

Český Jánošík

— Ute Raßloff —

Topos Jánošíka je zaujímavý predmet výskumu hneď z dvoch dôvodov. Prvým je úspešnosť tejto postavy, ktorá absolvovala od 19. storočia obdivuhodnú kariéru. Jánošík je v prítomnosti známy v slovenskej, českej a poľskej kultúre, a keď ho porovnáme s inými zbojníckymi figúrami v stredovýchodnej Európe, práve jeho postava vykazuje jednu z najbohatších materiálových základní.

Druhým dôvodom je mediálna a hodnotová mnohorakosť jánošíkovských realizácií. Topos Jánošíka voľne fluktoval v rôznych kultúrnych oblastiach, hladko prechádzal z populárnej do vysokej kultúry a naopak. Infiltoval takmer všetky druhy umenia: literatúru, výtvarné umenie, filmovú a hudobnú tvorbu. Jánošík existuje v patetickej a profánnej, reprezentatívnej a subverzívnej, v tragickej a komickej podobe, bol komercializovaný a parodovaný.

Postava tohto zbojníka sa dá zaradiť do rôznych typologických okruhov. Eric Hobsbawm ju označil ako *sociálneho banditu* alebo *rebela* (Hobsbawm 1959), Alois Woldan hovorí o *karpatských zbojníkoch* (Woldan 2006: 66), John Neubauer navrhuje použiť termín *rurálny outlaw* (Neubauer – Leerssen a i. 2010). Okrem toho možno skúmať Jánošíka

ako transnacionálny *lieu de mémoire* (Nora 1984), resp. ako *mýtického ľudového hrdinu* (Rašloff 2009).

Jedna z príčin transnacionality tejto postavy spočíva v lokalizácii príbehu historického Juraja Jánošíka (1688–1713) v karpatskom, konkrétne v tatranskom regióne. Bol to hraničný región už za jeho života. Po prvé tu prebiehala hranica medzi Rímskou a Osmanskou ríšou, po druhé tu hraničili Habsburská monarchia a Poľsko, po tretie sa tu stretli uhorská a rakúska časť Habsburskej ríše. Tieto hranice prekryval v 19. storočí proces tvorby moderných politických národov a po 1918 ich prepísalo založenie národných teritoriálnych štátov. To zapríčinilo rozkol jánošíkovského príbehu tým, že vznikli jeho rôzne verzie v poľskej, slovenskej a českej kultúre. V týchto troch kontextoch dosiahol Jánošík rozličný štatus. V poľskej kultúre je predovšetkým regionálnym hrdinom, ktorý reprezentuje oblasť severných Tatier, v slovenskej kultúre sa stal národným hrdinom, ako to podčiarkuje Joanna Goszczyńska vo svojej kľúčovej práci o jánošíkovskom mýte v slovenskej literatúre 19. storočia (Goszczyńska 2001), a v českej kultúre plnila postava Jánošíka iniciačnú funkciu v hlavnej miere od polovice 19. storočia do druhej svetovej vojny.

Topos Jánošíka osvetľuje jeden špecifický *okraj* českej kultúry, týkajúci sa česko-slovenského vzťahu. Vytvára kultúrohistorické pozadie otázky, ako prispievala postava Jánošíka k formovaniu pomeru medzi *iným* a *vlastným* a ako ním bola sama poznačená. Z českej perspektívy *to naše* tu znamená *to české* a *to iné* znamená *to slovenské*. Aj keď na tomto mieste nebude možné vyčerpať súhrnný materiál, aj metonymický výber ukážok umožňuje identifikovať štyri základné konštelácie: 1. *to iné* v nás, kde ide o komplementárnosť a doplnkovosť v rámci tohto vzťahu; 2. *My* a *Vy*, kde ide o československú symbiózu; 3. *My* a *Vy*, kde ide o rozkol, paralelnosť alebo kooperáciu; a 4. *to naše* v inom, keď nasleduje príklad zrkadlovej odpovede na celý príbeh už zo slovenskej perspektívy. Tieto štyri konštelácie vyjadrujú súčasne istú chronológiu vo všeobecných premenách Jánošíkovej figury.

