzův román *Kámen a bolest*.

Metoděj Habáň, jenž od roku 1929 působil v Olomouci, prosadil vznik čtvrtletníku *Filosophická revue*, jenž pod patronací dominikánů vycházel v letech 1929–1941 a 1946–1948. Své studie publikoval zejména v časopisech *Na hlubinu*, *Výhledy*, *Akord* aj. Byl výrazně filozoficky orientovaný, ve snaze prosadit tomistickou koncepci v českém prostředí vedl polemiky s jinými intelektuály, jako například s Janem Patočkou, Františkem Krejčím aj.

Dominik Pecka, významný teolog a filozof, beletrista a autor monumentálního díla z filozofické antropologie *Člověk* (jež vyšlo až v letech 1970–1971), byl jedním z těch, kteří organizovali *Akademické týdny* na Sv. Kopečku, které měly za úkol soustřeďovat a dále vychovávat katolickou mládež. Právě tyto akce byly hojně navštěvovány katolickými spisovateli, kteří se na činnosti podíleli.

Reprezentantem úsilí dominikánského kroužku byl jednoznačně časopis *Na hlubinu* (1926–1948), jenž pod redakcí Silvestra Marii Braitto usiloval o popularizaci duchovního života, a byl proto určen běžnému katolickému čtenáři. První číslo časopisu *Na hlubinu* vyšlo v březnu roku 1926 s podtitulem „časopis pro pěstování a prohloubení duchovního života“. Vycházel jako měsíčník až do roku 1948, kdy únorový převrat další vydávání časopisu znemožnil.

Braittovo úsilí bylo nasměrováno ke zvnitřnění duchovního života katolického laika, k čemuž měla dopomoci propagace katolických mystiků. Zatímco v rámci katolické církve byla mystika chápána jako víceméně exkluzivní a individuální záležitost, která se opírá o specifické schopnosti mimořádných duchovních osobností usilujících o přiblížení se Bohu, Braitto se naopak snažil o zpřístupnění mystických nauk běžnému křesťanu, což s sebou neslo určitou daň ve formě ztuhnutí těchto forem do mravnostních a religiózních pravidel a pouček. Přesto Braittovy duchovní kurzy zpřístupnily katolickou mystiku jako příklad a vzor hodný nápodoby. Důraz je tedy kladen na vzdělávací složku – životy významných svatých, informace o dějinách

2 *Výhledy* 9/1939, obálka, redigováno S. Braittem a R. Dacíkem.

církve a významných misijních počinech, exegeze biblických textů. Výchovný cíl časopisu se projevuje například v rubrice *Pracovna*, jež měla sloužit jako soubor praktických návodů, jak uvést katolickou morálku do každodenního života.

Z literárního hlediska je nejzajímavější rubrika *Žeň*, která měla za úkol sledovat literární produkci; a to jak vycházející duchovní literaturu, tak světovou i domácí beletrii. Celkově zde bylo anotováno zhruba 7000 publikací.

Charakter časopisu *Filosofická revue* (1929–1948), v jehož čele stál Metoděj Habáň, spouštěl autorský okruh S. M. Braitu, R. Dacíka, A. Pavelky, D. Pecky. Časopis se soustředil na problematiku filozofie a etiky, přesto zde byly uveřejňovány literární studie (obecněji pojaté) – směřující k teorii umění (zejména k psychologii umění). Hojně zde byly publikovány překlady cizích tomistů – např. J. Maritaina. Rovněž ve *Výhledech* (1939–1941, redakce S. Braitu, R. Dacíka), které obsahovaly samostatnou rubriku *Výhledy literární*, byly otištěny rozsáhlé literárněkritické i literárněhistorické studie Oldřicha Králíka a Aloyse Skoumala. Oldřich Králík ve *Výhledech* například publikoval články – recenze o Jakubu Demlovi, Janu Čarkovi, Vladislavu Vančurovi, Ferdinandu Peroutkovi aj., studie o Karlu Čapkovi, Otokaru Březinovi.

Přestože se dominikáni snažili přiblížit každodennímu životu věřících a popularizovat filozofické koncepty, skutečným problémům moderního sekularizovaného světa se spíše vyhýbali. Samostatná aktivita laiků-křesťanů nebyla podporována, naopak jejich činnost měla být usměrňována kněžskou autoritou. Určitý zlom přichází až ke konci druhé světové války, kdy ve svých statích začínají daleko intenzivněji reflektovat existencialismus. Zejména po roce 1945 se časopisy *Na hlubinu* i *Filosofická revue*, (časopis *Výhledy* nebyl po roce 1945 již obnoven) soustřeďují na varování před komunistickou diktaturou, všimají si pronásledování věřících v Maďarsku a Jugoslávii, a zejména ve spolupráci s Dominikem Peckou soustavně mapují existencialismus, přitakávají jeho křesťanské větvi (S. Kierkegaard, G. Marcel). Základní tomistické hledisko, jež klade důraz na objektivní řád stvoření a upozaduje subjekt lidské existence, a proto si vůči existencialismu uchovává distanci, zůstalo ale zachováno. Dominik Pecka v roce 1947 vydává studii *Mentalita moderního člověka*, kde se pokouší určit jeho typické rysy – strach z přirozené autority i manipulovatelnost člověka prostřednictvím pochybných autorit. V roce 1948 v časopise *Na hlubinu* publikuje obsáhlé studie *Křesťanství a aktivita* a *Existencialismus*. První práci se pokouší vyvrátit námitku, že křesťanství je spojeno s pasivitou a neodporováním sociálnímu zlu. Je zde patrná polemika s marxistickou filozofií a snaha přiblížit se aktuálním otázkám, které tehdy hýbaly celou Evropou. Bylo však pozdě, vzápětí byl časopis zakázán a dalším svobodným diskuzím bylo v rámci totalitní ideologie zamezeno.

Přes velké úsilí a sebevědomé proklamace tomismus katolický i intelektuální život a literaturu pozitivně neovlivnil, do povědomí veřejnosti vstoupil pouze spory o autonomii literárního díla vůči morálnímu (rozuměj katolicky pojmávanému) řádu, jak se to naplno projevilo v polemice mezi katolickými intelektuály o román Karla Schulze *Kámen a bolest*, velké fresce kultury a společnosti z období renesančního papežství, v němž umělec Michelangelo tvořil. Tak například František Křelina v literární kritice publikované v časopise *Řád* (č. 1, 1943) spatřuje v románu dosavadní vrchol české prózy, v němž je epická složka v rovnováze se složkou lyrickou. Rovněž Jan Dokulil v *Akordu* (1943/1944, č. 3–4) vyzdvihuje vysoké stylové kvality románu (podobně Schulze v recenzi chválí i František Götz). Naproti tomu byl román ostře kritizován zejména v dominikánském táboře, a to jak Reginaldem Dacíkem, tak i samotným Braitem, který Schulzovi vyčítá, že špatností katolické renesanční církve podává v příliš negativním světle, a kromě toho mu vadí negativní obraz Savonaroly, dominikánského mnicha.

Reginald Dacík ve svých statích publikovaných v revue *Na hlubinu* (*Katolický spisovatel píše o církvi*, 1943; *Pohoršení oprávněné*, 1948) vyčítá autorovi zejména nerespektování morálky a útoky na instituci renesančního papežství, čímž podle něj poškozují samotnou církev. Vzápětí se do polemiky zapojuje literární kritik Timotheus Vodička, který své výhrady vůči Schulzovi vyslovil v řadě polemických časopiseckých i knižních studií v letech 1943 až 1948. Výtky vůči románu směřovaly zejména k Schulzovu zpodobení renesančního papežství, jež podle odpůrců poškozovalo katolickou církev i víru. Vodička rovněž Schulze kritizuje za velkou erotickou výstřednost. Další připomínky se orientovaly na poetiku díla: historické vyprávění je podáno příliš subjektivisticky, bez patřičného odstupu, na škodu je rovněž Schulzův lyrismus. Aktivita Timothea Vodičky šla dokonce tak daleko, že obesílal svými dopisy české biskupy, v nichž žádal, aby kniha byla dána na index, a katolickým věřícím mělo být sděleno, že jde o knihu nemravnou (kniha byla dána na index v pražské a olomoucké arcidiecézi).

Naopak na obranu zemřelého Karla Schulze se postavili literární kritici spolupracující zejména s nakladatelstvím *Vyšehrad*, jako Aloys Skoumal a Bedřich Fučík. Jan Zahradníček a Jan Čep zaujali v tomto sporu neutrální pozici, aniž by slevili ze svých nároků na postavení umělce vůči katolické církvi. Spor o Schulzův román se protahoval přes válku až do doby poválečné a v podstatě byl ukončen teprve únorovými událostmi 1948.

Skutečné důvody útoků na Schulzův román z pozic katolické konzervativní kritiky velice pádně shrnul František Pastor, významný spolupracovník Josefa Floriana, v dopise pražské kapitulní konzistoři: „*Hlavním důvodem akce proti Schulzovu dílu podnikané není v prvé řadě dílo a jeho domnělá mravní závadnost; ty jsou zde jen záminkou, aby se něco mohlo podniknout proti dílu Josefa Floriana a jeho snahám, a kdyby jeho dílo bylo zakázáno, vrhlo by to už samo sebou stín na Dobré dílo a ty, kdož při něm stojí.*“³ Zmíněný výrok znovu ukazuje na polarizaci katolického literárního života a na rozpory, které panovaly mezi osobnostmi obhajujícími autonomii uměleckého díla a lidmi, jež usilovali o podřízení literární tvorby utilitaristickým hlediskům a mravnostní cenzuře. Animosita tomistů proti Florianovi šla tak daleko, že si mnozí z protagonistů přáli co možná nejvíce eliminovat dědictví Florianovy autority a vliv jeho rozsáhlých edičních podniků na katolické intelektuály (Josef Florian zemřel 29. 12. 1941).

Ve sporu o Schulze se ukazuje, že jedna z nejvýraznějších osobností literárního života v Olomouci, Timotheus Vodička (16. 9. 1910, Olomouc – 12. 5. 1967, Olomouc), se ve svém konceptu myšlení o literatuře přikláněl ke stanovisku dominikánských filozofů, odporujícímu autonomii uměleckého díla. Funkce literatury podle něj odkazuje na společenský dosah, a proto klíčovou úlohu při recepci uměleckého díla sehrává rovina moralistní a nábožensko-etická: „*Morální vztah je dán v samých předpokladech umění, protože je podstatnou složkou lidského života, a nemůže být vyloučen, protože by tím umění ubíralo skutečnosti na její plnosti; a není to tedy něco, co by bylo ukládáno zvenčí.*“

Timotheus Vodička byl nejen literárním kritikem, ale též překladatelem (z angličtiny například přeložil Stevensona a Chestertona), autorem prozaických knih, filozofem, náboženským myslitelem, esejistou, historikem, redaktorem i editorem, literárním vědcem – versologickou problematikou se zabýval v knize *Princip českého verše* (1948) – a básníkem. Po absolvování olomouckého gymnázia studoval na Masarykově univerzitě (absolvoval r. 1937), vzápětí vstoupil do benediktinského řádu, z něhož však vystoupil v roce 1941; poté pracoval jako redaktor nakladatelství *Velehrad* (1941–1944). Svými texty přispíval do *Akordu* (byl jedním z kmeno-

3 Viz *Literární archiv* 31, 1999, s. 73.

vých přispěvatelů za redakce Jana Zahradníčka v době válečné) i dominikánských periodik. V nakladatelství *Dominikánská edice Krystal* řídil řadu *Patristická knihovna*.

Jestliže Timotheus Vodička kladl důraz na univerzální řád, jenž byl definovaný teleologickým Božím stvořitelským záměrem, pak tento důraz měl určovat tvar díla i míru svobody u umělecké osobnosti: literární moderna v tomto světle neobstála. Tak v knize *Stavitelé věží* (1947), pojednávající o moderní české literatuře, je negativně nahlížena tvorba Vladislava Vančury, Františka Halase, Karla Schulze a jiných. Tvůrčí úsilí těchto spisovatelů je analyzováno jako odstrašující případ ztroskotání tvůrčí suverenity. „Vnitřní“ pravda skutečnosti je podle Timothea Vodičky zfalšována, a proto záměr ústí do umělecké prohry. Vladislav Vančura a Karel Schulz selhali v zobrazení zkřiveného, nepravdivého pohledu do historie, František Halas poté, co se dotkl spirituálního poznání, nakonec skončil v samoúčelných metaforických hrách a konstruktech, hodnoty u Karla Čapka jsou negovány jeho relativismem. Moderní české próze je vůbec vytýkána přílišná subjektivizace a lyrizace, kdežto prozaikovi má jít o objektivní epický styl, jenž odkazuje na pevně daný řád jsoucna. I podle Timothea Vodičky však existovali autoři, kteří se shledali s „ústřední pravdou života“: Jan Čep, Jan Zahradníček, František Vavák; eventuálně sváděli s touto pravdou složitý zápas: Jakub Deml, Julius Zeyer, Jaroslav Vrchlický. Z naznačeného jasně vyplývá, že literární norma je u tohoto kritika nastavena na základě mimoliterárních hledisek. Svůj pokus obhájit toto své normativní vidění literatury před zejména katolickým publikem vtělil Vodička do knih *Filosofie umění* (1948) a *Řád morální a řád umělecký* (1948).

Timotheus Vodička se ovšem zabýval i světovou literaturou (Franz Kafka, William Shakespeare, Joseph Conrad). Své názory na významné osobnosti světového písemnictví vložil do knihy *Obraz, maska a pečeť* (1946). Titul lze vysvětlit tak, že viditelná, smysly vnímatelná skutečnost je znakem nebo maskou skryté reality tajemství za věcmi.

Poměrně negativní obraz tohoto literárního kritika v současné literární historii dokresluje Vodičkovu neblahé angažmá v projektu vydávání souborného díla Jakuba Demla, které tento básník a kněz na konci života světil právě olomouckému kritikovi. Timotheus Vodička v duchu svých zásad se rozhodl nevydávat Demlova kontroverzní díla (mezi vyloučené texty patřily mimo jiné též *Zapomenuté světo* a *Jugo*), takže koncipovaný soubor získal cenzurovanou podobu. Plánovaná edice se nakonec pod vlivem únorových událostí neuskutečnila: v roce 1948 stihl vyjít jen první svazek (*Mohyla*).

Přes naznačená pnutí a odlišné postoje mezi jednotlivými osobnostmi v „katolické“ kultuře mnozí spolupracovali s dominikánským redakčním centrem; minimálně proto, že se jim zde nabízely výrazné publikační možnosti. Timotheus Vodička, Oldřich Králík, Jan Čep, Jakub Deml, Jaroslav Durych i Klement Bochořák v různé míře přispívali do olomouckých katolických periodik, i když v té době třeba nepůsobili v Olomouci ani v jeho bezprostředním okolí. Tak například Klement Bochořák (18. 1. 1910, Kunštát na Moravě – 10. 8. 1981, Brno) psal pro revue *Na hlubinu* meditativní poezii, v níž inspirován poezií Jana Zahradníčka vyjadřoval harmonický postoj k životu, kladl důraz na víru v Boha a motivy rodného kraje a dětství. Zejména moravský region a jeho posvátná poutní místa jsou v jeho tvorbě adorovány.

Skutečně zásadní protívahou dominikánsko-tomistické koncepce literární tvorby je však zejména za války, kdy se dočasně usadil ve svých rodných Myslechovicích u Litovle, Jan Čep (31. 12. 1902, Myslechovice – 25. 1. 1974, Paříž), vedle Jaromíra Johna a Jaroslava Durycha nejvýznamnější spisovatel literární Olomouce, rodák z Hané. Obecnou školu vychodil v Cholině, gymnázium v Litvli. V době okupace navázal či obnovil přátelské vazby s olomouckými

katolickými intelektuály. Po válce se opět odstěhoval do Prahy, avšak již v srpnu 1948 kvůli vzrůstajícímu pronásledování politicky nepohodlných osob ze strany komunistických orgánů je nucen emigrovat. Většinu doby v emigraci strávil v Paříži, kde žil s výjimkou let 1951–1955, kdy pracoval v Mnichově jako komentátor rozhlasové stanice *Svobodná Evropa*.

Jan Čep ve svém díle vždy usiloval o zachycení prchavých okamžiků v životě člověka, kdy bytost pohroužená do všednodennosti, životních stereotypů a únavy touží skrze prožitek vytržení, v němž jej osloví tajemství lidské existence a tíha smrti, proměnit své hodnoty v životě a začít znovu. Čepovo dílo je pokaždé jinou odpovědí na tuto výzvu, kterou spisovatel vtělil do ideové stavby dvojího domova. První domov je v tomto pojetí výrazem touhy a naděje, transcendencí, kdy se pod jeho dotykem rozpomínáme na stav prvotní blaženosti a zejména ve snovém vytržení či v mezích situací života a smrti jako bychom se téměř dotýkali oné harmonie ztraceného ráje. Druhý domov je naopak ztotožnitelný s rodným krajem. Tento domov – rodný kraj – je jen předstupněm, fragmentárním podobenstvím pravého domova věčnosti. Čepovy postavy se ve světě jeho povídek pohybují v jakémsi přízračném světě; jsou vždy cizinci na této zemi. Na jedné straně se rodnému kraji, domovu a svému rodu odcizili, na druhé straně však nejsou schopni svými silami dospět k hranám absolutna, a stávají se proto vyhnanci – lidmi bez domova. Motiv exilu se tak v tomto díle objevuje již před vynucenou emigrací a poukazuje na blízkost k jinému významnému meziválečnému existenciálnímu prozaikovi Egonu Hostovskému. Existencialita spisovatelových próz s sebou přinesla i inovaci v uplatnění tvárných prostředků (přes zdánlivou konzervativnost Čepova vyprávění): zejména v pozdějších textech od druhé poloviny třicátých let usiluje o dokumentární zápis všednodenní skutečnosti, našeho každodenního existování prostřednictvím deníkové stylizace. Čepova tvorba je proto specifická svou autobiografičností.

Dominantní motivy v Čepově tvorbě jsou smrt, úzkost, existenciální tázání, barevné symboly modré (barva nebes) a zlaté (barva země) jako znaky transcendentna, jiného, tajemného prostoru, odkazujícího na rozhraní dvojího domova. Přestože jsou povídky většinou zasazeny do prostředí hanácké vesnice, svým existenciálním charakterem se vymykají povrchní ideologizaci, která je naopak příznačná pro ruralistickou prózu. Jde o podchycení fenomenologie posvátna, hierofanie, i fenomenologie výzvy, kdy se člověk otevírá tajemství lidské existence. Tato výzva otevírá dramata Čepových próz a předurčuje i povídkový žánr, na jehož ploše jsou příběhy vyprávěny. Čep je bytostným povídkářem, dokonce i větší prozaické práce, jako román *Hranice stínu* či *Zápisky Jiljího Klena*, jsou spíše mozaikou dílčích vyprávění, případně stylizací deníkového zápisu, než velkým epickým útvarům.

Velice důležitý je pro Čepovy postavy duchovní prostor: jakýsi horizont, skrze nějž může být člověk vyzván k proměně svého života. Tento duchovní horizont je v Čepově pojetí utvářen souvztažností mezi rodným krajem, kontinuitou rodu, výzvou transcendentna a lidskou existencí, jež se k tomuto horizontu vztahuje. Souhra všech těchto složek má u Čepa vždy celostní charakter.

Čepovo dílo se rozvíjelo od metaforičnosti vančurovského typu směrem k autentizující literatuře. Přes zdánlivou konstantnost motivů a témat zjišťujeme velkou dynamiku proměn struktury díla: na počátku nalézáme vančurovský metaforický jazyk (povídkové soubory *Zeměžluč*, *Letnice*), později vznikají román a novela vývoje (*Hranice stínu*, *Děravý plášť*), poté se konstituuje existenciální próza (*Zápisky Jiljího Klena*), která v době národního ohrožení získává idylizující rysy (*Polní tráva*), a v závěru pod dojmem tíživé situace v německém protektorátu a se vznikem ohrožení ze strany komunistické ideologie Čep píše prózy existenciální

„všednodennosti“, neztrácející však nic ze svého transcendentního odkazování (*Cikáni, Tajemství Kláry Bendové, Ostrov Rě*). Jak poslední beletristické texty (například *Ostrov Rě*), tak eseje – autobiografická vyznání (*Poutník na zemi, Sestra úzkost*) jsou psány již v exilu.

Jak jsme už zmínili, Jan Čep v době okupace zůstává ve své rodné vesnici, téměř necestuje, setrvává v jakémsi vnitřním exilu. Zatímco zejména deníkové zápisy a korespondence podávají svědectví o autorově zoufalství z vývoje situace, ve svých beletristických dílech se daleko více než kdy předtím přimyká k moravskému venkovu, téma vyhnance z textů mizí, naopak se rozeznávají motivy transcendentních jistot (mariánský motiv ve *Tváři pod pavučinou*, sakrální místa českých zemí v *Polní trávě*). Tato tendence ostatně koresponduje s celkovým vývojem české literatury a jejím příklonem k tradici a duchovním kořenům: v téže době píše Josef Hora *Jana Houslistu*, František Halas *Naši paní Boženu Němcovou*, Jaroslav Seifert *Kamenný most a Světlem oděnou*, Jan Zahradníček *Koroubve* apod. Čep klade důraz na region, spjatost rodu a dědického odkazu víry. Jestliže je na jedné straně tematizována víra v Boha jako opora v časech nebezpečí a rozvratu, na druhé straně je posilována existenciální atmosféra próz, kde původní horizont – modř oblohy a její vertikality – je udusán ztrátou jakékoli perspektivy a život se jeví jako pouhé přežívání, jak je to vyjádřeno zejména v některých prózách ze souboru povídek *Polní tráva*, zejména v povídce *Setkání*: „Obloha nad nimi byla příšerně nízká, tvrdá a ocelově šedá.“

V době válečné a těsně poválečné byla Janem Čepem vydána tato díla: *Tvář pod pavučinou* (1941), *Lístky z alba* (1944), soubor esejů *Rozptýlené paprsky* (1946), soubor povídek *Polní tráva* (1946).

Naznačili jsme již, že Jan Čep se v letech 1939–1945 aktivně podílel na kulturním životě v Olomouci, spolupracoval mimo jiné i s dominikány, aniž by přistoupil na jejich stanoviska. Z dnes již publikovaných přednášek (viz *Umění a milost*, 2001) naopak vyplývá, že Čep s nimi vedl implicitní polemiku. Některé ze statí jsou podobné jako eseje v *Rozptýlených paprscích* dokladem autorova zápasu o otevřené křesťanské umění a myšlení. Například ve statí *Křesťanské kořeny české literatury* se tvrdí, že ve vědě a umění je katolické vše, co se pravdivě přidržuje faktu a zůstává věrno přímému vidění. Tento poněkud pozitivizující pohled dosvědčuje obtížnou Čepovu pozici mezi katolickými intelektuály. Jan Čep se snažil před katolickým čtenářstvem obhájit autonomnost umění vůči aplikaci morálních kritérií, zároveň si byl ale dobře vědom nesnadného postavení katolického umění v ateistickém světě, který nechce nebo už nedokáže porozumět křesťanské symbolice. Zápas o otevřenost konfese lze konečně vypořádat rovněž v textu *Umění a milost*, v němž kromě jakéhosi náznaku o omezení distribuce knih „mravně závadných“ se vymezuje autonomnost umění pouze v rámci předmětu, zatímco v rámci subjektu má být autor podřízen Bohu. To je možno vyložit jako podřízení se katolické věrouce nebo jako určitý morální regulativ. Jak vidno, Čep ve svém postavení usiloval o jistý konsenzus mezi radikalizujícími stoupenci autonomie uměleckého díla (Bedřich Fučík, Aloys Skoumal) a stále konzervativnějšími zastánci cenzurních zásahů (Brait, Dacík, Vodička).

Jan Čep je nucen po roce 1948 emigrovat do Francie, která bohužel nepřijala beletrii, již se pokoušel pro pařížská nakladatelství přeložit do francouzštiny. Francouzská kultura se po válce levicově radikalizovala, Jean Paul Sartre se pokoušel spojit svůj existencialismus s marxismem, a tak se tvorba Jana Čepa (pro bohatství stylových odstínů z češtiny v podstatě nepřeložitelná a z hlediska narativních strategií poměrně tradiční) stala pro francouzské čtenáře nezajímavou. Čep ostatně velice těžce nesl odtržení od rodného kraje, s kterým bylo jeho beletristické dílo až symbioticky spjato. V podstatě svou povídkovou tvorbu ukončuje; v počátcích exilového

pobytu byl napsán pouze diptych *Rozptýlení* (*Za zavřenými dveřmi, Ostrov Rě*), *Tajemství Kláry Bendové* a *Cikáni* (vše v mnichovském vydání z roku 1953). Proto se rozhodl prostřednictvím rozhlasu najít jiné publikum: svými esey přednášenými ve stanici *Svobodná Evropa* čelil totalitnímu systému v Československu a oslovoval domácí posluchačstvo. Rozhlasové polemiky a rozhovory, z nichž byly Čepem pořízeny výběry *O lidský svět* (1953), *Samomluvy a rozhovory* (1959), *Malé řeči sváteční* (1959), mají protiváhu v Čepových filozofujících samomluvách, v nichž se nadále zamýšlí nad podstatnými otázkami lidské existence, nad ohrožením moderního člověka dějinným vývojem, ideologiemi a nivelizací hodnot, konzumní společností. Existenciální eseje jsou typově příbuzné filozofii francouzského filozofa Gabriela Marcela.

Zásadní jsou Čepovy autobiografické prózy sepsané ke konci života: *Poutník na zemi* (1965), a *Sestra úzkost* (1975, publikováno až po Čepově smrti), kde se opírá o své deníkové zápisy, inspirované *Vyznáními* svatého Augustina a dospívá tak ke specificky pomezí žánrovému tvaru. Je pokračovatelem meditativní vyznavačské linie ve světové literatuře – (kromě sv. Augustina zmiňme *Hovory k sobě* Marka Aurelia či *Vyznání* J. J. Rousseaua). Zároveň navazuje na žánr filozofického deníku, který byl ve Francii velice živý (viz *Metafyzický deník* Gabriela Marcela, *Zápisníky* Alberta Camuse, deníky Juliána Greena i Charlese du Bose). V pozdních textech se tak prolíná autobiografická a autentizující (deníková) linie s vyznáním transcendentnu. Zkušenost mystického prožitku setkání s Bohem je zasazena do prožitku dvojího Čepova exilu, v němž je reflektována ztráta domova i život křesťana v moderním sekularizovaném světě šedesátých let.

Pro dokreslení obrazu katolických iniciativ v Olomouci je třeba zmínit osobnosti seskupené kolem časopisu *Archa*, který pod patronátem *Družiny literární a umělecké* vycházel až do roku 1941, kdy bylo vydávání okupačními orgány úředně zastaveno. Na redakci časopisu se mimo jiné podíleli koncem třicátých let O. F. Babler a Stanislav Vrbík (významný hudební pedagog a skladatel, který pod pseudonymem Jindřich Maria Slavík působil i jako literát). Mezi příspěvateli lze zařadit Oldřicha Králíka, který v *Arše* publikoval březinovské studie. Svým významem se však *Archa* nemůže srovnávat s jinými časopisy, jako *Řád, Akord, Na hlubinu*.

Skutečně významným literárním kritikem, který měl k hodnotám spirituální literatury velice blízko, byl Oldřich Králík (9. 6. 1907, Kroměříž – 20. 8. 1975, Olomouc), příspěvatelem časopisů *Řád, Akord*, dominikánských periodik, ale také olomouckého *Našince*, *Listů filologických*, *Slova a slovesnosti* a jiných. Ve studiích a recenzích sledoval tvorbu zejména Jana Čepa, Jakuba Demla, Jana Zahradníčka, Vladislava Vančury, Richarda Weinera, Josefa Hory, Vladimíra Holana, Františka Halase aj. V pojetí literární kritiky se inspiroval zejména F. X. Šaldou. Velkou pozornost věnoval Karlu Čapkovi. Poté, co začal Oldřich Králík působit na nově založené katedře bohemistiky Palackého univerzity, svůj zájem přesunul směrem k literární historii.

HANÁCKÝ REGIONALISMUS A RURALISMUS. BÁSNICTVÍ V HANÁCKÉM DIALEKTU

Jestliže se Olomouc díky tradičnímu institucionálnímu zázemí (olomoucké arcibiskupství, působiště několika církevních řádů) vyvinula v jedno z významnějších center katolické literární Moravy, pak rovněž v regionálním písemnictví bylo možno v době první republiky navazovat na dosavadní národněobrozené snahy z druhé poloviny 19. století.

Klíčovou osobností pro rozvoj regionálního písemnictví na Hané byl olomoucký knihkupec a nakladatel Romuald Promberger (8. 2. 1856, Nové Město nad Metují – 27. 10. 1932, Brno), který založil svou ediční a nakladatelskou činnost na fundamentu rozvoje české regionální kul-

tury v Olomouci od osmdesátých let 19. století. Po jeho smrti pokračovali v rodinném podniku jeho synové, Romuald a Miroslav. Hanácký regionalismus, který kladl ve svém „kmenovém“ pojetí důraz na autonomii kraje, včetně hanáckého dialektu a etnografických specifik, se však zároveň střetával se snahami začlenit proces národnostního uvědomění do širšího kontextu českého národního života. Tyto snahy souvisely se vznikem a rozvojem Slovanského gymnázia v Olomouci (založeno 1867). A tak až do roku 1948 se v olomouckém prostoru prolínaly dva regionální literární proudy, které si daly za úkol osvětovou a vzdělávací činnost a které tyto záměry vtělovaly do svého beletristického úsilí. Zatímco tvorba v hanáckém dialektu většinou nepřekračovala hranice ohlasové tvorby, tvorba ve spisovné češtině si v některých případech kladla vyšší cíle: zapojit se do literárního dění v Československu spoluprací s ruralistickým programem, nebo navázat na výraznou tradici českého realistického románu. Zároveň se však tyto principy u mnohých spisovatelů prostupovaly; nebylo výjimkou, když jeden a týž spisovatel psal část své tvorby v češtině a část v hanáckém dialektu (viz například Stanislav Krejčí).

Romuald Promberger, který spolupracoval s oběma proudy hanácké regionální tvorby, v průběhu své nakladatelské praxe vydával jak knihy v hanáckém dialektu (texty Otakara Bystřiny, Ondřeje Přikryla), tak tvorbu v spisovném jazyce. Významná byla zejména edice *Zralé klasy* z období okupace, v níž vycházely například díla Stanislava Krejčího a Josefa Koudeláka. Prombergerovo nakladatelství se rovněž podílelo na konjunktuře české knihy, která byla dána specifiky počátečních let okupace. Vydával knihy českých klasiků, jako pohádky Boženy Němcové, její *Babičku* aj.

Je třeba zmínit, že Prombergerovo nakladatelství bylo významným vydavatelem pedagogické literatury, učebnic, přírodovědných publikací i náboženských knih.

Podpora regionálního písemnictví a dosavadní literární hanácké tradice se projevovala v publikaci sborníků jako *Haná vpřed* (1940), či *Pověsti z kraje Františka Serafima Procházky* (1940), které společným úsilím shromáždili Josef Koudelák, Josef Vaca a Josef Vrbka. S podporou regionalistických tradic souvisel rovněž výbor písmáckých textů uspořádaný Josefem Koudelákem *Očima písmácků* (1940), kde najdeme příspěvky Josefa Grulichy (drahanovický rodák a lidový vypravěč), Čenka Kadlece (loučanský rodák, písmák a příležitostný básník), Aloise Navrátila (Senice na Hané, povídkář), Josefa Vrbky (Náklo u Litovle, amatérský přírodovědec, kronikář, vlastivědný badatel) i Stanislava Krejčího (významný regionální prozaik) a dalších. Texty jsou většinou – ač ne vždy – psány v hanáckém dialektu. Ambice tohoto svazku byly poměrně velké – měl být protiváhou české písmácké tradici ztělesňované Františkem Vavákem. Doslov sepsaný Bedřichem Slavíkem zachycoval dějiny lidových a pololidových kronikářských a písmáckých zápisů na olomoucké Hané od poloviny 19. století.

Zejména sborník *Haná vpřed* (pod edicí Karla Bartušky a Josefa Koudeláka) je pokusem reprezentovat regionalismus v době válečné a stává se tak manifestačním gestem proti okupaci. Tento sborník lze navíc považovat za jakýsi akt vymezení vůči dění při *Moravském kole spisovatelů*, které sídlilo v Brně, i akt ustanovení volného kulturního olomouckého sdružení, které se pokoušelo nadále na „kmenové“ bázi rozvíjet spolkovou a občanskou aktivitu. Po válce byl pokračovatelem těchto snah almanach *Klas* (z roku 1947). Sborník *Haná vpřed* se snažil komplexně vymezit region Hané a její přínos pro českou společnost. Kromě sledování hospodářských, obecně společenských aktivit, etnografických specifik aj. jsou zde texty, které sledují literární dění v hanáckém regionu. Bedřich Slavík v tomto sborníku publikuje studii *Hanácké písemnictví*, Josef Vaca stať zabývající se hanáckou lidovou písní, Stanislav Krejčí článek o Světém Kopečku jako posvátném místě hanáckého regionu aj.

Bedřich Slavík zde „kmenovou literaturu“ charakterizuje důrazem na dosavadní tradiční povědomí, tj. paměť literárního regionu, která se udržuje mimo jiné cíleným pěstováním hanáckého dialektu, přičemž klíčovou úlohu pro posílení povědomí zde má sehrávat „selský živel“ a „kantorská vrstva“, která má dbát o udržení dosavadní „kmenové rázovitosti“. Podle Bedřicha Slavíka životnost dosavadních snah dosvědčují současní pokračovatelé, jejichž představitelé vidí v Stanislavu Krejčím a Josefu Koudelákovi. Stanislav Krejčí ke kmenové příslušnosti hanáckých rodáků podotýká: „*Soudobý hanácký rolník, poctivý syn krásné země, dokonale vzdělaný, stojí pevně na boží broudě, jež je majetkem celého národa; (...) ukazuje všem lidem dobré vůle správnou cestu bez dlouhého vysvětlování, jelikož je pevně přesvědčen, že jenom tehdy – půjde-li všichni ruku v ruce v černé a vyorané brázdě, nezabloudíme.*“

Na regionalismus se bezprostředně váže ruralistické hnutí, které předchází akcenty v podstatě jen podtrhlo a ideologizovalo. Ruralismus se přitom nechal inspirovat francouzskou a severoevropskou regionalistickou tvorbou (takovým představitelem byl například i Knut Hamsun se svým románem *Matka země*) a pokusil se vytvořit představu domova jako skryše před náporů negativního, nebezpečného světa. To pak svádělo k iluzi, v níž byl domov koncipován jako něco neporušeného, výlučného, nedotknutelného, co vždy obstojí vůči zkáze a zmaru. Odtud vznikala mytizace a ideologizace rodné země a půdy jako bezpečné jistoty, k níž se lze vždy vrátit. Naproti tomu topos města byl ztvárňován jako komplex negativních jevů, ohrožujících původní harmonii člověka. Ruralismus, na Olomoucku reprezentovaný v dílech Josefa Koudeláka a jiných, byl ve své podstatě neslučitelný s existencialismem Čepových próz, který domov vnímal jako neustále ohrožovaný prostor; jistou shodu lze hledat maximálně v námětové oblasti, která však neurčuje kvalitu uměleckého zpracování. Je to právě tvar díla, zřetelně vydávající Čepovy prózy z ruralistických konceptů, které naopak vedly ke schematismu, neboť se spokojovaly s pevně danou ideovou osnovou, s konvenčním ztvárněním, nemluvě o didaktizujících tendencích.