To *iné* v nás – komplementárnosť, doplnkovosť

„Český literární mýtus o Slovensku“ (Vodička 1997) má prinajmenšom dve polohy. V prvej polovici 19. storočia sa podčiarkovala *blízkosť* napríklad českého a slovenského jazyka. Do tohto obdobia patria aj jánošíkovské texty Jána Kollára a Pavla Jozefa Šafárika, na ktoré slo-

venskí autori neskôr nadväzovali priamo, pokým českí umelci si ich museli znovu objaviť v druhej polovici 19. storočia. Vtedy sa už spomenutý pomer značne zmenil, v diskurze začali dominovať skôr rozdiely medzi českou a slovenskou kultúrou. Slovenský jazyk prešiel kodifikáciou a stal sa spisovným jazykom, slovenskí romantici mali už v tomto čase napísané svoje texty o Jánošíkovi a z pera Jána Bottu vyšiel prvý pokus o vytvorenie postavy Jánošíka ako slovenského ľudového hrdinu. Českí intelektuáli vnímali slovenskú kultúru už ako niečo svojbytné, čo bolo síce blízke, ale predsa len *iné*. Silnejúci národnostný útlak po rakúsko-uhorskom vyrovnaní vyvolal solidaritu českých intelektuálov s inými Slovanmi, najmä so Slovákmi, a to iste aj zo strategických dôvodov. V ovzduší *československej vzájomnosti* išlo o vtelenie Slovenska do spoločného kultúrneho a priestorového rámca. Tomu aktu prisvojovania slúžila aj česká konštrukcia Jánošíka. V rôznych stvárneniach tejto postavy sa začali prelínať dva diskurzy: diskurz československej vzájomnosti na jednej strane a civilizačnokritický diskurz literárnej a umeleckej moderny z prevratu storočia na strane druhej.

Slovensko si českí intelektuáli privlastňovali v dvoch líniách – intertextuálne, literárnou apropiáciou a performatívne, cestovaním a priam etnologickým pozorovaním. Vychádzali z perspektívy mestskej kultúry, ktorej odvrátenú tvár hľadali práve tam, kde s mestskou kultúrou nerátali. Rudolf Pokorný sa napríklad vo svojej knihe *Ž potulek po Slovensku* (1885) zaoberal pastierskou kultúrou, do ktorej zaradil aj príbehy o Jánošíkovi, pričom sa odvolal na vlastné pozorovania i na čítanie slovenských autorov. Príroda, pastiersky a roľnícky život sa mu javili ako komplement urbánneho života, ktorý bol v českej tradícii relevantnejší než rurálny život, vrátane zbojníctva: „Na českém území se zbojnictví rozšířilo jenom v Moravskoslezských Beskydech, a to v přímé spojitosti se stejným hnutím na sousedním Slovensku“ (Charous 1988: 572). Aj v českej ľudovej tradícii bol fenomén zbojníctva slabšie zastúpený, „jen na severovýchodní Moravě a ve Slezsku vznikla osobitá tradice okolo zbojnického hrdiny Ondráše“ (idem 1963: 6). Keď si česká literárna, výtvarná a hudobná tvorba osvojila jánošíkovskú tradíciu, kompenzovala „domáci látkovou mezeru“ (idem 1988: 572). Alois Jirásek zaradil napríklad Jánošíka roku 1894 do *Starých pověstí českých*. Jeho príbeh zliterarizoval a preniesol do žánru historickej povesti, čím zvýšil jeho európsku kompatibilitu. Česká literatúra, ktorá sa konštitovala „na základě vlastních historických i jiných tradic“ (ibid.: 579) si požičiالا postavu nezákonného rebela a „ušľachtilého zbojníka“ (Praz 1994: 69), ktorá v tomto kontexte zrejme chýbala.

Jirásek jej úlohu pripisoval *tomu inému*, teda Slovákov. Dostatočne bol od starých Čechov odlišný, a zároveň bol *jeden z nás*, čo ho legitimizovalo k tomu, aby sa stal súčasťou povestí.

Ako pendant k českému sebaobrazu sa dajú čítať aj ranné ilustrácie zbojníckych piesní od Mikuláša Aleša, ktoré vznikli roku 1896 [1]. Oblé línie, kvetinová ornamentika, dlhé vlasy a bohato riasený odev dávajú jeho postavám filigránske a povznášajúce črty, splývajúce tieňe pôsobia tajomne. Androgýnnu postavu s držaním ruky, ktoré je možno alúziou na americkú sochu slobody, pôsobí feminínne a zároveň buričsky (Rašloff 2006: 79). Tieto ilustrácie, inšpirované secesiou, nevznikli pozorovaním, ale „umelec sa dal viesť duchom textu“ (Štech 1952: 68). Aj v tomto prípade funguje zbojník spätý s prírodou ako divý, „orientálny“, exotický pendant svetáckych Čechov, ktorí sa na tomto pozadí mohli vďaka svojej dlhej historickej a civilizačnej tradícii dobre odlíšiť. Slovenský zbojník tu predstavuje pozitívne konotované hodnoty ako „nespútanosť, ozajstný život, veľké opojenie a vášeň“, ktoré už boli v českej kultúre zdanlivo potlačené (ibid.: 5). V porovnaní s Čechom sa prezentuje slovenský zbojník ako *iný*, a to podobným spôsobom, akým zmyselnosť tvorí inakosť rozumu a ženskosť inakosť mužskosti. Z tejto súvislosti možno vyvodiť istú analógiu medzi Alešovými jánošíkovskými imagináciami a komplementárnou „postavou vytesnenia“ *femme fragile* a *femme fatale* (Hilmes 1990: 28), pričom treba zohľadniť, že tento ženský typ nepredstavoval v období fin de siècle model ženskej emancipácie, ale poukazoval len na isté subverzívne stratégie ženského konania (ibid.: 71). Subverzívnosť bez emancipácie, ktorá znamenala len jednoduché „rozširovaní českej národnej sféry“ (Vodička 1997: 223) nájdeme potom aj v českom obraze Slovákov. Ten nemusel byť inšpirovaný len Jánošíkom, ale mohol byť aj aplikáciou rakúskeho balkanizmu, ktorý odsunul to, čo bolo cudzie, exotické a necivilizované na okraj monarchie. Podľa tohto vzoru si mohla aj Praha vytvoriť obraz Slovenska ako vlastnú perifériu a tým ako *to iné v nás*, ktoré treba (re)integrvať.

Uvedené hypotézy sa dajú doložiť dobovým materiálom. Miloš Jiránek napríklad zbojníkov a Jánošíka nielen kreslil a maloval, ale pod dojomom impresionizmu a symbolizmu napísal v roku 1905 esej „Zbojníci“ a zaradil ju v roku 1908 do zväzku *Dojmy a potulky*. Slovensko a jeho ľud mali preňho „cosi smutného a plaše divokého“ (Jiránek 1959: 61). Všimol si tajomstvá, záhady, zázraky v prostredí, ktoré sa zdalo byť odlúčené od okolitého sveta. Zaujímal ho povesený zlodej, ktorý bol „divoký do zvrátenosti a poverčivý do zločinu“ (ibid.: 62). Aj v zbojníckych povestiach



Podme, ehlapci, podme zbíjať,
 Keď' nemáme za čo píjať!
 ej; veď sa nám počala
 bučina rozvíjať.

[1] Mikoláš Aleš: *Podme, chlapci* (Květy 1896) (Aleš 1971: 165)



[2] Theodor Pištěk ako Jánošík, film *Jánošík*, 1921 (záber zaobstarala autorka z filmu)

videl „žízeň po zvůli a nevázanosti“ (ibid.), zbojnícka doba konca 17. a 18. storočia sa mu zjavila ako priam *heroická* (ibid.: 63). Zbojníci boli preňho ľuďmi „bujnejší krve“, ktoré vedú „život samopašný“ (ibid.: 64). „Jánošík musel byť z tých krásnych zázraků, kteří vzbuzují jen krajní a vášnivé city“ (ibid.: 65). Pripisoval mu absolútnu krásu, „ktará jest u mužů tak řídká, ale pak neodolatelnější než krása žen“ (ibid.: 66), „jasnost a veselost mysli bez pochyb a bázně, [...] každé jeho gesto bylo čin“ (ibid.). Práve tento secesný text Miloša Jiráňka a Pokorného *Potulky* tvorili najdôležitejšie impulzy pre hru Jiřího Mahena *Jánošík* z roka 1910.

To, čo semioticky reprezentuje súdobý český Jánošík, najvýstižnejšie stelesňuje dráma *Loupežník* (1920) Karla Čapka, ktorá bola „polemickou s Mahenovým Jánošíkem“ (Matuška 1963: 116). Čapek sa však národnostnou špecifickosťou *Loupežníka* vôbec nezaobera, pohybuje sa na antropologickej rovine. Svojho zbojníka charakterizuje ako mladého elegantného muža, „stříhu trochu amerického“ (Čapek 1983: 12). Jeho protihráčom je starý profesor práva, „pán drobné postavy, bílých, ježatých vlasů a vousů, se zlatými brejličkami“ (ibid.). Postavy hry porovnávajú Loupežníka postupne s mladým indiánom, pytlíkom, cirkusovým komediantom, s mladým cudzím kniežaťom a s hulánom v refaziach. Aj Čapekov Loupežník je *outlaw* a má vlastnosti klasického hrdinu, spájané s atribútmi ako mužnosť, mladosť, telesnosť, vitalita, divokosť, bojovnosť, fantázia, vtip, vášeň, cit, temperament, dobyvateľnosť, ktoré mu pridávajú erotickú príťažlivosť, a navyše má aj zmysel pre poéziu a pre *legance*.