Josef Koudelák (26. 2. 1906, Senička u Litovle – 20. 8. 1960, Bělkovice-Laštany) byl svou profesí učitel na základních školách na Olomoucku. Od roku 1936 byl členem výboru *Moravského kola spisovatelů*, po válce pracoval ve *Sdružení spisovatelů z Hané*. K jeho přátelům patřili František Serafím Procházka, Stanislav Krejčí, Josef Vaca, Josef Vrbka a jiní. Debutoval básnickými sbírkami již v druhé polovině dvacátých let (*Hořící srdce*, 1926), avšak do povědomí čtenářstva se zapsal především svými romány psanými zejména v druhé polovině třicátých let a v letech čtyřicátých: *Vrata tmy* (1932), *Na dřevě kříže* (1932), *Pacholek Jordán* (1936), *Tvrď země* (1941), *Radlice Boží* (1942), *Skála puká* (1943), *Praděd nespi* (1948). Po roce 1948 se odmlčel a věnoval se pouze tvorbě pro děti, neboť jeho ruralisticky orientovaná díla byla pro nový režim nepřijatelná. Ve svých prozaických dílech se snažil o dokumentární zachycení stavu soudobé hanácké vesnice. Tyto naturalizující portréty, v nichž sledoval osudy čeledínů a děveček, podruhů, domkářů, chalupníků, osudy determinované bídou, alkoholismem aj., se pokoušel vyvážit lyrizujícími pasážemi s výraznou metaforikou, která však téměř vždy ústí v klišé, v násilné obrazy, jejichž expresivita neodpovídá ztvárněným situacím. Soustředěnost na střet tradičního venkova s negativním působením městských nešvarů ústí do oslavy rodné země a zejména půdy jako bezpečné jistoty, kde postava, pokud se rozpomene na své kořeny, vždy nalezne útočiště. Tak například „nezdolný“ sedlák Huvar z románu *Tvrď země* dokáže odolat nepřízni osudu (zemře mu milovaná dcera) skrze přimknutí se k rodné zemi, jejímž prostřednictvím naváže vztah ke své zemřelé dceři: „*Nejdražší zrno jsem ti dal, tlačí to Huvara v hlavě jako můra, tak pomoz mi ven z čelistí bolesti, jež do mne kouše jako do zatvrdlého krajíce! Ty a já se*

přeléváme – mísíme jeden v druhého, tvé kamení mne rozdírání, cítíš mou teplou krev? Tvou hltám dnes já (...). Chovej mne jako matka, zpívej mi, laskej mne, ty má, má ---.“ Jedním z problémů Koudelákových próz (jak ostatně můžeme vidět z citované ukázky, v níž sedlák apostrofuje rodnou zemi) je nedostatečná motivace v psychologii jednání postav; hledání útěchy v mystice rodné země v dnešním odstupu již působí velmi nepřírozeň.

Josef Koudelák se ve svých románech také pokoušel postihnout nesnadný život učitelů a jejich obtížné postavení uvnitř vesnického společenství. Učitel je zde vždy definován jako nositel sociálního, národnostního a mravního pokroku na vesnici, jeho úkolem je v národněobrozenských intencích pokračovat ve vzdělávání národa a v kultivaci rodné řeči.

Dobovost, vnějšková proklamativnost a nedostatečná motivovanost ruralistického ztvárnění v Koudelákových prózách je nejzřetelněji vidět v posledním publikovaném románu *Praděd nespí* (1948), ve kterém se autor pokusil (spolu s dalšími českými spisovateli, vzpomeňme jen Řezáčův *Nástup*) postihnout poválečný odsun Němců a proces osidlování pohraničí na severní Moravě. Na postavách, které mají zakořenit v novém domově, na osudech osídlenců, si spisovatel vyzkoušel téměř všechny dobové trendy poválečného Československa. Synkreticky se zde prolínají prvky komunistické propagandy, národněosvobozenického boje, nacionalistický postoj k odsunu Němců, ruralistní přimknutí se k rodné zemi. To je vskutku paradox, uvážíme-li, že oblast Jeseníků, kde se děj románu *Praděd nespí* odehrává, byla téměř jedno tisíciletí obývaná německým etnikem. Aby zdůvodnil svůj vypravěčský postoj, snaží se tendenčně zobrazit vstup přistěhovalců do pohraničí jako návrat slovanského etnika do míst, jež jim původně patřila: „*Praděd nespí. Z mlhy staletí, kdy na jeho temeni hořely slovanské vatry, vystoupil velikán naslouchaje slovanskému hlaholu. (...) Oh, nikdy nespí Praděd, jen tupě mlčel, stěží se poznal za těch několik staletí. (...) Pradědu byla stržena germánská maska a hory dostaly najednou dřívější česká jména.*“ Mystická koncepce jistot v rodné půdě, již před válkou schematizující a nedostatečně reflektující proměny českého venkova, se po válce ocitla ve zřetelné krizi. Zatímco existenciální prózy Jana Čepa se dokázaly s rozpadem dosavadních tradic a hodnot vyrovnat, pro ideologický ruralismus to neplatilo.

Dalšími spisovateli, kteří dokázali s pomocí ruralistických idejí a konvenčního vyprávění tvořit pro lidové publikum venkovský román, byli Jarolím Schäfer a František Neužil. Nejdůležitějším románem Jarolíma Schäfera (16. 12. 1904, Bělkovice, okr. Olomouc – 19. 2. 1967, Olomouc) je *Pod křížem života* (1942), s dějištěm na Hané. V průběhu čtyřicátých let sepsal několik dalších románů: *Dědina ve vichřici* (1946), *R. U. – Návrat nežádoucí* (1947), *Hanička z domku H7* (1948). Z prostředí Podkarpatské Rusi je čerpáno pro soubor povídek *Lidé od prostého stolu* (1943) a biografický román *Cesta Martina Kovandy* (1948). O prostředí Hané se také opírá román *Dva světy* (1944). Koncem čtyřicátých let Schäfer přestává psát.

K Olomouci se váže též román ruralistického autora Františka Neužila (9. 5. 1907, Pozoříce – 22. 11. 1995, Brno), který byl přítelem Josefa Koudeláka a který jako učitel působil v Olomouci od září 1936 do roku 1937. V románu *Plemeno Hamrů* (1940), v němž se mytizuje selství, půda a který je inspirován tvorbou francouzských regionalistů (Charles-Ferdinand Ramuz, Henri Pourrat), se na pozadí atmosféry napoleonských válek na počátku 19. století a v kulisách střetu poddaných, svobodníků i sedláků s vrchností odehrává baladický příběh rodu Hamrů – rasů, stíženého prokletím. Moralistní svár tradičního přístupu k půdě distancujícího se od civilizačních vymožeností je zachycen v románu *Modrý zvon* (1941), odehrávající se na Podřipsku třicátých let.

Na regionalismus se váže také básnická tvorba psaná v hanáckém dialektu, která se rovněž opírá o tzv. kmenové dědictví a inklinuje k ohlasové poezii. V první polovině dvacátého století i skrze tvorbu Ondřeje Přikryla (26. 11. 1862, Výšovice, okr. Prostějov – 22. 12. 1936, Prostějov) doznala tato linie regionálního písemnictví vcelku velkého rozkvětu, na nějž i ve čtyřicátých letech navázalo hned několik tvůrců – Josef Vaca, Stanislav Krejčí a další. Jelikož byl Ondřej Přikryl folklorista, jeho znalosti byly podloženy empirickým průzkumem dialektů. Sbírky vydával u Romualda Prombergera. Asi nejznámějším Přikrylovým dílem jsou *Hanácké písničky*, které vycházely na pokračování. Jeho tvorba usilovala dopodrobna zachytit hanácké zvyky, což vedlo k přetíženosti národopisnými detaily, jindy se snažil přiblížit lidové písni zejména v tematice přírodní a milostné, kterou prokládal historizujícími reminiscencemi. Zformuloval typ hanáckého sedláka s vlastnostmi houževnatosti, smyslu pro humor, ale i sobectví a staromilství. Josef Vaca (15. 3. 1904, Kostelec na Hané – 11. 8. 1966, Olomouc), rovněž sběratel hanácké lidové slovesnosti, se pokoušel v témže duchu jako Ondřej Přikryl pokračovat v „kmenovém“ básnictví. V roce 1940 vydal básnickou sbírku *Z Hané*. Venkovská tematika usilovala o postihnutí hanáckých zvyklostí, obřadů, rázovité hanácké povahy a vlastností lidí. Vesnice je popisována poněkud idealizovaně, v duchu konzervativního selství: „*Šeroká rovino se zlatem klasu, / s grontama v dědinách – širokých návse, / s širokou řečou a mozoľnó rokó / kryf má se, srce my – doša má, všecko! // (...) // Hanácké sedlák s tvó pudó tak srustlé / stojí tó nad tebó na strážce věčné, / neóhne žádnymu s černé tvé zeme, / je hrdé, žárlevé na rodný láne.*“⁴ Proto se zde vyskytují typické atributy idealizované hanácké vsi; idylismus gruntů se zahrady a ovocnými stromy, kaplí a křížem pod košatou lípou, přírodní momenty – bouřky, předjaří na dědině, práce na poli, lidové slavnosti aj, aniž by se zde projevoval vliv městské kultury, který již v období dvacátých a třicátých let proměňoval hanáckou vesnici v předměstí, v nichž se stíraly dosavadní regionální zvláštnosti.

Literárním kritikem a historikem, který nejvíce na Olomoucku usiloval o prosazení regionálního tzv. „kmenového“ písemnictví, byl Bedřich Slavík (18. 5. 1911, Olomouc – 28. 8. 1979, Praha). Přestože učil na středních školách v Praze, své výzkumy soustřeďoval na místo svého rodiště, hanácký region, jemuž věnoval i svou disertační práci *Hanácké písemnictví* (1940, nakladatel Romuald Promberger). Moravské regionální literatuře věnoval množství prací, z nichž nejdůležitější jsou monografie o Ondřeji Přikrylovi (1932), ovšem zajímal se i o jiné regiony – Valašsko, Litovelsko aj.

REALISMUS V HANÁCKÉ PRÓZE. STANISLAV KREJČÍ

Stanislav Krejčí (2. 5. 1889, Dolany, okr. Olomouc – 29. 7. 1974, Olomouc), syn chalupníka a formana, se přes své samouctví a písmáctví postupně vypracoval na jednoho z nejvýraznějších představitelů regionálního písemnictví na Hané. Těžištěm jeho díla jsou romány a kroniky zachycující novodobou historii hanáckého regionu od přelomu 18. a 19. století, doby emancipace vesnického lidu od vrchnosti, až po období padesátých let 20. století, kdy začalo probíhat združstevňování vesnice. Své prózy začal psát pod dojmem četby písmáckých textů a obecních kronik, jejichž příběhy a vesnickou historii se pokusil přepsat do beletristické podoby, aby je tak učinil sdělné široké mase lidového – zejména venkovského – publika. Jeho dílo tak má zřetelnou didaktickou funkci. Realistické postupy v prózách se pokoušel podepřít sběrem ná-

4 Báseň *Šeroká zem*.

rodopisného materiálu, místních zvyků a pověstí (zejména starých obecních kronik a listin), a lze říci, že v popisu dobových vesnických zvyklostí i dnes spočívá jistý půvab Krejčího textů, na rozdíl od samotných příběhů, které podléhají konvenční schematizaci. Dějová zápleтка totiž, mnohdy tuctová, postavená na milostném příběhu, nebyla schopna unést realistické popisy každodenní rolníkovy práce, proměny vesnice během čtyř ročních období, líčení exteriérů sedláckých stavení a podobně.

Dějště Krejčího románů je zasazeno do hanáckého podhůří Jeseníků (počínající Nízky Jeseník), zejména oblasti kolem hory Jedová, v němž se snažil vykreslit především život chudých lidí – chalupníků, hostinských, formanů, domkařů, tuláků, podruhů, těžce zápasících o každodenní přežití v kontrastu s životem v úrodné Hané.

Rodným Dolanům byl věnován již první román, vydaný v roce 1937, který vyšel pod názvem *Hluboká brázda*. Příběh z prostředí hanácké dědiny z období národního obrození, tj. z let 1867–1870, zachycuje ideový spor dvou typů selství, rodáka z Dolan a přistěhovalce z Chvalkovic, který do stávajících poměrů vnáší inovativní prvky v hospodaření. Téma střetu tradičního a moderního způsobu hospodaření prostupuje většinu Krejčího románů. Například již v románu *Na souvrati* (1941), který je zasazen do počátků první republiky, je napětí vystavěno na sporu mezi mladým sedlákem, moudrým, uvážlivým hospodářem, podporujícím inovace a moderní hospodaření v obci, včetně scelování pozemků, a sedlákem-otcem, jenž z různých příčin (ješitnosti, pohodlnosti, ale i rozmařilosti) brání svému synovi realizovat plány pro obec prospěšné.

Také v románu *Chalupy neuhnou* (1946) je zdůrazněna vytrvalost a věrnost drobného zemědělce rodné půdě a jejímu duchovnímu odkazu, jenž je spojen s touto chudou zemí. Zůstane-li chalupník věrný svým kamenitým polím zděděným po předcích, může se ubránit i přistěhovalcům z Hanácké nížiny; například sedlákoví, který se do podhorských končin přiznal, avšak s tímto krajem nesrostl, a snaha zdůraznit svou odlišnost (své zvyklosti i své bohatství, chování převzaté z „rozmařilé“ Hané) nakonec přivodí sedlákův pád.

Román *Vichřice v podhůří* (1946) – s výraznými autobiografickými rysy – zachycuje osudy obyvatel v hanáckém podhůří za první světové války a počátky vzniku Československé republiky na konci října roku 1918. Osud mladého sedláka, kterého zmrzačila haličská fronta a který se vrací domů hospodařit a zároveň se učí být písařem a pomocníkem při správě veřejných věcí u pana starosty, je určován (v kontrastu s jeho sousedem, který naopak svým jednáním a zpupností vše ztratí) dvěma rysy: věrností dosavadní tradici rodu, po němž hospodářství přebírá, a ochotou podílet se na obecně prospěšných činech.

Román *Věrná stráž* (1948) zobrazuje dění na pomezí česko-německého pohraničí v osudové době kolem roku 1938, za okupace a osvobozovací boje v květnu 1945. Pozornost je věnována zejména střetávání českého a německého etnika i tomu, jak tradiční etnické konflikty nakonec ústí v nesmiřitelné nepřátelství. Není třeba zdůrazňovat, že události jsou zde podávány typicky českou optikou, kterou ostatně nalezneme i u Josefa Koudeláka v románu *Praděd nespí*.

Asi nejzajímavější román Stanislava Krejčího, *Slunce nad Jedovou*, byl vydán v roce 1957 v Krajském nakladatelství Olomouc. Pojednává o obtížném životě dolanských formanů, ale i jejich svobodě – jako kontrastu k usedlému sedlačení. Děj je zasazen na počátek 19. století, kdy se formanské řemeslo nejvíce rozvíjelo kvůli tehdejší chudobě chalupnického živobytí a kdy se závozní činnost hlavně do Polska. Selské typy jsou zde vyvažovány postavou samostatné dívky Lucie, která přejímá v rodině mužskou úlohu a dokáže vykonávat mužská zaměstnání. Rovněž je zde zachycen spor tradičního českého selství a německé vrchnosti a prvopočátky

národnostního uvědomění na Hané. Pro tento román je typické užití autoritativního realistického vypravěče, jenž užívá spisovnou řeč, v kontrastu s mluvou postav, které v některých scénách užívají hanáckého dialektu. Do díla jsou vkládány texty lidových písní, pořekadel a zaznamenány lidové zvyklosti. Těmito postupy se daný Krejčího román asi nejvíce přiblížil tradičnímu realistickému románu, jak jej známe z děl Raisových, Baarových či Terézy Novákové.

Stanislav Krejčí psal také dramata (*Selské povstání* (1926), *Kovář z Henčlova* (1940), *Z cizích kořenů* (1942)), avšak ta nejsou tak významná jako jeho prózy. Zajímavější jsou jeho básnické sbírky, kde mnohé básnické texty jsou psány v hanáckém dialektu. Stanislav Krejčí se tak jeví jako pokračovatel hanáckého básnictví, které svou tvorbou založil Jan Vyhliďal a rozvíjel Ondřej Příkryl a František Serafim Procházka (15. 1. 1861, Náměšť na Hané – 28. 1. 1939, Praha), jenž zpracoval baladický lidový příběh z Hané krále Ječmínka. Stanislav Krejčí ve svých básnických sbírkách *Pod Jedovou* (1940), *Me z Kopanin* (1940), *Kosa nabrůšená* (1947) zaznamenal svou lásku k regionu, k zemědělcům, k hanácké krajině, do textů vtělil připomínku hanáckých zvyklostí. Krejčí také sestavil a realizoval (v rozhlasu) několik národopisných pásem.

LÉTA 1945–1948

Literární Olomouc byla charakteristická důrazem na prostor domova a regionu, a proto hledala zázemí v tradičně zemědělském kraji Hané. Venkovské prózy byly psány v duchu konzervativního selství, na něž se nabalovaly aspekty historizující, folklorizující, prvky ohlasové poezie, sentimentální ohlazení za ztracenou plnost. Německá okupace poněkud narušila tyto struktury, jež však v sobě měly tolik životaschopnosti, že se záhy po osvobození vzpamatovaly a pokoušely se znovu navázat na předválečné vývojové tendence. Společenská situace se však v českých zemích proměnila. Z pomyslné mapy nenávratně zmizela dvě etnika – židovské a německé – a česká hanácká literatura tak poprvé získala na svém prostoru monopolní postavení. V poválečné euforii jako by si mnozí ani neuvědomovali, že monopolizací prostoru se ocitají v podobném ohrožení jako obě již jmenované kultury. Naivita vidění se zřetelně ukazovala v regionalistické tvorbě nejen u Stanislava Krejčího či Josefa Koudeláka, na něž jsme poukazovali pouze jako na exemplární případy. Snaha skloubit dosavadní ruralismus a selský tradicionalismus s komunistickým kolektivismem se musela již při hlubším pohledu ukazovat jako zhoubná. Jak ruralismus, tak selský tradicionalismus totiž stály a padaly s námětovou oblastí, na níž byly pevně fixovány, s tradiční selskou strukturou hanáckého venkova. Násilná kolektivizace a vznik zemědělských družstev tak zákonitě musely znamenat i definitivní konec této literární větve. Jestliže se ještě Stanislav Krejčí ve svém románu *Slunce nad Jedovou* v roce 1957 pokoušel o evokaci hanáckého venkova z přelomu 18. a 19. století, čtenáři to muselo být vnímáno jako literární skanzen. A nebylo náhodné to, že jedna z hlavních postav románu – rychtář Látal – získával rysy budovatele, osvětleného vizionáře, aspekty vůdcovství, který dokáže vést selský lid přes neklidné vody k lepším dnům. Přes nepochybné hodnoty tohoto románu je tak závěr psán v duchu schematizující socialistické prózy padesátých let. A krize regionalismu je konečkonců patrná i v románu Josefa Koudeláka *Praděd nespí* (1948), v němž se prolнул ruralistický vesnický román s románem kolonizačním, jehož prototypem byla díla Václava Řezáče *Nástup* a *Bitva*. Bylo nepochybně důležité, že alespoň katoličtí intelektuálové si vůči nadšení v poválečném třiletí 1945–1948 udržovali zřetelný odstup.

Poválečné třiletí je tak charakteristické úsilím o obnovu diferencovaného literárního života, jež je podepřeno znovuobnovením olomoucké univerzity, avšak s únorem 1948 se tento

decentrovaný model ropadá. V nastupujících těžkých letech bylo jakési povědomí o kontinuitě nakonec udržováno jen prostřednictvím olomoucké univerzity, poté, co byly jiné spolkové a občanské aktivity zakázány.

Pro poválečné tříletí je ovšem charakteristické nejen navazování na dosavadní regionalistické tendence, na straně druhé i úsilí tento zúžený literární model překonat (Jaromír John, Jan Čep, Oldřich Králík, Božena Mrštíková, vzhledem k rozsahu studie se však většině těchto bezesporu zajímavých osobností nemůžeme věnovat).

Ani pro katolické intelektuály však nemůže platit jen pozitivní hodnocení. Jestliže se na jedné straně dominikánské centrum snaží vyvázat ze svého striktně tomistického stanoviska a intenzivněji než dříve reflektuje existencialistické tendence v evropské kultuře a jejich prostřednictvím též krizi evropské kultury, na straně druhé mnozí z nich v rámci obhajoby tzv. integrálního katolicismu vedli obranu nejen vůči levicovým ideologickým útokům, ale též tažení proti jiným katolickým spisovatelům (vzpomeňme na spor o Schulzův román) i některým demokratickým autorům (viz polemiky s tvorbou Karla Čapka).

Po skončení druhé světové války se začal obnovovat spolkový život, znovu zahájily činnost politické strany, začaly vycházet jejich stranické deníky, v poválečném nadšení byla znovuobnovena univerzita v Olomouci. Vzniklo profesionální těleso Moravské filharmonie a olomoucké rozhlasové studio. Znovuobnovena byla nakladatelská činnost dědiců Romualda Prombergra. *Našinec* (deník Československé strany lidové), který vycházel od roku 1869 nepřetržitě až do roku 1941, kdy byl jako mnoho jiných nezávislých periodik v rámci restrikcí okupačními úřady zastaven, byl znovuobnoven ihned po osvobození pod názvem *Osvobozený Našinec*. Vycházel do roku 1948. Zastaven byl komunistickými orgány téměř okamžitě po únorových událostech. Do *Osvobozeného Našince* přispívalo mnoho místních literátů, jako například Oldřich Králík, J. L. Fischer, Jan Čep, Václav Renč a mnozí další. Znovu byly obnoveny či začaly vycházet noviny a časopisy *Stráž lidu* (KSČ), *Volné slovo* (deník Národně socialistické strany), *Čin* (sociální demokracie), *Rozséváč* (náboženský týdeník, který vedlo olomoucké arcibiskupství a který vycházel s celorepublikovou působností, zastaven byl okamžitě po únoru 1948).

Nejdůležitější událostí však bylo založení univerzity (1946), čímž se vytvořila protiváha vůči katolickému centru. K obnovení univerzity došlo schválením zákona Národním shromážděním dne 21. února 1946. Univerzita Palackého byla slavnostně otevřena 21. února 1947 (otevření se účastnily nejvýznamnější osobnosti politického života: prezident republiky Edvard Beneš a předseda vlády Klement Gottwald). Hlavními organizačními jednotkami byly zpočátku semináře, od roku 1947 transformované v ústavy. Velkou ránu univerzita utrpěla po únoru, zejména v roce 1950, kdy vešel v platnost nový zákon o vysokých školách, který podstatně omezil jejich autonomii: rektori napříště nebyli demokraticky voleni senátem, ale jmenováni prezidentem republiky. V té době byly také ústavy nahrazeny katedrami.

V zakladatelském období zde působily mnohé významné osobnosti: filozof J. L. Fischer (první rektor UP), spisovatel a profesor estetiky Jaromír John – Bohumil Markalous (16. 4. 1882, Klatovy – 24. 4. 1952, Jaroměř), Josef Vašica. Prvnímu rektorovi, J. L. Fischerovi, se na olomouckou univerzitu podařilo nalákat další význačné vědecké osobnosti – filology Jaromíra Běliče, Karla Janáčka, bohemistu Oldřicha Králíka, historiky Zdeňka Kristena a Ladislava Hosáka aj.

Zásadním činem, jímž se mělo znovu dosáhnout rozkvětu v literárním životě regionu, bylo vydání *Almanachu Klas* 1947, který měl reprezentovat vzniklou protiváhu brněnského Moravského kola spisovatelů. Mezi členy nově založeného *Sdružení spisovatelů z Hané* (12. 1. 1947), jež

almanach vydalo, patřili regionálně známí spisovatelé Josef Koudelák a Stanislav Krejčí, a také Otto František Babler, Božena Mrštíková, Bedřich Slavík, Bohuslav Smejkal, Jan Springer, Stanislav Vrbík aj.

V almanachu byly publikovány ukázky z tvorby 29 spisovatelů a 12 výtvarníků. Předmluvu k tomuto almanachu napsal Jaromír John. Příznačně zde zdůrazňuje, že vydání literární tvorby regionálních autorů nesmí vést k regionální uzavřenosti, ale k otevřenosti vůči dění v okolním světě, v němž se spisovatel vyváže s dosavadními literárními schématy a bude usilovat o bezprostřední dotyk se skutečností: „*Haná, tento krásný, úrodný kraj, byl podivným řízením osudu dosud jakýmsi slepým místem na spisovatelské mapě republiky. Srovnajme s Hanou Ostravsko, Horácko, Slovácko, i Valašsko! Dlužno tedy uvítat, že se ustavuje skupina literátů z Hané, právě že je v tomto kraji tolik zdravé jadrnosti, tolik svěžesti a živelného ruchu, tolik jazykové i lidské originalnosti, čímž nemyslím jen dialekt a regionální odlišnosti (...).*“ (*Almanach Klas, Předmluva*). Básnická a beletristická tvorba však velmi často reagovala na válečné události a okamžiky osvobození a nepřekračovala příležitostný charakter. Jen některé z příspěvků byly zajímavější. O. F. Babler zde otiskl ukázku z překladu dvanáctého zpěvu *Ráje* (Dante), Václav Renč ukázku z dramatické básně *Černý milenec*, kterou napsal v Olomouci a která se posléze hrála v brněnském divadle, byly zde publikovány literárněhistorické příspěvky Bedřicha Slavíka a Oldřicha Králíka. Po únoru 1948 ovšem sdružení zaniklo.

Ostatně jestliže Jaromír John vskrytu upozorňoval na nebezpečí regionálního zápecnictví, ani Oldřich Králík nezůstal pozadu a v olomouckém *Osvobozeném Našinci* otiskl stať (1. 5. 1947), v níž varuje před izolovaností a uzavíráním se: „*Není příčiny, aby také na naší půdě nevyrostali a netvořili spisovatelé významu více než provincionálního, významu skutečně obecného (...). Ale přitom ohrožuje krajové autory jedno bezmála smrtelné nebezpečí, izolovanost a nepatrný nebo slabý kontakt se současným literárním a vůbec kulturním děním (...).*“

Po únoru 1948 byl slibně se rozvíjející literární i kulturní život v Olomouci destruován. Centralizační tlaky vedly k rušení regionálních časopisů, nakladatelství, občanských spolků a literárních sdružení. Vše bylo zrušeno během roku 1948, na počátku padesátých let má monopol na knižní trh jen několik nakladatelství v Praze. Veškerá vydavatelská činnost byla podřízena kontrole, včetně cenzurních zásahů. Nakladatelství Romualda Prombergra bylo zlikvidováno. Z regionálních knihoven byly vyřazeny závadné knihy, které nevyjadřovaly oficiální ideologii (díla Jana Čepa i Josefa Koudeláka aj.) Zanikají a jsou úředně pozastaveny deníky, týdeníky, politická periodika, mnohdy s téměř stoletou tradicí (*Našinec*). Zakázány byly literární časopisy: *Archa* – revue pro literaturu, umění, kulturu, život; náboženské a kulturní časopisy: *Rozséváč*, *Filosofická revue*, *Na hlubinu*; je ukončena činnost dominikánské edice *Krystal*. Na místo této původní diferencované škály vznikaly nařízením shora uniformní a sterilní „závodní“ časopisy, které měly dokladovat budovatelské úsilí v socialismu. Podobně vydávaly své časopisy i vesnická zemědělská družstva.

Jan Čep odchází do emigrace. Jsou zahájeny soudní politické procesy s olomouckými dominikány (Josef Silvestr Brait, Reginald Dacík), které měly doplnit pražské politické procesy s tzv. zelenou internacionálou, kde byli souzeni katoličtí intelektuálové (Jan Zahradníček, Bedřich Fučík, Josef Kostohryz, Václav Prokůpek, František Křelina, Josef Knap aj.).

J. S. Brait byl zatčen 16. března 1950 a poté souzen v tzv. „procesech s vatikánskými agenty“. Pro údajnou vlezradu a špionáž byl odsouzen na patnáct let. Vězněn byl v Leopoldově, propuštěn až v roce 1960. Zemřel 25. září 1962 v Praze-Břevnově. Dacík, zatčen v roce 1950, byl

souzen za velezradu a špionáž, za inscenovaný „pokus o ilegální přechod hranic“ a odsouzen na devatenáct let. Propuštěn byl v roce 1960.

Spisovatelé hlásící se k hanácké regionalistické tvorbě umlkají. Katolické intelektuální centrum, jímž Olomouc po několik desetiletí byla, zaniká. Výsledkem je naprosté ochromení literárního života v Olomouci. Vycházejí pouze pražská literární periodika: od r. 1949 *Nový život*, *Var* Zdenka Nejedlého, od r. 1952 týdeník *Literární noviny*. Teprve postupně dochází k určitému uvolnění atmosféry po Stalinově a Gottwaldově smrti. V roce 1954 začíná v Brně vycházet *Host do domu*. V Ostravě vychází od roku 1956 kulturněpolitický měsíčník *Červený květ*. Teprve v roce 1956 byla založena krajská nakladatelství v Brně, Ostravě a v Olomouci (je příznačné, že se někteří z odchovanců olomoucké bohemistiky – Milan Blahynka, Jiří Opelík, František Všeticka, Josef Galík aj. – pokoušejí o nový rozvoj olomoucké regionální literatury až poté, co byly jejich snahy institucionálně zaštitěny *Krajským lidovým nakladatelstvím* a *Krajskou lidovou knihovnou*). Po celou dobu padesátých let se tak snaží udržet jistou kontinuitu s předúnorovým obdobím ještě neetablovaná, teprve se rozvíjející bohemistika (včetně dalších pracovišť filozofické fakulty). Do budoucna spočívala na olomoucké univerzitě a osobnostech z ní vyšlých zodpovědnost za literární život v regionu.

LITERATURA

- BARTOŠ, J. – TRAPL, M.: *Dějiny Moravy 4. Svobodný stát a okupace*. Vlastivěda Moravská. Země a lid, nová řada, svazek 9. Brno 2004.
- Haná vpřed. Eds. Bartuška, K. – Koudelák, J., Olomouc 1940.
- GABRIEL, J. a kol.: *Slovník českých filosofů*. FF MU Brno, katedra filozofie, 1998, <http://www.phil.muni.cz/fil/scf/> (15. 8. 2008).
- HORA, P.: Kámen a bolest v kritické recepci revue olomouckých dominikánů „Na hlubinu“. In: *Literární archiv č. 31*. Praha 1999, s. 71–85.
- HRDINOVÁ, E.: Otto František Babler aneb o mostech mezi českou a německou literaturou. In: *Český překlad 1945–2003*. Praha 2005, s. 110–115.
- KOUŘILOVÁ, L.: *Křesťanská mystika v Revue „Na hlubinu“*. Brno 2000, <http://www.phil.muni.cz/~horinkov/religionistika/nahlubinu.doc> (15. 8. 2008).
- KRÁLÍK, O.: *Platnosti slova*. Olomouc 2001.
- KUBÍČEK, T. a kol. (eds.): *Literární Morava*. Vlastivěda Moravská. Země a lid, nová řada, svazek 11. Brno 2002.
- MÁLKOVÁ, I. a kol.: *Literární slovník severní Moravy a Slezska (1945–2000)*. Olomouc – Ostrava 2001.
- PATOČKA, J.: Mezinárodní filosofická konference tomistická; Olomoučtí dominikáni. In: *Češi I*. Praha 2006, s. 463–469.
- PÍSKOVÁ, M.: Etický odkaz nakladatelství Romualda Prombergera. In: *Knihy v 21. století*. Opava 2005, s. 116–118, <http://www.fpf.slu.cz/ustavy/ustav-bohemistiky-a-knihovnictvi/konference-kniha-v-21-stoleti/kniha-v-21-stoleti-rok-2005.pdf> (15. 8. 2008).
- PÍSKOVÁ, M.: Romuald Promberger a jeho podíl na kulturním rozvoji české Olomouce. In: *Lidé okolo knih (autor – tvůrce – recipient)*. 13. ročník odborné konference (23.–24. listopadu 2004). Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska. <http://www.vkol.cz/konf/04ref09.htm> (15. 8. 2008).

- PUTNA, M. C.: Kulturní aktivity olomouckých dominikánů a jejich místo v dějinách české katolické literatury. *Souvislosti* 45–46, 2000, č. 3–4, s. 65–77.
- REGO. Regionální databáze Vědecké knihovny v Olomouci. www.vkol.cz
- ROTREKL, Z.: *Skrytá tvář české literatury*. Toronto 1987.
- SLAVÍK, B.: *Hanácké písemnictví*. Olomouc 1940.
- SPRINGER, J.: *Co dala Haná české literatuře*. Olomouc 1947.
- TRÁVNÍČEK, M.: *Pout' a vyhnanství: život a dílo Jana Čepa*. Brno 1996.
- TRÁVNÍČEK, M.: Strážce morálky Timotheus Vodička. In: *Sdílet věčné (studie, profily a kritiky)*. Olomouc 2002, s. 124–133.
- UNZEITIG, J. I.: *O Našinci*, http://www.vkol.cz/obzory/942_07.htm (15. 8. 2008).
- UNZEITIG, J. I.: *O olomouckých časopisech po roce 1945*, http://www.vkol.cz/obzory/942_06.htm (15. 8. 2008).
- Z paměti literární Olomouce*. Ed. Bohumír Kolář. Olomouc 2004.
- Z paměti literární Olomouce 2*. Ed. Bohumír Kolář. Olomouc 2006.

OLMOUCKÁ POLISTOPADOVÁ POEZIE

LUBOMÍR MACHALA

Literatura vznikající v Olomouci, respektive nějakým jiným způsobem s tímto městem spojená, se samozřejmě po listopadu 1989 podílela na základním procesu charakteristickém pro celou českou literaturu tohoto období. Tím bylo integrování, prolínání dosud ve větší či menší míře oddělených komunikačních okruhů, čili literatury publikované v oficiálních nakladatelstvích, tvorby šířené svépomocí (tak zvaným samizdatem) a děl zveřejňovaných v exilu. V krátkém časovém období se vedle sebe ocitla díla autorů různých generací, různorodých poetik, rozdílných osudů občanských i literárních. Byla to situace nepříliš přehledná, hodnotově neusazená, možno hovořit o době návratů (to zejména z hlediska autorů vracejících se k textům, které dříve nemohli svobodně či plnohodnotně publikovat, popřípadě se do vlasti a národní literatury navraceli z exilu samotní tvůrci). Ale stejně tak možno hovořit o době objevů, protože pro většinu percipientů tyto návraty znamenaly vlastně objevování dosud skrytého, mnohdy ani netušeného; v neposlední řadě (a v nijak zanedbatelné míře!) se však objevovali autoři v pravém slova smyslu noví, byla zveřejňována díla právě vzniklá.

Na obou zmíněných procesech (tedy edičním zpřítomňování děl z minulosti a publikování aktuálně napsaných textů) se největší měrou podílelo olomoucké nakladatelství Votobia. Jeho zrod předznamenalo v roce 1990 několik publikací vydaných ještě s havířovskou lokalizací a pod zkratkou M. U. K. L. (Mladé umění k lidem). V následujícím roce se jejich vydavatel Tomáš Koudela spojil s autorským a organizačním okruhem samizdatových Textů přátel (Jaroslav Erik Frič, Petr Mikeš, Rostislav Valušek, Eduard Zacha). Takto vzniklá Votobie zvolila za svou základní orientaci vydávání české poezie (zejména katolicky založené). Proklamovaný vydavatelský profil se však velmi rychle rozšiřoval a liberalizoval, nicméně od publikování původní poetické tvorby Votobia nikdy neupustila. Mnohé básnické knihy z tohoto nakladatelství tedy budou v následující stati zmíněny nebo i podrobněji reflektovány, protože jejím úkolem bude alespoň základní zmapování polistopadové poezie autorů, v jejichž životě či tvorbě zaujímá město Olomouc důležité místo.

Básník a publicista Josef Sadílek (1924 Šternov – 2006 Olomouc) vydal první tři básnické sbírky v letech 1946–1949. Následující nedobrovolnou publikační pauzu přerušil až v roce 1978 *Ranním koncertem*. V osmdesátých letech zveřejnil další trojici sbírek, z nichž *Hvězda v jablku* (1989) soustředila verše věnované Hané a zejména Olomouci. Obdobně jako u dalších básníků si přitom Sadílkovu pozornost podmanily hlavně olomoucké kašny – básně jim věnované sbírku kompozičně scelují. Polistopadový čas Sadílkovi umožnil realizovat tvůrčí inventuru a v řadě drobných svazků vydat publikované i nepublikované verše. Jejich tematické dominanty představují ozvuky fenoménů naší i světové kultury (*Březinovské apostrofy*, 1991;

Na lyru Bedřicha Smetany, 1994; *Hamletovské variace*, 1994), popřípadě básně inspirované cestami po Evropě (*Balada z Ostende*, *Kaleidoskop pohlednic*, obojí 1994). Autorovy osobní kontakty s osobnostmi českého umění a společnosti (například Františkem Halasem, Jaroslavem Seifertem, Maxem Švabinským, Karlem Svobinským či Gustavem Frištenským) zprostředkovává vzpomínková kniha *Nezapomenutelná setkání* (2006) s podtitulem *Lístky vavřínu*.

Augustin Skýpala (1920, publikuje též pod jménem Gusta Skýpala) se sice narodil nedařleko Valašského Meziříčí a toto město i okolní kraj inspirovalo jeho básnické reminiscence (například *Město můj Getsemanský sad*, 1995), ale důvěrnější vztah si vytvořil také k Olomouci, a to během základní vojenské služby, kterou zde absolvoval těsně po druhé světové válce. Intenzita a trvalost tohoto vztahu je patrná mimo jiné ze skutečnosti, že ještě po více než půl století Skýpala spolupracuje s olomouckými kulturními a osvětovými institucemi a kontakty s olomouckými literáty i výtvarníky, respektive jejich tvorbou (platí zejména o Anně Grmelové, Heleně Lisické a Zdenku Přikrylovi) jsou tematizovány ve Skýpalových textech. Ty se ke čtenářům po mnoho let dostávaly s obtížemi a sporadicky. Naděje vzbuzené debutem *Veselý rok* (1948) a umocněné o rok pozdějším německým vydáním této básnické sbírky ve Vídni vzaly za své v důsledku nesouladu autorových tvůrčích představ s požadavky socialisticky angažované tvorby. Skýpala mohl vydat svou druhou sbírku *Konec sezóny s jojem* až v roce 1968, a to ještě pouze vlastním nákladem. Nedlouhý čas liberalizace využil rovněž k publikování dětského leporela *Zvířátka* (1969, spolu s Alenou Ladovou) a básnické poemty *Podzim s Diogenem* (1969). Po dalších dvou desetiletích se autorsky podílel na vzniku bibliofilie *Sochy Zdeňka Přikryla* (1988). Až listopadová společenská změna umožnila také Augustinu Skýpalovi prezentovat nastrádanou tvorbu. Hned v roce 1990 publikoval prózu *Bosý kněz*. Po ní následovaly tři soubory kultivovaných veršů s pevným metrickým i strofickým řádem. Kromě už vzpomínutého titulu *Město můj Getsemanský sad* to byly ještě sbírky *Nebe pro pěší* (1994) a *Z mého zvěrokruhu* (2002).

Chudobínský rodák a osobní lékař Jaroslava Seiferta Alois Volkman (1937), publikující svou poezii v oficiálních nakladatelstvích nebo v podobě bibliofilii od roku 1976 (*Malá vizita*, *Znovuzrození*, *Olomoucké kašny* aj.), vydal hned v roce 1990 básnickou zprávu o Seifertově úmrtí a pohřbu pod názvem *Silent Musae* (o jedenáct let později ji doplnil vzpomínkovou publikací *Jaroslav Seifert*). Také v polistopadové tvorbě Volkman pokračuje v návratech k domovu a rodnému kraji (*Stáčení podzimu*, 1994; *K prahu domova: mému Litovelsku*, 1998), přičemž před dříve oblíbeným volným veršem preferuje rytmicky i kompozičně vázané básnění, jak patrně také ve sbírkách *Stopy co doby tropí* (2002) a *Chyť se za nos, člověče* (2004).

Básnické ambice a filologickou erudici sdílejí vysokoškolští pedagogové Dušan Žváček (1934 Olomouc) a František Valouch (1935 Olšany u Šumperka), kteří ke svým básnickým knihám z druhé poloviny sedmdesátých let přidali v devadesátých letech další sbírky. Pro Valouchův *Honorář za bříčky* (1990) je příznačný civilní, oproštěný výraz, svůj intelektuální potenciál verše nemanifestují, ale spíše skrývají, obdobně neokázale básník nakládá s emocemi. Dušan Žváček, vyznavač hořkých, žalozpěvných, ale též ironických poloh výsledky svých tvůrčích snah kriticky prosévá, takže soubory veršů z let 1978–1996 (*Zimní ovoce*, 1996) a 1995–2003 (*Nedosvitky*, 2005) jsou nerozsáhlé publikace, přinášející zmoudřelou poezii, odkazující na další básnické texty, vracející se do dětství, bilancující. S neutuchající naléhavostí je v nich tematizována láska, leitmotiv ztraceného zraku zase nemilosrdně zpřítomňuje omezenost, konečnost všeho lidského.

Matematik (přesněji statistik) Stanislav Komenda (1936 Louka u Jemnice), vyučující dlouhá léta na několika fakultách olomoucké univerzity, uplatňuje racionální principy též ve své literární tvorbě. Nejvlastnější se pro něj staly aforismy (veršované nebo prozaické), bajky i eseje. Své básně zveřejňoval nejprve jako účelové tisky lékařské fakulty a fakultní nemocnice (*A všechny nepotkáš*, 1988; *Vzpomínky na bílé noci*, 1988; *Adame, jablko za nic nemůže*, 1989). Komendovým nakladatelským debutem se stal soubor bajek *Saze na nose*, který vyšel v pražském Melantrichu počátkem roku 1990 s vrocením 1989 a který s využitím alegorického principu kritizoval nešvary soudobé společnosti. V následujících letech pak tento autor publikoval na čtvrt stovky beletristických svazků, mezi něž patří například *Soukromá železná neděle* (1990), *Drápkem uváznout* (1992), *Myšlenky 9* (1997), *Laskavé ubližování* (1998), *Veřejné tajemnosti* (1999), *Občané a páni* (1999), *Důchodní deník* (2000), *Perpetuum mobile* (2000), *Věrnost na nečisto* (2001), *Důkaz sporem* (2002), *Proti proudu* (2003)...

Básnické umění má odedávna blízko k výtvarné tvorbě. V olomouckém kontextu to kromě jiných potvrzují generačně příbuzní výtvarníci Miroslav Holec (1925 Olomouc), Ladislav Rusek (1927 Hrabství ve Slezsku) a Zdeněk Přikryl (1928 Chomoutov), kteří už během normalizace některé ze svých výtvarných prací doprovázeli vlastními básnickými texty a vzniklá díla šířili nejčastěji v podobě bibliofilů či publikací vydávaných vlastním nákladem. V těchto svých aktivitách pokračovali také po listopadu 1989: Holec vydává například *Z uzlíčku poetických záplat* (1995), Ruskovi vedle řady publikací s esejistickými texty o skautingu a přírodě vycházejí knihy veršů *Cestou k horám* (1994), *Předjitřní chvíle* (1995), *Promluvy k ptákům* (1996), Přikryl pak publikuje sbírky pod názvy *Básně se nemusí jen psát* (2001), *Sochy, kresby, medaile a jiné básně* (2002), *Podzimní slavnosti* (2004).

Básnířku Sylvu Fischerovou (1963 Praha), vyučující na pražské Univerzitě Karlově řečtinu, s Olomoucí pojí jednak osobnost jejího otce Josefa Ludvíka Fischera, prvního rektora obnovené olomoucké univerzity, jednak dětství a středoškolská studia prožítá v tomto městě. K základním tématům tvorby S. Fischerové už od prvotiny *Chvění závodních koní* (1986) patří trýznivé vědomí smrtelnosti. Matčino vážné onemocnění z počátku devadesátých let vystupňovalo naléhavost autorčiných meditací nad existenciálními souřadnicemi našeho bytí ve sbírce *V podsvětím městě* (1994), přinášející též zamyšlení nad možnostmi a limity lidského poznání. Sbíрка *Šance* (1999) obohacuje tematickou paletu Fischerové prožitkem mateřství, stálým rysem její poetiky zůstávají reflexe historické, mytologické i náboženské, vyrůstající z básnířčiny profesionální erudice a lásky k Řecku. Sylva Fischerová takřka do každé knihy promítá rovněž citovou vazbu k Olomouci: *V podsvětím městě* se opět vynořuje fenomén olomouckých kašen, *Šance* přináší verše inspirované kostelovou a chrámovou atmosférou města a značný prostor dostaly olomoucké reálie ve výrazně autobiografickém prozaickém cyklu *Zázrak* (2005). Ani zde v sobě autorka nezapře básnířku, ale prezentuje v něm též například schopnost vystavět působivý dialog. Tematickou osnovu cyklu tvoří smrt, zdroje zla, vztah svobody a rovnosti, přičemž posledně uvedený problém slouží nejednou k razantní kritice předlistopadových poměrů.

Za časů normalizace jen nemnozí spisovatelé zveřejňovali svou tvorbu jak prostřednictvím oficiálních institucí, tak ji šířili samizdatem, popřípadě pomocí exilových vydavatelů. Ve všeobecném povědomí figurují v dané souvislosti jména Bohumila Hrabala či Jaroslava Seiferta. Obdobně si však počínala rovněž Sylva Fischerová, jež vedle oficiálně vydávaných sborníků *Zvláštní znamení* (1985) a *Klíčení* (1986) přispěla též do undergroundového almanachu šířeného pod názvem *Narození v sedesátých letech* (1989s). Mezi autory publikačně propoju-

jící oficiální i neoficiální komunikační okruhy patřila také překladatelka Anděla Janoušková (1921 Lašany – 1999 Olomouc), která sice debutovala sbírkou *Kvítí* už v roce 1955 a její básně zaujaly například Jaroslava Seiferta nebo Otto Františka Bablera, nicméně spirituální, duchovní založení veršů Janouškové bylo pro režim záminkou, aby umožňoval jejich zveřejnění jen sporadicky a v minimálním nákladu (*Šeptem*, 1979). Proto se básnířčina sbírka *Modlitby a kytice*, obsahující také sonetový věnec *Kytka pod kříž* napsaný už v polovině padesátých let, objevuje nejprve v roce 1986 v mnichovské Poezii mimo Domov, a to pod pseudonymem Jana Dufková. Až listopadový přerod přispěl k domácímu vydání výše jmenované sbírky – došlo k němu v roce 1992, samozřejmě už pod autorčiným vlastním jménem.

Z exilu se k tuzemským čtenářům vrátila také poezie Vratislava Kriváka (1954 Kojetín), který již během svého studia na olomoucké Filozofické fakultě vydal sbírky *Posezení u dřevěného stolu* (1976) a *Majolika* (1979). Následující titul *Autostop* už vyšel ve Strojově Poezii mimo Domov (1981). Ve vydávání své poezie pak Krivák pokračuje až po částečném návratu z Vídně na rodnou Moravu ve druhé polovině devadesátých let: *Babička měla velké prsy* (1996), *Moje matka Vídeň* (1997), *Babička nosila ve svých slípech rozkvetlý trnkový sad* (2003), *Peříčko z andílka* (2005) a *Andělských šípů terčem jsme, má láska* (2006; souborně vyšly tyto sbírky pod názvem *Babička vypráví Maruše o svých prvních měsících* v roce 2007). V současné etapě Krivákovy tvorby patří k jejím základním tvůrčím principům kontrast. Kontrast mezi zdrobnělinami a obhroublými až vulgárními výrazy, kontrast mezi sentimentem a cynismem, kontrast mezi konvenčními poetickými klišé (výrazovými i obraznými) a drsným naturalistickým detailem, surovou imaginací. Napětí panující mezi zmíněnými póly pak dodává variacím na tradiční témata (partnerská láska, vztahy rodiče – děti, respektive prarodiče – vnuci, vazba k domovu, člověčí samota) skeptické, deziluzivní a tu zřetelnější, jinde utajenější černohumorné valéry.

Během normalizace se Olomouc (vedle Prahy a Brna) stala jedním ze základních center nezávislé kultury a umění. Velký podíl na tom měli původci samizdatové edice Texty přátel Jaroslav Erik Frič, Petr Mikeš, Rostislav Valušek a Eduard Zacha, úzce spolupracující s brněnskými představiteli neoficiální vědy a literatury, zejména Josefem Šafaříkem a Jiřím Kuběnou. Po listopadu 1989 se s jejich pracemi (zejména díky nakladatelství Votobia) mohla seznámit i širší čtenářská obec, nejčastěji ve formě výborů a souborů ze samizdatových knih.

K nejpilnějším básníkům přispívajícím do edice Texty přátel patřil Petr Mikeš (1948 Zlín), zabývající se také překlady z americké i anglické literatury. Mikešovy tvůrčí aktivity z normalizačních časů zprostředkovala po listopadu 1989 řada sbírek (*Paměť rány*, 1990; *Dům je tam*, 1993; *Básně v próze*, 1996; *Stříbrný pták ve žluté skříni*, 1997; *Jediné touhy zpěv*, 1998), obsahující převážně mollově laděnou poezii, jejíž základní figurou je oxymoron a ve které se projektují normalizační poměry (především pocity bezmoci), básníková konverze ke křesťanství či hluboká osobní krize; významné místo zaujímají též metafyzická tázání a tužby doprovázené hlubokou skepsí, ale také záblesky naděje. V Mikešových verších se kříží reálie starosvětské vesnice s fascinujícími obrazy krajiny, obyčejné věci doprovázející lidský život se střetávají s literárními aluzemi a mýtickými kontexty. Výbor z básní knižně publikovaných v devadesátých letech, doplněný rukopisnými texty (viz oddíl Haiku) vyšel v dvojjazyčné sbírce *Jen slova – Just Words* (2005).

Pro Rostislava Valušku (1946 Olomouc) je, obdobně jako pro Petra Mikeše, typická uvážlivá práce se slovem. Ve sbírkách *Ztotožňování* (1990) a *Milostivé léto* (1996) prezentuje básnický kněz poezii reflektující cestu k Bohu bez křiklavých slov, okázalých gest a rozmáchlých veršů. Také nové Valuškovy sbírky *Léthé ve snu* (2004) a *Duše s vytrhanou podlahou (haiku)* (2006)

potvrdily, že k základním kvalitám jeho básní patří výrazová i obrazová úspornost, hutné až strohé výpovědi nabývají mnohdy charakter svědectví, jak se člověk vyrovnává s křesťanským životním údělem.

Jedním z prvních edičních počínů Textů přátel na přelomu šedesátých a sedmdesátých let byl soubor básní a krátkých próz Zdeňka Gáby (1939 Zlín) nazvaný *Litost*. Útlý svazek gnó-mických textů, melancholických momentek z životní pouti, měnících se v symboly konstant prchavé lidské existence, vydal roku 1994 ve svém nakladatelství Vetus via Jaroslav Erik Frič (1949 Horní Libina u Šumperka). Tento duchovní otec výše zmíněné samizdatové edice se stal vydavatelem také vlastní poezie, jak dokládají sbírky *Kolotoče bílé hlasy* (1993) a *Houpací kůň šera a jiné básně* (1998). Fričovy texty spojují vysoké s nízkým, posvátné s profánním; city, smyslnost a požívačnost jsou konfrontovány se spiritualitou, nadmyslnou esencí, neustále přítomným božím okem. V nepokojných (až nervózně působících) rozsáhlých básnických výpovědích neustále kolotají pocity radosti a splínu, věčné tázání a sebezpochybování částečně zklidňují pouze jistoty víry. V poslední době spojuje básník své skladby s hudebním doprovodem (*Jsi orkneyské víno*, 2002).

Fričovo nakladatelství Vetus Via má zásluhu také na publikování alespoň části díla básníka, prozaika a esejisty Eduarda Zachy (Krnov 1951), pro jehož texty je příznačné pulzování mezi meditací a záznamem snů – viz svazek *O skryté Slávě (sny)* (1994).

V řeči vázané, prozaické i dramatické předává své umělecké výpovědi Antonín Mareš (1951 Boskovice), posrpnový exulant, který v Německu působí též jako překladatel, výtvarník, performátor... U Friče mu vyšla básnická kniha *Nix verstehen* (1999), soubor dopisů, vzpomínek a poznámek deníkového charakteru nazvaný *Prímý přenos* pak stejného roku přinesla olomoucká Votobia; Marešovy texty jsou rovněž součástí knihy Jana Vranka *Osm hlav* (2000).

K představitelům neoficiálního komunikačního okruhu v Olomouci (respektive zdejšího literárního samizdatu) patřil také Josef Pospíšil (1956), který se ovšem do konfliktu se státní mocí, ústíciho v jeho uvěznění, dostal poněkud paradoxně až v roce 1996, a to kvůli drogovým deliktům. Výběr z Pospíšilových samizdatových sbírek vyšel pod názvem *Slovobrana* roku 2001.

Na zprostředkování výsledků a odkazu olomouckého samizdatu se po listopadu 1989 podílel také Jan Dadák (1965 Prostějov), a to jak účastí na přípravě sborníků *Bítov*, tak spoluprací na videosnímku *Slova Srdce Pospolu* o nezávislé literatuře v Olomouci, popřípadě psaním scénářů k programům o jejích představitelích. Jan Dadák je ovšem rovněž autorem duchovně založené poezie, kterou svépomocí šířil už v osmdesátých letech. V roce 1990 vlastním nákladem zveřejnil sbírku *Světnice propadlého světla*, která se posléze zčásti objevila i ve výboru z jeho dosavadní tvorby publikovaném v roce 1997 pod názvem *Vyprázdňený kruh*. Dadák se zde představil jako citlivý a křehký hledač a tazatel, snažící se proniknout pod povrch jevů, usilující nahlédnout do hlubin lidského bytí, poodhalit tajemství člověčí koexistence s Bohem. Zřetelné je také jeho tíhnutí k abstrakci, kterou však občas ukotvuje zemitým detailem. Některé Dadákovy básně jsou pak koncipovány jako osobité rozhovory s kolegy – básníky, respektive jako vzkazy pro ně.

M. U. K. L. (časem proměněný v ediční řadu Votobie) fungoval jako literární nástupišť také pro autory, jejichž texty dříve nekolovaly mezi čtenáři ani v samizdatové či bibliofilské podobě. Patřil k nim také muž pestrých profesních osudů Adolf Loub (1928 Kuklík-Bořina), jehož poslední zpěvohereckou štací se stala ještě předlistopadová Olomouc. Ze sbírek *Brody v proudu vědomí* (1991), *Vždyť i srdce je kus spravedlivé země* (1992), *Šest půltuctů přítomnosti*

ožehklých rispetů tu a tam i s tuzemskou oblohou (1998) či *Krevní obraz nestandardního intelektuála* (2001) je zřejmé, že Loub usiluje rehabilitovat a kultivovat klasické básnické útvary (sonet, rispet, madrigal...) za současné snahy navázat na drásavý odkaz Halasův.

Mojmír Vrba (1962 Náměšť na Hané) patří rovněž ke jménům, která se na olomoucké literární scéně vynořují poprvé počátkem devadesátých let. Z jeho *Výletu* (1993) i ostatních sporadicky zveřejňovaných veršů sálá intenzivně prožívaná opuštěnost, přibližování se k Bohu, provázené ovšem poukazy na Boží netečnost. Lyrický subjekt se jeví jako hledající rváč, věčný nespokojenec ostrého vidění, usilující o přesný výraz a ztotožňující se také s přírodními živly; tematizaci milostné vášně pak spojuje s hledáním opravdovosti v lásce.

Milan Kozelka (1948 Kyselka u Karlových Varů) se zprvu realizoval ve výtvarně založených performancích a happeninzích. Jako básník se představil až v roce 1999 sbírkou *Koně se zapřahají do hracích automatů*. Řád pravidelného rytmu i rýmových schémat se v ní střetával s naprostou tematickou nevázaností, detabuizací i demytizací látek privátních i společenských. Absurdity a protimluvy (dřívější i současné) dominovaly také autorově druhé básnické knize pojmenované *Gumové projektily* (2000). Zachována zůstala rovněž tvárná podoba textů, vystupňoval se však jejich sarkasmus.

Sarkasmus, ironie, společenská satira a nemilosrdné obrazoborectví patří k základním znakům rovněž Kozelkovy prozaické tvorby (*Ponorka*, 2001; *Celebrity*, 2003; *Kdysi na Mississipi*, 2008), v souvislosti s naší olomouckou polistopadovou básnickou inventurou je pak nezbytné ještě zmínit Kozelkův příspěvek k poznávání olomoucké umělecké scény, a to ediční přípravou obsáhlé antologie *Vertikální nostalgie* (2002).

Ještě před listopadem 1989 se v olomoucké kultuře pohyboval Michael Lorenc (1943 Olomouc), a to hlavně v hudební oblasti: byl sbormistrem zdejší opery a založil Olomoucký komorní orchestr. Stál ovšem také u zrodu studiové scény olomouckého divadla nazvané Studio – Fórum a ve zdejším Divadle hudby se podílel rovněž na večerech poezie, přičemž mohl využít zkušeností nabytých při podobných programech v pražské Viole či v Divadle v Nerudovce. Poté, co v devadesátých letech soustředil své kulturně-organizační aktivity do Prahy, začal počátkem nového století vydávat knižně svou poezii, zveřejňovanou dosud pouze jevištní formou. Ve sbírkách *Průvody k popravám* (2001), *Visuté zahrady deště* (2005), *Les citadel* (2005), *Bezdomovci duše* (2006) ad. Lorenc usiluje navázat jak na hravou poetistickou poezii, tak na tradici reflexivní a meditativní tvorby Františka Halase či Jana Skácela. Preferuje přitom vázanou formu, střídmy výraz a tematizuje především obdiv k ženské kráse, vztah k potomkům, bilanční životní ohlednutí. Do podoby i obsahu jeho textů se nepřehlédnutelně projektuje také celoživotní spjatost se světem hudby.

Ve výše zmíněné antologii *Vertikální nostalgie* publikoval pod vlastním jménem své básně v próze typograf a výtvarník Petr Palarčík (1963 Olomouc), který se podílel na grafické úpravě nejen *Vertikální nostalgie*, ale též mnoha dalších knih z nakladatelství Votobia. Debutovou sbírku *Den a noc* (2004), složenou z *Obrazů*, *Klobásní* a *Snů*, ovšem vydal pod pseudonymem Petr Pustoryj. Jeho texty (v záhlaví často přesně datované či někomu věnované) jsou koncipovány převážně jako momentky z běžného života, zvýrazňující však jeho absurdní, iracionální prvky a rysy.

Třebaže se v polistopadové době radikálně rozšířily možnosti jak vydat knihu v některém z větších či menších vydavatelských a nakladatelských podniků, objevují se i nadále publikace vydané vlastním nákladem nebo realizované jako bibliofilské tisky, popřípadě novodobé samizdaty, při jejichž přípravě bývá velmi efektivně nápomocna už běžně dostupná počítačová

a reprografická technika. Tato nesnadno zmapovatelná produkce obsahuje nejčastěji v pravém slova smyslu insitní tvorbu, viz například sbírky dámské krejčové Marie Lulovičové (1913 Pavlov – 2003 Olomouc) *Úsměvné ohlédnutí* (b. d. [1990]), *Poezie mé tajemství* (1992), *Vzpomínání* (b. d. [1995]), učitelky výtvarné výchovy Miluše Březinové (1930 Olomouc) *Jaro v listopadu* (1991) *Na slovíčko* (1993; obě sbírky doplněné o oddíl intimní lyriky společně pod titulem *Člověk člověku*, 2007), učitele hudby a později samostatného pracovníka Lékařské fakulty Miloslava Budíka (1935 Hranice – 1999 Olomouc) *Pasáže arpeggia* (1993), *V paprscích ze stříbra* (1994) nebo vyučujícího technika Petra Šafránka (1946) *Znamení vodnáře* (b. d.), *Krajina kvetoucí v duši* (b. d. [2002]), popřípadě bývalého učitele a publicisty Bohumíra Koláře (1932 Prostějov) *Verše psané za katedrou* (2000), *Myšlenky a aforismy psané za katedrou* (2000) ad. Vedle nich lze nalézt i samovydatelské počiny literárně sofistikovanější a ambicióznější, jimiž se jeví verše učitele, kameníka a překladatele Josefa Sedláka (1922 Velká Bíteš – 2007 Olomouc) ze sbírek *Via crucis* (1995, ke kresbám Bohumila Teplého) či *Kam odlétají ptáci* (2002), ale také zjevné básnické přísliby – k těm náleží kupříkladu *Pózie* (2006) Ludka Jarkuliše (1976 Krnov).

Sepětí olomoucké kultury a umění (slovesné nevyjímaje) se zdejší univerzitou je samozřejmě, dlouhodobé a plodné. Platnost tohoto konstatování by měla potvrdit též následující stručná rekapitulace básníků, kteří na univerzitě působili či ještě působí (jedno zda v roli učitele nebo studenta), a kteří svou poezii začali knižně publikovat v polistopadovém čase.

Tomáš Koudela (1967 Havířov), zatím vzpomínáný jako původce M. U. K. L. u a spoluzakladatel Votobie, studoval na olomoucké Přírodovědecké fakultě koncem osmdesátých let. Básnický debutoval v roce 1990 sbírkou *B. O. E. W. U. L. F.*, k níž ještě téhož roku připojil druhou básnickou knihu *Ostrava* (tu už pod pseudonymem Jan Vrak). Koudelovy-Vrakovy převážně volné, až prozaizované verše odrážejí šedivou a bezvýhodnou realitu ostravské aglomerace za normalizace, mají apelativní i aklamační charakter, jsou plny ironie, sarkasmu a odporu proti představitelům tehdejšího režimu, násilné unifikaci a glajchšaltování lidských osudů.

Ačkoliv další knihy Jana Vraha (*Obyčejné věci*, 1998; *Dokonalost nože*, 2004 ad.) jsou většinou uváděny jako prozaické, uchovávají si stále nemalý lyrický náboj, silnou emfázi, nepřehlédnutelné je autorovo experimentální úsilí nalézat nové možnosti slova a tvaru literární výpovědi.

Alena Nádvorníková (1942 Lipník nad Bečvou) prezentovala své texty už jako studentka v šedesátých letech. Tehdy ještě pod jménem Brettschneiderová a v rámci jevištních autorových čtení. Knižní básnický debut *Praha, Pařížská (Události, hry a vlakové básně)* ovšem zveřejnila až jako vysokoškolská pedagožka a respektovaná kreslířka i výtvarná teoretička roku 1994. Autorčin dlouhodobý zájem o surrealismus tak vyústil i v básnické výpovědi, které jednak takřka kunsthistoricky reprodukovaly proměny tohoto směru, jednak zřetelně vyrůstaly z psychoanalytického základu. A v neposlední řadě zprostředkovávaly zážitky, postřehy, pocity z věčného pendlování mezi Olomoucí a Prahou. V dalších titulech (*Uvnitř hlasů*, 1995; *Vzpomínky na prázdniny*, 1997) Nádvorníková dále rozvinula metodu introvertního surreálního způsobu básnění, využívajíc přitom snové i deníkové záznamy, fragmenty vzpomínek, kresby, cestopisné poznámky. Symbiózou dne a noci odrážející dualismus veškerého bytí se básnířka inspirovala v knize *Kompoty noci, krystaly dne* (1999). V následujících sbírkách (*Děje*, 2001; *Osmadvacet lehkých prostorčasových básní*, 2003) lze zaznamenat její odklon od mnohoznačnosti a rébusovosti poetického sdělení směrem k čirým, percepčně snáze přístupným záznamům z běžného života.

Miroslav Kapinus (1932 Blížkovice) studoval na Pedagogické fakultě UP dálkově ve druhé polovině sedmdesátých let. Už tehdy psal poezii, ale její knižní podoby (a to ještě ve velmi skromném provedení) dosáhl až po změně režimu: viz vlastním nákladem vydaný debut *Doma* (1992) s básněmi ke grafikám Karla Holíka. Následovaly sbírky *Moravské ticho* (1992), *Uberský Ostroh poetický*, *Rok na Slovácku* ad., tematicky spjaté se Slováckem; spřízněnost s tvorbou Jana Skácela naznačuje také s tímto básníkem sdílená záliba ve čtyřveršové formě. V Kapinusově tvorbě ovšem najdeme také básně inspirované fotografickými akty Miloslava Stibora (*Proměny ženy*). Reprezentativní soubor básnickova díla vyšel pod titulem *Rosou ozdobené ráno* (2005).

Absolvent olomoucké Pedagogické fakulty Jaroslav Schnerch (1943 Olomouc) se vlastně celý život vzdaluje a vrací původní učitelské profesi, pestré jsou i jeho umělecké zájmy: pantomima, herectví, scénický tanec, režie. Nejvíce času a energie však Schnerch investoval do psaní (a mnohdy i svépomocného vydávání) poezie, v letech 1993–2004 vydal čtrnáct sbírek (například *Sčítání*, 1993; *Slova na lodyhách*, 1994; *Den ze spálených snů*, 1995; *Mrtvé ryby v hloubce neplavou*, 2000; *Pírkem na hranatá ústa*, 2004), kterým se však dostalo minimálního zájmu čtenářů i kritiků.

Na nedostatek kritických ohlasů si nemůže stěžovat další absolvent Pedagogické fakulty UP Martin Josef Stöhr (1970 Zlín), který od roku 1995 pracuje jako redaktor v brněnském Hostu. Navíc už od prvotiny *Ted noci* (1995) jsou ony ohlasy více než uznané. Stöhrova střídma, nikoliv však jednotvárná či jednostrunná poezie vyrůstá z křesťanského podloží a vyznačuje se značnou hutností a pronikavostí (vidění i úsudku). A svébytností – natolik výraznou, že si recenzenti nejen u debutu, ale též u dalších Stöhrových sbírek (*Hodina Hora*, 1998; *Přechodná bydliště*, 2004) vypomáhají odkazy k velmi rozdílným básnickým osobnostem: Skácel, Reynek, Bezruč, Toman, Halas, Blatný, Hruška, Wernisch, to je jen neúplný výčet jmen figurujících v analýzách a interpretacích Stöhrových děl; objevují se také odkazy k impresionistickým a barokním kořenům. Prokazatelné je básníkově směřování k takřka civilním, nešifrovaným lyrickým reflexím, výrazově suverénním až nonšalantním. Časem přibývá v jeho verších stesk z lidské konečnosti a lítost nad tím, co odplývá, vyvažovaná tichou radostí z přírodních detailů či z nalezení „femme fatale“ a možnosti s ní žít. Stöhrova poezie je pevně usazena v prostoru a v čase, akcentuje tradici a řád, má v jistém smyslu staromilský až konzervativní charakter, postmoderní prvky a postupy jí vskutku nejsou vlastní.

Stöhrovův kolega ze studií Pavel Preisner (Zlín 1970) ilustroval nejen Stöhrovy verše, ale také další knihy nakladatelství Host. Stöhr zase vybavil doprovodným textem katalog Preisnerovy univerzitní výstavy v roce 1995. O rok později Preisner vydal svůj básnický debut *Ulomili*, po němž následovala v roce 2000 sbírka *Usuch*. Preisner preferuje formu krátkých absurdně laděných příběhů, není mu však cizí ani generování textů na principech jazykové hry, permutace či řetězení.

Zbyněk Šiška (1930 Malenovice), lingvista s rusistickou a bohemistickou specializací, který dlouhá léta působí na olomoucké pedagogické fakultě, publikoval knižně svou milostnou a přírodní lyriku až jako třiašedesátiletý v souboru rytmičky i stroficky vázaných veršů nazvaném *Blíženci* (2003). Orientaci na tradiční žánrové formy a výše zmíněná témata pak potvrdil ve sbírce *Sonety* (2004).

Adam Suchý (1974 Olomouc) navštěvoval ve svém rodišti během devadesátých let jak lékařskou, tak filozofickou fakultu. Po hravém básnickém debutu *Fifolení* (1993) se prezentoval v kolektivních projektech – jednak jako autor textů k písním z divadelního kabaretu Davida Drábka a Darka Krále *Vařila myšička myšičku* (premiéra 1996), jednak jako tvůrce poetické

skladby doprovázející fotografie Rostislava Berky a Evy Vychodilové v kontroverzně přijímané publikaci *Kančí les* (1997). Společnou inspirací textu i fotografií byly severomoravské Sudety, přičemž Suchý ve své reflexi vazeb člověka, času, kraje a paměti využil také antické mytologie.