Profesorovými hodnotami sú práca, rozum, mravnosť, povinnosť, inštitucionálnosť, on žije, aby slúžil, aby sa obetoval, je nositeľom bolesti, je sporovlivý a zdržanlivý. On stráži zákon, Loupežník ho porušuje. Profesor reprezentuje kultúru, Loupežník prírodu, profesor je ten *naš*, Loupežník je ten *iný*. Keby sme túto schému aplikovali na český obraz Slovenska, profesor by bol Čechom a Loupežník Slovákom. Vladimír Macura práve túto komplementárnosť označil ako doplnkovosť, keď vo svojom semiofejtóne „České peníze“ skonštatoval, ako ľahko Slovákov z projektu federálnych československých bankoviek nahradili pri rozdelení Československa české ženy (Macura 1993: 40n).

Prisvojovanie si tatranského regiónu sa konalo prinajmenšom dvoma spôsobmi: modernou turistikou, spojenou s prírodnými vedami a technikou (Lipták 2003) a potulkami. Potulky sú projekciou veľkomestského flaneurstva,¹ ale flaneur sa teraz netúla v urbánnom prostredí, ale v prírode, tamer nedotknutej ľudskou rukou. Českí moderní intelektuáli hľadali v Tatrách zrejme niečo podobné ako Gauguin na Tahiti.

Typ turistu, ktorý objavuje Tatry, prešiel do jánošíkovskej narácie cez film. V prvom (nemom) filme o Jánošíkovi plnil dôležitú úlohu naratívneho rámca. Film vznikol 1921 ako slovensko-americká produkcia v réžii Jaroslava Siakaľa. Hlavnú postavu v ňom stelesnil obľúbený český herec Theodor Pištěk [2], ktorý svojou zdatnosťou „zastupoval dobovú predstavu takzvaného hrdinského typu“ (Macek – Paštěková 1997: 45).

Národno-folklórne aspekty vo výbave postavy ostávajú vo filme v úzadí. V rámcovom príbehu vystupuje dokonca sám Pištěk ako mestský človek, ako turista, ktorý spolu so svojou partnerkou navštívi baču a nechá si od neho vyrozprávať príbeh o Jánošíkovi. Táto scéna *ceментuje* prelínanie medzi česko-slovenským vzťahom a vzťahom civilizácia–príroda,² pričom pomer *to iné v nás* tu istým spôsobom vrcholí. Prechod na médium film je súčasne kľúčovým momentom celej jánošíkovskej tradície.

1 Na to poukazuje Jiří Kotalík (1959: x). Vo stati „Dojmy z baroka“ čítame u Jiráka: „*Fláner* – [...] chodit bez cíle, ale s očima otevřenýma pro každou zajímavost a každou krásu, pro nový detail nebo nuanci už známé scenerie, pro nenadálé osvětlení, neočekávanou perspektivu“ (Jiránek 1959: 151).

2 A práve tým potvrdil stereotyp komplementárnosti, podľa ktorého Česi cítia rozumom a Slováci myslia srdcom.

My a vy – česko-slovenská symbióza

Českí umelci sa s veľkým úspechom podieľali na popularizovaní postavy Jánošíka a v tejto súvislosti možno naozaj hovoriť o česko-slovenskej spolupráci. Ako prvý príklad treba uviesť už spomenutú hru *Jánošík* Jiřího Mahena. Hrdina tu nemá zázračné alebo tajomné črty, je to človek reality a činu. Hra sa vyznačuje silnou sociálnou zložitou a šikovnou dramaturgiou. Postava Jánošíka je však ambivalentná. Mahen ju vytvoril ako klasického sociálneho rebelu, ktorý má veľký zmysel pre spravodlivosť, a zároveň ako statickú symbolickú postavu, ktorá má kazateľské sklony a len vlažný vzťah k milenke Anke.³ Premiéra bola v roku 1910 v pražskom Národnom divadle, hra bola pre svoju klišéovitosť prijatá dosť kriticky, ale napriek tomu bola divácky veľmi úspešná. Martin Rázus ju preložil do slovenčiny, v roku 1925 bola inscenovaná v Slovenskom národnom divadle. Hrali ju ochotnícke divadlá a prešla do repertoáru bábkarských súborov, takže nakoniec patrila k najčastejšie inscenovaným hrám v Československu ešte aj po druhej svetovej vojne. Takto mohla silne ovplyvňovať ďalšiu tradíciu. Stala sa aj predlohou filmového *Jánošíka* (1935) českého režiséra Martina Friča pre brnenskú spoločnosť Lloyd film. Slovenský herec Pavol Bielik vytvoril ikonický obraz Jánošíka ako národného hrdinu [3], ktorému rozumelo celé Československo. Výška a sošnosť uľahčili jeho premenu na symbol. Bielikovo spodobenie hlavnej postavy dovŕšilo proces postupnej slavizácie, etnizácie a heroizácie Jánošíka. Film je pozoruhodný aj z umeleckej stránky. Stretli sa v ňom elementy dobrodružného filmu, ktoré tam presadzoval producent Karel Hašler, a baladicko-elegické elementy, ktoré vyplývali z obrazovej koncepcie avantgardného fotografa Karla Plicku. Moderná strihová technika, rytmická montáž, prekryvanie obrazov, zmena fókusov sú dynamizujúce a dosť experimentálne prvky tohto filmu. Vo fulminantnej záverečnej scéne tancuje Jánošík pod šibenicou posledný odzdemok [4]. Tento motív vitality, ktorý sa už vyskytol u Pokorného, Jiráskaa, Jiránka a Mahena, sa očividne stal veľmi obľúbeným práve v českých realizáciách témy.