Liberecký rodák Michal Jareš (1973) studoval v letech 1993–1998 na katedře teorie a dějin dramatických umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého a už během studií se zapojil do vydávání časopisu *Aluze*. S její redakcí zůstává spojen i po svém odchodu do Prahy, kde je zaměstnán jako odborný pracovník Ústavu pro českou literaturu AV ČR a také jako redaktor Tvaru. Knižní edice *Aluze* pak v roce 2001 přinesla Jarešovu básnickou knihu *Brzo je k lásce Pozdě k řečem*. Tomuto oficiálnímu básnickému debutu však předcházela řada vlastnoručně zhotovovaných bibliofilii a časopisecky publikovaných sbírek, zahájená roku 1994 *Tancem v začínajícím létě*. Nabyté zkušenosti se plně projeví ve vyzrálosti výše zmíněné prvotiny, vyznačující se nápaditou makrokompozicí (první písmena všech básní skládají českou abecedu) a přesvědčivě dokládající, že dvoustrofové osmiverší, ať už spoutané sylabotonickými požadavky a rýmovými schémata, nebo psané volným veršem, může působit velmi moderně i tradičně, pružně a pevně zároveň. Jareš nabídl čtenářům poezii neokázalou a přirozenou, preferující eleganci prostoty (zjevná východní inspirace), jemnou a citlivou. Tomu, aby se nestala přecitlivělou, účinně brání pojistky ironie, sebeironie a poetistické hravosti. Mnohé z charakteristik a hodnocení by bylo možno zopakovat také nad Jarešovou druhou básnickou sbírkou s titulem *Kdo dnům rozumí* (2006). Ovšem s nezbytným upřesněním, že tentokrát jde o knížku velmi rozmanitou, formálně i tematicky. Každý z pěti oddílů (*Nálada postdušičková, Rozhovory, Špatné melodie, fragmenty, Věšty, Ubývání*) má odlišné tvárné dispozice a řešení, rozdílné ladění, vztahuje se k různé problematice, vibruje v jiných sémantických polích. Sbírkou otevírá bilance jednoho života (věnovaná Josefu Ledererovi), mající podobu rozsáhlejší skladby složené z tříveršových slok. Následují dialogické maximy, existenciální reflexe, miniatury nabité paradoxy i sugestivními obrazy. Společný jmenovatel všech výpovědí tvoří akcentování životních paradoxů a preference lapidární zkratky.

Nenápadným, ale nepřehlédnutelným způsobem se zapisuje do (nejen) olomouckého literárního, publicistického a kulturního života už od konce sedmdesátých let dvacátého století Václav Burian (1959 Přerov). Zprvu tak činil v neoficiálním komunikačním okruhu a kontakty českého disentu s polskou Solidaritou jistě přispěly ke zrodu Burianova zájmu o polskou kulturu, který posléze vyústil v řadu překladů prestižních polských osobností (C. Miłosz, K. Wojtyła, A. Michnik...). V polistopadovém čase Burian vystudoval na Filozofické fakultě Univerzity Palackého češtinu a polštinu, působil v redakcích Hanáckých novin, Notesu či Skripta a roku 1993 se svým stálým spolupracovníkem Tomášem Tichákem založil vydavatelství Burian a Tichák. Po několikaletém angažmá v Literárních novinách spolu s Tichákem převzal vydavatelsky bezprizorný časopis *Listy*. Vedle překladatelských, redaktorských, organizačních a publicistických aktivit zůstává poněkud stranou Burianova básnická tvorba. Není sice příliš rozsáhlá, ale zaslouží si pozornost nejen proto, že knižního vydání se dočkala nejprve v polském překladu Leszka Engelkinga: *Czas szuflad* (Čas zásuvek) vyšel v Krakově roku 1997. Několik českých originálů se o pět let později stalo součástí již několikrát zmiňované antologie *Vertikální nostalgie* a po dalších pěti letech básně z polského debutu vytvořily základ sbírky *Blankyt půlnoci*, vydané brněnským nakladatelstvím Host. Burian se ve svých (nejednou prozaizovaných) verších představuje jako citlivý pozorovatel, pomyslný fotograf, zachycující prostřednictvím slov chvíli, myšlenku, pocit. V těchto momentkách tematizuje jed-

nak své kontakty s polským prostředím (včetně historických konsekvencí – viz báseň *Pro panenky* neokázale připomínající hrůzy holocaustu), jednak prožitky a reflexe jedince, intenzivně vnímajícího kouzlo a problematičnost, paradoxnost i tragikomičnost životních situací a dějů, včetně jejich uplývavosti, konečnosti. Podmanivost a přesvědčivost Burianovy básnické výpovědi pak pramení především v její střídmosti, až cudnosti s jakou zprostředkovává nejosobnější, nejniternější pohnutky a rezonance, přání, touhy či obavy.

Českou filologii absolvoval na Filozofické fakultě Univerzity Palackého také Miroslav Vepřek (1978 Šternberk), který na mateřské fakultě pokračuje v paleoslavistických bádáních a výuce diachronních lingvistických disciplín. Vlastní básnickou tvorbu zveřejňoval nejprve v soukromých tiscích (viz sbírky *Otče náš* z roku 1997 a *Zlomky* vydanou o tři roky později). Za oficiální vstup do literatury ovšem považuje až soubor básní z let 1998–2004 vydaný pod názvem *Můj přítel tápe v čase* (2005). Na první pohled jsou identifikovatelné dva inspirační zdroje Vepřekovy tvorby: svět hudby a svět literatury. Autorovo aktivní muzikantství se projevuje v písňovém charakteru některých čísel sbírky (několik z nich je dokonce přímo označeno jako písňový text), mnohé variují či parafrázuji motivy a skladby proslavené Bobem Dylanem, Neilem Youngem, The Who, ale třeba i Katapultem či Jiřím Schelingerem. Z tvůrčích ozvuků literárních velikánů budiž zaznamenány alespoň ty máchovské, nerudovské či kainerovské, ze světových autorů se ve svých verších přihlásil Vepřek například k Verlainovi, Apollinairovi nebo Kerouakovi. Třetí, nejdůležitější zdroj Vepřekových veršů sice není v debutové sbírce tak zřetelný jako v soukromě vydaných souborech, zčásti ho překrývají výjevy z všedního života, rezonance milostných prožitků, přátelských vazeb, ale také pokusy vymanit se z pocitů samoty, smutku z pomíjivosti všeho pozemského. Naději a sílu k tomu Vepřek nalézá ve víře v Boha, na něhož se ve svých verších nejednou přímo obrací, adoruje ho a děkuje mu. Odtud také vyvěrá jejich dialogický ráz, který stejně jako apelativnost a emfaticnost patří k základním znakům Vepřekova psaní. Značnou sugestivitou a poetickým nábojem disponují básníková vyznání, usilující vyjádřit kouzlo, osobitost konkrétních míst (např. olomouckého Horního náměstí, Svatého Kopečku, Velehradu nebo Polanky nad Odrou).

Radek Malý (1977 Olomouc), další absolvent olomoucké Filozofické fakulty (konkrétně bohemistiky a germanistiky), který v současnosti na alma mater působí jako pedagog, si získal značné básnické renomé už svou prvotinou *Lunovis* (2001) a výrazně ho umocnil následujícími sbírkami *Vraní zpěvy* (2002) a *Větrní: Zcestné verše* (2005). Základní, nijak neskrývanou inspirací Malého je německý expresionismus, snadno identifikovatelný je také stín dekadence a výčet literárních fenoménů, ovlivňujících básníkovu tvorbu, respektive do ní pronikajících či v ní reflektovaných by bylo lze dále rozšiřovat. Důležitější je však skutečnost, že Malý k onomu dědictví dřívějších časů přistupuje sice s úctou, ale též ironií (jíž nešetří ani vůči sobě) a sarkasmem; spojováním hrůzného a komického je mu obzvlášť blízká groteska. Nedílnou součástí jeho dynamických, místy až surových, úmyslně přepjatě exaltovaných a rozhněvaných veršů je intelektuální humor a hravost: při střídání masek Karla Hlaváčka, Františka Gellnera, nebo J. H. Krchovského lze zahlédnout potutelný úsměv autorův. (Naplno svůj nápaditý humor a smysl pro hru Radek Malý uplatňuje v tvorbě pro děti, viz sbírku *František z kaštanu, Anežka ze slunečnic* z roku 2006.)

Dosud zveřejněná básnická tvorba Radka Malého působí velmi pestrým a zároveň kompaktním dojmem. První efekt vyplývá především z její formální bohatosti a různorodosti: kromě klasického sonetu básník s oblibou variuje různé kombinace nejčastěji čtyřveršových strof, cizí mu však není ani volný verš či graficky komponované útvary, s oblibou si ztěžuje situ-

aci nelehkými „technickými“ zadáními (například kombinováním dlouhého a krátkého verše, jambickým metrem, vnitřními rýmy...), Malý umí využít hláskové instrumentace k evokaci atmosféry podzimního dne („*A listí sviští mezi mišpulema / A listí na vodě A v nás a všude*“),¹ stylistické figury založené na konfrontaci slovních významů mu slouží k vyjádření absurdity lidského života („*Ale jsem nad vodou, namol a na molu*“), v jeho verších připadá důležitá funkce paradoxům a protimluvům („*Snad bude nejlépe, když bude hůř*“).

Kompaktní charakter Malého tvorby pak plyne z permanentních pokusů ztvárnit co nejnapaditěji a nejosobitěji takové tematické konstanty básnických výpovědí, jako je měsíc (respektive Luna) či Bůh. Básník k nim přistupuje z různorodých (až protikladných) pozic, jeho texty pulzují mezi opěvováním, intimními dialogy, dehonostacemi i urážkami. Permanentním zdrojem námětů Malého básní jsou také cesty, kontakty s nejrůznějšími lokalitami ať už v česko-moravském prostoru, nebo v Evropě (Malý v tomto směru nezapomíná ani na rodný kraj – viz texty věnované Svatému Kopečku či olomouckému orloji), přičemž je příznačné, že většina těchto konkrétními místy inspirovaných básní je přesně určena též časově. Malý je básník časový i v jiném smyslu: doba, v níž žije, respektive její projevy, ataky ho nenechávají lhostejným, autor zásadní události ve světě a doma nejen registruje, ale i komentuje. Jak jinak než po svém, bez pomoci mediálních či politických šablon. A stále klade otázky, všem (sebe opět nevyjímaje) a ke všemu: tazáků modus je jedním ze základních rysů poezie Radka Malého.

Nesporným slovesným nadáním disponuje rovněž Gabriel Pleska (1978 Rakovník), který po úspěšných studiích české filologie na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci pracoval mimo jiné několik let jako redaktor časopisu Tvar. V jeho básnické prvotině *Česnek! Česnek!* vydané v knižní edici Aluze roku 2003 lze ovšem identifikovat také jistou nedůvěru k literatuře, přesněji k některým jejím okázalým artistním, elitářským či patetickým gestům a projevům. Bytostně hravý Pleska neustále dbá, aby byl jeho ironický odstup od textů (cizích i vlastních, minulých i právě vznikajících) dostatečně zřetelný, což mu umožňuje vypovídat o traumatizujících zážitcích či existenciálních limitech lidského bytí v básních plných vtípků, jazykových hrátek, schválností a provokací nejrůznějšího druhu a intenzity bez ztrapňujícího exhibicionismu či bolestíinství. Pleska se prezentuje jako pokusitel forem, básně víceméně tradiční faktury střídá vícehlasými kompozicemi, graficky aktualizovanými výpověďmi, pseudodramatickými skeči, paraliterárními útvary (recepty, testy, návody). Následuje a rozvíjí tak odkaz básnických experimentátorů vstoupivších do české literatury v šedesátých letech dvacátého století, jmenovitě Ladislava Nováka, který je Pleskovi blízký také uplatňováním humoru a sarkasmu ve své tvorbě.

Mapování a bilancování výsledků téměř dvaceti let uplynulých od listopadu 1989 v oblasti básnické tvorby vznikající v olomouckém prostředí, respektive v důsledku inspirace zdejšími geniem loci či kontakty s Olomoučany, popřípadě poezie psané osobnostmi s Olomoucí výrazněji načas nebo trvale svázanými, lze uzavřít konstatováním, že dvě dekády svobodných demokratických poměrů jednak umožnily adekvátní prezentaci tvorby dříve proskribované včetně její náležité reflexe, což vyústilo mimo jiné v ocenění básní Petra Mikeše, přesahující výrazně regionální kontext. Alena Nádvorníková se zase podstatně podílela na polistopadové konjunktuře surrealistického umění. Pestrá paleta současné olomoucké poezie nabídla také nové básnické osobnosti jako například Sylvu Fischerovou či Radka Malého a možno v ní identifikovat ještě další slibné talenty (viz sbírky Michala Jareše či Gabriela Plesky). Nelze

ovšem také přehlédnout, že v poslední době se literární poměry v Olomouci poněkud mění a stěží lze tyto změny hodnotit jako pozitivní: mnohokrát zmiňovaná Votobie je fakticky hibernována, nakladatelství Periplum se po slibných začátcích zmítá v organizačních nejasnostech a po zániku studentského časopisu Těžkoříct a transformaci Aluze do elektronické podoby se v Olomouci výrazně omezily možnosti časopisecky publikovat původní beletrii či texty literaturu reflektující.

Stat' vznikla jako součást připravovaného komplexního přehledu o olomoucké polistopadové literatuře.

1 Všechny citáty z *Vraních písní*.

VLASTIMIL ARTUR POLÁK-AVALOS: OST-TRANSPORT

K OTÁZCE (NE)MOŽNOSTI PŘEKladu BÁSNĚ

RADEK MALÝ

S literární Olomoucí souvisí jméno pozoruhodného autora, který sám sebe označoval za posledního německy píšícího spisovatele z Čech a Moravy: Vlastimil Artur Polák-Avalos (1914–1990). Byť pocházel ze starobylé židovské rodiny z městečka Úsova, jehož osud se stal i jeho osudem, strávil většinu svého života v Olomouci – ve městě, ve kterém v době, kdy o to už nikdo nestál, dále rozvíjel tradici soužití židovského, německého a českého živlu na Moravě.

Vlastimil Artur Polák (vlastním jménem Salomon Polák; jméno Vlastimil přijal po návratu z Terezína, staré rodinné jméno Avalos začal používat ještě později) v Olomouci trvale žil od roku 1929. Zde byl také po vpádu nacistů zatčen a po věznění v nacistických kriminálech byl roku 1944 deportován do Terezína. Po válce byl za svoji antifašistickou činnost vyznamenán a odstěhoval se znovu do Olomouce. Zde se věnoval spisovatelské činnosti, pracoval v několika dělnických profesích a dočkal se i pádu druhého nenáviděného režimu roku 1989.

Jako jeden z mála, kdo přežili likvidaci úsovské židovské obce i celé tamní židovské menšiny, se Polák v sedmdesátých letech stává jediným nositelem a pokračovatelem jeho tradic ve formě sbírání a zapisování tamních pověstí (*Bílá paní z ghety*, 1996). Neméně významný, ne-li významnější je však druhý okruh jeho tvorby: básnická produkce reflexivní lyriky z prostředí transportů a koncentračních táborů, v níž propůjčuje slovo hrůzným zážitkům pronásledovaných Židů. Již za války začal vznikat obsáhlý cyklus textů různých žánrů *Die Stadt der schwarzen Tore* (Město černých bran; psáno 1936–1947); knižně vyšla sbírka *Die große Einsamkeit* (Velké osamění; pod pseudonymem Roman zur March vyšlo ve Vídni 1975) a výbor z básní *Der erloschene Leuchter – Uhaslý svícen* (2003, překl. Olga Poláková).

Je známo, že Vlastimil Artur Polák byl spisovatelem produktivním (spisovatelské činnosti se věnoval téměř každý den) a že umělecká kvalita jeho tvorby je i z tohoto důvodu poměrně nevyvážená. Přesto najdeme v jeho díle texty, jednotlivé básně, jež snesou srovnání s tvorbou jiných autorů židovského původu, kteří svou poezií s děsivým mistrovstvím vyslovují hrůzu šoa – z těch největších jmenujme Paula Celana a Rosu Ausländerovou. (Ostatně – proč Moravu podobně jako Celanovy a Ausländerové Černovice nepovažovat za podobnou, byť v čase posunutou výspu jedné země – Rakousko-Uherské monarchie?) S nimi Poláka pojí i jeho literární jazyk – němčina, která byla zároveň jeho mateřštinou, a zároveň jazykem vrahů jeho národa. Je rovněž známá a uznávaná teze, že mimo jiné právě proto autoři židovského

původu dokázali vdechnout svému dílu onu bezprostřední naléhavost; dokázali v němčině vyslovit nevyslovitelné. Ostatně i pro Poláka představovala němčina také spíše nástroj, s nímž lze svobodně zacházet (některé texty psal i v jidiš) – v „jeho“ němčině najdeme příklady deformací syntaxe a volného nakládání s členy.

Jednou z nejpůsobivějších básní Vlastimila Artura Poláka je *Ost-transport* (česky Transport na východ); báseň, kterou Polák napsal v Terezíně. Časopisecky vyšla až roku 2000, v rámci statě prof. Ludvíka Václavka *Der Lyriker Vlastimil Artur Polák*, avšak již od roku 1999 se s její první slokou a pozměněným názvem *Transport* mohou setkat návštěvníci literární expozice Památníku Terezín (Literární tvorba v terezínském ghettu), kde je nad vchodem použita jako motto. Zde lze rovněž nalézt první sloku básně v uměleckém překladu olomoucké překlada-
telky a teoretičky překladu Veroniky Prágerové.¹

Práce na vlastním překladu celé básně *Ost-Transport* do češtiny mne vyprovokovala k několika otázkám a úvahám na téma tzv. přeložitelnosti básnického textu – zda lze adekvátně básnický přeložit i ve své jednoduchosti tak působivou báseň, jakou bezesporu *Ost-Transport* je, aniž by ztratila na svých uměleckých kvalitách. Nejprve tedy báseň v originále a v mém překladu:

OST-TRANSPORT

Transport

Heißt ein Schrecken.

Transport

Ist kein Wort...

Transport:

Der Tod im „Osten“.

Man geht ohne Hoffnung fort.–

Transport, Transport, Transport.

Die jungen

Ruth und Jakob

Gingen gemeinsam im

Transport.

Dann vergast im „Osten“.

Doch,

Gemeinsam gegangen fort.–

Transport, Transport, Transport.

Transport

Heißt ein Schrecken.

Transport

Ist kein Wort...

Transport:

Der Tod im „Osten“.

Birkenau – Auschwitz – Treblinka:

Todesort, Todesort, Todesort.

Transport, Transport, Transport.

TRANSPORT NA VÝCHOD

Transport

Hrůzu značí.

Transport

Slova nepostačí...

Transport:

Smrt na „Východě“.

Bez naděje jde se, jde a jde.–

Transport, transport, transport.

Mladičci

Rút a Jákob

Společně prošli

Transport.

Pak na „Východě“ zavraždil je plyn.

Ale

Šli spolu, když jim drtil klín

Transport, transport, transport.

Transport

Hrůzu značí.

Transport

Slova nepostačí...

Transport:

Smrt na „Východě“.

Birkenau – Osvětim – Treblinka:

Za smrtí jde se, jde se, jde a lká.

Transport, transport, transport.

1 VÁCLAVEK, L.: Der Lyriker Vlastimil Artur Polák. In: *Mnemosyne*, Klagenfurt, roč. 2000, č. 26, s. 143–158.

Zaměříme se teď na jednotlivé sloky; na komponenty, které jsou zásadní pro strukturu básně, a na to, jak se s nimi vypořádal umělecký překlad do češtiny. Do prostředního sloupce kladu překlad doslovný.

<i>Transport</i>	<i>Transport</i>	<i>Transport</i>
<i>Heißt ein Schrecken.</i>	<i>znamená děs.</i>	<i>Hrůzu značí.</i>
<i>Transport</i>	<i>Transport</i>	<i>Transport</i>
<i>Ist kein Wort...</i>	<i>není (žádné) slovo...</i>	<i>Slova nepostačí...</i>
<i>Transport:</i>	<i>Transport:</i>	<i>Transport:</i>
<i>Der Tod im „Osten“.</i>	<i>Smrt na „východě“.</i>	<i>Smrt na „Východě“.</i>
<i>Man geht ohne Hoffnung fort.–</i>	<i>Bez naděje se jde pořád dál.–</i>	<i>Bez naděje jde se, jde a jde.–</i>
<i>Transport, Transport, Transport.</i>	<i>Transport, transport, transport.</i>	<i>Transport, transport, transport.</i>

Jako řada slavných básní i většina uznávaných uměleckých děl vůbec je *Ost-transport* založen na mnohoznačnosti a na interpretační otevřenosti. V prvé řadě právě s ní se musí každý překladatel potýkat a vyrovnat – nalézt k textu (k dílu, k autorovi...) svůj klíč. Jen tak může překlad působit celistvě, avšak samozřejmě vzniká riziko, že klíč nebude správný, že se celý překlad uchýlí nesprávným směrem.

První verš básně přináší jediné a klíčové slovo: transport. To ve své terminologické preciznosti přináší dvojaký úděs – transportovat lze věci, náklad... a přesně v tomto duchu bylo s Židy v transportech na východ nakládáno. Autor básně si byl hrozivě působivosti tohoto slova vědom a ponechává je na řádku samo. Čtenář je nekompromisně vtažen do situace. V češtině nelze o jiné možnosti překladu uvažovat, což ale přináší další otázky o několik veršů níže.

Druhý verš staví rovnítko mezi transport a hrůzu, děs. Více než výmluvné srovnání. Třetí a čtvrtý verš naopak obsah pojmu „transport“ vymezují negativně – transport není slovo. Ale také: transport není *žádné* slovo. Žádné slovo nedokáže vyslovit hrůzu transportu. Dvojsmysl, který čeština neumí postihnout. A rovněž po formální stránce v německém originále přichází zlom: rým, a to právě na klíčové slovo „transport“. Strohost sdělení nečekaným rýmem udeří, kontrast obsahů slov „Transport“ a „Wort“ v němčině působí jako rozbuška. Třetího vysvětlení obsahu slova „transport“ se dostává v pátém a šestém verši – transport znamená smrt na „Východě“ (velké počáteční písmeno v češtině ponechávám pro zdůraznění rozporných ironicko-mytizujících konotací, které se slovu dostává v originále umístěním do uvozovek). Sedmý a osmý verš přinášejí druhý rým ke slovu „transport“, tentokrát se jedná o slovo „fort“ značící tolik co „kupředu, stále dál“ a končí trojnásobným opakováním klíčového slova. To nabývá funkce refrénu.

V překladu bylo nezbytné po dlouhých úvahách vyřešit problém rýmu rázně: na slovo „transport“ v češtině nenajdeme vhodný rým; navíc zde vůbec nelze operovat s prostorem verše, v němž by bylo možno slova přeskupovat. Překlad nabízí kompenzaci – rým v českém překladu spojuje druhý a čtvrtý verš (*hrůzu značí – slova nepostačí*) a šestý a sedmý verš. Sedmý verš překladu navíc oproti originálu opakuje sloveso „jít“ třikrát po sobě, aby se poukázalo na úzkou souvislost s veršem následujícím. Obsahem je zde dotvořen dojem pochodu, podtržený i rytmickou strukturou, jemuž je třeba podřídít rytmus jednotlivých veršů, přestože je báseň komponována ve volném verši. Překlad dále zachovává pro češtinu neobvyklá velká počáteční písmena na začátku veršů.

<i>Die jungen</i>	<i>Mladí</i>	<i>Mladičci</i>
<i>Ruth und Jakob</i>	<i>Rút a Jákob</i>	<i>Rút a Jákob</i>
<i>Gingen gemeinsam im</i>	<i>šli společně v</i>	<i>Společně prošli</i>

<i>Transport.</i>	<i>transportu.</i>	<i>Transport.</i>
<i>Dann vergast im „Osten“.</i>	<i>Potom zplynování na „východě“.</i>	<i>Pak na „Východě“ zavraždil je plyn.</i>
<i>Doch,</i>	<i>Ale</i>	<i>Ale</i>
<i>Gemeinsam gegangen fort.–</i>	<i>šli společně vpřed.–</i>	<i>Šli spolu, když jim drtil klín</i>
<i>Transport, Transport, Transport.</i>	<i>Transport, transport, transport.</i>	<i>Transport, transport, transport.</i>

Druhá sloka přináší příběh. Možná dětí, sourozenců, možná mladých milenců se starozákonními jmény Rút a Jákob (jejich jména jsou počestněna právě kvůli starozákonním konotacím). Příznakový je překlad prvního verše, náhrada adjektiva „mladý“ deminutivem „mladičský“. Němčina tvořit deminutiva od adjektiv neumí a domnívám se, že zde jeho užití svým citovým zabarvením vytváří intenzivnější dojem vtažení do děje, který je příznačný pro celou tuto sloku. „Východ“ je zde v pátém verši přímo pojmenován jako místo, kde jsou lidé (= Židé) zplynováváni, vražděni plynem. Vyhnul jsem se téměř odbornému termínu „zplynovat“, ačkoli ten by byl přesným překladem, a po úvaze jsem opustil i řešení metaforickým opisem „přeměnil je plyn“ (opis „být přeměněn v plyn“, vycházející z původního významu slova „vergasen“ v němčině, je hrůzný – obsahuje v sobě jak plynové komory, tak pece s proslulými osvětiskými komínky – ale nepatřičně poetizuje Polákovu stroze konstatovanou skutečnost). Na konci verše (v ještě nerealizované rýmové pozici) se v překladu ocitá slovo „plyn“.

Poslední tři verše této sloky vyjadřují vůli, odhodlání, přítomný okamžik transportu. Vyskytuje se zde opět zásadní rým, totožný s předchozí slokou. Zde jsem si v překladu dovolil užít metafory (když jim transport drtil klín), ač originální báseň je na metafory velmi chudá – a zároveň jsem tak refrén, stojící v originále jako samostatná jednotka, propojil s předchozím veršem. Z „transportu“ se stává činitel děje. Domnívám se, že mírná poetizace je v tomto případě ústrojná, nosná a přínosná, a to i – jakoby mimochodem – kvůli rýmu a slovům, která jsou zde vedle sebe položena: plyn – klín. Smrt a láska...

<i>Transport</i>	<i>Transport</i>	<i>Transport</i>
<i>Heißt ein Schrecken.</i>	<i>znamená děs.</i>	<i>Hrůzu značí.</i>
<i>Transport</i>	<i>Transport</i>	<i>Transport</i>
<i>Ist kein Wort...</i>	<i>není (žádné) slovo...</i>	<i>Slova nepostačí...</i>
<i>Transport:</i>	<i>Transport:</i>	<i>Transport:</i>
<i>Der Tod im „Osten“.</i>	<i>Smrt na „východě“.</i>	<i>Smrt na „Východě“.</i>
<i>Birkenau – Auschwitz – Treblinka: Birkenau – Osvětim – Treblinka:</i>	<i>Birkenau – Osvětim – Treblinka:</i>	<i>Birkenau – Osvětim – Treblinka:</i>
<i>Todesort, Todesort... Todesort.</i>	<i>Místo smrti, místo smrti... místo smrti.</i>	<i>Za smrtí jde se, jde se, jde a lká.</i>
<i>Transport, Transport, Transport.</i>	<i>Transport, transport, transport.</i>	<i>Transport, transport, transport.</i>

Závěrečná sloka je variací sloky první. Jedinou změnu přináší záměna verše v první sloce sedmého (*man geht ohne Hoffnung fort*) za dva verše, které lakonicky vyjmenovávají cíle transportů a stejně lakonicky je všechny označují za „místa smrti“. Ona lakoničnost je překladu bohužel cizí, a to hlavně z toho důvodu, že by v češtině nepůsobila stejně mocně, ale naopak spíše neobratně (což částečně dokládá doslovný překlad). Nemožnost nalézt rým na slovo „transport“ zde (triumfálně, adekvátně či nepatřičně?) překonává použití rýmu na název koncentračního tábora: Treblinka – lká.

Český překlad také variuje oproti originálu i původní sedmý verš první sloky (*Bez naděje jde se, jde a jde*), a to především opětovným trojím opakováním slovesa „jít“. Překladu této sloky ubližuje především předposlední verš, který rozvíjí vlastní příběh, oproti originálu, kde jsou poslední tři verše tvořeny vždy jen třemi paralelními či totožnými pojmy. Na zváženou je užití

počeštěné podoby jména koncentračního tábora Osvětim, zatímco Birkenau zůstala v němčině – volil jsem ta jména, která jsou v češtině nejužívanější.

Celkově překlad básně *Ost-transport* působí mnohomluvněji, ne tak stroze jako originál, což mu ubírá na působivosti. Na druhou stranu více rozvíjí formální strukturu, pracuje s více rýmy a úžeji provazuje poslední sloku s první. Těmito prostředky jsem chtěl vzdát hold mimo jiné i české básnické tradici, s níž – volky nevolky – je překlad každé básně z cizího jazyka do češtiny konfrontován.

Každý překlad, poezie pak obzvlášť, vzbuzuje řadu otázek a u lidí znalých originálního jazyka pak často i rozpaků. Nechtěl jsem zde rozkrýt otázku zásadní a oblíbenou, sklouzávající leckdy až k bonmotu, tedy „zda vůbec lze překládat poezii“. Domnívám se, že ano, a že mnohé, co překlad původnímu textu vezme, lze kompenzovat jinými prostředky, kterými např. nedisponuje originál. Jedná se vždy o tanec na ostří nože – mezi překladatelovou vlastní invencí a službou původnímu textu – na jehož konci však může stát kvalitní, v pravém smyslu slova *básnický* a v pravém smyslu slova *překlad*.

LITERATURA

POLÁK, V. A.: *Die Stadt der schwarzen Tore*. Psáno 1936–1947

POLÁK, V. A. (ps. Roman zur March): *Die große Einsamkeit*. Vídeň 1975

POLÁK, V. A.: *Bílá paní z ghetta*. Olomouc 1996

POLÁK, V. A.: *Der erloschene Leuchter – Uhaslý svícen*. Olomouc 2003

SETKÁVÁNÍ

(K OSMDESÁTÝM PÁTÝM NAROZENINÁM FRANTIŠKA ŘEHÁKA)

ALENA ŠTĚRBOVÁ

Poprvé jsem viděla Františka Řeháka (*4. 10. 1923) na jevišti zlínského divadla jako sedmnáctiletá kyjovská středoškoláčka. V režii Svatopluka Skopala hrál Maršála v Čapkově *Bílé nemoci*. Bylo to v roce 1956, takže bych měla správně napsat v Divadle pracujících v Gottwaldově, ale na jižní Moravě se běžně v té době ještě mluvilo o Zlíně, prezidentský název Baťova města se tenkrát ještě v Kyjově a jeho okolí nevžil. Na představení nás vypravil student pražské DAMU Karel Pokorný, který si z Prahy přivezl domů na prázdniny několik spolužáků (byl mezi nimi i budoucí režisér František Laurin), aby společně s kyjovskými ochotníky nastudovali tutéž Čapkovu hru. Přiznávám, že důležitější byl tehdy pro mne Karel Pokorný (budoucí představitel téže postavy v Kyjově), protože jsem měla po jeho boku pronést asi šest vět jako maršálova dcera.

Z druhého diváckého setkání si už Františka Řeháka pamatuji zřetelněji. V témže zlínském divadle hrál na předscéně důstojného Pána v taláru v dobově velmi populární hře *Taková láska* Pavla Kohouta. Psal se rok 1958 a s kamarádkou jsem jela do Zlína na pozvání režiséra představení Jiřího Svobody, který jako umělecký poradce pravidelně pomáhal jihomoravským amatérům.

Měla bych, ač se ani v nejmenším nesnažím o odbornou teatrologickou studii, připomenout, že v letech 1959–1974 byl Jiří Svoboda šéfem činohry Divadla Oldřicha Stibora v Olomouci, v šedesátých letech nepochybně i jeho zásluhou olomoucká činohra ovlivňovala vývoj české divadelní kultury, po vstupu vojsk a Svobodově následném vyhazovu z divadla jsem ho vídávala čepovat pivo v nádražní restauraci.

Jedním z nejdůležitějších setkání paně Řehákových, ale kupodivu i mých, byla československá premiéra Topolova *Konce masopustu* v olomoucké činohře 27. dubna 1963. Výjimečně dobrý olomoucký dramaturg Jiří Flíček ještě před premiérou oznamoval v brněnské Lidové demokracii: „Hra ze současného venkova proplétá několik výrazných osudů v jeden metaforický celek. Na první pohled se zdá, že jde o generační problém. Ve skutečnosti jde o něco daleko hlubšího. Topol zachycuje proměnu dnešního života ve výrazném konfliktu mezi iluzemi o životě a jejich skutečnou pravdivou podstatou.“

Režisér Jiří Svoboda projevil o text, jehož uvedení nebylo v Praze povoleno, vážný zájem a v Olomouci se začalo s přípravou opravdu mimořádné inscenace. Po třech týdnech zkoušek nabídli spolupráci vedle autora dramatu i dramaturg Karel Kraus a režisér Otomar Krejča. Příprava byla poctivá, premiéra byla dvakrát odložena, regionální kritika reagovala v superlativech.

„Představení, jakého jsme nebyli již dávno svědky!“

„Inscenace patří ke špičkovým výkonům souboru!“

„Nesporný úspěch olomoucké činohry!“

„Olomoucké divadlo dosáhlo touto inscenací jednoho ze svých největších úspěchů vůbec. Herci se vypjali k velkému výkonu, na němž je patrné zaujetí, s nímž Topolovu hru – jednu z nejlepších her poválečné české produkce – studovali. Pražská dramaturgie má co dohánět...“

Přijeli tentokrát i pražští recenzenti, zajímali se především o hru, ostatním složkám věnovali většinou minimální pozornost.

„Konec masopustu by se měl hrát v Praze!“

„Praha nemá dramatických hodnot tak nazbyt, aby si mohla dovolit dlouho přehlížet jednu z nejméně sporných, které se v poslední době objevily.“

Mnohdy dostával venkov opravdu „na frak“.

„(...) pod názvem *Konec masopustu* se hraje jiná hra, vzdálená podstatně té, kterou tím názvem označil Josef Topol.“

„Technická stránka inscenace je nedokonalá.“

„Pojetí máškar – určité uzemnění, ba dokonce zpřízmenění scén, zbytečné prodlevy, nástupy a odchody máškar jsou chaotické.“

„(herci – mezi nimi i František Řehák) jako by stále předznamenávali své postavy ideovým znamením plus nebo minus – jejich charakteristiky jsou příliš zřejmé na první pohled, existují samy o sobě, jsou všeobecně divadelní, nerostou ze souvislosti vztahu k různým postavám hry.“

„(jiní herci – mezi nimi i Milan Riehs a Bořík Procházka) usilují žít život svých postav bez předpojatého hodnocení, hledají celý povahový rozkmit hrdiny a daří se jim vytvářet samostatně se rozvíjející osudy neustále konfrontované a také formované spoluexistencí ostatních postav.“

„Rozpornost Svobodova představení napověděla, že Topolova hra čeká na další inscenace, které se znovu budou po svém vypořádávat s její náročnou kompozicí, které budou muset ještě mnohem důsledněji budovat na jevišti dramatický svět.“

Jména kritiků a bibliografické odkazy záměrně neuvádím, i když je mám k dispozici, situaci už dnes nelze jednoznačně posoudit, ale jedno je jisté: Františka Řeháka jako představitele Smrtáka (spolu s Milanem Riehsem a Boříkem Procházkou) angažoval Otomar Krejča v krátkém čase do Divadla za branou.

V pražském Národním divadle měl *Konec masopustu* premiéru 14. listopadu 1964 a František Řehák byl během repríz pozván k hostování v roli Smrtáka, představovaného v pražském Krejčově nastudování Josefem Kemrem. Tentokrát Eva Uhlířová v Divadelních a filmových novinách výše hodnotila Řeháka.

„Kemr postavu demonstruje, ukáže pouze významový obrys, deformuje však smysl. Kemr je autentický pouze jako ‚v roli‘, jeho Smrták hledišti dokazuje racionálním hereckým zdůvodněním, proč by mělo postavu intelektuálně odmítnout. (...) Topolova dramatická a Krejčova režijní metoda však nepřipouští redukci modelové postavy na názorné herecké ‚vysvětlení‘ personifikovaného ‚principu‘. Oživlá teze místo živé postavy, karikatura Smrtáka místo dramatického typu znamená zde nejen stylový, ale i významový posun. Je porušena Topolova objektivita, která publicisticky neobžalovávala, ale vyjevuje podstatu lidského charakteru. Záskok olomouckého Františka Řeháka – Smrtáka na jedné z repríz pražského představení pak dokázal, že hercův kvalitativně odlišný způsob přístupu k postavě vyjádřil režijní záměr funkčně, ne – jako u Kemra – formálně.“

V čem bylo setkání s Topolovým dramatem a s oběma režiséry (Jiřím Svobodou a Otomarem Krejčou) významné pro Františka Řeháka už nepochybně vyplývá z kontextu. Mimořádný divácký zážitek na olomoucké i pražské premiéře Topolova *Konce masopustu* měl však i mimořádný význam pro moji další odbornou práci. Řehákova interpretace postavy Smrtáka nepochybně ovlivnila mnohé mé další úvahy o Topolově tvorbě.

Pseudoosobnost holiče Smrtáka stojí ve hře proti osobnosti Krále. Pojmenováním postav mohou být ve vědomí percipienta vyvolávány představy archetypální povahy. Smrt má svá osidla, je doprovázena tmou a stínem, zřetelná je biblická souvislost mezi smrtí a hříchem, smrt je personifikována jako nenasytná bytost požírající ustavičně své oběti. Autorovi se podařilo vytvořit na první pohled sympatickou figuru, která se v průběhu dramatu odhaluje. Smrták organizuje zábavy („*Srandy bude škoda, co jsem vám ji, mizerové, nadělal.*“), projevuje se jako přízpůsobivý živočich („*Jeden musí být suchej, když chce druhýho...*“), který je o to nebezpečnější, že ho nikdy není možné přistihnout při činu („*Stál celou dobu stranou mezi maškarami: Hochu, hochu, tady přestává sranda. – Vytratí se.*“). Přesvědčivě je v textu naznačena Smrtákova potřeba manipulovat s osudy jiných lidí (osud sestry Věry, cihlářův syn a tragédie příběhu s německým vojákem, kuplířské snahy s Marií, Petrem a Rafaelem, pochovávání Jindřicha), čímž překrývá prázdnotu svého vlastního života.

Vedoucí roli v masopustním reji přebírá od Smrtáka postupně Husar, nápaditý improvizátor, zpočátku zdůrazňující svou nezávislost: „*Nejsem vycpanej slámou, kašlu na hrací strojky, žádný drátky nevedou ode mne nikam!*“ V průběhu dramatu právě Husar nahrazuje poezii falší, imaginací cynismem, spontánní obraznost je vystřídána úkolem.

„Husar: *Není na vybranou, zpívat budete každěj!*

(...)

Maškara (zamává partesy): *A co partesy?*

Husar (křičí): *Jen dej každému po hlase!*

Maškara (křičí): *Honem si vemte partesy, ať nedostanete po hlase!*“

Slovo básnické se v tu chvíli mění v slovo zabíjející, masopustní lidová poezie je vystřídána krutou hrou s pochováváním „posledního krále lánů“ podle Smrtákova scénáře a v Husarově interpretaci. „*Já pán, ty pán, všichni zemřeme, kdo se mě zeptá, co tu bylo mě?*“

Oceněním Řehákova pojetí Smrtáka bylo nepochybně angažmá v Krejčově Divadle za branou a záviděníhodné role v Čechovových *Třech sestrách*, v *Maškarách z Ostende* i v další Topolově hře *Slavík k večeři*. To ale předbílám.

Odchodu již prokazatelně předního olomouckého činoherce do Prahy předcházela ještě dvě závažná setkání s režisérem Karlem Pokorným. V sezóně 1964–1965 šlo o hlavní role v dramatech Arthura Millera *Smrt obchodního cestujícího* a Friedricha Dürrenmatta *Frank V.*

Millerův Willy Loman v Pokorného režii byl zosobněním životní prohry, sebeklamu, neschopnosti rozlišovat průměrnost a kvalitu. V jedné z olomouckých repríz hostoval Karel Höger a v zájmu spravedlnosti je třeba říct, že jeho Loman byl vnitřně složitější, Řehákovo pojetí bylo jednoznačnější. Dobrým zakončením sezóny a zároveň první etapy Řehákova olomouckého působení byla premiéra „groteskní opery o jedné soukromé bance“, v níž – opět v režii Karla Pokorného interpretoval František Řehák titulní roli, „skrz naskrz dobrého člověka“, Franka V., ředitele banky. Dürrenmattův text předpokládá neustálé herecké vyvažování konkrétního a obecného, individuálního a společenského, balancování mezi příběhem a mýtem, což se většinou, mnohdy právě díky Řehákovi, v Pokorného inscenaci dařilo.

Po třech letech pražského angažmá jsme se ovšem s ironií a sebeironií Františka Řeháka mohli v Olomouci setkat znovu, tentokrát téměř symbolicky v šrámkovsky laděné hře Bohuslava Březovského o setkání spolužáků *Všechny zvony světa*. V komediálně pojaté Svobodově inscenaci o banálních a nejednou trapných situacích vynikal právě Řehák v roli Ludvíka. V roce 1968 uvedla činohra Divadla Oldřicha Stibora ještě tři velmi výrazné inscenace, v nichž bylo naléhavě reflektováno téma moci a osobní svobody. *Hraběte Oederlanda* Maxe Frische, *V půli cesty na strom* Petra Ustinova a *Oldřicha a Boženu* Františka Hrubína. Ve Frischově a Hrubínově hře šlo o další Řehákovo pracovní setkání s režisérem Jiřím Svobodou, Ustinova pohostinsky nastudoval František Laurin.

Zřetelně si pamatuji, jak moc mě tehdy Frischova hra (Svoboda ji uváděl v československé premiéře) oslovila. Bankovní úředník Wolfgang Schweiger, bezúhonný, tichý a klidný člověk (výborně ho hrál Zdeněk Vrablík), zabije bez jakéhokoliv motivu vrátného banky sekýrou. Sedm mříží, oddělujících pokladníka za přepážkou od svobodného světa, nahradilo sedm mříží cely. Jediným člověkem, který vraha chápe, je státní návladní. Vyrovnaně, klidně, s úsměvnou galantností seriózního hraběte si klestí cestu před sebou jako legendární hrabě Oederland, aby se sekýrou v ruce namísto stromů začal kácet lidi. František Řehák v modelově pojaté postavě akcentoval vzpouru člověka proti životnímu stereotypu a aktuální otázku možnosti seberealizace, možnosti jedince být sám sebou. Násilím dosažená svoboda se však mění v násilí moci, existenciální hledání pravdy o člověku se v inscenaci prolíná s morytátovým pojetím příběhu hraběte Oederlanda. Svobodova inscenace byla společensky aktuální, ale zároveň vnímavým divákům předkládala nadčasové otázky. Každý hrajeme v životě nějakou roli, ztotožňujeme se s obrazem, který si o nás ostatní lidé vytvořili, záměrně omezujeme vlastní spontánnost. Frischovy postavy hledají totožnost se sebou, ne s obrazem o sobě. Obraz – to je legenda.

Suverénním pánem jeviště i hlediště se stal také Sir Malalieu Fitzbuttress ve hře Petra Ustinova *V půli cesty na strom*; v důsledné realizaci beatnické filozofie objevil tento „generál v důchodu“ vlastní svobodu a pocit životního uspokojení. Pod režijním vedením Františka Laurina neztrácel Řehák ve velmi vděčné roli ani v nejkomičtějších situacích myšlenkovou převahu nad ostatními postavami hry.

Druhou etapu hercova olomouckého působení uzavíraly dvě postavy z českého repertoáru – německý vyslanec Guntr v Hrubínově hře *Oldřich a Božena* (v sezóně 1968–1969) a panovník Neklan v Topolově veršem psané prvotině *Půlnoční vítr* (v sezóně 1969–1970), v obou případech ještě v režii Jiřího Svobody. Obě inscenace přijímalo olomoucké publikum nejen v aktuálních historických souvislostech, ale v dané chvíli přímo politicky. Ať chceme či ne chceme, divák vždy byl a bude součástí divadelní struktury.

První polovina sedmdesátých let byla v olomouckém divadle silně poznamenána nejen normalizací, propouštěním, zákazy a omezeními, ale i nepřehlédnutelnou přítomností vojenského velitelství a značného množství sovětských vojáků ve městě. Jiří Svoboda musel zcela opustit divadlo, František Řehák nebyl obsazován – a pokud ano, byl na kuriózním redakčním seznamu těch, o kterých se nesmělo psát.

Příznávám, že z pozdějšího, socialisticky orientovaného Řehákova repertoáru normalizační éry se mi líbila Fréharova inscenace Vampilovy hry *Starší syn* (1974), v níž tento přední charakterní herec olomoucké činohry postupně modeloval postavu tragikomického umělce Sarafanova.

V roce 1977 mladý režisér Jan Novák nastudoval klasickou hru Maxima Gorkého *Jegor Bulčov a ti druzí* ve výborném a citlivém překladu Leoše Suchařípy, na scéně Alberta Pražáka a

se scénickou hudbou Petra Skoumala. Do hlavní role obsadil Františka Řeháka a stěžejní konflikt viděl ve střetnutí člověka pochybujícího s lidmi, kteří v něm chtějí ubít tyto pochybnosti, a pokud se to nepodaří, zabít jeho samotného. Řehákův nemocí oslabený Bulčov neztrácí vůli k odporu, postupně odkrývá celou sílu své lásky k životu, bodrý, mazaný Jegor je ztělesněním nezávislé síly, velké inteligence, touhy dobrat se pravdy. Za nezkrotnou bujností, protestem, sarkasmem cítíme lásku k životu se všemi jeho radostmi, touhu žít. S pomocí Gorkého hry z roku 1932 se podařilo alespoň relativně prolomit ledy kolem „nepohodlného“ herce (ale i velmi „nepohodlné“ herečky Dany Richterové, která hrála Melánii) a představení dokonce reprezentovalo v březnu roku 1978 činohru na krajské přehlídce v Českém Těšíně.

Z velkých rolí ruského klasického repertoáru, kterému v sedmdesátých a osmdesátých letech věnovala zásadní prostor dramaturgie většiny českých divadel, stojí nepochybně za připomenutí zopakování dokonale zažitě role Ivana Romanoviče Čebutykina, vojenského lékaře z Čechovových *Tří sester* (1966, Divadlo za branou, režie Otomar Krejča; 1983, Divadlo Oldřicha Stibora, režie Karel Nováček), herecky detailně propracovaná etuda generála Ivolgina ve Vostreho dramatinizaci Dostojevského *Idiota* (1980, režie Jan Novák) a v čechovovském stylu pojatý Prochor Chrapov v Gorkého *Vase Železnovově* (1984, režie Karel Nováček).

K nezapomenutelným setkáním patří ovšem zákonitě Polonius z Shakespearova *Hamleta* (1979, režie Karel Nováček). Řehák postavu oprostil od obvykle vnějškově zdůrazňované potměšilosti a baziliščí podlézavosti, především jeho dialogy s Hamletem demaskují zlo skryté za sympatickou tvář. Řehákův Polonius z konce sedmdesátých let je chytrý stařík, zručný diplomat, tvrdý a cílevědomý otec, programově přizpůsobivý politik, nejen „schopný“, ale „všeho schopný“ člověk. Široké herecké rozpětí prokázal Řehák bezprostředně v další sezóně. Charakterově naprostým opakem jeho Polonia je František Matoušek ze hry autora, kterého pochopitelně nemůžeme srovnávat se světovým klasikem (sám by takové srovnání jistě perfektně ironizoval), autora, kterého má ale Řehák zjevně rád (v roce 1978 inscenoval mimo oficiální olomouckou scénu jeho *Malou noční inventuru* a zároveň si zahrál duchaplného Františka Kalouska). Jde o Miroslava Horníčka a jeho kompozičně nejucelenější dramatický text *Můj strýček kovboj aneb Rodeo* (1980, režie Karel Nováček).

Řehák byl v roli věčně utíkájícího, hledajícího a tím šťastného kovboje-tuláka ve velké výhodě, že zjevně a bytostně věřil v závažný myšlenkový obsah Horníčkovy hry, a to mu pomohlo herecky přesvědčivě vyvážit i povrchní romantiku některých motivů. V modelové hře *Můj strýček kovboj* zůstal autor věrný základnímu principu vypravování příběhů. Metodou filmových střihů, střídáním různých rovin dramatického času a prostoru, významovým prolínáním simultánních dialogů vede Miroslav Horníček s diváky rozpravu o odpovědnosti, o vzájemných vztazích v rodině, o možnosti a nutnosti volby životních cílů, o věrnosti sobě samému. A z každého hercova zářivého úsměvu, rozmáhlého gesta, téměř tanečního pohybu bylo zřejmé jeho ztotožnění se s filozofickým krédem autora hry.

Bylo by třeba ještě připomenout řadu setkání s panem Řehákem-režisérem, a to nejen v Amatérském studiu při Divadle Oldřicha Stibora, poloprofesionálním Radionkabaretu či zcela profesionálním Studiu Forum, uvádějícím svá představení na scéně Divadla hudby v Olomouci.

Zřejmě by mně k obdivné kritické reflexi šire Řehákova hereckého rejstříku stačila tři setkání: Smrták, Polonius a Matoušek. Pan František Řehák, který letos oslaví neuvěřitelných pětáosmdesát let, zná nepochybně přesný počet svých rolí. Viděla jsem je všechny, ty olomoucké i ty pražské, ty výborné i ty méně podařené. A jsem ráda, že existují i takové, ke kterým

se mohu vracet, o kterých si mohu povídat nejen se svými vrstevníky, ale i se svými (stále) dvacetiletými studenty. Protože Řehákova kanovníka, kterému Antonín Důra v Menzlově filmu *Rozmarné léto* sešívá natržené ucho, toho zná každý.

TEORETICA

DVOJÍ PODOBA ROMANTICKÉ KRAJINY: MÁCHA A NERVAL

RICHARD ZMĚLÍK

I.

V roce 1995 vyšla v třetím čísle časopisu *Česká literatura* studie Hany Voisine-Jechové věnovaná problematice snového zážitku v narativní struktuře u Máchy a Nervalova. Autorka srovnává vyprávěcí postupy vzhledem k onirické zkušenosti u obou básníků a dospívá mimo jiné k závěru, v němž konstatuje jistou modální podobnost v narativním postupu u Máchy a Nervalova, spočívající ve způsobu zapojení snovosti přímo do struktury vyprávění. Ačkoli je zřejmé, že v případě děl Máchy a Nervalova nelze mluvit o přímém kontaktologickém vlivu,¹ přesto, jak dokazuje Jechová, lze zvažovat určité analogie v tvorbě obou autorů. Tento společný znak je nejspíš výslednicí *jednotného* textového diskurzu – romantismu, který v literatuře mimo jiné znamená zavedení nových (moderních) vyprávěcích postupů, témat a forem. Je proto pochopitelné, že lze shledávat určité typologické souběžnosti v textech autorů, mezi jejichž tvorbou je přímý vliv vyloučen. Nyní se pokusíme o další takové srovnání. Bude se týkat způsobu zobrazení krajiny u Máchy a Nervalova.

Každé literární dílo představuje zcela originální uměleckou hodnotu danou mimo jiné neopakovatelnou strukturou. To se týká i jeho dílčích částí, v našem případě toposu krajiny. Máme-li před sebou vybrané texty Máchovy (*Křivoklad, Cikáni*) a Nervalovy (*Sylvie*), lze sice shodně tvrdit, že u obou autorů jde o romantický typ literární krajiny s jejími typickými atributy, jako je snovost, divokost, dynamičnost, ovšem konkrétního zhodnocení se nedobereme.

1 Romantismus Nervalův je poněkud jiného typu, než jaký reprezentuje tvorba Máchova. U Nervalova převládá zřetelný důraz na sen, snovost, a to zejména ve smyslu tzv. bdělého snění, s čímž souvisí i tematizace šílenství (Aurelie), odvrácené strany skutečnosti, sestupu do podvědomí, kolektivního nevědomí apod. Právě díky těmto výrazným aspektům v Nervalově tvorbě a konečně i v samotném životě (Nerval byl opakovaně hospitalizován na klinice pro choromyslné dr. E. Blanche s tehdy pro nás dnes již poněkud udivující diagnózou: teománií, démonománií. Je známo, že po posledním propuštění v zimním období byl nalezen oběšený.) se k Nervalově odkazu ve 20. letech 20. století tak výrazně hlásí surrealisté. (Nejenže Breton uvozuje druhou část svých Spojitých nádob citátem z Nervalovy Aurelie, ale dokonce lze nalézt styčné motivické a tematické paralely mezi oběma autory. Navíc v prvním surrealistickém manifestu se jeho tvůrce otevřeně hlásí k Nervalovu dědictví: „Na počest Guillaumea Apollinaire – který tehdy právě zemřel a který se svého času, zdálo se nám, opakovaně poddal uchvácení tohoto druhu, aniž mu nicméně obětoval banální literární prostředky – jsme Soupault a já tomu novému způsobu čistého výrazu, kterým jsme disponovali a jehož výhody jsme chtěli co nejrychleji zprostředkovat i svým přátelům, dali jméno surrealismus. Myslím, že toto slovo už dnes není důvod měnit a že význam, v jakém jsme je použili, obecně převládá nad jeho významem apollinairovským. Bezpochyby ještě většinou právem bychom se byli mohli zmocnit slova supernaturalismus, použitého Gérardem de Nerval ve věnování Dcer ohně. Skutečně se zdá, že Nerval byl v úžasné míře naplněn oním duchem, kterého se dovoláváme, kdežto Apollinaire naproti tomu znal ze surrealismu, a to ještě nedokonalé, pouze jeho literu a ukázal se neschopným podat jeho teoretický nárys, který by nás mohl upoutat.“)

Breton, A.: Manifest surrealismu (online). Poslední revize 5. 4. 2006 (citováno 23. 7. 2008). Dostupné z: <http://www.ceskaliteratura.cz/dok/msur.htm>.

Rádi bychom ukázali, že tyto a další přívlastky, které se obecně a povšechně pojí k romantické krajině, jsou v konkrétním díle specificky realizovány. Proto jsme pro srovnání zvolili dva texty Máchovy a jeden text Nervalův.

Psát obecně o poměru Karla Hynka Máchy ke krajině by bylo nejspíš zbytečné. Tento symptomatický jev, totiž vztah subjektu k přírodě, krajině, ostatně vyplývá z romantického diskurzu a jeho specifické orientace k přírodě a souvisí s jejím kvalitativním přehodnocením: „Pravidlo věrnosti přírodě však romantici neobjevili, pouze je nově formulovali. Přeskupili přitom základní složky osvícenského a sentimentalistického diskurzu: Příroda je neměnná a univerzální, zahrnuje lidskou přirozenost, která je uniformní (všude stejná), působí ve formě jednoduchých počitků na lidské vědomí, kde na základě asociací představ vznikají složité duševní děje; dobrá poezie nás přibližuje přírodě a může čerpat i z běžného života. Zatímco však klasicisté a osvícenci zdůrazňují univerzálnost, případně ideálnost přírody jako zdroj všech uměleckých hodnot, romantici se opírají především o představu autentičnosti a spontánnosti, která se zakládá na individuálním citu, jenž tvoří nejdůležitější složku básně.“²

V minulosti byla problematika Máchova vztahu ke krajině věnována celá řada studií, z nichž některé se zabývají otázkou prostoru v Máchově díle, jiné naopak sledují reálné Máchovy cesty krajinou.³ Nad množstvím těchto prací i různorodostí jejich přístupů se nelze podívat, neboť literární zpracování krajiny má v Máchově díle jedno z dominantních postavení, a navíc – jak známo – Máchova literární krajina je výrazně inspirována krajinou reálnou. Právě tyto dva aspekty – silný evokační účinek a takřka až reálný kontext Máchovy literární krajiny – vedl některé badatele k zájmu o popisy skutečných cest nejen básníkůvých, ale i postav jeho děl. Takovým příkladem je i kniha Jaromíra Wágnera *Karel Hynek Mácha v dějišti svých Cikánů*. Wágnér se nepochybně nechal strhnout právě onou silnou sugestivní silou románové krajiny a možností ji transponovat do skutečného prostoru Kokořínska. Výsledkem je studie, která de facto topograficky překládá Máchův text.⁴ Nehodláme zde nikterak zpochybňovat relevantnost Wágnеровých závěrů, avšak stále máme před sebou otázku, nakolik je takovýto přístup

2 HRBATA, Z. – PROCHÁZKA, M.: *Romantismus a romantismy*. Praha 2005, s. 18.

3 Uvedme jen některé z těchto prací: *Prostor Máchova díla*, Praha 1986; *Literární pouť Karla Hynka Máchy*, Praha 2004; *Rozličné cesty Karla Hynka Máchy po hradech spatřených*, Praha 1998; *Karel Hynek Mácha: Hrad spatřený*, Praha 1988; J. WÁGNER. *Karel Hynek Mácha v dějišti svých Cikánů*, Česká Lípa 1996 a další

4 Citujme pro představu úryvek, který se nám zdá typický pro Wágnеровův přístup: „Mácha v Cikánech líčí večerní vyhlídku z plošiny nad jeskyní takto: ‚Hluboko pod nimi ležel krásný dol – jezero – židova chaloupka – zřícený hrad – a daleko, daleko táhly se skalnaté stěny, až v dále oku nelze nic rozeznati leč temné stíny na obzoru hvězdnaté oblohy.‘

Jitřní vyhlídka z téhož místa je vylíčena takto: ‚Celá krajina ležela v jitřním světle před nimi; celý krásný dol se svými hustě porostlými skalami, se svým jezerem, zříceným hradem na protější skalině, se svými lesy, všemi poli, zámek na vchodu oudolí, všecko leželo v růžové záři rozestřeno před zraky cikánů. – Po polích již bylo živo, ze všech stran spěchali vesničané po pěšinách k blízkému městečku, jehožto věže k západní straně z hustého strměly stromoví za borovým lesíkem, jejichžto zvony dutými zvuky zvaly na službu boží.‘ (Vzpomeňme zde spojení krásného dolu s jezerem a vůbec Máchova popisu večerního i jitřního dolu v Májí.)“

Poslední citovanou větu jsme již komentovali dříve; zde dodejme jen tolik, že ze skalní plošiny nad Nedamy je vidět Hradsko, nikoli však Mšeno.

Je odtud ovšem krásná vyhlídka na hrad Kokořín a na Kokořínský důl. Od Staráků, jak se může každý přesvědčit, však nelze z Máchou popsané vyhlídky spatřit vůbec nic. Ani bez nynějšího hustého lesního porostu by odtud nebylo vidět hrad, který je za hřebenem kopce, natož pak Kokořínský důl. Zámeček ve vsi Kokoříně není viditelný ze Staráků (jimž je velmi blízko) ani z Nedam (ale je viditelný např. z louky před kostelem v Hradsku).

Nedamy – oproti Starákům – tedy mohou být reálným základem Máchova líčení, doplněným však dojmy z jiných vyhlídkových míst Kokořínska a opět dokresleným Máchovou fantazií.“ (WÁGNER, J.: *Karel Hynek Mácha v dějišti svých Cikánů*. Česká Lípa 1996, s. 41–42.)

adekvátní pro skutečné porozumění krajině v Máchově díle. Způsob translace jednoho textu, povytce uměleckého, do jiného je vždy krajně problematický, ne-li nemožný.⁵ Abychom se co možná nejlépe přiblížili porozumění významu toposu krajiny v literárním díle, volíme hledisko strukturní analýzy, od kterého očekáváme zhodnocení imanentního statutu toposu krajiny v konkrétním literárním díle.

II.

Na tomto místě si ještě dovolíme učinit vsuvku, jejímž podnětem je Mukařovského přístup k problematice tématu,⁶ konkrétně z jeho vztahu ke skutečnosti. Mukařovský k tomu poznamenává: „Je to vztah odlišný od toho, který každé umění jakožto autonomní znak spojuje s celkovým kontextem sociálních fenoménů, neboť jakožto komunikativní znak míří umění na určitou realitu, například na přesně vytčenou událost, na určitou postavu atd. V tomto ohledu podobá se umění čistě komunikativním znakům; podstatný rozdíl je však v tom, že komunikativní vztah mezi uměleckým dílem a označovanou věcí nemá *existenciální* (kurziva R. Z.) význam, a to ani v případě, kdy něco tvrdí a klade. Není možno formulovat jako postulát otázku dokumentární autentičnosti syžetu uměleckého díla, pokud hodnotíme dílo jako umělecký výtvar. To neznamená, že *modifikace* vztahu k označované věci jsou bez významu pro umělecké dílo: fungují jako faktory jeho struktury.“⁷ Pokud se pokusíme tuto myšlenku rozvést, můžeme tvrdit, že problém spočívá již na rovině lexikálních jednotek. Slovo funguje jako znak, tzn. má rovinu označující a označovanou. V národním jazyce se ovšem jedno a totéž slovo (sousedství, celé věty, odstavce až po témata, toposy i texty apod.) může ocitnout jednou v běžné komunikaci, podruhé jako součást literárního díla. Např. slovo *dům* mohu použít v běžné mluvě, podruhé se mi objeví v názvu díla (*Zánik domu Usherů*). Přitom víme, že v obou případech bude mít jiný význam; jednou na dům budu moci např. odkázat gestem, jindy je význam fikční. Otázkou ovšem je, jak poznám správný význam těchto „dvou domů“.

Mukařovský hovoří o dvojí hodnotě znaku, komunikativní a existenciální. Tyto hodnoty jsou plně inkorporovány do referenční struktury a samy jsou v závislosti na tomto modu různě aktivovány či modifikovány. Pokusíme-li se toto převést na jazyk, jenž je společnou materií jak pro běžný „dorozumivací“ (užitkový) jazyk, tak pro literární dílo, potom máme před sebou dvě strukturní úrovně, kdy v jedné z nich chybí existenciální význam, ovšem obecný význam si znak i zde uchovává, jinak bychom literárnímu dílu, pro které tato zásada platí, nemohli

rozumět. Tato modifikace, jak o ní hovoří Mukařovský, je věcí strukturní, ke které náleží i hodnota verifikační.⁸ Zapojení znaku do jedné či druhé struktury lze, domníváme se, osvětlit např. pomocí Morrisova modelu semiózy: (denotát-designát-vehikul-interpretans-interpret). Je-li tedy užito určitého znaku ve fikčním světě, potom tento znak neztrácí designát, ale denotát a pozměněny jsou i kategorie interpretans, interpret. Teorie fikčních světů navíc postulují pro kategorii denotátu rovněž svůj objekt, který má ovšem fikční statut – tzv. fikční entita.⁹

III.

Poněkud jsme se vzdálili od původního tématu, jímž je topos krajiny u Máchy a Nervalova, ovšem považovali jsme v tomto případě za zajímavé dotknout se této problematiky i z hlediska teoretického, zejména proto, abychom osvětlili nejen naše východisko, ale současně i statut literární krajiny, kterou, přestože k tomu mnohé svádí, nelze ztotožňovat s krajinou reálnou.

Následující část tedy bude patřit již výhradně problematice literárního zobrazení krajiny v Máchově *Křivokladu* a *Cikánech*, čtvrtý oddíl potom náleží témuž na příkladu Nervalovy prózy *Sylvie*.

Pokud bychom se přiklonili k mimetickému principu, vystačili bychom v zásadě s tvrzením, že Máchovy prózy zde analyzované – *Křivoklad* a *Cikáni* – se odehrávají na Křivokladsku a Kokořínsku. Tímto bychom ovšem problém fikčního prostoru nevyřešili, resp. jeho řešení bychom praktikovali odkazem k „noeticky odlišnému modu metodologické reference“. Přijmeme-li na druhou stranu názor, formulovaný kupř. S. Zołkiewskym, že každý sémiotický systém modeluje svět svým specifickým způsobem,¹⁰ potom musíme nutně volit cestu, jak se adekvátně zmocnit významu daného systému a přidržet se zákonitostí, jež z tohoto systému vyplývají.

Jak jsme již uvedli, silná přitažlivost Máchovy krajiny spočívá na dvou základních rysech: těmi jsou velmi silná a sugestivní stylizace romantické krajiny, která je současně výrazně zatížena topografickými realitami, takže se nejedná o krajiny výrazně fantaskní, jako je tomu např. v Nervalově *Aurelii*,¹¹ ale vždy určitým způsobem spjaté s reálnou předlohou.

V roce 1832 si Mácha do svého zápisníku poznamenává:

⁸ Ta ovšem nezaniká ani v případě uměleckého díla, ovšem je ontologicky řešena jinak.

⁹ Jako demonstrativní příklad výše uvedeného tvrzení nám může posloužit narativní strategie románu Jiřího Kratochvíla *Medvědí román*, která je založena na „hře o autorství“. V závěru románu vstupuje do vyprávění vypravěč Jiří Kratochvil, jenž (zdánlivě) zastřešuje celý příběh jako konečná instance vypravěče, ovšem kauzalita a sémantika celé struktury a v důsledku i problematika sémantika tzv. jedinečné reference (viz o tom BÍLEK, P. A.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno 2003, s. 231–246.) nás nutí pokračovat ve vyprávění otázkou, kým je psán tento Jiří Kratochvil, kým je psán modelový autor a konečně kým je psán empirický Jiří Kratochvil. Text románu nás tak ponouká, abychom v našich vlastních interpretačních intencích překročili za hranici fikce, což je sugerováno jednak samotnou narativní strategií a rovněž distinkcí mezi fikční entitou personické povahy, tedy Jiřím Kratochvilem jako vypravěčem všech předešlých příběhů, a skutečným psychofyzickým autorem téhož jména. Zde se rovněž dostává ke slovu právě ona podvojná hra s existenciálním rysem reference znaku „Jiří Kratochvil“ a dokládá jeho dvojakou hodnotu, založenou na distinkci a průniku fikce a skutečnosti. Tento záměr implikuje rovněž úvahu formulovanou U. Ecem v jedné z jeho harvardských přednášek: „Čili – naše hledání modelového autora je náhražka za ono jiné hledání, v jehož průběhu se Otrava rozplývá do Mlhoviny Nekonečna, a my se nikdy nepřestaneme ptát, proč je tam spíše něco než nic.“ (ECO, U.: *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc 1997, s. 154.)

¹⁰ „...różne systemy znakowe różnie modelują świat... Jako przykład największego stopnia abstrakcji mogą służyć niektóre systemy matematyczne (typu abstrakcyjnej teorii zbiorów) posiadające minimalną zdolną modelującą... struktura modelowanego zbioru w największym stopniu zależy od wewnętrznych właściwości semiotycznych systemu...“ (*Semiotika kultury*. Red. S. Zołkiewski. (Antologia prac uczonych radzieckich). Warszawa 1977, s. 67.)

¹¹ Na mysli zde máme především onu část, kde vypravěč popisuje svoji iniciační cestu v době své nemoci.

⁵ J. M. Lotman ve své studii *Text a kultura* rovněž narazí na tuto problematiku a konstatuje, že v rámci překladu dvou textů je možné hovořit pouze o ekvivalenci s výsledkem kvalitativně nového textu. Adekvátnost takového přístupu, s jakým se setkáváme u J. Wágnera, lze na druhou stranu obhájit z hlediska, které např. zastává D. Hodrová v Citlivém městě, kde představuje koncepci textové (ovšem již nikoli ve smyslu pouze lingvistickém) sítě tvořené různými znakovými systémy. Principem této sítě je neustálé generování nových textů různého typu (literární text, architektura, graffiti, divadlo, apod.) na bázi interpretačně-generického aktu inkorporace čtenáře-interpretu-autora do značně heterogenního diskurzu (u Hodrové diskurzu města). Analogicky bychom mohli takto uvažovat i o textu Wágnerově, který – jak jsme konstatovali – byl se vši zjevnou pravděpodobností utvářen nejen vlivem samotné četby Máchovy prózy, ale i pobytem v krajině a svým osobním zaujetím pro toto téma a zcela jistě i geniem loci daného místa.

⁶ Ke složitě problematice spojené s definicí tématu poznamenává D. Hodrová, že jako téma lze chápat motiv, figuru, topos, slovní spojení, metaforu, postavu, syžet, filozofický koncept, prostor a čas. (viz HODROVÁ, D.: *Poetika míst*. Jinočany 1997, s. 13.) Mukařovský jako téma chápe: „...nejvyšší významovou jednotku díla“, které „...není ekvivalentem skutečnosti...“ (MUKAŘOVSKÝ, J.: Jazyk spisovný a jazyk básnický. In: *Studie z poetiky*. Ed. H. Mukařovská. Praha 1982, s. 39.)

⁷ MUKAŘOVSKÝ, J.: Umění jako sémiologický fakt. In: *Studie I*. Eds. J. Trávníček, M. Červenka, M. Balaščík. Brno 2000, s. 212.