3 Karel Čapek ironizoval v časopise *Přehled* 9, 1910–1911, s. 74 Mahenového *Jánošíka* – pripadal mu ako „loupežník, evangelík, mesiáš a jakýsi vegetarián zbojnicktví se svým ‚nezabiješ‘ [...] Jánošík vleče čtyřmi akty svou koženě rytířskou ctnost věrností vůči Ance, svou abstraktní lásku bez teploty [...]“ (Matuška 1963: 117).



[3] Palo Bielik v záverečnej scéne filmu *Jánošík*, 1935
(záber zaobstarala autorka z filmu)



[4] Záverečná scéna filmu *Jánošík*, 1935
(záber zaobstarala autorka z filmu)

My a vy – rozkol, paralely, kooperácie

Jánošík režiséra Martina Friča sa končí s hudobným citátom slovenskej hymny a trochu plagátovo so slovenským dvojramenným krížom nad horou. V poprevratovom období bol už Jánošík natoľko vnímaný ako slovenský národný hrdina, že nemohol plniť českú potrebu po tom *inom v sebe* a stelesňovať odvrátenú českú tvár. Jánošík už reprezentoval Slováka, ku ktorému bolo treba priradiť český pendant. Akýmsi predstupňom tejto rozoklanosti sa stali bábkové hry, ktoré sa objavili v Čechách v dvadsiatych a tridsiatych rokoch. Jánošík v nich vystupoval spoločne s českým Gašparkom. Slovenská odvaha tu našla komplement v českom vtipe. Ako príklad možno uviesť hru *Jánošík a Kašpárek. Hra o přátelství a dracích* od Richarda Rusa. Ako už skonštatoval Emil Charous, hra chcela vyjadriť deťom prístupnou formou nevyhnutnosť československej svornosti najmä proti spoločnému nepriateľovi, drakovi Nemmadrakovi (Charous 1963: 30).

Na stelesnenie *toho iného v sebe* začali Česi potrebovať iného, viac „vlastného“ zbojníka. Vytvoril ho Ivan Olbracht v roku 1933 románom *Nikola Šuhaj loupežník*, postavu loupežníka, ktorý nepochádzal z uhorskej, ale z rakúskej časti monarchie, prirovnal k Achillovi, Siegfriedovi a Macbethovi ako univerzálnym typom a k podkarpatsko-ukrajinskému Oleksovi Dovbušovi ako regionálnemu ľudovému typu (Olbracht 1967: 15). Šuhajovu funkciu vysvetľoval Felix Vodička nasledovne: „Rozpad českého predválečného mýtu o Slovensku zároveň vysvetľuje i vznik českého literárneho mýtu o Podkarpatské Rusi z let tridsiatych. V horách Podkarpatska, v jednaní Huculů, Nikolů Šuhajů bylo lze v realitě světa 20. století objevovat tu neporušenou původní lidskou totalitu, která byla v době kolem roku 1910 vkládána do mýtu o Jánošíkovi“ (Vodička 1997: 223). V sedemdesiatych rokoch, keď sa Jánošík v slovenskej a v poľskej kultúre úspešne popularizoval novými filmovými adaptáciami a muzikálom *Na skle malované* (Bryll, 1970), bol už Nikola Šuhaj preložený do viac ako dvanástich jazykov, román bol krátko po vojne sfilmovaný a Milan Uhde ho v roku 1975 experimentálne zdramatizoval pre brnenské Divadlo na provázku pod titulom *Balada pro banditu*. Podľa tejto verzie vznikla roku 1978 nová filmová adaptácia. Petr Ulrych vytvoril v roku 1974 spolu so sestrou Hanou platňu *Nikola Šuhaj loupežník* a v roku 2001 muzikál *Koločava*. Nikola Šuhaj teda plní v českom kontexte podobnú popkultúrnu funkciu ako Jánošík v slovenskom a čiastočne v poľskom kontexte alebo ako Tadas Blinda v Litovsku.



[5] Václav Jiráček vo filme *Janosik. Prawdziwa historia*, 2009
(záber zaobstarala autorka z filmu)

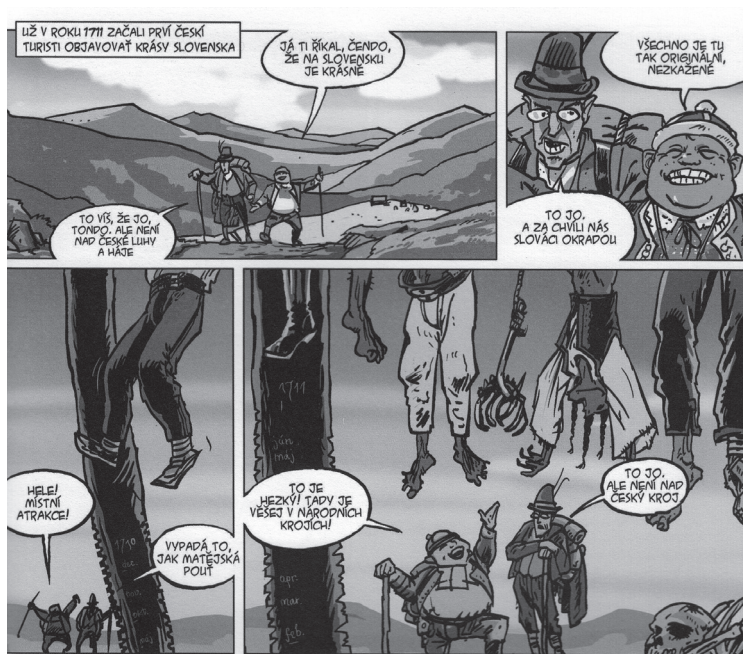
Jánošíkovské kooperácie odrážajú rozdielne prístupy k tej istej postave. V tomto zmysle je zaujímavá kolektívna inscenácia bábkovej hry *Jánošík* z roka 1975 v Banskej Bystrici, kde spolu účinkovali českí, poľskí a slovenskí umelci. Česká časť bola lyrická a predstavovala mladosť hrdinu, poľská nadviazala na tradíciu betlehemských hier a stvárňovala jeho zbojnícky život, pokým slovenská bola najelegičnejšia a venovala sa hrdinovej smrti (Kováč 1988: 597).

Najaktuálnejšiu kooperáciu predstavuje revitalizácia postavy vo výpravnom filme *Janosik. Prawdziwa historia* (2009) poľských režisériek Agnieszky Hollandovej a Kasi Adamikovej. Tu narazili na seba rôzne národné jánošíkovské tradície, najmä poľská a slovenská. Film síce navonok odsunul národné konotácie do úzadia a usiloval sa o znovuobjavenie „tatranského“ regiónu, v skutočnosti však k sebe priradil prvky národne rozpoltenej jánošíkovskej tradície, z čoho vyplynula jeho neorganickosť. Modelovanie Jánošíka ako goralá patrí napríklad skôr do poľskej tradície, v ktorej boli goráli vnímaní okolo roka 1900 ako symbol čirej polonicity. Ako skôr slovenské sa dajú čítať filmové referencie na príbeh historického Juraja Jánošíka a fantastické prvky ako napr. zjavenie Panny Márie, ktoré sem vniesla slovenská scenáristka Eva Borušovičová. V titulnej úlohe sa objavil podobne ako vo filme 1921 český herec – Václav Jiráček [5]. V postmodernom kontexte genderového

diskurzu stelesňuje takmer protiklad klasického hrdinu. Oproti predchodcom sa vyznačuje výraznou antropomorfizáciou a mimetizáciou, je z mäsa a z krvi, má telo, cíti bolesť. Je fragilný, hladajúci, má psychiku a virtuózne myslenie. Z atribútov klasického hrdinu si zachoval – v protiklade k realizáciám pod Mahenovým vplyvom – práve erotickú atraktivnosť, ktorá je silne rozvedená na úkor bojovnosti. Nevznikla tu syntéza rôznych tradícií, ale naozaj ko-operácia, zachovávajúca a krížiaca rôzne prístupy. Topos Jánošíka však znovu dokázal svoju obrovskú životaschopnosť a flexibilitu, ktorá mu umožňuje vstupovať do stále nových kontextov.