„Háj před Zbraslavou, po pravém břehu Vltavy, proti kostelíku nad Chuchlí; tam jít něco psát.“¹²

Na jiném místě nacházíme takový zápis:

„Hrobník na Zbraslavu nahoře u kostelíčka kopaje hrob vždy ze všech stran ho vyměřoval; parno hrozné po polednách o třetí hodině; hluboké ticho; pak zdaleka kukačka a procesí zpěv; naproti za Vltavou hory, dále Berounka atd.“¹³

Čím jsou na první pohled tyto poznámky zajímavé? Především je zde vidět jeden ze základních symptomatických rysů Máchou zobrazené krajiny, a to snaha plasticky prostorově lokalizovat místo děje. Podíváme-li se ovšem detailněji na druhou citaci, zjistíme, že význam krajiny je konstituován jistým mechanismem, který nás nutí přehodnotit pouze tento topograficky konkrétní rámec. Základním postupem je zde konfrontace. V podstatě lze celý prostor rozdělit na dva rámce, na kterých je pozoruhodné to, že jsou přesně specifikované: hrobník kope a vyměřuje hrob, děje se tak v krajině konkrétně vymezené, dokonce i s přesným časovým určením. Oba rámce, *mortalitní* prostor definovaný sémantikou slova „hrob“ a krajina se nejen konfrontují ve smyslu malý-velký, prostorových úběžníků: nahoru-dolů-do dálky, ale i prolínají právě na osách těchto svých společných jmenovatelů. Bylo by ovšem příliš ukvapené vyvozovat z toho závěr, že krajinu lze v tomto případě číst pouze metaforicko-metonymicky jako existenciální hrob, i když tento význam prostoru a krajiny jako místa, kde nelze trvale přebývat, které je jen přechodným zastavením subjektu-poutníka, se s romantickým toposem krajiny neodmyslitelně pojí. Její konkrétnost, tak jako konkrétnost hrobu umocňuje význam statickosti a jakéhosi časového zastavení (byly 3 hodiny odpoledne, hluboké ticho, hrozné parno). Důležité je, že v této krajině chybí bližší detail, naopak konkrétní topografické prvky zde figurují explicitně. Zde právě krystalizuje jeden z podstatných významů krajiny, jevit se ve své *realnosti* současně s intenzivním dojmem skrytého, ale o to výraznějšího významu překračujícího do nadosobně existenciálního rozměru. Krajina je zde současně stafáží, ale tato statickost napomáhá evokovat význam jednak strnule dusivé přítomnosti, která ve spojení se sémantikou velkého prostoru-krajiny se přelévá ve význam *absolutní*. Tímto je krajina obdařena významovým modem nepersonické entity, která ovšem svojí potencialitou zahrnovat personické prvky a jejich jednání vytváří v širším záběru sémantiku prostoru jako konfliktního rámce romantického subjektu a krajiny. Řečeno velmi obecně: krajina je zde odrazem subjektu, jako subjekt nutně odrazem krajiny a oba tyto prvky jsou do určité míry kontradiktorní a do určité míry se doplňují a ovlivňují.¹⁴ Snad nejlepším dokladem tohoto tvrzení jsou pasáže z *Cikánů*, kde se ráz krajiny mění v závislosti na dějové linii. Krajina svým výrazem předznamenává blížící se tragédii:

„V tom místě u starého dubu sešla se Lea s cikánem. Byl pozdní večer, silně a nakvap se soumračilo, nebo slunce sestoupilo do hustých černých mraků vystoupělých na západním nebi. Okraj mraků ještě broubila zlatá zář, dolejšek jejich však, kde na dalekých spočívaly horách, časem rozkřídil bledý blesk,

a snadno bylo souditi, že po dnešním parném dnu mocná se na noc přivalí bouře. Lesem, kvapícím temnem stísněným, silná se plížila vůně. Hluboké, bezdušné bylo ticho; ani dost lehoučký větřík nepohnul kvítkami u vysokém mechu a na břehu potoka. Jako temné stíny stály vysoké borovice za hustým křovím, které rovinu tuto kol a kol broubilo... Hlubší a hlubší valila se tma ve klín hlubokého dolu a vysoké borovice kolem mizely v mrákotách. Starý dub se zdál v temnu tomto příšerná co postava seděti uprostřed pusté planiny a zdvihačím se vichrem pohybovaly se nejdelší jeho dvě větve k východu co daleko sahající ruce. Smutná skučela vichřice mezi kostničními stěnami přes kostniční kámen a mladé křoviny se houpaly, co temné chochole bílých přilbic, po kamenných lebkách.“¹⁵

Zde vidíme přechod od jednoho tématu (schůzka Ley s mladým cikánem) k toposu krajiny (podobně i v úvodní pasáži *Křivokladu*, viz dále). Samotné líčení krajiny je realizováno převážně parataxi (srov. předešlou citaci, kde jde o juxtapozici). Tato syntaktická funkce sugeruje sémantiku prostého konstatování danou gramaticky ekvipolentním přiřazováním syntaktických členů. Tento efekt spolu s funkcí prostoru jako svrchované podmínky každého děje implikuje význam nezvratitelného faktu, kterým je právě takový stav přírody. Opět jsme svědky jakési svrchované významové hodnoty krajiny, která ovšem místo pouhé funkce majestátní kulisy koresponduje s modalitou postav. Děje se tak právě dynamickým potenciálem v líčení krajiny, jehož nositelem jsou některá slovesa (tranzitivní), která se podílí na antropomorfizaci krajinových atributů (blesk, slunce, mraky, větřík, tma ad.), přirovnání (Starý dub se zdál v temnu tomto příšerná co postava seděti; větve... co daleko sahající ruce) nebo predikací sémanticky „nekoherentních“ členů (Smutná skučela vichřice; borovice kolem mizely v mrákotách). Na straně jedné je zde krajina, jak vidět, samostatným tématem (toposem), na straně druhé svojí sémantikou a celkovou funkcí v příběhu jako topografická nositelka děje (ve skutečnosti více než topografická) koresponduje s niterným a vnějším vývojem hlavních postav. Tento kontrapunktní ráz je symptomatický pro celý text *Cikánů*¹⁶ a spolu s ústřední dějovou linií vytváří jakýsi „rytmický“ celek.

Přesunutím živelné síly z nitra subjektu do okolní krajiny je dosaženo maximálního účinku, jak předvést ničivé běsy v plné síle a démonické podobě, které skrze subjekt ovládají celý prostor (svět).

Zde tedy již nemůžeme vystačit s pouhým konstatováním o konkrétním krajiněm ukotvení, ale, jak jsme viděli, krajina je zde modelována kontrastem k subjektu, a navíc zde působí jako hierarchicky nejvyšší hodnota v explicitně realizovaném znakovém výrazu (topos krajiny), která existenciálně determinuje subjekt. Tímto se její úloha přesunuje od pouhé (na první pohled) stafáže a statickosti do popředí. (Na tento její význam bude ještě poukázáno při rozboru Máchových próz.) Prolnutí dvojí modální kompetence personické a nepersonické, určující tak v důsledku nezvratitelnou osudovost životního prostoru, lze vysledovat i v této Máchově poznámce:

„Co bouřlivé mračno rozprostře se zpráva ta nad zemí tou, a jako studená mlha přilehá na prsa skal, tak žel obklíčí srdce jeho; a aj, plakati bude pro tyto palouky a zalhá nad horami vlastní své.“¹⁷

12 MÁCHA, K. H.: *Dílo II*. Praha 1986, s. 269.

13 Tamtéž, s. 268.

14 „Příroda země už není jen dekorací lidského bytí, rezonuje totiž s jedincem a jeho osudy. Kromě toho ale také představuje samostatnou sílu s vlastními dějinami, vývojem a formami. Vyznačuje se proto nezávislou existencí, která je s bytím lidského subjektu paralelní.“ (HRBATA, Z.: *Aspekty prostoru v Máchových Cikánech. Česká literatura*, 2006, roč. 54, č. 2–3, s. 188.)

15 MÁCHA, K. H.: Cikáni. In: *Dobrou noc, ó láska*. Praha 1972, s. 145–146, 147.

16 Po žárlivé scéně mezi Leou a mladým cikánem se promění i výraz krajiny, nad kterou se rozpoutá divoká bouře.

A naopak, v době vzájemné lásky se krajina jeví až idyllicky krásnou a klidnou.

17 MÁCHA, K. H.: *Dílo II*. Praha 1986, s. 254.

Zde rovněž vidíme onu dvojí tendenci: sbíhavosti a rozbíhavosti na bázi konfrontace toposu krajiny a subjektu.

O konfrontační, resp. kontrastní tvůrčí metodě u Máchy bylo toho již mnoho řečeno.¹⁸ Přesto ukažme alespoň na jednom typickém příkladu, jak se tento postup realizuje v případě toposu krajiny. (Výše uvedené citace se rovněž zakládají na tomto principu; následující navíc utváří další všeobecně známý a mnohokrát již formulovaný význam, a to směřování do dálky a do šířky, jako i do výšky a hloubky. Zajímavé ovšem je, že tyto významy, které nabývají metafyzického rozměru, nejsou realizovány explicitně v intencích subjektu a například přímých vět, ale skrze významově modifikované prostorové úběžníky až hmatatelně konkrétní krajiny. Děje se to jednak subjektivací přírody, tzn. její personifikací, a prostřednictvím lyrizovaného vypravěče):¹⁹

„Řeka a vítr. Kolem nic jiného než skály, uprostřed skoro řeky vystupuje nevysoká skalina, na níž kolem jedle rostou, jejichžto kořen jen ve skále stojí, na nejvyšším pahrbku té skaliny stojí kříž dřevěný na znamení nebezpečné plavby v těchto místách, jako kdyby stál na náhrobku množství plavců, které v tom místě utonuli a v té hloubi odpočívají, neb co ten vítr pohltní, víc není vidáno.“²⁰

Pokusíme-li se tuto pasáž rozebrat detailněji, potom lze uvažovat např. takto:

I

A uprostřed skoro řeky vystupuje nevysoká skalina,

B na níž kolem jedle rostou,

C jejichžto kořeny jen ve skále stojí

II

D jako kdyby stál (kříž, pozn. R. Z.) na náhrobku množství plavců,

E které v tom místě utonuli

F a v té hloubi odpočívají

Rozdíl je mezi souřadností členů E, F a podřadností B, C. V obou případech se jedná sice o syntaktické rozdíly, ovšem sémanticky lze říci, že jde o jakousi *gradaci s významem sestupování dolů*. Vidíme zde tedy analogii, resp. konfrontaci. Druhý ze dvou členů (II) sice vytváří určitou pointu, ale parataxe mezi oběma hlavními členy (*skalina a kříž*, který je sémanticky nadřazen náhrobku i plavcům) i způsob struktury je vzájemně poměřuje v relativně svěbytném, samostatném významu.

Pro doplnění Máchova vztahu ke krajině, kterou přetváří pod silným vlivem subjektivní reflexe, jež se nakonec specificky projevuje i v Máchově díle, uvedme ještě dva citáty z Máchova deníku z roku 1835. 16. září si poznamenává následující:

„V odpoledních hodinách chodil jsem po kopcích nad novoměstským hřbitovem. Krásná jest tamodtud výhledka na Prabu a obkličující ji hory, obzvláště při východu neb západu slunce. V dále

k půlnoci Milešov a Košťál. – Snad odlehlost, snad vyvýšenost jejich na růžovém nebi jest, co budí touhu moji při spatření jich. Touhu do dálky či touhu do výše.“²¹

Zde je jasné vidět, jak je personický aspekt (touha) přímo spojen s krajinným rázem. Neboť se jedná o deníkový zápis, je toto propojení vysloveno přímo, v literárním díle je potom různými způsoby sugerováno. Zajímavé ovšem je, že v této ukázce je subjekt a krajina v určitém *blížejším, důvěrnějším* vztahu, jak vyplývá z přímé reakce subjektu na krajinný charakter, což ovšem, jak dále zjistíme, v analyzovaných Máchových prózách nebývá obvyklé. To, co Máchu na krajině poutá, je především její odlehlost, tichost, ale i divokost. Proto také krajina figuruje jako svým způsobem samostatný prvek, kontrapunktický s dějem postav, a obdařený tak zvláštní sémantikou.

17. září roku 1835 si Mácha do svého deníku pořizuje zápis, který se váže k pohřbu Josefa Hiebra, jehož se Mácha zúčastnil spolu se Sabinou. Nad jedním z náhrobků Máchu zaujme obraz, ke kterému poznamenává:

„...nade hrobem bezejmenného pro mne jinocha viděli jsme obraz; idea jeho velmi smutná výborně jest vyjádřena. Na osamělém, zeleně porostlém hrobě malého hřbitova leží dívka bosa, prostovlasá, velmi chudobně oděná; objímajíc mohyly obličej svůj v trávu její skrývá. Přes zeď hřbitova celým obrazem jest viděti dalekou, tichou, osamělou pustou krajinu. Na obzoru jejím malá skalina z jedné, zelený nevysoký pahorek z druhé strany tvoří ouzskou bránu po západu slunce na růžovém nebi. Od zdi hřbitovních, na nichžto několik kamenných náhrobků jest opřeno, až k této bráně táhne se zelenými lučinami a pustými strništěmi kolem dvou osamělých hruškových stromů dlouhá, pustá pěšina – daleko – daleko. Žádný po ní nekráčí, v celé krajině žádný – jako by v širém světě jediná dřvčina či snad matka pozůstavši osamělou měla putovati cestou. V celém obraze není ani jediného bytu lidského, ani jediného zvířete, ani známka života.“²²

Mácha interpretuje krajinu jako pustou a prázdnou, jako krajinu bez života. Tak se zdá být na první pohled, ovšem zajímavý je samotný závěr, předposlední věta. Zde již nejde o popis viděné krajiny na náhrobku, ale o její interpretaci. (Resp. tato interpretace nastává už mnohem dřív, je přítomna v kvalitativních adjektivech jako *růžový, pustý, osamělý* atd.) Předposlední věta vkládá do obrazu krajiny potencionální děje, který je vyjádřen kondicionálem a jehož nositelem je subjekt. Nejenže se touto větou Máchova interpretace vymyká popisnému charakteru, ale navíc významově modifikuje jinak zdánlivě nic neříkající a pustou krajinu, jež se pojednou jeví, jako by měla určovat další úděl subjektu. V krajině je latentně přítomna jistá potencionální anticipující nezvratitelný osud postavy. Její význam je tak současně rámcující. Význam reálné krajiny se tak posouvá do roviny obecného existenciálního prostoru romantického hrdiny.

Pokusme se nyní doložit předešlé tvrzení o rámcové povaze krajiny a současně o způsobu perspektivního modu zobrazované krajiny v textu na příkladu Máchových próz. Již jsme v jiné souvislosti konstatovali, že krajinný topos má tendenci se osamostatňovat, což je – jak ukázal již Jan Mukařovský – příznačné pro Máchovu tvůrčí metodu, a svým způsobem rámcovat a zastřešovat děj; to je její sémantická funkce subsumpční. Patrná je i ve vstupní části *Křivokladu*:

„Jaroš a Stivín poráželi na kopci nad hlubokým ouvozem stovkový buk, jehožto kořeny mezi skalními rozsedlinami na mnoho sáhů dolů k ouvozu se plazily. Buk i skaliska tak hustě byly brázami a

18 Viz např. MUKAŘOVSKÝ, J.: Genetika smyslu v Máchově poezii. In: *Studie z poetiky*. Praha 1982.

19 Zde jako příklad může sloužit pasáž z Cikánů: „Hustým křovím skrytou rozsedlinou lezli ted' vzhůru v tento kámen; nahoře vylezli po několika kamenných stupních uzounkou dírou pod širé nebe, a stáli vysoko nad oudolím na rozleblé skalině. Hluboko pod nimi ležel krásný dol – jezero – židova chaloupka – zřícený hrad – a daleko, daleko táhly se skalnaté stěny, až v dále oku nelzelo ničeho rozeznati leč temné stíny na obzoru hvězdnaté oblohy.“ (MÁCHA, K. H.: Cikáni. In: *Dobrou noc, ó lásko*. Praha 1972, s. 121.)

20 MÁCHA, K. H.: *Dílo II*. Praha 1986, s. 253. Zde je personifikace implikována jednak konfrontací (dvojí směřování do hloubky, která je prostorovou hloubkou a metafyzickou hloubkou smrti), jednak činnými slovesy v přítomném čase, kdy konateli jsou neživé entity.

21 MÁCHA, K. H.: *Dílo II*. Praha 1986, s. 336.

22 Tamtéž, s. 336–337.

*jehličím zarostlé, že šedé kamení z těch roštín jen jako pobožené bašty vyhlídalo a že pocestný, šel-li jakýs okolo, nespátřil pracujících, nýbrž jen seker jejich opětovně slyšel rány.*²³

V této části vidíme plynulý přechod k tematizaci krajiny. Celá pasáž začíná životnými konateli děje, avšak posléze jsou odsunuti do pozadí a na jejich místo nastupuje obraz divoké krajiny. Ke konci krajina nabývá dominantního významu, jenž je podpořen i tím, že mizí konkrétní subjekt. Je zde přechod mezi určitostí (Jaroš a Stivín) a neurčitostí (pocestný, který nevidí oba lesníky, ale pouze slyší zvuky jejich seker), a tím je sémanticky vyzdvížen význam toposu krajiny. Tato skutečnost je implikována dalšími zřeteli. Zajímavá je z toho hlediska věta, kterou praví jeden z dřevorubců:

„Již musí býti k páté hodině,‘ pravil Jaroš, vysoký šedivý starec, ustav od práce a podpíraje se o polou podřatý buk, a ještě jest tak šero, jako by dvě hodiny scházely do slunce východu.‘ – „Ano,‘ odpovídal Stivín, taktěž vysoký, silný mladík, poodcházeje stranou, kde pod nízkým modřínem na rozestřeném plášti ležela tykvoová lábvice naplněná mlékem a načatý bochník ječného chleba. „Máme dnes hustou mlhu, ale silně se tlačí k zemi; než dvě hodiny uplynou, budeme mít krásný den, jaký ještě nebyl v letošním jaru.“²⁴

První věta, ačkoli není přímo otázkou, vyjadřuje svojí modalitou význam nejistoty, který je fixován na jednu z postav. Tato modalita je ovšem dána nikoli vnitřním ustrojením této postavy, ale právě vlivem okolí. Zde působí atributy krajiny, jako je mlha, na znejasnění prostorové orientace, a tím latentně podtrhují určující význam krajiny jako ve výsledku komplikovaného prostoru pobytu a orientace.

Jiný způsob nabízí funkce přímé věty. Všimněme si, že zprvu je slyšet hlas člověka, teprve poté je viděn on sám:

„To ještě mnoho myslím na Berounce vody uplyne, nežli se toho dočkáme,‘ odpověděl cizí hlas a z hustého křoví vykročil silný muž mezi ně.“²⁵

Rovněž příjezd družiny je ohlašován nejprve zvukovým efektem, až posléze jsou spatřeni jezdci na koních:

„V tom bylo slyšeti z hlubokého ouvozu dusot přibližujících se koní; všickni tři umkli a poslouchali napnutýma ušima, neb dusot tolika koní bylo cosi neobyčejného v lesích křivokladských. Blíže a blíže přicházeli jezdci, až posléze zrovna pod nimi státi zůstali...“²⁶

Srovnejme tuto situaci s následně citovou pasáží z *Cikánů*:

„Umlklou krajinou zaznělo pojednou několik plných souzvuků strun – nesly se tichým dolem a obražené o skály splynuly v temnou příjemnou hudbu. – Pak opět bylo ticho.“²⁷

Takto je poprvé v této próze ohlášen příchod dvou cikánů do kraje. Zde již nemůžeme počítat s efektem mlhy. Jak vidět, i zde je topos krajiny předsunut do popředí.

23 MÁCHA, K. H. Křivoklad. In: *Dobrou noc, ó láska*. Praha 1972, s. 13.

24 Tamtéž, s. 13.

25 Tamtéž, s. 13–14.

26 Tamtéž, s. 14.

27 MÁCHA, K. H.: Cikáni. In: *Dobrou noc, ó láska*. Praha 1972, s. 105.

Podobnou funkci plní i vypravěč v *Křivokladu*, jehož zorný úhel koresponduje s optickou (modální) dispozicí postav:

„Nedlouho jedouce tímto ouvozem, uslyšeli hučení potoka, i brzo nato vyjeli na malou lučinu, kde se scházejí spády sedmera hor. Zrovna naproti nim stál dřevěný kříž a podle něho vedla ouzká skalnatá pěšina na kopec. Nad ní, vzhůru do kopce, vlálo husté liskové křoví; pod ní byla hluboká, kolmá bráz, tím hlubší a hlubší, čím výše po hoře vedla. Po příkré straně bylo silné, zde onde již přerážené zábradlí, za nímž na některých místech jednotlivé trní zakvítalo. Hlouběji šerily se vrchole jedlí, ostatní jich dílové tratili se v mlze.“²⁸

Dalším takovým příkladem, který je současně i modifikovanou konfrontací mezi subjektem a krajinou je i tato ukázka z *Cikánů*:

„Měsíc již zašel a temné šero plížilo se krajinou. – Skály i stromové v černých se míhali mrákotách a zříceného hradu temná věž strměla vysoko ve hvězdnatou říši. V protějších do kopce chatrčích rudí svítili ohňové a záře jejich táhla se z malých okének dolů v temné oudolí. Z vůkolních vsí a blízkého městečka bylo slyšeti zvonů hlas, každou sobotu o desáté hodině nastávající slavnost zvěstující“²⁹

Tyto atributy (světlo, zvuk) jsou jakýmsi indexy odkazujícími nejen k objektům kulturní krajiny, ale i k subjektu, který tyto objekty obývá. Tyto indexy jako smyslové entity (srovnej častý výskyt těchto prvků na jiných místech: růžový úsvit, bledý měsíc, bílé přilbice stromů, těžké vůně apod.) jsou sémanticky subsumovány do rámce volné krajiny, čímž dochází opět k rámcování a konfrontaci na ose krajina-subjekt.

Sémantická perspektiva krajiny je tedy rozličnými způsoby antepionována a hierarchizována vedle ostatních toposů a motivů, čímž je na *reálném* základu krajinného rázu budován hlubší význam tohoto toposu, překračující význam pouhého místa děje směrem k transcendentální poloze, jak vyplývá rovněž z konfrontace toposu s hlavním syžetem, jako je tomu zejména v *Cikánech*. V této souvislosti uveďme jako příklad komparaci celkové kompozice krajinného toposu v *Cikánech* a ústředního syžetu.³⁰ Topos krajiny v *Cikánech* totiž disponuje jedním místem, které lze označit jako místo středu. Je jím tajuplný kostničí kámen. A právě zde rovněž dochází ke kulminaci děje, když starý cikán zabíjí hraběte Valdemara z Borku, otce mladého cikána. Kostničí kámen výrazně určuje v rámci celého toposu krajiny onen směr vertikální (do hloubky – do výšky), jenž je opět konfrontován s toutéž vertikálitou, ovšem na ose modálních dispozic subjektu.³¹

Tím, že je krajina takto zobrazována, sama je navíc dvoudomá³² jako všechny hlavní postavy, anticipuje a současně rámcuje celý příběh a současně tvoří kontrapunkt k hlavnímu

28 MÁCHA, K. H.: Křivoklad. In: *Dobrou noc, ó láska*. Praha 1972, s. 17.

29 MÁCHA, K. H.: Cikáni. In: *Dobrou noc, ó láska*. Praha 1972, s. 116.

30 „V Máchově krásném a hrůzném dolu a jeho skalnatém městě vyniká starý dub a ‘kostničí kámen’. Představují koncentrovanou scénu románu a současně verbálně zpracované ‘hrůzné malebno’. Jsou to relikty a kuriozity přírody, hlavně však tajemná, strašidelná místa, k nimž se jako k fatálním úběžníkům sbíhají zápletky románové minulosti i přítomnosti.“ (HRBATA, Z.: Aspekty prostoru v Máchových Cikánech. *Česká literatura*, 2006, roč. 54, č. 2–3, s. 192.)

31 J. Wágner kostničí kámen v konkrétní krajině přímo nelokalizuje, na rozdíl od ostatních prvků. Je tedy zřejmé, že jako součást jedné struktury musíme i ostatní prvky chápat jako fikční entity díla a jejich sémantiku vyvozovat pouze z díla samého. Z. Hrbata v této souvislosti hovoří „... o oslabování prvotní pozice referentu, reálné topografie Kokořínska, a to v tom smyslu, že by se – případně – mechanicky přesné popisování místa mohlo vyčerpat svou čistě deskriptivní funkcí, která by tím fakticky ‘uzavírala’ text Cikánů.“ (HRBATA, Z.: Aspekty prostoru v Máchových Cikánech. *Česká literatura*, 2006, roč. 54, č. 2–3, s. 192.)

32 V Křivokladu je tato dvoudomost vyjádřena ročním obdobím – jaro vs. momentální stav krajiny, v Cikánech zase střídáním divokého a běsního rázu s výrazem až idylicky klidné krajiny.

(hloubkovému) syžetu: vnitřnímu konfliktu hlavních postav. Tyto tematické atributy, jakož i v *Křivokladu* ono významově dvojí královo zvolání *dobrou noc*,³³ se neodehrává v metafyzicky prázdném prostoru. A je pouze v logice celého textu, že obě polaroty: rozměr transcendentní, reprezentovaný rovněž sémantikou krajinného toposu, a subjekt/y neustí v harmonický sklad, ale naopak dochází k vzájemné nesourodosti,³⁴ ovšem způsobem nevyhnutelného a nutného vnitřního semknutí, resp. inkorporace subjektu do metafyzického prostoru.

IV.

Zbývá nám zde pohovořit o toposu krajiny u Gérarda de Nerval. Za příklad volíme krajinu v nevelké próze *Sylvie*. Marcel Proust v jednom ze svých esejů přirovnal text *Sylvie* k modré a nachové barvě. Vyjádřil tak dojem, jímž na něj četba tohoto pozoruhodného díla zapůsobila, zejména pak jeho neopakovatelný snový charakter, který o mnoho let později analyticky ozřejmil U. Eco. Snovost je základním mechanismem nejen této prózy, ale je příznačná de facto pro celé Nervalovo vrcholné dílo. A právě snová nálada *Sylvie* se výrazně podílí i na povaze literární krajiny.

Snovost je v *Sylvii* založena mimo jiné na principu, který Nerval v jiné své próze, *Aurelii*, označil jako přelití snu do reálného života. Tato fúze má rovněž za následek stírání hranic mezi reálným a snovým. To se děje již v úvodní části textu, kdy vypravěč (ich-forma) popisuje své okouzlení jednou herečkou, do které je zamilován. Zajímavé na této situaci je prolnutí dvou témat: tématu osudové lásky a umělého prostředí pařížského divadla, které ve výsledné poloze dává význam fantaskního obrazu:

„Zdála se mi naprosto dokonalou, vyhovovala všem mým nadšením, všem mým vrtolům – krásná jako den ve světle rampy, které ji ozařovalo odspodu, bledá jako noc, když při zatmění rampy byla ozařena shora paprsky lustru a jevila se přirozenější, svítící ve stínu jenom svou vlastní krásou jako ty božské Hóry s hvězdou na čele, jasně se odrážející od hnědého pozadí na freskách herkulanských!“³⁵

Průnik dvojí prostorovosti – reálné a sněné se zde děje jednak metaforizací subjektu, jednak užitím lexikálních prostředků (světlo, ozařovat, bledý, noc, zatmělý, paprsky, hvězda stín apod.), které sugerují neurčitý, mlhavý vizuální efekt. Zajímavé na této situaci je navíc i to, že je představena jako statická, čímž nabývá charakteru efemérního obrazu. Sám vypravěč ostatně o pár řádků níže dodává:

„...bál jsem se, že bych zakalil to kouzelné zrcadlo, které mi ukazovalo její obraz...“³⁶

Statičnost takovýchto obrazů, jež se promítají v myslí homodiegetického vypravěče, výrazně kontrastuje s dynamikou syžetu. Tímto dochází v podstatě k vytvoření dvojí syžetové linie: reálného děje, kterým je vypravěčova cesta do svého rodného kraje Valois poté, co náhodně zjistí, že ještě týž večer, co navštívil divadlo, se ve Valois koná lukostřelecká slavnost, na které bude i jeho dávná dětská láska Sylvie, a vzpomínky na dobu, kterou trávil v tomto kraji se Sylvii. Celá próza má tak ráz vzpomínky, která je ústředním motivickým impulzem, a je to právě vzpomínka, pod jejímž dojmem ožívá polozapomenutý kraj Valois. Funkce vzpomínky a retrospekce následně modifikuje i obraz rodné krajiny:

33 Viz MUKAŘOVSKÝ, J.: Genetika smyslu v Máchově poezii. In: *Studie z poetiky*. Praha 1982.

34 „...Máchova líčení vesměs projevují tendenci k nezávislosti na ději až k samoučelnosti, jsouce vyňata z dějové motivace...“ (MUKAŘOVSKÝ, J.: Genetika smyslu v Máchově poezii. In: *Studie z poetiky*. Praha 1982, s. 557.)

35 NERVAL, de G.: *Sylvie. Aurelie*. Praha 1957, s. 29–30.

36 Tamtéž, s. 30.

„Lehl jsem si do postele, ale nemohl usnout. V jakési polodřímotě jsem před sebou ve vzpomínkách viděl celé své mládí. Tento stav, v němž mysl ještě odolává prapodivným kombinacím snu, způsobuje často, že člověk vidí v několika minutách nejvýznamnější obrazy dlouhého životního období... Děvčata tančila ve sboru na trávníku, zpívající staré písně, jimž se naučila od svých matek a jejichž řeč byla tak přirozeně čistá, že člověk cítil, že opravdu je v tom starém valoiském kraji, v němž přes tisíc let bylo srdce Francie... Krásná Adriena měla zazpívat, aby získala právo na návrat do tanečního kola... Zatímco zpívala, stín se snášel s velikých stromů a záře vycházejícího měsíce dopadala jenom na ni, osamocenou uprostřed našeho pozorného kola. – Zmlkla a nikdo se neodvážil přerušit mlčení. Trávník byl pokryt lehkými zhoustlými parami, které kutálely své bílé vložky po brotech trav. Myslili jsme si, že jsme v ráji.“³⁷

Všimněme si několika nápadných aspektů, které utváří význam literární krajiny. Především se jedná o zobrazení myšlené, resp. rozpomenuté krajiny. Hodnověrnost takového líčení je přirozeně oslabena vlivem vypravěčské modaloty; současně je antepionována vypravěčovým stavem (polodřímota). Působením dvou tendencí: vzpomínky a takřka již snu relativizuje mimetickou hodnověrnost krajiny. Srovnáme-li způsob zobrazení této lesní scény a divadelního výstupu, vytanou nám zajímavé analogie. Předně je tato lesní scéna komponována podobně jako obraz herečky na divadle. V obou případech je položen důraz na staticčnost, vizuálnost a teatralitu. Přirozené přírodní světlo jako by nahrazovalo umělé divadelní osvětlení. Lesní prostor se tak stává divadelním prostorem, Adriena a pařížská herečka podivuhodně splývají. Setkáváme se tu tedy s paralelismem, který je ústředním mechanismem textu. Projevuje se nejen jako konfrontace ženských postav, ale i v poměrování města a venkova, skutečné a sněné přírody, mimetického a nemimetického syžetu, v tématu dvojíčnosti, a v důsledku jako rozkol mezi životem reálným a snem.³⁸

Věnujme nyní bližší pozornost tomu, jak je této funkce využito v sémantice toposu krajiny. Vzpomínky na Valois se jeví jako časová i místní digrese. Krajina je ve vzpomínce spojena s mladičkou Sylvii a Adrienu a konečně nezanedbatelný vliv má i vypravěčova platonická láska k herečce. Ve skutečnosti se za třemi ženskými postavami ukrývá obraz femme fatale. Jsou to právě tyto vypravěčovy dispozice (touha po jedině, neskutečné ženě), které v logice touhy a snu modifikují jeho vzpomínky, které jsou současně touhou i rámcem, tedy místem minulých dějů. Dochází tak nutně k vypravěčové aktualizaci a interpretaci mimetické krajiny Valois, jež v této podobě nabývá rysů ideální, arkadické krajiny:

„... vítězové byli pozváni na hostinu, vystrojenou na ostrůvku, který je zastíněn topoly a lipami uprostřed jednoho z rybníků... Převážení přes jezero bylo možná vymyšleno proto, aby připomínalo Watteauovu Cestu na Kytheru. Jenom naše moderní šaty rušily tuto iluzi. Ohromná slavnostní kytice byla vyzdvížena z vozu, který ji přivezl, a naložena na velkou loď; průvod bíle oblečených dívek, který ji podle starého obyčeje doprovázel, rozsádl se po lávkách, a tato půvabná obnovená starověká theória zrcadlila se v klidu jezerních vodách, které ji oddělovaly od břehů ostrůvků, ve večerních paprscích jasně ruměného i se svými trnitými houštinami, s kolonádou a s jasným listovím... Pořadatelé slavnosti přichystali překvapení. Po hostině vylétla z rozměrného koše divoká labuť, která byla do té chvíle vězněna pod květy a která, nazdvihnuvši silnými křídly pletence girland a věnců, rozmetala

37 NERVAL, de G.: *Sylvie. Aurelie*. Praha 1957, s. 35, 36.

38 Tento paralelismus je přítomen i v syntaktickém plánu: „Zatímco zpívala, stín se snášel s velikých stromů; Když jsem jí dával ten polibek, neubráníl jsem se, abych jí nestiskl ruku; Děvčata tančila ve sboru na trávníku, zpívající staré písně...“ (Tamtéž, s. 35, 36.)

je v letu na všechny strany. Zatímco radostně vzlétla k posledním zábleskům slunce, chytali jsme ve vzduchu věnečky, jimiž každý hned zdobil čelo své sousedky.“³⁹

Tato krajina je krajinou vzpomínky na Sylvii, nese proto všechny rysy nevinnosti jako její patronka. Veškeré vypravěčovy vzpomínky (na Adrienu, Sylvii, ostatně i obraz herečky, který ovšem není vzpomínkou, zato iluzorně vystavěnou chimérou) jsou obdařeny výraznou idyličností, která se v případě krajinného líčení projevuje rysy arkadického prostoru. („Myslíli jsme si, že jsme v ráji.“⁴⁰) Na jiném místě textu se rovněž setkáme s takovýmto zachycením krajiny. Jedna se o „šťastnou“ cestu vypravěče a Sylvie za její tetou do nedaleké vesnice:

„Od Othysu nás dělil už jen kus roviny. Zvonice se tyčila na zamodralých návrších, táhnoucích se od Montméliantu k Dammartinu. Théva zase šplouchala mezi pískovcovými balvany a mezi oblázky a zužovala se v blízkosti svého zřídla, kde odpočívá na lučinách, tvoříc jezírko obklopené modrými a žlutými kosatci.“⁴¹

Opět se jedná o dějovou retardaci pomocí toposu krajiny. Nápadná je tu především sémantická sestupná gradace (Théva – pískovcové skaliny – oblázky – jezírko – kosatce), která spolu s oslabenou dynamikou vyprávění a postupným důrazem na detail činí z daného výjevu idylický obraz.