To naše v inom

Čo znamená *to naše*, to sa niekedy dozvieme až vtedy, keď sa odzrkadľujeme v pohľade niekoho *iného*, keď si niekto iný vytvára obraz o nás, aj keď sa to niekedy deje so značným zveličením. Cestovateľ Jiří Mahen písal už po prevrate: „Přebíhali jsme přes Javořinu na Slovensko a našli tam větev národa, která byla asi ve stejné duševní situaci jako my. Našli jsme tam člověka, který žil hodně po svém, a v mé paměti žijí výrazně dodnes rozmluvy s prostým venkovským člověkem na Slovácku a na Slovensku jako věci vzácné a okouzluující. Kouzlo země bylo mocné. Skoro to vypadalo, že jsme našli konečně svou vlast a místo, kam můžeme zabloudit vždycky jako domů“ (cit. podľa Voďička 1997: 218). Takúto idylizáciu Slovenska českí intelektuáli ako Karel Hlaváček podrobili okamžitej kritike. Napriek tomu sa táto cestovateľská idylizácia stala dôležitou zložkou českého prisvojovania si Slovenska. Stala sa takou evidentnou, že napokon vytvorila istý karikatúrny stereotyp. Vo svojom komikse *Jánošík! Pravdivý příběh legendárního zbojníka a jeho družiny* (2006) [6, 7] venovali Dušan Taragel a Jozef Gertli celú jednu kapitolu českým turistom. Tonda a Čenda prídu objavovať krásy Slovenska, hľadajú atrakcie, kroje, suveníry, ale to, čo objavujú, je škaredá odvrátená tvár tohto kraja: Dostanú sa do krčmy a na dereš, takže radšej utekajú, spievajúc českú hymnu *Kde domů můj*, pretože na Slovensku sa ako doma cítiť nemôžu. Nakoniec ich Jánošík ešte aj ozbíja a pošle domov v *podvlíkačkách* – v typickom spodnom odeve mestskej mužskej prejemnosti. Tu pozorujeme radikálnu zmenu perspektívy. Z domnelého centra sa tu už nepozera na perifériu so superiorným generóznym pohľadom, ale periféria si všíma svojich „objaviteľov“ ako kriklavo *iných*, ktorí už voči nej nie sú



superiórni, ale inferiórni, a sama periféria sa nakoniec priznáva k svojej škaredej periférnosti.

Možno, že uvedené pozorovania o českých podobách Jánošíka na základe historických premien počas 20. storočia nie sú až také prekvapujúce. Transformácie tejto postavy však odrážajú zmeny česko-slovenského pomeru v takmer ideálnotypickej podobe. A práve to je tretí dôvod pre atraktívnosť Jánošíka ako predmet výskumu.

Pramene

ALEŠ, Mikoláš

1971 *Špalíček národních písní a říkadel*. Dílo Mikoláše Aleše 6, ed. Miroslav Míčko (Praha: Odeon)

BRYLL, Ernest

1970 *Na szkle malowane* (Warsaw: Instytut Wydawniczy Pax)

ČAPEK, Karel

1983 „Loupežník“, in idem: *Loupežník, RUR, Bílá nemoc* (Praha: Československý spisovatel) [1920]

FRIČ, Martin (režie)

2005 *Jánošík* (film) [1935]

HOLLAND, Agnieszka – ADAMIK, Kasia (režie)

2009 *Janosik. Prawdziwa historia* (film)

JIRÁNEK, Miloš

1959 *Dojmy a potulky a jiné práce*. Literární dílo 1, eds. Jiří Kotalík, Karel Dvořák (Praha: SNKLHU) [1908]

JIRÁSEK, Alois

1894 *Staré pověsti české* (Praha: Jos. R. Vilímek)

MAHEN, Jiří

1952 *Jánošík* (Praha: Osvěta) [1910]

OLBRACHT, Ivan

1967 *Nikola Šuhaj loupežník* (Praha: Odeon) [1933]

POKORNÝ, Rudolf

1885 *Ž potulek po Slovensku 2* (Praha: Rudolf Pokorný)

SIAKEL, Jaroslav (režie)

2003 *Jánošík* [1921] (film)

TARAGEL, Dušan – GERTLI, Jozef

2006 *Jánošík! Pravdivý príbeh legendárneho zbojníka a jeho družiny* (Bratislava: Slovart)

Literatúra

GOSZCZYŃSKA, Joanna

2001 *Mit Janosika w folklorze i literaturze słowackiej XIX wieku* (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Institut Filologii Słowiańskiej)

HILMES, Carola

1990 *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur* (Stuttgart: Metzler)

HOBSBAWM, Eric J.