Pohyb a pobyt vypravěče v krajině místy evokuje i stav příznačný pro somnambulismus:

„Odbočil jsem z cesty, chtěl jsem si nadejít lesíkem, který odděluje Loisy od Saint-S..., a zanedlouho jsem vkročil na hlubokou pěšinu, táhnoucí se podél ermenovillského lesa... Měsíc se chvílemi schovával za mraky, matně ozařuje tmavá pískovcová skaliska a vřesové trsy, jichž bylo pod mými kroky plno. Vpravo i vlevo pásy lesů, v nichž není vykácených cest, a přede mnou stále druidské balvany, uchováující vzpomínku na syny Armenovy, jež vyvraždili Římané... Když jsem se probudil, poznával jsem pomalu okolí místa, na něž jsem v noci zabloudil. Celá ta noc mi byla příjemná; myslil jsem stále jen na Sylvii, ale při pohledu na klášter mi hlavou prolétla myšlenka, že právě v něm je možná Adriena.“⁴²

Zde si všimněme nápadné shody některých atributů toposu krajiny s krajinou u Máchy, zejména pokud jde o pískovcová skaliska, měsíc, mraky, lesy. Rozdíl mezi oběma toposy, které se v tomto případě zakládají na společných lexikálních prvcích, je ovšem dán jednak vnitřní kompozicí a zejména vztahem k subjektu. Zatímco u Máchy je krajina samostatným tematickým celkem, který svým způsobem determinuje subjekt, u Nervalova je krajina naopak plně v kompetenci vypravěče a ústřední postavy, pod jehož zorným úhlem se proměňuje do iluzivního a snového prostoru.

Poté, co vypravěč skutečně přijíždí do Loisy ve Valois (celé předchozí vyprávění je vzpomínkovou a snovou vizí cestujícího vypravěče) v domněnku, že ještě zastihne noční slavnost, a především Sylvii, má krajina i vše, co s ní souviselo, tedy především její obyvatelé (v předchozím vyprávění vlastně snoví obyvatelé) výraz jistě vybledlosti:

„Přišel jsem na ples v tu melancholickou a ještě lahodnou hodinu, kdy světla blednou a chvějí se před blížícím se dnem. Lípy, zespoda ztemnělé, byly na vrcholech korun zbarveny modravě. Pastýřská

píšťala nezávodila už tak živě se slavičím trylkováním. Všecko bylo pobledlé a stěží jsem poznával známé tváře.“⁴³

Byla-li již dříve řeč o paralelismu a konfrontaci, potom zde máme jasný příklad této funkce. Následující závěrečné vyprávění se vrací k mimetismu, není již vzpomínkou, ani snovou vizí. Zde dochází ke konfrontaci mezi dvojím syžetem: mimetickým a nemimetickým (vzpomínkou), skutečnou a sněnou Sylvii, jakož i skutečnou krajinou, působící znaveným a vybledlým dojmem, s líbeznou a arkadickou krajinou vzpomínek.

Vedle četných významů, které tato Nervalova mistrná próza podává, se v souvislosti s toposem krajiny nabízí především význam hledání ztraceného ráje, který je zde transponován do idylické krajiny a všeho, co s touto krajinou souvisí, tedy především do ideálního obrazu jediné a neuchopitelné ženy. Výsledkem této cesty je vědomí, že tento ideální prostor je nedosažitelný. Sen o Arkádii se tak rozplývá:

„Iluse opadávají jedny po druhých jako slupky s plodu a plodem je zkušenost.“⁴⁴

Je zřejmé, že v předešlých rozbořech nebyla podána vyčerpávající sémantická analýza toposu krajiny. Pokusili jsme se tuto problematiku uchopit pokud možno v rámcovém významu tak, aby vynikly některé zásadní rozdíly mezi zobrazením krajiny u Máchy a Nervalova. Naším cílem bylo poukázat na dva způsoby romantického zachycení krajiny v literárním díle. Přes jisté konvergence (dané dobovým diskurzem), zejména co se týče krajinných atributů, vidíme mezi oběma autory jeden zásadní rozdíl, na který jsme již upozornili. Krajina u Máchy vystupuje převážně jako „izolovaný“ topos, jenž určuje (předurčuje) subjekt/y a má zastřešující ráz. Tato jistá sémantická autonomie krajiny v důsledku ústí do projektu metafyzického prostoru, na kterém se jako jeden ze znaků podílí i topos krajiny. U Nervalova je romantická krajina výrazně ovlivněna snovým viděním a jako taková nabývá významu idylické, arkadické krajiny. Její ráz je naopak determinován sémantikou vypravěče.

LITERATURA

- BRETON, A.: *Manifest surrealismu*. [online] poslední revize 5. 4. 2006 [citováno 23. 7. 2008]. Dostupné z: <http://www.ceskaliteratura.cz/dok.htm>.
 ECO, U.: *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc 1997.
 HODROVÁ, D.: *Citlivé město*. Praha 2006.
 HODROVÁ, D.: *Poetika míst*. Jinočany 1997.
 HRBATA, Z.: Aspekty prostoru v Máchových Cikánech. *Česká literatura*, 2006, roč. 54, č. 2–3.
 HRBATA, Z. – PROCHÁZKA, M.: *Romantismus a romantismy*. Praha 2005.
 HRBATA, Z.: *Romantismus a Čechy*. Jinočany 1999.
 MÁCHA, K. H.: *Dílo II*. Praha 1986.
 MÁCHA, K. H.: *Dobrou noc, ó láska*. Praha 1972.
 MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie I*. Brno 2000.
 MUKAŘOVSKÝ, J.: *Studie z poetiky*. Praha 1982.
 NERVAL, de G.: *Díl I*. Praha 1930.

39 NERVAL, de G.: *Sylvie. Aurelie*. Praha 1957, s. 42, 43, 44.

40 Tamtéž, s. 36.

41 Tamtéž, s. 49.

42 Tamtéž, s. 45, 46.

43 NERVAL, de G.: *Sylvie. Aurelie*. Praha 1957, s. 57.

44 Tamtéž, s. 79.

NERVAL, de G.: *Díl II*. Praha 1931.

NERVAL, de G.: *Sylvie. Aurelie*. Praha 1957.

PROUST, M.: *Eseje. Zamyšlení nad Saint Beuvem*. Olomouc 1996.

WÁGNER, J.: *Karel Hynek Mácha v dějišti svých Cikánů*. Česká Lípa 1996.

JULIA KRISTEVA: SÉMIOTIKA A INTERTEXTUALITA

KLÁRA KOLČAVOVÁ

Prolog

„Julia Kristeva changes the order of things, she always destroys the latest preconceptions, the one we thought we could be comforted by, the one of which we could be proud: what she displaces is the *‘already-said’*, that is to say, the insistence of the signified; what she subverts is the authority of *monologic science and of filiation*.“

(Roland Barthes reviewing her first published book)

Sémiotická zkoumání Julie Kristevy akcentovala především základní rozdíl mezi znakovostí používanou muži (dominantní ve vědeckém i všeobecném diskurzu) a znakovostí, která je vlastní ženám.

Jakmile se Julia Kristeva usídlila v Paříži, během krátké doby se stala nepostradatelnou členkou skupiny ustavené kolem časopisu *Tel Quel*, kde se scházeli nejpřednější francouzští teoretikové toho období – Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault, Deleuze a Guattari, Phillip Sollers a další. Naprostá většina z nich byli muži. A toto silně maskulinizované akademické prostředí začala zevnitř podvracet mladá vědkyně z Východu. Její výstavou byla dokonalá znalost ruštiny, marxistického učení a formalistických teorií tehdejších ruských myslitelů, zejména Michaila Bachtina, a navíc i Lotmana a jeho tartuské školy. Vzápětí se předpokládaná situace učitelé – studentka obrátila a ona začala být svým pedagogům inspirací a samozřejmě i neohroženou kritičkou.

Skupina *Tel Quel* se pokoušela tehdejší (nejen) francouzský vědecký svět radikalizovat a zpolitizovat, vzpírala se sterilitě a vyčpělosti akademického života, a to prostřednictvím úsilí vytvořit nový jazyk sémiotiky, kterým by mohla účelně argumentovat. Strukturalismus se přeměňoval v poststrukturalismus, jež můžeme charakterizovat právě onou nedůvěrou k vlastnímu jazyku a k „faktům“ vyprodukovaným v daném vědeckém diskurzu. Úsilí obnovit kritičnost, pravdivost a relevantnost vědy k životu se odrazilo ve studii Kristevy nazvané *Sémiotika*: kritická věda a/nebo kritika vědy. Obtíže, jež doprovází četbu jejích textů, mají jediný účel – chtějí naše navykklé čtení vyburcovat z letargie a domýšlivosti. Přestože by někdo mohl namítat, že texty Kristevy (a nejen její, ale i Derridy, Lacana, Irigaray aj.) překypují vyprázdněnými, rádobý intelektuálními slovy a relativizováním vědeckého jazyka (Kristeva často teoretickým pojmům svých kolegů a jiných autorit připisuje zcela jiný, nový význam), za vším stojí pouze původní touha uchopit smysl. Libuše Heczková charakterizuje skupinu *Tel Quel*

úsilím o „nalezení specifického vědeckého jazyka, který by zároveň nevnucoval zkušenosti vědeckou mocenskou abstrakci“.¹

Moc je, oč tu běží. Respektive snaha tuto moc, monolitickou a monologickou pravdu odstranit a nahradit ji pluralitou přístupů. V tomto bodě se střetává poststrukturalistické myšlení s teoriemi feministickými. Není téměř vhodné připomínat, že Kristeva je řazena k silnému francouzskému feministickému proudu spojovanému s termínem *écriture féminine* a se jmény Hélène Cixous a Luce Irigaray. Ovšem co je nutné zdůraznit v tomto okamžiku, je fakt, že Kristeva si od tohoto hnutí udržuje odstup, ačkoli zkušenost ženství a mateřství jsou pro její dílo zásadní. Oblíbeným feministickým heslem bylo a dosud je „vše je politické“, a tedy i ženskost a její projevy mají politické důsledky. Roku 1974 Kristeva vyjádřila svůj názor pro jeden rozhovor takto:

„Jestliže mají ženy nějakou roli – berou na sebe negativní funkci odmítat vše dokončené, definitivní, strukturované zatížené významem v existujícím stavu společnosti. Takovýto postoj umísťuje ženu na stranu vybuchujících sociálních kódů: na stranu revolučních hnutí.“²

Od političnosti ženskosti se však Julia Kristeva přesunula spíše ke zdůrazňování možností, jež ženské vnímání poskytuje. Ženskost je v její teorii aspektem každé subjektivity, je principem množujícím a dynamizujícím subjekt.

Snaha řeč a psaní množovat, vrstvit a harmonizovat „ženským“ představuje pokus o zásadní přetvoření dosavadního, jen falického jazyka, který odpovídá onomu monologickému diskurzu, jemuž je možné se bránit jen posílením „*zdroje mnohosti a různosti, jež se mohou postavit proti sužujícím tlakům totalitarismů všeho druhu, jež jsou tak často ‚mužskými‘ nástroji politiky*.“³ Svůj boj proti „vnucovanému“ diskurzu zakládá Kristeva spíše na koncepci *sujet-en-procès*, jež souvisí se množováním a neuzavřeností, dynamičností, procesualností nejen psaní, ale i subjektu, než na důrazu na ženské psaní nebo ženský jazyk; přestože je ženskost v jejím myšlení velice důležitá, odmítá věnovat pozornost feministkami tak proklamované *diferentnosti* mužského a ženského.

Zmiňované množování, procesualnost, nestálost jazyka/psaní/subjektu souvisí samozřejmě s primárním Kristeviným zkoumáním, které se soustředilo na dialogičnost znaků odrážejíc se od Bachtinovy teorie různorečí. Intertextualita tak v jejím pojetí nabývá nebyvalých rozměrů.

Subjekt, jak jsme ho byli zvyklí chápat do té doby, byl užíván k tomu, abychom mohli uchopovat, popisovat a vlastně umrtvovat svět i sám subjekt. Proto Kristeva zavádí *sujet-en-procès*, který uchopuje původní neukončenost a pohyblivost všeho. V tomto aspektu její teorie se zrcadlí i obdobné teorie Derridovy. Aby rozvrátila „nekrofilní vědu“, zdůrazňuje potřebu hledání živějšího, propojenějšího vztahu sama k sobě i ke světu (viz *La Révolution du langage poétique*). Vztahovat se k okolí může subjekt samozřejmě za pomoci interpretace – a ta nabývá v tomto pojetí zásadně dialogického rozměru, množuje se a stává se neukončenou. A takto přistupuje subjekt i k textu samému. Tendence k sémantickému osvobození textu, úsilí, aby text získal autonomii, jsou příznačné pro dobu svého vzniku. Rovněž Umberto Eco v té době dává své teorii tvar v *Opera Aperta*. Eco se ovšem po „otevírání“ textu dostal do fáze hledání mezi interpretací, aby zabránil nekonečnému množování smyslu.

1 KRISTEVA, J.: *Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. Praha 2004, s. 228.

2 Tamtéž, s. 248.

3 Tamtéž, s. 250.

Původní, poněkud formalistní sémiotickou teorii Kristeva časem přehodnotila a svou novou pozici formulovala ve své disertační práci *Revoluce básnického jazyka* (La Révolution du langage poétique, 1974). V ní předložila zásadní interpretaci literárního jazyka francouzského modernismu a prvně vyslovila koncept hybného sujet-en-procès. Touto prací Kristeva poprvé prezentovala také své ovlivnění Lacanovou psychoanalytickou teorií. Problematika řeči literatury tak u ní získává další rozměr – básníci podle ní mají schopnost uchopit jiný objekt (spojité slovo-a-tělo), který vědeckému diskurzu uniká. Pomocí analýzy básnické řeči lze podle Kristevy odhalit v člověku ukrytou schopnost, která umožňuje novou artikulaci znaků. Z čistě teoretického uvažování se Kristeva přesunula zpět k realitě, začal ji „zajímat skutečný člověk: ten, který skutečně mluví – básník, a ten, který nemluví vůbec – žena“,“⁴ v čemž můžeme opět vidět inspiraci feministickým uvažováním a představou „neviditelnosti“ ženy v mužském diskurzu.

Neviditelné nebo také bezhlasé jsou (zčásti metaforické, zčásti doslovné) atributy prisuzované pozici ženy ve světě a pravidelně se opakují v nejrůznějších studiích zaměřených na zkoumání situace žen. Výklad těchto přívlastků je velice snadný – vzhledem k tomu, kolik prostoru bylo hlasu žen věnováno ať už v literatuře, umění nebo v kterémkoli jiném (i vědeckém) oboru, je naprosto jasné, že ženy nikdy neměly dost příležitostí, aby se svým osobitým způsobem projevíly. Pokud se mohly projevit, často se musely přizpůsobit mužskému diskurzu, a i poté často nebyly akceptovány jako rovnocenní partneri pro diskuzi. Neviditelnost je jen dalším aspektem této situace – ženy, ať už jako subjekty nebo objekty diskurzu, většinou nebyly nahlíženy tak, jak by to odpovídalo jejich přirozenosti, ale neustále byly hodnoceny prizmatem mužského náhledu na věc. Nejjednodušší v takové situaci je proniknout do převládajícího diskurzu, „naučit se“ ho a posléze ho rozložit zevnitř jeho vlastními zbraněmi, protože obhajovat svůj diskurz, který nemá oporu v mnohasetleté tradici, je poněkud marný boj; až když vás začnou respektovat jako přiměřeně akceptovatelnou mluvčí, máte možnost začít používat zvolna svůj specifický jazyk odrážející vaše nahlížení světa. Zdá se mi, že i Julia Kristeva postupuje tímto způsobem.

Transponování jednoho systému znaků do jiného (intertextualita) nepředstavuje jen nové produkování znaků, Kristeva tvrdí, že básnický text nevzniká pouze užíváním a přepisováním „zmechanizovaného, automatického a jednorozměrného symbolického, otcovského jazyka, není pouze ‚intertextuální‘,“⁵ protože vnáší do označovacího procesu naši tělesnost. Produkují se tak „živé“ znaky – nejednoznačná slova-a-těla odrážející neklid, neuzavřenost a konkrétní identitu daného lidského subjektu.

Díky psychoanalýze se stal Kristevin teoretický pohled jasně individualizovaný a odlišitelný, a to jak z hlediska literární, tak ženské zkušenosti, ale především je mnohem hlubší a umožňuje jí vnímat daleko citlivěji a pozorněji všednost života a jednotvárné bohatství každodenního jazyka. Celistvost a jasnost literatury, tedy komplexnost předkládaného fikčního světa a celého diskurzu dila chtěla Kristeva přenést do jazyka, kterým sleduje literaturu, ženy i svět. Lze se domnívat, že se jí to podařilo za pomoci psychoanalytického náhledu na text. Heczková konstatuje, že se Julia Kristeva „pomocí psychoanalýzy pokusila rozrušit stabilitu symbolického jazyka tak, aby jazyk začal promlouvat o jednom ze základních traumat člověka (zvláště pak ženy) v patriarchálním řádu – odcizení se sobě sama.“⁶

„Psychický život je skutečným jen tehdy, když se mu podaří jedinečně se prezentovat – v jedinečném diskurzu, jedinečnou poetikou, i maieutikou – uměním rodit.“⁷

Dynamický, na proces zaměřený náhled na znak od počátku určoval kritickou pozici Julie Kristevy vůči strukturalismu, jak to precizně demonstruje studie *Sémiotika*: kritická věda a/nebo kritika vědy, radikálně útočící na strnulost vědeckého diskurzu. Jsoucí spíše jakousi „poststrukturalistkou avant la lettre“⁸ a především vždy „cizí/jiná“ na teoretické scéně působila Kristeva vždy subverzivně. Cizinka v Paříži a žena mezi vědci – tato osobní a osobitá situace měla zásadní vliv na její sémiotické myšlení, jak už bylo naznačeno výše.

„To work on language, to labour in the ‚materiality‘ of that which society regards as a means of contact and understanding, isn't that a tone stroke to declare oneself a stranger/foreigner [étranger] to language?“

(*Sémiotiké*)

Všichni mladí francouzští teoretikové, setkávající se na stránkách *Tel Quel*, usilovali o „modernistickou teorii“, na rozdíl od teorie moderny. Tím, že vycházeli od „jazyka“, bylo v centru jejich pozornosti rovněž nové porozumění historii jako „textu“ a psaní (écriture) jako produkci, nikoli reprezentaci. Jak to popisuje Toril Moi:

„They sought to elaborate new concepts for the description of this new vision of the social or signifying space (...), to produce a plural history of different kinds of writing situated in relation to their specific time and space, and, finally, to articulate a politics which would constitute the logical consequence of a non-representational understanding of writing.“⁹

Z tohoto prostředí se Kristeva zvolna přesunula k psychoanalyticky orientované problematice, zvláště když se sama stala psychoanalytičkou, a hlavním z určujících rysů její teorie zůstala nadále ženskost.

V článku z roku 1977 nazvaném *Nový typ intelektuála: Disident* se zaměřuje na politiku marginality – ačkoli na jedné straně demonstruje ztrátu víry v kolektivní politickou akci a odmítá relativní důležitost politického, na druhé straně se stále cítí zavázaná politicky analyzovat intelektuální aktivity. Politicky aktivní intelektuál je podle ní chycen v pasti logiky té moci, kterou se snaží rozvrátit. Explicitně se tedy distancovala od oblíbeného sloganu „vše je politické“ a zdůrazňovala potřebu komplexně uchopit ty aspekty lidského života, které jsou očividně nepolitické, jako např. láska nebo touha – politický diskurz je nemůže nikdy adekvátně pochopit.

V tomto ambivalentním přístupu k politickému se zrcadlí stejně dvojznačný vztah Kristevy k feminismu, který by se dal označit jako „kriticky sympatizující“. Pařížská skupina *Psycho et Po* (Cixous a Irigaray) byla cílem řady jejích negativních komentářů. Na rozdíl od nich užívala Kristeva termín feminismus ve významu blízcím se spíše anglické definici tohoto slova jako hnutí snažící se ukončit všechny formy patriarchální (a sexistické) moci, jak o tom svědčí její texty, které vyjadřují touhu po svržení a rozložení/zničení všech monolitických mocenských struktur. Jasně vyjádřený nesouhlas Kristevy s úsilím francouzských feministek zpolitizovat všechny lidské vztahy jen podporuje výše naznačený odstup od politicky angažovaného intelektuálního přístupu ke světu. Dilema feminismu je pak stejné jako intelektuála – ač se

4 KRISTEVA, J.: *Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. Praha 2004, s. 242n

5 Tamtéž, s. 243.

6 Tamtéž, s. 246.

7 KRISTEVA, J.: *Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. Praha 2004, s. 246..

8 KRISTEVA, J.: *The Kristeva Reader*. Ed. Moi, T. New York 1986, s. 3.

9 Tamtéž, s. 4.

snaží, seč může, vždy se nakonec chytí do pasti toho, proti čemu bojuje, a začne používat jeho praktiky.

„Vše je politické“ je heslem feminismu od doby provokativní práce Kate Millet *Sexuální politika*. Ta poprvé a nahlas vyjádřila, v jakých všech sférách se patriarchální útisk žen projevuje a že je tedy nutné i nejbanálnější domácí neshody chápat v politických rozměrech. Slova politika se pak užívá spíš jako sdružujícího označení pro nejširší společenský, kulturní, zkrátka lidský diskurz, v němž se ovšem projevuje zásadně striktní mocenské uspořádání.

Základ důsledného a konzistentního projektu Julie Kristevy tvoří touha, aby se diskurz, který produkuje, vždy vyrovnával se slepými uličkami jazyka, přičemž jazyk je subjekt diskurzu a zároveň ten, co se snaží rozvracet „pravidla“, tedy diskurz, jenž by umožňoval „myslet jazyk proti němu samému a vědomě se přitom situoval do místa, které je, doslova, neudržitelné“.¹⁰ Jakákoli politická forma jazyka se totiž může, jak se Kristeva obává, lehce stát jen dalším dominantním diskurzem. V tomto bodě s ní ovšem Toril Moi polemizuje, domnívá se, že Kristeva podceňuje „opravdu rozvratný potenciál jednoho z nejvíce znepokojujících politických diskurzů současnosti“ a že nejsou důvody k tomu, aby se feminismus odmítal en bloc.¹¹ Jak už ale bylo řečeno, Kristeva nepodporuje názor, že by ženy a muži byli vnitřně zásadně odlišní, a radikálnost feminismu by raději viděla v něčem jiném než v přílišném oceňování difference:

„*The desire to give voice to sexual difference, and particularly to the position of the woman-subject within meaning and signification, leads to a veritable insurrection against the homogenizing signifier. However, it is all too easy to pass from the search for difference to the denegation of the symbolic. The latter is the same as to remove the 'feminine' from the order of language (understood as dominated exclusively by the secondary process) and to inscribe it within the primary process alone, whether in the drive that calls out or simply the drive tout court. In this case, does not the struggle against the 'phallic sign' and against the whole mono-logic, monotheistic culture which supports itself on it, sink into an essentialist cult of Woman, into a hysterical obsession the neutralizing cave, a fantasy arising precisely as the negative imprint of the maternal phallus? ... In other words, if the feminine exists, it only exists in the order of signification or signifying process, and it is only in relation to meaning and signification, positioned as the excessive or transgressive other that it exists, speaks, thinks (itself) and writes (itself) for both sexes.*“¹²

Psycholingvistické chápání jazyka, jak jej prezentovala v *La Révolution du langage poétique*, se soustřeďuje na mluvící subjekt a usiluje především o porozumění označujícímu procesu (signifiance), který je v jejím pojetí konstituován interakcí mezi sémiotickým a symbolickým. Signifiance je podle Kristevy otázkou umístění, což samozřejmě opět souvisí se zmiňovaným sujet-en-procès, jehož definice dostává autorku do pozice provazochodkyně umně balancující mezi dekonstrukcí subjektivity a identity a jejich současným zachycením v konzistentní formě. Moi tuto akrobacii vtipně komentuje:

„*Moderní proměnlivý a prázdný subjekt by neměl být fixován a stabilizován, ale měl by se stát 'work in progress'.*“¹³

Jinak se nevyhneme pokusům o další „velké příběhy“, diskurzy, které by chtěly řídit naše životy.

LITERATURA

KRISTEVA, J.: *Slovo, dialog, román. Texty o sémiotice*. Praha 1999.

KRISTEVA, J.: *Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. Praha 2004.

KRISTEVA, J.: *Crisis of the European Subject*. New York 2000.

KRISTEVA, J.: *The Kristeva Reader*. Ed. MOI, T. New York 1986.

¹⁰ *The Kristeva Reader*. Ed. Moi, T. New York 1986, s. 10.

¹¹ Tamtéž.

¹² *The Kristeva Reader*. Ed. Moi, T. New York 1986, s. 11.

¹³ Tamtéž, s. 14.

VARIA

ALENA ŠTĚRBOVÁ JUBILUJÍCÍ

RADEK MALÝ

Nastupující rok 2009 sehraje, troufáme si odhadnout, v životě doc. PhDr. Aleny Štěrbové, CSc. dvojí roli. Především se v něm tato význačná olomoucká literárněvědná bohemistka dožívá významného životního jubilea, což je jistě důvodem k radosti i k ohlédnutí se za jejím dílem. Druhý důvod k odhlédnutí – pro olomouckou bohemistiku již ne tak radostný – představuje skutečnost, že v tomto roce poprvé nebudou mít olomoučtí studenti možnost zapsat se do jejích seminářů, neboť Alena Štěrbová na vlastní žádost po čtyřiceti letech opouští řady aktivních pracovníků olomoucké katedry bohemistiky.

Alena Štěrbová (rozená Něničková) se narodila 25. dubna 1939 v Kelčanech u Kyjova. V Kyjově studovala střední školu a v roce 1956 ji uzavřela maturitou s vyznamenáním. Po tři roky učila na obchodní učňovské škole v Koryčanech, než jí bylo v roce 1958 umožněno – zprvu pouze externí – studium na Filozofické fakultě Univerzity Palackého. Od druhého ročníku pokračovala v interním studiu oboru čeština – ruština, které roku 1962 zakončila. Poté krátce vykonávala pedagogickou praxi na základní škole v Ostravě-Porubě a vzápětí přešla do redakce ostravského a olomouckého rozhlasu. Následovalo působení v Okresním domě osvěty a v redakci okresních novin v Olomouci.

V roce 1968 Alena Štěrbová absolvovala konkurz, na jehož základě byla z 16 uchazečů vybrána pro působení na Filozofické fakultě Univerzity Palackého. Vědecky se profilovala

zejména v rámci teatrologických disciplín: filmu, rozhlasu a divadla. V roce 1970 obhájila rigorózní práci s názvem *Mládí v novém českém dramatu* a byl jí přidělen titul PhDr. V roce 1983 předložila a obhájila na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně (dnešní Masarykově univerzitě) kandidátskou disertaci *Slovesné umění v rozhlase* a získala titul kandidáta filologických věd (CSc). Z politických důvodů byl poté na řadu let omezován její odborný vzestup – habilitovat se proto mohla až v roce 1990.

Mezi léty 1968–1990 Alena Štěrbová dále pracovala jako tajemnice olomoucké pobočky Literárněvědné společnosti Československé akademie věd. Téměř třicet let (1965–1991) působila jako redaktorka tištěných materiálů Academia filmu Olomouc a zároveň působila v jeho organizačním výboru. Od raných šedesátých let publikovala řadu recenzí divadelních představení, které zčásti vyšly knižně v publikaci *O současném činoherním divadle* (Ostrava 1990).

Zaslouženého vědeckého i pedagogického uznání se Aleně Štěrbové dostalo v devadesátých letech. Na Katedře bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého až do roku 2008 přednášela českou literaturu z let 1890–1945 a vedla semináře z téže problematiky; vedle toho se staly oblíbenými a vyhledávanými její výběrové semináře z oblasti dějin a teorie rozhlasové inscenace. Nadále se však zabývala i teorií a dějinami českého dramatu. V letech 1990–1996 působila

v Akademickém senátu Filozofické fakulty Univerzity Palackého, do nějž pak byla znovu zvolena v roce 1999. V letech 1997–1998 byla členkou vědecké rady Filozofické fakulty Univerzity Palackého. Prakticky celá devadesátá léta (1990–1999) vedla literárněvědnou sekci katedry bohemistiky a i poté působila v oborových radách doktorandského studia (teorie a dějiny literatury, teorie a dějiny dramatických umění).

Za čtyři desítky let svého působení na olomoucké akademické půdě Štěrbová vydala jedenáct publikací (samostatných i kolektivních). Zmíníme zde tři nejnovější – už jejich názvy představují půvabný a o odborném zaměření i o autorčině schopnosti vyjadřovací zkratky vypovídající triumvirát: *Modelové hry Václava Havla* (Univerzita Palackého, Olomouc 2002), *Metaforické hry Josefa Topola* (Univerzita Palackého, Olomouc 2003) a *Dramatická podobenství Oldřicha Daňka* (Univerzita Palackého, Olomouc 2004). Vedle těchto monografií nelze nezmínit např. její cenné analýzy Vančurovy hry Učitel a žák, dramatických textů Ludvíka Kundery z let šedesátých či výzkumy lyrických dramát Františka Hrubína. Z prací zkoumajících rozhlasovou tvorbu jmenujme např. publikaci *Rozhlasová inscenace. Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce* (Univerzita Palackého, Olomouc 1995). Alena Štěrbová je dále autorkou téměř šedesáti obsáhlejších studií, více než sto třiceti recenzí, kolem sta různě zaměřených článků především z oblasti olomouckého kulturního života a pětatřiceti rozhlasových inscenací.

Na závěr si dovolím ohlédnutí osobní: Když jsem v druhé polovině devadesátých let navštěvoval její semináře meziválečné české literatury, nemohl jsem ještě tušit, že se o deset let později jako vysokoškolský pedagog budu snažit jejím metodám výuky a tvůrčí atmosféře seminářů ve své vlastní praxi alespoň přiblížit. A bylo-li mi dáno sdílet s doc. Štěrbovou v prvních dvou letech mého vlastního pedagogického působení na katedře společ-

nou pracovnu, nemohl jsem si přát lepšího zasvěcení. Ano, dal bych si – a jistě nejen já – ještě alespoň jeden seminář znovu. Nejlépe holanovský.

JUBILEUM JIŘÍHO FIALY

PETR HORA

Dne 3. dubna 2009 se dožívá významného životního jubilea, pětadesátiletý, prof. PhDr. Jiří Fiala, CSc., literární historik, dlouholetý učitel Katedry bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a iniciativní badatel v olomouckých kulturních dějinách.

Život Jiřího Fialy vždy byl a stále zůstává spojen s rodnou Olomoucí. V roce 1962 maturoval na gymnáziu, dobovou terminologií Střední všeobecně vzdělávací škole v Olomouci – Hejčíně a poté následujících pět let studoval českou filologii a dějepis na Filozofické fakultě Univerzity Palackého. Vysokou úroveň zvolených oborů na obou katedrách v té době garantovaly vynikající vědecké a pedagogické osobnosti, např. profesoři Oldřich Králík, Jiří Daňhelka, Ladislav Hosák, Zdeněk Kristen, docenti Jan Jahn, Jiří Skalička, Miroslav Komárek, Eduard Petruš, Josef Bieberle aj. Po promoci v roce 1967 a roční prezenční vojenské službě Jiří Fiala vykročil do praxe, kterou zahájil roku 1968 na Střední odborné škole Ministerstva vnitra České socialistické republiky v Pardubicích, kde působil do roku 1972. Toho roku se do Olomouce i na Filozofickou fakultu UP natrvalo vrátil. A třebaže rozmanité povinnosti jej i později z rodného města načas odváděly (např. v dvojletí 1976–1978 působil jako lektor českého jazyka na Varšavské univerzitě a v téže funkci pak v akademickém roce 1985–1986 na Slezské univerzitě v Katovicích, nemluvě o krátkodobých studijních a přednáškových pobytech na univerzitách

v Polsku a v Německu), jeho cesty vždy končily a dosud končí návraty do Olomouce, jejíž minulost i současnost kulturní i úže literární mu od počátku byla vydatným zdrojem inspirace a předmětem nepolevujícího vědeckého zájmu.

Své badatelské aktivity v průběhu působení na FF UP profesor Fiala zakrátko rozvinul do neobvyklé šíře. Soudobě široce založené studium díla Bedřicha Václavka, zintenzívněné od roku 1960 pořádáním periodických uměnovědných konferencí Václavkova Olomouc a od roku 1971 pak zinstitutionalizované založením a činností Kabinetu Bedřicha Václavka, nejenže jej přivedlo k tématu diplomové práce o české meziválečné avantgardě, ale především vzbudilo jeho zájem o studium lidové, pololidové a zlidovělé slovesnosti. Vedle dlouhé řady dílčích studií rozptýlených po četných domácích i zahraničních odborných časopisech a sbornících souvisí tematicky s toutéž problematikou rovněž Fialova rigorózní práce Václav Jaromír Pícek – typ předbřeznového lyrika, vydaná tiskem r. 1989, i jeho kandidátská disertace *Sociální motivy v českých pololidových skladbách* (1985), do níž vložil podstatnou část výsledků zkoumání této oblasti českého písemnictví. Shromážděný materiál však profesor Fiala dokázal využít k sestavení několika tematických monografií, reflektujících soudobé ohlasy historických událostí v projevech lidové slovesnosti, jako např. *Dobové české slovesné reflexe slezských válek* (2001), *Pruská invaze na Moravu v letech 1741–1742 a její soudobé kulturní reflexe* (1997) či edice

antologie kramářských písní a lidových pamětí o francouzské revoluci a napoleonských válkách *Novina z francouzské krajiny* (1989) a *České písně ze slezských válek* (2001). Morytáty a kramářské písně vůbec pojednávající o kriminálních deliktech podstatně ovlivnily vznik *Olomouckého pitavalu* (1994), jímž si Jiří Fiala na širší ploše úspěšně vyzkoušel žánr literatury faktu, když šťastně spojil atraktivní téma se spolehlivými informací ve svěžím podání.