1959 *Primitive Rebels. Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries* (Manchester: University Press)

CHAROUS, Emil

1963 „Jánošík v české kultuře“, *Slovenský národopis* 11, č. 1, s. 5–34

1988 „Zbojníci v české literatuře“, *Slovenský národopis* 36, č. 3–4, s. 572–581

KOTALÍK, Jiří

1959 „Dojmy a potulky‘ v literárním a výtvarném díle Miloše Jiráňka“, in Jiránek, Miloš: *Dojmy a potulky a jiné práce*. Literární dílo 1, eds. Jiří Kotalík, Karel Dvořák (Praha: SNKLHU), s. III–LIII

KOVÁČ, Mišo A.

1988 „Postavy zbojníkov v slovenských a českých bábkových divadelných hrách“, *Slovenský národopis* 36, č. 3–4, s. 594–598

LIPTÁK, Lubomír

2003 „Die Tatra im slowakischen Bewusstsein“, in Hannes Stekl, Elena Mannová (eds.): *Heroen, Mythen, Identitäten. Die Slowakei und Österreich im Vergleich* (Wien: WUV), s. 261–288

MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena
1997 *Dejiny slovenskej kinematografie* (Martin: Osveta)

MACURA, Vladimír
1993 *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony* (Praha: Pražská imaginace)

MATUŠKA, Alexander
1963 *Člověk proti skáze. Pokus o Karla Čapka* (Praha: Československý spisovatel)

NEUBAUER, John – LEERSEN, Joep – CORNIS-POPE, Marcel – MARKOVIĆ, Biljana
2010 „The Rural Outlaws of East-Central Europe“ (manuskript pre: *History of the literary cultures of East-Central Europe* 5, eds. Marcel Cornis-Pope, John Neubauer (Amsterdam u.a.: Benjamins) (v tisku)

NORA, Pierre
1984 *Les lieux de mémoire* (Paris: Gallimard)

PRAZ, Mario
1994 *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* (München: dtv)

RASSLOFF, Ute
2006 „Jánošík žije. K vizualizácii jedného slovenského národného mýtu 20. storočia“, in Aurel Hrabušický (ed.): *Slovenský mýtus* (Bratislava: Slovenská národná galéria), s. 77–87
2009 „Ungar, Slawe, Gorale, Slowake. Jánošík als mythischer Volksheld“, *Osteuropa* 59, č. 12, s. 53–75

ŠTECH, Václav Vilém
1952 *Aleš a Slovensko* (Bratislava: Tvar)

VODIČKA, Felix
1997 „Český literární mýtus o Slovensku“, in Ludvík Patera, Rudolf Chmel (eds.): *Kontext české a slovenské literatury. Antologie českých a slovenských textů* (Praha: Karolinum), s. 214–224 [1969]

WOLDAN, Alois
2006 „Begegnung mit dem Fremden – die literarische Integration der Huzulen nach Mitteleuropa“, in Thomas Bremer, Katalin Kürtösi (eds.): *Serta Musarum. Essays in Honor of István Fried* (Szeged: Books in Print), s. 59–74

The Czech Jánošík

The figure of the Carpathian highwayman Juraj Jánošík (1688–1713) is a transnational “lieu de memoire”. While in Poland he was never more than a regional hero, he rose to become a powerful national hero in Slovak culture. In Czech culture he had a brief appearance from the mid-nineteenth to the mid-twentieth century as a symbol of desired Czechoslovak affinities. At the beginning the Czech intellectuals saw in Jánošík what was foreign or external in themselves. In the first half of the twentieth century artists involved in Czech-Slovak co-operation achieved great success. Then Czech culture began to need its own outlaw, *Nikola Šuhaj loupežník* (Nikola Shuhaj, 1933), who became apart of Czech pop-culture. In post-modern times the Czech discovery of the Tatra Highlands was an object of caricature. Hence the story of the Czech Jánošík became a mirror of Czech-Slovak cultural history.

Keywords

transnationality, national hero, Tatra Highlands, Juraj Jánošík, Ivan Olbracht, Jiří Mahen, Miloš Jiránek, Martin Frič, Karel Čapek