Ač se profesor Fiala ex offio věnuje především dějinám českého písemnictví raného národního obrození, nezůstává v tomto oboru nijak uzavřen. Tvůrčím způsobem dokáže zúročit i hluboké znalosti, nabyté studiem svého druhého oboru, historie. Svědectvím jsou např. *Dějiny města Olomouce v letech I – do roku 1526* (Olomouc 1995; dosud nedokončené). Stejně spolehlivě jako čtenářsky přitažlivě umí podat dějiny před staletími jedné z prvoradých institucí města Olomouce, jak přesvědčivě dokazuje jeho autorský podíl na kolektivní publikaci *Jezuitský konvikt – sídlo Uměleckého centra UP v Olomouci* (Olomouc 2002). Přestože profesor Fiala byl pověřen náročnou funkcí výkonného redaktora tohoto po všech stránkách reprezentativního díla, sám na sto dvacetí stranách vylíčil dějiny konviktu. Úctyhodné délky dosahují i jeho aktivity editorské a redaktorské. Vedle edic shora již zmíněných zásluhou profesora Fialy vyšly publikace jako např. *Mozart a Olomouc. Sborník studií k 200. výročí úmrtí Wolfganga Amadea Mozarta* (Olomouc 1991, s Janou Krejčovou; německá jazyková mutace téhož o rok později), sborník z polonistické konference pod titulem *Adam Mickiewicz. Texty a kontexty* (Olomouc 1999, s Marií Sobotkovou) a sborníky prací bohemistů Filozofické fakulty UP, *Studia Bohemica VIII* (Olomouc 2000, s Josefem Jodasem) či širě uměnovědně koncipované sborníky *Studia Moravica I* (Olomouc 2004, s Janou Kolářovou a Janou Vrajevou) a *Studia Moravica II*

(Olomouc 2004). Pozoruhodná je ovšem též Fialova spolupráce se slovenským nakladatelstvím Sme, z níž vzešla zatím nejnovější edice Haškových *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* (Bratislava 2004), Čapkova *Krakatitu a Povídek z jedné a druhé kapsy* (2005), *Babičky, Chyše pod horami a Pohorské vesnice* Boženy Němcové (2005), *Povídek malostranských* (2006) Jana Nerudy aj. Výčet edic tím však zdaleka není vyčerpán.

Část publikační činnosti profesora Fialy vznikla jako přímý důsledek jeho univerzitního pedagogického působení, ať již jako pracovní texty k výuce polských bohemistů českému jazyku (*Česky o všem možném I–IV*. Varšava 1981), ať jako pomocné texty k výuce dějin české obrozenské literatury (*Chronologický přehled české literatury národního obrození*. Olomouc 1985). K pedagogické a publikační činnosti profesora Fialy nepochybně rovněž patří jeho aktivní vystoupení na vědeckých konferencích, ale i kulturně publicistické působení v duchu nejlepších tradic spolupráce města a univerzity, uskutečňované prostřednictvím masmédií. Sem patří např. rozhlasové pásmo *Počátky olomoucké univerzity*, r. 1990 odměněné 3. cenou v soutěži vypsané Svazem tvůrců, sem patří trojice scénářů k realizovaným filmovým dokumentům (*Kočáry Jejich Eminencí*, 1994; *Olomoucké trojice*, 1995; *Palácová revoluce v Olomouci*, 1998) a sem konečně patří i několik tematických seriálů siluet osobností tak či onak spojených se životem v Olomouci, publikovaných v periodickém tisku.

V roce svého významného životního jubilea profesor Jiří Fiala, vždy tak ochotný k nezištné kolegiální radě a účinné pomoci, završuje plný třetí desetiletí svého odborného a pedagogického působení na Filozofické fakultě Univerzity Palackého. Přejeme mu do dalších let jeho činnosti ve prospěch vědy i univerzity a neméně do života soukromého mnoho zdraví, pohody i tvůrčích sil.

KONFERENCE POŘÁDANÉ LITERÁRNĚVĚDNOU SEKČÍ KATEDRY BOHEMISTIKY FF UP V OLMOUCI

JANA KOLÁŘOVÁ

S blížícím se koncem výzkumného záměru *Výzkum historie a kultury Moravy jako modelu pro existenci regionu*, který byl na FF UP v Olomouci realizován v letech 1999–2004 a jehož výsledky byly mimo jiné prezentovány prostřednictvím mezinárodních odborných konferencí, jsme stále intenzivněji uvažovali, zda by v nějaké podobě nebylo možné prodloužit tato evidentně badatelsky plodná a prospěšná setkávání. Nakonec jsem se obrátili na pražský Ústav pro českou literaturu AV ČR s nabídkou na spolupřátání cyklu mezinárodních a mezioborových sympózií věnovaných české kultuře 20. století. Tento návrh na spolupráci byl přijat a první sympozium, jehož téma znělo *Ideologie a imaginace*, se konalo v březnu 2005. K prezentování jeho výsledků jsme využili sborníkovou řadu *Moravica*, původně spojenou s konferenčními jednáními „moravského“ výzkumného záměru, kterou jsme opatřili podtitulem *Symposiana*. Fakt, že tato jarní olomoucká sympozia se už usku-

tečnila čtyřikrát naznačuje, že náš záměr se setkal s takovým ohlasem odborné veřejnosti, který umožnil zrod nové konferenční tradice na olomoucké univerzitní půdě.

Naše pracoviště se tradičně také snaží objevovat a podporovat nové badatelské talenty, a proto považuje za velmi důležité organizování konferencí konaných pod hlavičkou „*Student a věda*“. Také v této souvislosti spolupracujeme s Ústavem pro českou literaturu, který každoročně pořádá celostátní studentskou konferenci, věnovanou různorodým badatelským problémům.

Kromě zmíněných opakovaně pořádaných akcí zorganizovala literárněvědná sekce katedry bohemistiky také odborné jednání spojené s grantovým projektem *Inovace studijních programů bohemistiky s ohledem na potřeby současné informační společnosti* a také konferenci věnovanou filozofickému a literárnímu odkazu Ladislava Klímy.

11.–12. 3. 2008	Česká kultura a umění ve 20. století: Kontakty a konflikty kultur
21.–22. 10. 2008	Ladislav Klíma (1878–1928): „...věčnost není drahá kapsa, aby se z ní něco ztratilo...“

8.–9. 3. 2005	Česká kultura a umění ve 20. století: Ideologie a imaginace
16. 3. 2005	Student a věda: Proměny žánrů v české a slovenské literatuře
14.–5. 3. 2006	Česká kultura a umění ve 20. století: Obraz dějin v umění 20. století
22. 3. 2006	Student a věda: Poetika programu – program poetiky
13.–14. 3. 2007	Česká kultura a umění ve 20. století: Omyly a objevy v umění 20. století
21. 3. 2007	Student a věda: Legendy a mýty české a slovenské literatury
7.–8. 11. 2007	Intermedialita: Slovo, obraz, zvuk
5. 3. 2008	Student a věda: Obraz dějin v české a slovenské literatuře

K ČINNOSTI OLOMOUCKÉ POBOČKY LITERÁRNĚVĚDNÉ SPOLEČNOSTI, O.S., V LETECH 1990–2008 (POLISTOPADOVÉ)

JANA KOLÁŘOVÁ, LUBOMÍR MACHALA

Předsedou olomoucké pobočky LVS se v roce 1990 stal prof. PhDr. Jiří Skalička, jednatelkou byla doc. PhDr. Alena Štěrbová, jež po 23 letech svého působení předala tuto funkci v roce 1991 prof. PhDr. Marii Sobotkové. Od roku 1996 vykonával funkci předsedy pobočky prof. PhDr. Eduard Petrů. V roce 2006 tuto funkci převzal doc. PhDr. Lubomír Machala, jednatelkou se stala dr. Jana Kolářová.

LVS v Olomouci usiluje v rámci své činnosti o představení co nejširšího spektra literárněvědných a literárněhistorických problémů. Přednášející jsou vedle olomoucké bohemis-

tiky zváni ze všech dalších bohemistických pracovišť v republice, ale taktéž jsme uvítali řadu zahraničních hostů, např. ze Slovenska, Polska, Rakouska, Itálie, Švýcarska či USA. Jedná se jak o renomované badatele s rozsáhlými zkušenostmi, tak také o mladé vědce, kteří tak mají možnost prezentovat výsledky své práce před širším publikem. Vedle přednášek uspořádala LVS Olomouc také např. vzpomínkový večer věnovaný 100. výročí narození prof. Oldřicha Králíka, na němž se o své vzpomínky na tohoto významného olomouckého bohemistu podělilo několik jeho žáků, jež dnes rozvíjejí jeho odkaz.

1990

Pavel Janoušek	K poetice tzv. výrobního dramatu
Dušan Žváček	Lyrika B. Pasternaka v českých překladech
Jan Lopatka	Česká ineditní literatura 70. a 80. let
Vladimír Macura	Obrozenský ideál slovanské poezie ve sporu s romantismem
Eduard Petrů	Theatrum mundi a žánrové kategorie
Jiří Bečka	Polský historický román ve srovnání s českým
Miroslav Zahrádka	O díle Alexandra Solženicyna

1991

Jiří Opelík	Oldřich Králík – osobitost osobnosti
Eduard Petrů	Model a znak (Analýza Proppových postupů)
Paul L. Garvin	Mukařovského literárněvědný strukturalismus ve světě americké antropologie

1992

Jan Schneider	Hrabalova autobiografická trilogie (Svatby v domě, Vita nuova, Proluky)
Zdeněk Pechal	Berlínské období Vladimira Nabokova
Josef Galík	Literatura v čase, kdy „Bůh je mrtev“
František Všeticka	Kompozice Čapkova Hordubala
Jiří Svoboda	K tvůrčímu procesu Boženy Němcové
Jacek Illg	Umění románu Milana Kundery

1993

Eduard Petrů	Renesanční, nebo barokní Komenský?
Vlastimil Válek	Korespondence V. K. Klicpery jako pramen poznání jeho osobnosti
Jiří Skalička	Literární trampoty Eskymo Welzla
Ivan Dorovský	Dramatická tvorba Miroslava Krleži a její recepce u nás
Jiří Opelík	Literárnost Peroutkova Budování státu
Eduard Petrů	Hereze Petra Chelčického jako literárněvědný problém

1994

Vladimír Kostřica	Ruská klasická literatura a my
Jiří Honzík	Jan Zábrana a ruská literatura
Mojmír Grygar	Alegoričnost Komenského Labyrintu světa
Jan Lehár	Roman Jakobson: Moudrost starých Čechů
Miroslav Zelinský	„Newspeak“ v literární historiografii

1995

Daniela Hodrová	Vězení jako místo přístupu k bytí
Aleksander Fiut	Být Středoevropanem
Vladimír Macura	Český mesianismus?

1996

Józef Zarek	Polská recepce současné české literatury
Brigitte Schultze	Das tragikomische Phänomen in der Dramen des 20. Jahrhunderts
Eduard Petrů	Labyrint interpretace
Zdeněk Pechal	Fenomén hry v románě Vladimira Nabokova

1997

Jiří Fiala	Slovesné reflexe 1. slezské války
Hans Rothe	Divadlo jezuitského kolegia v Krumlově

Antonín Měšťan Jan Schneider	Slavistika v zahraničí Jaroslav Vrchlický jako literární kritik
1998	
Leszek Engelking Petr Hanuška	Slovo a mlčení Jiřího Koláře Jak to bylo s Foltýnem čili na stopě plagiátorům
1999	
Pavel Janoušek Valér Mikula Sylvie Richterová Lubomír Machala	Mezi slovníkem a dějinami Rudá padesátá ve zlatých šedesátých (Z historie slovenské poezie) Literatura a smích Ve znamení svobody? (Nad českou polistopadovou prózou)
2000	
Vladimír Krivánek Jan Lehár Jaroslav Med	Funkce folklóru ve Skácelově básnickém světě Sémantizace formy v staročeském Apokryfu o Jidášovi Křesťanská poezie po roce 1945
2001	
Jiří Kudrnáč Erik Gilk Gertraude Zand Tibor Žilka Lubomír Machala	Hubert Gordon Schauer – kritik české literatury Trojí maloměsto v předvečer světové války Politika, poetika, osobnosti: česko-rakouské literární kontakty po roce 1945 Česko(slovenský) strukturalismus a nitranská škola Žena v množném čísle (Nad polistopadovou tvorbou českých prozaiček)
2002	
Jaroslav Šrank Zuzana Urválková Mojmír Trávníček	O současné slovenské poezii Německojazyčné kontexty obrozenské literatury Rukopisy VBF Praha
2003	
Marta Součková Alena Zachová Aleš Haman Tomáš Kubíček Jiří Trávníček Pavel Janáček	Ke komunikativnosti prozaického textu slovenské literatury 90. let Iniciace a její tematizace v umělecké próze 20. století Postmoderna v české polistopadové próze a nedůvěra k příběhu Obrana pamětí (O denících, memoárech...) Hranice významu – možnosti interpretace Čtení kanálu (Na okraj soupisů sešitových románových edic)

Zuzana Stolz-Hladká	O jazyku a fikčních světech Slovo v české literatuře 20. stol. (Weiner, Weil) Text jako paměť
2004	
Miroslav Červenka Milan Suchomel Alice Jedličková Jaroslava Janáčková Viktor Viktora Ondřej Sládek	Verš u Skupiny 42 Tvary a souvislosti lumírského verše Nad Druhým městem Michala Ajvaze Několik poznámek k analýze prózy (Čepova Polní tráva) Fenomén paměti ve stěžejních dílech z 50. let 19. stol. (Kytice, Babička, brixenské satiry) Komplexy české humanistické literatury Mezi literaturou a náboženstvím (K hermeneutické imaginaci Northropa Frye a Mircea Eliada)
2005	
Jiří Pechar Helena Kosková	Modely vypravování a narativní tradice Shody a rozdíly v díle J. Škvoreckého a M. Kundery
2006	
Lukáš Foldyna Karla Vozáková Markéta Kostková Lubomír Machala	Ladislav Fuks a socialistická detektivka Historická skutečnost v barokní kronice Matěj Tanner: Heuristická východiska monografie Josef Galík – prozaik
2007	
Adin Ljuca Vladimír Papoušek Valér Mikula Sergio Corduas Petr Hora	Bosenští muslimové v české literatuře do roku 1918 O psaní dějin (Koncepty dosavadních lit. dějin a hledání alternativ) Vzpomínkový večer k 100. výročí narození prof. Oldřicha Králíka (doc. Alena Štěrbová, doc. Vladimír Justl, prof. Jiří Svoboda ad.) Český poetismus a slovenská poezie Po stopách nezachytitelného autorského stylu Bohumila Hrabala Dva pokusy o „dokončení“ Havlíčkova Křtu svatého Vladimíra
2008	
Dalibor Tureček Karel Komárek	Synopticko-pulzační model českého literárního romantismu Čeština klasiků – jazyk cizí?

Libor Vodička	O čem vypovídá současné drama?
Martin Machovec	Filozofická témata v poezii Egona Bondyho
Petr Hruška	Devadesátka pokračuje (Přemýšlování o poezii 90. let 20. stol.)
Martin Pilarš	Podoby českého povídkového cyklu ve 20. století

RESUMÉ

RESUMÉ

MANNERISTIC APPROACHES IN MORALIZING TREATISES OF LATE HUMANISM

JANA KOLÁŘOVÁ

Renaissance (humanistic) mannerism can be understood as a particular artistic style which emerged in the Czech cultural environment around 1580 and lasted until about 1620. This period of political and religious contradictions, during which man appeared to become more aware of his own existential anxieties, undermined the ideals of Renaissance humanism and changed man's view of his own place within the cosmos and the possibilities of human reason. This epoch also enriched contemporary literary production with a number of features, for example the liking for burlesque approaches, allegorism, scepticism, grotesque humour and the inclination to esoteric commentary on the world. In terms of genre, moralizing treatises were typical of this period. This paper analyses four such works written before the Battle of White Mountain, that is *Theatrum mundi minoris* by Nathanaél Vodňanský of Uračov (1605), *Theatrum divinum* by Matouš Konečný (c. 1616), *Třinácte tabulí věku lidského* (Thirteen Tables of the Ages of Man) by Bartoloměj Paprocký of Hloholy (1601), and *Věk člověka* (The Ages of Man) by Tobiáš Mouřenín of Litomyšl (1604). The analysis shows that in all these texts a certain degree of mannerist approach can be traced. They combine elements of the declining Renaissance (the deep interest in man's inner and outer world) and the early Baroque (the foregrounding of God's perfection to the prejudice of the appreciation of man's value). The works are written in a rhetorized, often highly expressive style. Their stylistic syncretism is manifested by means of the frequent use of quotation, allusion and paraphrase (especially biblical and early Christian), and exempla. From the thematic point of view, the texts strongly emphasize last things as the strongest motivation for man to correct his behaviour. On the basis of the analysis the author of the present paper asserts that the texts in question support the idea of the presence of humanistic mannerism in Czech literature.

Translated by Filip Krajník

SHIMON ABELES (RISING OF THE BAROQUE LEGEND)

DANIEL SOUKUP

In 1694 Prague Jew Lazar Abeles was accused of murdering his son Shimon who had wanted to be baptized. The murder was qualified as crime because of „hatred for the Christian faith“ (ex odio fidei). Baroque Prague was excited by this case and the literature growing on boy's death intensified tensions between Christians and Jews. Contemporary prints describe Shimon as a martyr and new saint although he had never officially converted.

Among many others the case was recorded in three documents which represent specific types of hagiographic literature. The first one is anonymous Czech treatise *Inquisitorní Proceß* (Inquisitorial Proceeding; 1696), collection of juristic, state and church documents and records of inquisition. The second one is Latin account by the Jesuit Johannes Eder *Virilis Constantia* (Virtuous Constancy; 1696) representing classical hagiographic text. The last one is *Agnus inter Haedos* (Lamb among Goats; 1738), Latin-Czech school play, which was dramatized in New Town Jesuit college in Prague by students of grammar school. In these texts the narrative of Shimon Abeles was adapted to the image of new martyr by repetitious formulas, figures, tropes and literary topoi. The reserve of these literary items is common for medieval literature as well as early modern texts. Analysis of hagiographic commonplaces may show us how could the baroque legend rise and how could be verity in hagiographic literature transformed because of religious interests. Simultaneously we could discover stereotype images of Jews, roots of modern anti-semitism.

Translated by the author

ON THE GENRES OF TEXTS WITH HISTORICAL TOPICS IN MORAVIA
IN 17TH CENTURY

KARLA STRNADOVÁ

Within the literary history tradition, texts written in Czech, dealing with the pre-National Revival historical period, have been referred to as chronicles. However, from a scientific point of view, these texts are not historiographic works. It is obvious that from a literary point of view, the term *chronicle* covers texts of various genres.

This paper demonstrates that with respect to the diversity of literary texts, the genre character of the historiographic works written in prose in the Baroque period was very complex. The boundaries of the professional literature, non-fiction and fiction were not clear-cut and the gener classification of individual texts, as well as their function, underwent frequent changes.

Translated by Ela Krejčová

QUELQUES NOTES SUR LA FORMATION SPIRITUELLE DE F. X. ŠALDA

HANA BEDNAŘÍKOVÁ

L'étude se préoccupe de l'évolution des généralles opinions religieuses de F. X. Šalda sous points de vue de son expérience des polémiques littéraires et du contexte de la réception de son oeuvre. Si au début des années dix Šalda se dirige vers l'idée plutôt subjective et théiste (Kierkegaard), donc à la fin de cette époque il trouve un type de la conception sous l'influence du vitalisme de Henri Bergson (*L'Art et la Religion*).

Translation © Hana Bednaříková

THREE UPDATINGS OF HAVLÍČEK'S POEM KŘEST SVATÉHO VLADIMÍRA (THE CONVERSION OF ST. VLADIMIR)

PETR HORA

The social renown of the journalist and satirical poet Karel Havlíček (1821-1856), his profound influence on the development of Czech political journalism in the 1840s and 1850s and eo ipso influence on the foundations of Czech political culture in general, as well as his unprecedented impact on public opinion have been the reason why the interest in his life and work has never diminished. Undoubtedly, the tragic end of his life and the fate of his nearest family have also contributed to it. Also, the interest in the legacy of the ideas of his work keeps periodically returning. This is reflected, among other things, by two attempts at „finishing“ the text of the longest poetic satire, The Conversion of St Vladimir, which he could not finish because of his premature death.

The first such attempt was *Křest říše ruské* (1921; The Conversion of the Russian Empire) by a marginal Czech journalist Karel Juda (1871-1959). More successful as a work of literature was the second attempt (1978) by Pavel Hořanský (1944; pen name of Jan Novotný), a research worker in physics, a prose writer, journalist and translator. Both authors recognize Havlíček's poem as their model and join their „finishing part“ organically to Havlíček's text. Both of them know that it is impossible to supply the original ending and though they acknowledge „Havlíček's spirit“, they apply it to the contemporary social and political situation in Czechoslovakia. While Karel Juda opposed the rising influence of the revolutionary left in Czechoslovakia after the First World War, Pavel Hořanský appealed against the political indifference of citizens in the era of „normalization“ during the twenty-year old occupation of Czechoslovakia by Warsaw Pact armies. Thus each attempt at „finishing“ the torso of Havlíček's poem is a different kind of updating.

The third attempt to make The Conversion of St Vladimir topical, is a long rhymed paraphrase named *Křest národu českého* (The Conversion of the Czech nation). It was composed between the dates of the two modern compositions, in the days of the Second World War and the Nazi Protectorate, the torso of the territory of the Czechoslovak republic. It was a work of the illegal organization, V boj (Let's fight), and denounced the Nazi terror and wanted to strengthen the determination of the nation to resist the occupation. Due to the printing difficulties it only reached the public after the end of the war.

Translated by the author

TWENTY-SIX VOLUMES OF FOOTPRINTS?

KAMILA PŘIKRYLOVÁ

This paper's concern is to create the most complex view on Footprints by Jakub Deml. The aim is to enlighten and overcome some of the traditional inveterate stereotypes and mistaken facts from the handbooks; as well as to enlarge the so far conceived interpretations.

Translated by the author

STORY WRITINGS OF LADISLAV FUKS

ERIK GILK

The paper deals with short stories of well-known Czech novelist Ladislav Fuks (1923-1994), i. e. story garners *My Black-Haired Brother* (1964) and *The Death of the Guinea-Pig* (1969) and also some tales published in 50's and 60's in journals. The paper prospects especially narrative and motif structure of stories and their thematic orientation. Some of them are inserted into the years of WWII and their heroes are citizens of Jewish origin. Constitutive component of many stories are names of the heroes which take part in their semantic structure and sometimes even anticipate their plot. The paper demonstrates Fuks was a very solicitous constructor of his texts as early as at the beginning of his creating career.

Translated by the author

THE MOST IMPORTANT MOMENTS OF THE CZECH BEAT LYRICS

ZUZANA ZEMANOVÁ

The aim of this article is to summarize history of the lyrics in Czechoslovak beat music in late 1950's and during the 1960's. Our singers were used to use English at the beginning and the first attempts to present Czech lyrics were unsuccessful. The main problem was that there were not so many short and monosyllable words in Czech as in the English. In addition, English was very popular because the beat fans in Czechoslovakia considered it as a protest against the communist regime. However, it turned out in a couple of years that Czech language was able to express beat rhythm as well as English and the fans realised that it was much better to understand really what was singing about than to pretend knowledge of English. There were interesting beat lyrics written by Eduard Krečmar, Pavel Chrástina and especially by Josef Kainar who demonstrated that beat lyrics could be the highest quality. Unfortunately, at the beginning of 1970's Czechoslovak pop music started to be influenced by the politics and the level of lyrics went down.

Translated by the author

WOHIN IST TEREZA BOUČKOVÁ HINGELAUFEN?

EINE BEMERKUNG ZUR ENTWICKLUNG DES AUTHORENSTILS IN DER TEREZA BOUČKOVÁ'S PROSA

JINDŘIŠKA SVOBODOVÁ

Aus der durchgeführten Analyse der Prosa-Texte gibt sich folgendes heraus. Beide Texte haben ihre Ausdruckssparsamkeit, sogar Tendenz zur Abkürzung zusammen, was sich in der starken Überwicht der auffallend kurzen syntaktischen Konstruktionen abspiegelt. In dem älteren der beiden Texte finden wir das größere Maß der künstlerischen Stilisierung wichtig. In dem stark autobiographischen Text setzt seine Autorin einen wissenden Leser voraus; die Personen bekommen die stilisierten Namen als ihr Charakterisierungsmittel in dem ab-

gerissenen Text. Die bedeutendste Veränderung in dem Aufbau des neueren der beiden Texte beruht in seiner Intertextualität, in seiner Zusammengeschlossenheit; der ganze Text wächst als eine Collage aus.

Übersetzt von Darina Hradilová

CURRENT FORMS OF LITERARY DIARIES OF CZECH WRITERS (ON BOOKS BY JAROSLAV FORMÁNEK, TOBIÁŠ JIROUS AND MICHAL VIEWEGH)

LUBOMÍR MACHALA

In the introduction of the treatise, the boom of literary diaries and memoirs in the years immediately following 1989 are mentioned. Main part of the study deals with the fate of so-called literary diaries in the Czech literature written in the first decade of the 21st century. Literary diaries of three after-November debutants, Jaroslav Formánek, Tobiáš Jirous and Michal Viewegh, are analyzed in detail and interpreted there. Author of the study identifies specific features of individual works (extensive use of media news in Formánek books, the minimalist method used by Jirous, a voluntary reception of originally rejected genre in Viewegh books) and declares that the boom of authenticity genres resulted mainly from the change of political situation and simultaneous edition of memoirs that had been written long before they could be published. In the decade to come, literary memoirs retained only part of the attractiveness they had had for both authors and readers after 1989, as it is clearly seen from the reception of diaries written mostly by the youngest or younger generation of authors and sometimes even by their older colleagues, such as Eva Kantůrková or Ludvík Vaculík.

In the final part of the treatise, new forms of publication of diary entries are mentioned. Among writers using Internet blogs as a medium, an anonymous author known by his pen-name Ostravak Ostravski has gained remarkable popularity.

Translanton © Josef Líněk

DAS KÖNIGLICHE STADTTHEATER IN OLMÜTZ WÄHREND DES „FRÜHLINGS DER NATIONEN“ IM JAHRE 1848 (EINE QUELLENSTUDIE)

JIŘÍ FIALA

Der Anfang der Saison 1847/1848 am 1. September 1847 in dem Olmützer Königlichen Stadttheater wurde mit großen Erwartungen verbunden. Sein neuer Pächter und Direktor Friedrich Blum ließ während der Sommermonate das Interieur des Theatergebäudes, gebaut auf dem Olmützer Oberring im Jahre 1830, gründlich renovieren und bereitete auch aufwändige Inszenierungen, vor allem Opern, vor. Er beschäftigte insgesamt 145 Personen, denen er über 2200 Gulden an Gagen zahlte – davon waren 5 Sänger, 4 Sängerinnen, 8 Schauspieler, 6 Schauspielerinnen, 24 Chormitglieder, die zugleich kleine Rollen übernahmen, 4 Tänzerinnen und 4 Tänzer, im Orchester wurden 36 Musiker und 2 Kapellmeister engagiert. Bis Ende des Jahres 1847 wurden auf der Olmützer Bühne 12 Opern inszeniert, neben anderen *Norma*

von G. Donizetti, *Robert, der Teufel* von G. Meyerbeer, *Don Juan* von W. A. Mozart, *Alessandro Stradella* von F. von Flotow, *Der Freischütz* von C. M. Weber und *Ernani* von G. Verdi. Außerdem wurden 16 Schauspiele, 26 Lustspiele, 20 Possen (vor allem von Johann Nepomuk Nestroy), 6 Vaudevilles, 4 Balletts aufgeführt.

Als in Olmütz die telegrafische Nachricht über den Ausbruch der Revolution in Wien am 13. März 1848 und unmittelbar danach das Manifest des Kaisers Ferdinand I., in dem die Pressefreiheit eingeführt und die Einführung der Konstitution im Österreichischen Reich versprochen wurde, angekommen war, beteiligte sich das Theater mit Direktor Blum an der Spitze an den Feiern der Veränderungen durch die Revolution. Friedrich Blum begrüßte vor allem die Aufhebung der Zensur und das sowohl in seiner Ansprache am 16. März 1848 als auch in einem in der Olmützer Zeitung *Die neue Zeit* gedruckten Artikel, die seit Ende März 1848 herausgegeben wurde. Von den Uraufführungen, aufgeführt in dem Olmützer Theater bis zum Ende der Saison 1847/1848, die bis Ende Mai 1848 dauerte, ragte vor allem die Oper von Friedrich von Flotow *Martha* und zwei Lustspiele von Karl Ferdinand Gutzkow heraus. Die darauf folgende Saison 1848/1849 führte das Olmützer Theater in eine völlig unerwartete Lage – während des Aufenthalts des kaiserlichen Hofes in Olmütz von Oktober 1848 bis Mai 1849 spielte das Theater die Rolle des Hoftheaters.

Übersetzt von Eva und Gerhard Salomon

OLMOUC AS A CENTRE OF CATHOLIC INTELLECTUAL LIFE AND REGIONAL EFFORTS (BETWEEN 1938 AND 1948)

PETR KOMENDA

The paper discusses literary life in the region of Haná (central Moravia) between the years 1938 and 1948, emphasising the natural dominance of the city of Olomouc as a centre for Catholic intellectuals. Just as in other cities, several tendencies can be observed in Olomouc. The previous development of a regional literature continued with such authors as Josef Koudelák and Josef Vaca, whose works were published by the Romuald Promberger publishing house. A tradition of literary realism pervaded the work of Stanislav Krejčí. Jan Čep, who lived in the village of Myslechovice during the war, collaborated with Olomouc's Dominicans – the conservative centre of Catholic cultural life. The period after 1945 is, however, distinctive not only for the continuation of previous regional tendencies, but also for an effort to overcome this somewhat narrow literary model (in the works of Jaromír John, Jan Čep, Oldřich Králík, Božena Mrštíková). After the communist putsch in February 1948, however, this Catholic intellectual life ceased to exist. In the difficult years that followed, some kind of continuity with its ideas was only preserved through certain activities at Olomouc University, since all other group or civic activities relating to Catholic ideas were banned.

Translanton © Filip Krajník

VLASTIMIL ARTUR POLÁK-AVALOS: OST-TRANSPORT
ZUR FRAGE DER (UN-)ÜBERSETZBARKEIT EINES GEDICHTES

RADEK MALÝ

Das Gedicht „Ost-Transport“ von Vlastimil Artur Polák-Avalos (geb. 1914 in Aussee/Úsov/Asjva, gest. 1990 in Olomouc), einem mährischen, deutsch schreibenden Lyriker jüdischer Herkunft, entstand um 1944 in Theresienstadt. Wirkkraft und Prägnanz des Gedichts ergeben sich aus einer dreifachen Reimfolge: Auf „Transport“ reimt Polák „fort“, „Wort“ und „Todesort“. Da man im Tschechischen keinen analogen Reim finden kann, verfügt das Gedicht in der tschechischen Übersetzung von Radek Malý über eine höhere formale Stilisierung. Der Übersetzer muss anstelle der prägnanten Reimfolge andere Reime finden, die den für das Gedicht bestimmenden lakonischen Ton möglichst wiedergeben. Der Verfasser kommentiert seine Herangehensweise und setzt sich mit den neuen Konnotationen auseinander, die die Übersetzung nach sich ziehen.

Übersetzt von dem author

POETRY WRITTEN IN OLMOUC AFTER NOVEMBER 1989

LUBOMÍR MACHALA

The treatise deals with the poetry published after November 1989 that is in some way related to Olomouc or inspired by the city. Author of the study points out that contemporary Olomouc poetry reflects general trends that are perceptible in recent Czech literature and calls the period of 1989–2008 the time of numerous returns. Many authors have returned to the texts they had not been allowed to publish before, others have returned to their country and to Czech literature from the exile. For the period, new discoveries have also been typical, since for many readers the returns meant discovering something that had not been revealed yet. At the same time, some truly new authors have appeared and new works have been published. Adequate presentation of poetry that had been proscribed before, including its adequate reflection, resulted for example in appreciation of Petr Mikeš poetry the importance of which significantly exceeds the regional context. Alena Nádvorníková, another poet related to Olomouc, participated importantly in the post-November conjuncture of surrealistic art. After November 1989, new poets born in Olomouc or otherwise related to the city appeared (for example Sylva Fisherová or Radek Malý) and also some promising talents (see anthologies poetry written by Michal Jareš and Gabriel Pleska).

Translanton © Josef Líněk

ENCOUNTERS

ALENA ŠTĚRBOVÁ

This article is a personal account based on the author's experience as a spectator and later as a theatrical reviewer of Řehák's performances in the second half of the 20th century. It is written on the occasion of the 85th birthday of František Řehák, the Olomouc actor who also performed in Zlín and Prague. The variety in terms of Řehák's chosen roles along with the convincing depth of his stage interpretations provide clear evidence of the exceptional range of his acting craft.

Translanton © Martin Štěrbá

DER DOPPELTE AUSDRUCK DER ROMANTISCHEN LANDSCHAFT BEI MÁCHA UND NERVAL

RICHARD ZMĚLÍK

Diese Studie trägt sich um den Vergleich zwischen zwei Thema der Landschaft des Autors Mácha und Nerval. Der Zugang geht von der strukturalistischen Methode aus. Es war festgestellt, dass die literarische Landschaft kann man nicht wie ein realistisches Thema interpretieren, aber als die spezifische Textentität. Von diesen Überlegungen ergibt sich, dass Macha fasst das Thema der Landschaft wie „abgesonderte“ Textentität, die „determiniert“ die Gestalte, auf und begreift die Landschaft als das metaphysische Platz, derweil Nerval erfindet vor allem die traumhafte Landschaft auch mit der Bedeutung des arkadischen Platzes.

Übersetzt von dem Autor

JULIA KRISTEVA: SEMIOTICS AND INTERTEXTUALITY

KLÁRA KOLČAVOVÁ

The article is focused on explaining the connections among many fields of Julia Kristeva's thinking highlighting mainly the various aspects of the feminist theory as well as her indisputable contribution to the semiotics. These two backgrounds are reflected essentially in Kristeva's progressive concept of „*sujet-en-procès*“.

Translated by the author

BOHEMICA OLOMUCENSIA 1 (XI) – LITTERARIA

1. ročník (Studia Bohemica I vyšla 1975)

REDAKCE: Lubomír Machala (šéfredaktor), Božena Bednaříková (zástupkyně šéfredaktora), Erik Gilk, Darina Hradilová, Vladimír P. Polách (technická redakce), Karla Strnadová (tajemnice)

REDAKTORKA ČÍSLA: Jana Kolářová

TECHNICKÉ ZPRACOVÁNÍ: Eva Hájová, Eva Johnová, Jitka Kratochvílová (též návrh obálky)

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.upol.cz/vup

email: vup@upol.cz

Adresa redakce:

Katedra bohemistiky Filozofické fakulty UP

Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

tel.: 585 633 180

email: tajemnik.kb@centrum.cz

Olomouc 2009

MK ČR E 18600

ISSN 0231-634X

Cena: 100 Kč